

DÍA LÓ GOS

**ESTUDIOS PARA
GUITARRA**

Autor Gustavo Niño

Diseño
Valentina Mafla Castaño

«DIÁLOGOS—Estudios para guitarra», es un proyecto de investigación editorial musical aprobado por la Vicerrectoría Académica y de Investigaciones del Instituto Departamental de Bellas Artes, el cual reúne la publicación de una obra artística (en este caso la partitura) junto a la descripción detallada del planteamiento de su enfoque pedagógico de práctica (desarrollo instrumental) y de un soporte conceptual de creación (referencias y análisis estructural de composición) generando así un camino más claro, completo y seguro hacia la comprensión de la música que se tiene en frente. La idea es entonces, que toda la información esté consignada en una misma edición y no por separado, como usualmente se encuentra.

Palabras clave: Comprensión musical, estudios de guitarra, guitarra clásica

«Dialogues, guitar studies», is a musical editorial research project approved by the Academic and Research Vice-Rectorate of the Departmental Institute of Bellas Artes (Cali), which brings together the publication of an artistic work (in this case a music sheet) together with the detailed description of the approach of its pedagogical focusing of practice (instrumental development) and with a conceptual support of creation (references and structural analysis of composition) generating a clearer, more complete and safer path towards the understanding of the music that we have in front. The idea is, then, that all the information is recorded in the same edition and not separately, as is usually found.

Key words: Musical understanding, guitar studies, classical guitar.

INTRODUCCIÓN



«DIÁLOGOS—Estudios para guitarra», es un proyecto de investigación de editorial musical aprobado por la Vicerrectoría Académica y de Investigaciones del Instituto Departamental de Bellas Artes, el cual reúne la publicación de una obra artística (en este caso la partitura) junto a la descripción detallada del planteamiento de su enfoque pedagógico de práctica (desarrollo instrumental) y de un soporte conceptual de creación (referencias y análisis estructural de composición). Al integrar todos estos aspectos en un solo compendio, se convierte en una herramienta complementaria de información indispensable para el intérprete, el estudiante, el docente y el interesado en la materia, generando así un camino más claro, completo y seguro hacia la comprensión de la música que se tiene en frente. Por lo general, no solo basta la música escrita para interpretarla, igual, se deben saber ciertos factores que van desde el

conocimiento del compositor, del porqué de la elaboración de la obra y de los principales rasgos característicos de la época en que fue escrita, entre otros. El ideal es que toda esta información esté consignada en una misma edición y no por separado como usualmente se encuentra.

Por otro lado, en lo que se refiere al conocimiento de que exista un material inédito con un enfoque didáctico para la práctica de la guitarra que se haya elaborado, editado (publicado) y grabado en audio o video en Colombia, es poco conocido o no existe. Es importante que desde la misma experiencia del **docente-investigador-compositor**, surja la motivación elaborar materiales propios que sirvan de apoyo a los ya conocidos —que indudablemente son indispensables en el quehacer pedagógico—; esta labor hace escuela y debe ser misión de las instituciones apoyar este tipo de proyectos.

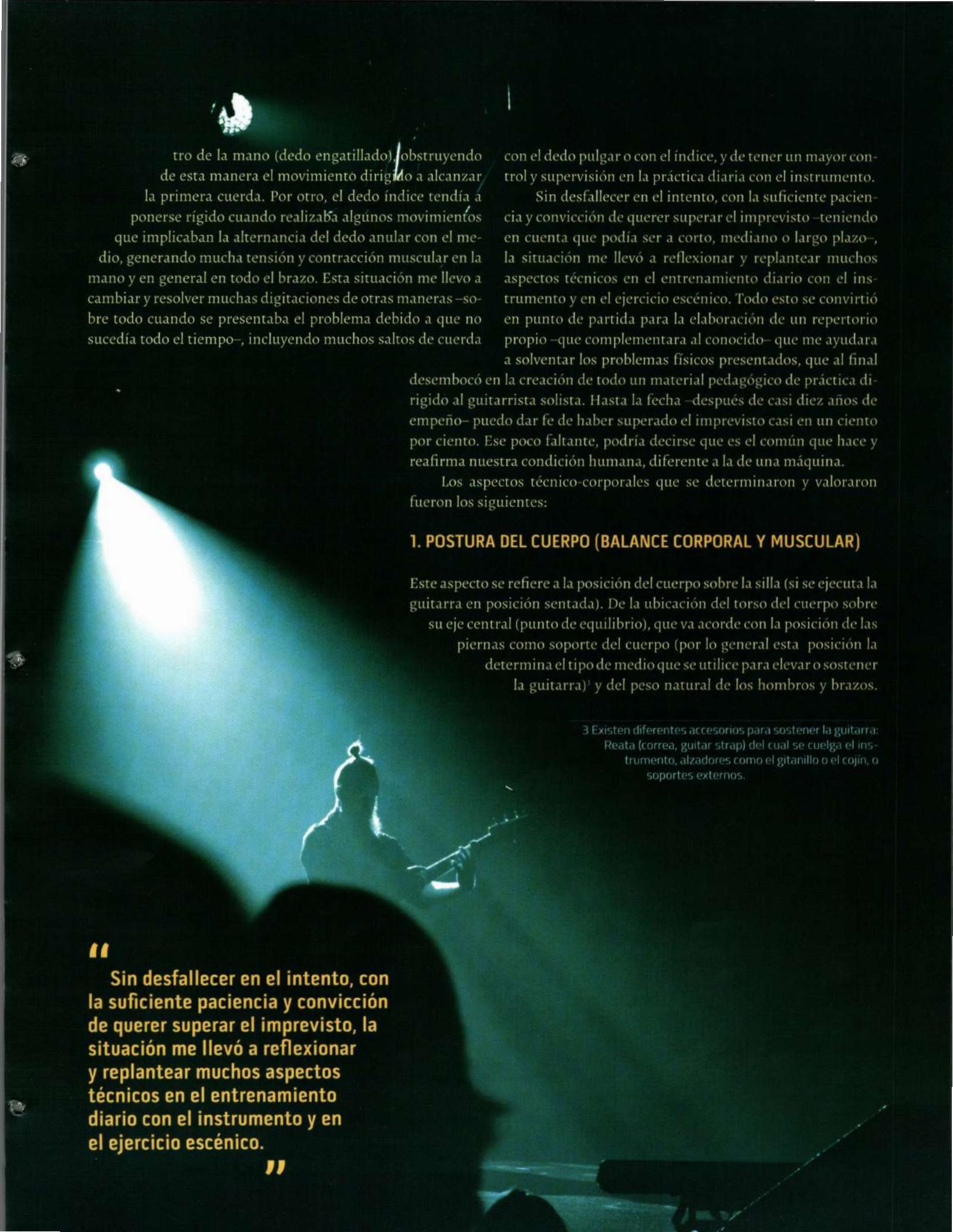
Como músico, estimo que cuando se adquiere el compromiso de ser compositor, se tiene por lo general un sinfín de referencias de aquellos a quienes uno admira por considerarlos grandes maestros. Por fuertes que sean tales referencias, la idea sería aprehenderlas antes que copiarlas, tomándolas como ejemplo y punto de apoyo en el desarrollo de los procesos creativos propios. Ser **intérprete**, en cierto modo, es una condición que permite y a la vez obliga a conocerlas más a fondo, compromiso que implica el hecho de estar al tanto y de reconocer las principales características musicales de cada compositor con el fin de apropiarse de ellas, comprenderlas y dominarlas, para así acercarse con mayor certeza al contenido, la esencia propia de la música.

¹ Imagen del estudio N01 Imágenes, de la serie No5 «Diálogos con Heitor Villa-Lobos / Cinco estudios para guitarra / Nivel avanzado I» de Gustavo Niño.

EL INTERPRETE

En mi faceta como *intérprete* de la guitarra, como caso de vida, a comienzos del año 2006 en mi mano derecha se manifestaron síntomas relacionados con lo que se denomina como «*Distonía focal*» o «*Distonía del Músico*»², consecuencia de la fatiga corporal acumulada por varios días debido al exceso de fuerza aplicada en una actividad física diferente a la de la interpretación musical y de no tomar luego un debido y considerable reposo antes de emprender mi práctica diaria con el instrumento. En esa época, al momento de ejecutar la guitarra, por lo general la reacción de los dedos índice y anular de la mano derecha resultaban involuntarios a la hora de realizar algunos movimientos en determinadas digitaciones. Por un lado, el dedo anular tendía a contraerse un poco hacia el cen-

² La distonía del músico (también conocida como distonía focal primaria tarea específica, rampa del músico o rampa ocupacional) es una afección que se manifiesta en la pérdida del control motor voluntario de alguno de los patrones de movimiento utilizados para tocar el instrumento. Esto implica que el músico, en un momento determinado de su carrera, no es capaz de reproducir de una forma natural, automática y eficiente alguno de los gestos técnicos propios de su actividad y que, hasta ese momento, ejecutaba sin ningún tipo de dificultad ni necesidad de concentración. <http://www.institutart.com/index.php/es/serveis/distonia-focal>



tro de la mano (dedo engatillado), obstruyendo de esta manera el movimiento dirigido a alcanzar la primera cuerda. Por otro, el dedo índice tendía a ponerse rígido cuando realizaba algunos movimientos que implicaban la alternancia del dedo anular con el medio, generando mucha tensión y contracción muscular en la mano y en general en todo el brazo. Esta situación me llevo a cambiar y resolver muchas digitaciones de otras maneras –sobre todo cuando se presentaba el problema debido a que no sucedía todo el tiempo–, incluyendo muchos saltos de cuerda

con el dedo pulgar o con el índice, y de tener un mayor control y supervisión en la práctica diaria con el instrumento.

Sin desfallecer en el intento, con la suficiente paciencia y convicción de querer superar el imprevisto –teniendo en cuenta que podía ser a corto, mediano o largo plazo–, la situación me llevó a reflexionar y replantear muchos aspectos técnicos en el entrenamiento diario con el instrumento y en el ejercicio escénico. Todo esto se convirtió en punto de partida para la elaboración de un repertorio propio –que complementara al conocido– que me ayudara a solventar los problemas físicos presentados, que al final desembocó en la creación de todo un material pedagógico de práctica dirigido al guitarrista solista. Hasta la fecha –después de casi diez años de empeño– puedo dar fe de haber superado el imprevisto casi en un ciento por ciento. Ese poco faltante, podría decirse que es el común que hace y reafirma nuestra condición humana, diferente a la de una máquina.

Los aspectos técnico-corporales que se determinaron y valoraron fueron los siguientes:

1. POSTURA DEL CUERPO (BALANCE CORPORAL Y MUSCULAR)

Este aspecto se refiere a la posición del cuerpo sobre la silla (si se ejecuta la guitarra en posición sentada). De la ubicación del torso del cuerpo sobre su eje central (punto de equilibrio), que va acorde con la posición de las piernas como soporte del cuerpo (por lo general esta posición la determina el tipo de medio que se utilice para elevar o sostener la guitarra)³ y del peso natural de los hombros y brazos.

³ Existen diferentes accesorios para sostener la guitarra: Reata (correa, guitar strap) del cual se cuelga el instrumento, alzadores como el gitanillo o el cojín, o soportes externos.

“ Sin desfallecer en el intento, con la suficiente paciencia y convicción de querer superar el imprevisto, la situación me llevó a reflexionar y replantear muchos aspectos técnicos en el entrenamiento diario con el instrumento y en el ejercicio escénico. ”

2. POSICIÓN Y ÁNGULO DEL INSTRUMENTO FRENTE AL CUERPO

Este aspecto es muy personal para cada intérprete. Toda persona posee diferentes medidas corporales y no existe un prototipo de modelo absoluto para determinar la posición exacta del instrumento frente al cuerpo. Se puede considerar que la distancia y los ángulos de inclinación del instrumento, tanto en la elevación de la altura del mástil de la guitarra -que se establece de acuerdo a la altura del brazo izquierdo con relación al torso del cuerpo-, como en el ángulo de inclinación de la caja de resonancia con referencia al cuerpo del intérprete, se pueden determinar de acuerdo a lo siguiente:

a. El ángulo de inclinación relacionado con la altura de elevación del mástil de la guitarra, se puede y debe determinar de acuerdo al punto de equilibrio que debe existir entre los codos de los brazos del intérprete, que deben estar al mismo nivel tanto en altura como en la distancia lateral con relación al torso del cuerpo. Esto garantiza que el equilibrio del peso corporal sea más ecuánime.

b. El ángulo de inclinación de la caja de resonancia con referencia al cuerpo, se puede determinar por la cercanía del punto de apoyo del brazo derecho sobre el borde del aro superior de la guitarra con el torso del cuerpo del intérprete, y del ángulo de torsión de la cabeza, la cual debe girar sin realizar casi que ninguna inclinación hacia el frente al mirar los trastes sobre el mástil.

3. CONTROL DE FUERZA Y TENSIÓN EN AMBAS MANOS AL MOMENTO DE LA EJECUCIÓN INSTRUMENTAL

En gran parte, es la consecuencia de lograr un debido equilibrio corporal general. En la mayoría de casos, los excesos de presión de fuerza sobre las cuerdas tanto de la mano izquierda como de la derecha, son el producto de una mala posición frente al instrumento.

EL COMPOSITOR

En mi faceta como *compositor*, inicialmente abordé la idea de elaborar unos estudios⁴ con el fin de solucionar los aspectos técnico-corporales

mencionados anteriormente -y de afianzar otros- en mi práctica diaria con el instrumento; realmente no fue tarea fácil, sobre todo conociendo el amplio repertorio elaborado por compositores de gran renombre como: Fernando Sor⁵, Dionisio Aguado⁶, Matteo Carcassi⁷, Napoleón Coste⁸, Heitor Villa-Lobos⁹ y Leo Brouwer¹⁰, entre otros. Absurda sería la intención de competir con dicho repertorio, mucho menos remplazarlo sabiendo el valioso aporte que hace al desarrollo general del guitarrista solista. Se trata más bien de compartir aquí mi experiencia como *intérprete, pedagogo*,

⁴ Estudio: "Pieza (musical) que lleva el propósito de ayudar al estudiante de un instrumento a perfeccionar su técnica. Generalmente cada estudio se dedica por completo a un problema especial de técnica instrumental, como escalas, arpeggios, octavas, registros dobles o trinos... / (Federico) Chopin, en sus 27 estudios, creó el estudio de concierto, que lleva por fin no solo el estudio sino también la ejecución en público, y que combina la dificultad técnica con una alta calidad artística". RANDEL, Don Michael. (1994) Diccionario Harvard de música. Editorial Diana. México. pg.170.

⁵ SOR I MUNTADES, Fernando. Barcelona (España), 14 de febrero de 1778 – París (Francia), 10 de julio de 1839.

⁶ AGUADO Y GARCÍA, Dionisio. Madrid (España), 8 de abril de 1784 – 29 de diciembre de 1849.

⁷ CARCASSI, Matteo. Florencia (Italia), 1732 – París (Francia), 16 de enero de 1853.

⁸ COSTE, Napoleón. Amondans (Francia), 27 de junio de 1805 – París (Francia), 17 de febrero de 1883.

⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. Rio de Janeiro (Brasil), 5 de marzo 1887 – 17 de noviembre de 1959.

¹⁰ BROUWER MEZQUIDA, Juan Leovigildo. La Habana (Cuba), 1 de marzo de 1939.

investigador, arreglista y compositor, con el ánimo de contribuir al repertorio de la música escrita originalmente para la guitarra en Colombia, aunque su contenido se encuentra al alcance de intérpretes de cualquier nacionalidad.

El nombre general «DIÁLOGOS – Estudios para guitarra», es en realidad un homenaje a ilustres compositores latinoamericanos como: Leo Brouwer de Cuba, Manuel María Ponce¹¹ de México, Agustín Barrios¹² de Paraguay, Heitor Villa-Lobos del Brasil, Gentil Montaña¹³ y Clemente Díaz¹⁴ de Colombia; a la vez, tienen el tratamiento de escenas imaginarias donde otros compositores de diferentes épocas y nacionalidades se reúnen para crear un estudio en el que cada uno aporta algunos de sus propios elementos musicales; por eso cada pieza viene acompañada con un subtítulo encabezado por la palabra «... entre», y luego se anuncia una serie de compositores que no necesariamente han tenido relación con la guitarra, pero que en cierto modo han influenciado la música que elaboro. Es tarea, o al menos un incentivo para el interesado, descubrir cuáles han sido las fuentes y relacionar las características musicales que tomé prestadas de cada compositor para realizar estas piezas, incluyendo temas completos.

Como ilustración del imaginario escénico de encontrar dentro de estos estudios a cuatro compositores que vivieron en diferentes países y épocas como lo fueron los rusos Ígor Stravinsky¹⁵ y Nikita Koshkin¹⁶, el paraguayo Agustín Barrios y el colombiano Carlos Vieco¹⁷, se cita el siguiente escrito que está consignado en la serie «*Diálogos con Agustín Barrios / Serie N°3 / Cinco estudios para guitarra / Nivel medio I*» de la obra «*DIÁLOGOS-Estudios para guitarra*»:

“ Se trata más bien de compartir aquí mi experiencia como intérprete, pedagogo, investigador, arreglista y compositor, con el ánimo de contribuir al repertorio de la música escrita originalmente para la guitarra en Colombia ”

11 PONCE CUELLAR, Manuel María. Fresnillo (México), 8 de diciembre de 1882 – Ciudad de México (México), 24 de abril de 1948.

12 BARRIOS, Agustín Pío. San Juan Bautista de las misiones (Paraguay), 5 de mayo de 1885 – San Salvador (El Salvador), 7 de agosto de 1944.

13 MONTAÑA, Julio Gentil Albarracín. Ibagué (Colombia), 24 de noviembre de 1942 – Bogotá (Colombia), 27 de agosto de 2011.

14 DIAZ, Clemente Arnoldo. Cali (Colombia), 5 de agosto de 1938

15 STRAVINSKI, Ígor Fiódovich. Oranienbaum (Rusia), junio de 1882 – Nueva York (Estados Unidos), 6 de abril de 1971.

16 KOSHKIN, Nikita Arnol'dovich. Moscú (Rusia), 28 de febrero de 1956.

17 VIECO ORTÍZ, Carlos. Medellín (Colombia), 14 de febrero de 1900 – 13 de septiembre de 1979.

LA CELEBRACIÓN DE LA «MÚSICA» COMO EL LENGUAJE DE LOS HOMBRES DE TODOS LOS TIEMPOS

“**I**gnorando la barrera del tiempo, las fronteras, los idiomas, las razas, las culturas, se encuentran en algún bar del mundo, en una noche de algún día de la historia de la música, Igor Stravinsky, Nikita Koshkin, Carlos Vieco y Agustín Barrios; el motivo: la celebración de la “música” como el lenguaje de los hombres de todos los tiempos.

Durante la velada entre palabra y palabra, Stravinsky avista un piano vertical en aquel lugar cerca de la mesa; se va él, levanta su tapa, se sienta y empieza a improvisar algo de música. Al rato, esa sonoridad brillante, efusiva, jocosa y un poco áspera que lograba con sus manos, se convertía en notas de una elaborada inspiración que terminaron amoldándose al compás de un “vals” que poco a poco llenaba el espacio de aquel lugar en el tiempo. Barrios, muy atento –al igual que sus compañeros de mesa– a lo que este extraordinario maestro realizaba, reconoce un par de ideas musicales que se emparentaban con dos composiciones suyas: por un lado, la reminiscencia del “Vals brillante en sol mayor Op.8 N°4” y, por otro, del “Vals junto a tu corazón”, ambas obras escritas para la guitarra. Koshkin, muy versado en el repertorio guitarrístico inmediatamente las reconoce y no duda en sacar su guitarra del estuche para sumarse a aquella improvisación.

...después de algo de música y de discutir un poco la situación se genera una corta pausa.

A Vieco le causó curiosidad que aquellas ideas rítmico-melódicas tuviesen similitud con el “Patásdilo”, una de sus composiciones más tocadas en los repertorios de muchos intérpretes colombianos. Él, que también tenía un alto dominio del piano, muy caballeroso le solicita a Stravinsky que le permita interpretar de aquella obra suya que se asemejaba a lo que él estaba improvisando. Antes de empezar, se dirige a Koshkin y le dice:

–Maestro, podría usted tocar nuevamente en la guitarra algo de lo que acababa de hacer con referencia a las obras del maestro Barrios por favor?.

El resultado fue la fusión emotiva de dos culturas y sonoridades muy contrastadas.

Al paso del tiempo y motivado por sus colegas de mesa, Barrios acepta tocar un poco. Toma prestada la guitarra de Koshkin y trata de interpretar su “Vals Op.8 N°4”, curiosamente intenta comenzar la obra en cuatro oportunidades pero no lo logra. Como pocos y con la humildad que lo caracterizaba pide disculpas, sonríe, suspira y luego deleita a los presentes en aquel lugar con una magistral interpretación de su música. Su destreza instrumental y su genialidad creativa le permiten improvisar nuevas melodías –usualmente como lo hacía en sus conciertos–, retomando oportunamente los temas iniciales de sus obras. Vieco, que permanecía sentado al piano, se le suma a Stravinsky y ambos se unen a la interpretación de Barrios.

Luego de compartir esa extraña conexión que solo la entienden los músicos y que es muy difícil de explicar con palabras, Barrios pone nuevamente la guitarra en manos de Koshkin y le dice:

–Maestro, continúe usted, para mí ya es suficiente y en verdad quiero escucharlo tocar solo; sería un gran honor para mí.

Vieco y Stravinsky retornan a sus sillas junto a la mesa.

Koshkin, con su aguda intuición musical, decide darle un giro a ese éxtasis sonoro que esos tres grandes maestros habían construido en tan poco tiempo. Aquello era menos grandilocuente, más íntimo; al parecer su intención era la de cerrar poco a poco ese episodio musical de una manera diferente y muy a su estilo. Impetuosamente los bordones de su guitarra resuenan en un enérgico ostinato retomando algunas ideas que el maestro Stravinsky había plasmado en su improvisación. Stravinsky al escucharlo queda muy impresionado al ver cómo de ese poético y delicado instrumento se podía extraer una variada policromía de timbres, matices y texturas: una verdadera micro-orquesta.”¹⁸

¹⁸ Texto escrito por Gustavo Niño.

En cierto modo, al considerar la *música* como un arte inmaterial que sucede y se desarrolla a través del tiempo, y que pesar de las múltiples fuentes de inspiración en la que puede estar basada y soportada su elaboración por parte de quienes la crean, y que muchas veces, por el desconocimiento de estas fuentes se crean un sin fin de significados subjetivos propios de quienes la interpretan, su verdadero valor relevante se encuentra simplemente en ella misma. Dentro de la obra «DIÁLOGOS-*Estudios para guitarra*», cada estudio tiene nombre propio, con títulos descriptivos que tratan de evocar imágenes y sensaciones propias vividas por su autor; igualmente hay otros que referencian un tipo de obra o composición musical.

Dentro de «Diálogos con Heitor Villa-Lobos» se encuentra *Laberinto (estudio No2)* que representa un homenaje al ilustre pintor y caricaturista colombiano Ómar Rayo, quien utilizó la geometría y la ilusión óptica como medios expresivos para generar arte. A pesar que el término *Laberinto* puede estar ligado al significado de uno o varios caminos que dentro de una encrucijada tienden a confundir a quien

lo tome; en este estudio el concepto se enfoca más hacia una experiencia lúdica en la que se le brinda al participante (intérprete, guitarrista) una determinada serie de opciones (guías, alternativas), para que a través de la depuración y adaptación físico-mental de la prueba en la praxis, desarrolle el suficiente criterio y pueda decidir cuál o cuáles de todas ellas, es o son los más adecuadas y eficaces para recorrer el camino, y así hallar una satisfactoria salida (solución).

Para ilustrar un poco el ideal artístico de Ómar Rayo y de la relación con la elaboración de *Laberinto*, se expone el siguiente artículo tomado de un comentario realizado por el escritor y crítico mexicano *Juan García Ponce*¹⁹

“
Un homenaje
al ilustre pintor y
caricaturista colombiano
Ómar Rayo, quien utilizó la
geometría y la ilusión óptica
como medios expresivos para
generar arte.
”

“Indudablemente la originalidad por sí sola no es suficiente para hacer valiosa una obra de arte; pero en el caso de (Ómar) Rayo ésta cuenta, además, con el apoyo de un sólido sentido de la composición y un formidable poder inventivo que convierte cada obra en una experiencia individual y diferente con valores propios. Utilizando su descubrimiento en distintas direcciones y en algunos casos empleando el color para acentuar el peso y el ritmo de las formas dentro del espacio general de la composición, Rayo logra que cada una de las obras se nos presente como un mundo particular e independiente. En él, unas veces, la textura limpia del papel, al que no se le ha agregado ningún color, proyecta un atrevido juego de espacios y volúmenes perfectamente equilibrados a los que la delicadeza y precisión de la composición otorgan una calidad casi etérea o, mediante uno o dos rompimientos, crea bruscos contrastes en los que el espacio puro afirma su potencia poética; otras veces, el empleo de tintas grises y negras sirve para marcar las diferencias entre los distintos planos mediante rompimientos tonales que producen un efecto de profundidad y cambian la relación entre las formas o provocan una perturbadora sensación de vacío contra el cual lucha el resto de la composición. En una forma u otra, en cada una de las distintas soluciones, la invención poética, el lirismo rítmico de Rayo aparecen siempre recogidos por una voluntaria economía de medios y un rigor formal que, sin imponer limitaciones, le llevan a encontrar la libertad dentro de lo que podríamos llamar reglas clásicas de la composición: orden geométrico, equilibrios de fuerzas, planos que se sostienen mutuamente, sentido total del espacio. Así, cada una de sus obras vive dentro de una especie de orden interior preestablecido, que trasmite una sedante sensación de seguridad y armonía sin renunciar al misterio, a la revelación súbita y a la poesía”. 20

19 GARCÍA PONCE, Juan. Mérida (México), 22 de septiembre de 1932–Ciudad de México (México), 27 de diciembre de 2003

20 www.museorayo.co/prueba/rayo

Toda la obra «DIÁLOGOS – Estudios para guitarra», está recopilada en siete cuadernillos clasificados en seis series:

EL PEDAGOGO

1^{er} cuadernillo	Diálogos con Leo Brouwer	Serie N°1	Nivel básico I
2^{do} cuadernillo	Diálogos con Gentil Montaña	Serie N°2-A	Nivel básico II
3^{er} cuadernillo	Diálogos con Gentil Montaña	Serie N°2-B	Nivel básico II
4^{to} cuadernillo	Diálogos con Agustín Barrios	Serie N°3	Nivel medio I
5^{to} cuadernillo	Diálogos con Clemente Díaz	Serie N°4	Nivel medio II
6^{to} cuadernillo	Diálogos con Heitor Villa-Lobos	Serie N°5	Nivel avanzado I
7^{mo} cuadernillo	Diálogos con Manuel María Ponce	Serie N°6	Nivel avanzado II

Las series N°1, 2-A y 2-B están dirigidas hacia un nivel de desarrollo técnico-musical básico (no de iniciación); las series N°3 y 4 hacia un nivel medio, y las series N°5 y 6 hacia un nivel avanzado. El hecho de que cada serie se clasifique en un determinado nivel de dificultad técnica y de conocimiento, no exime al músico experimentado de abordar e interpretar la obra completa o parte de ella. El empeño compositivo en todas las series, se ha concentrado en que no sólo prevalezca el aspecto técnico sobre el netamente musical, sino en que ambos estén presentes con igual grado de importancia.

Su numeración serial, no corresponde necesariamente con la de su elaboración cronológica. La primera serie que se compuso fue la N°5 «Diálogos con Heitor Villa-Lobos». Su alto nivel de dificultad de ejecución técnico-instrumental hizo que muchos estudiantes y colegas del plan de estudios de guitarra del Conservatorio del Tolima de la ciudad de Ibagué y del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali –ambas instituciones en Colombia-, animaran al compositor a elaborar otras series que cumplieran con ob-

jetivos similares en otros niveles de desarrollo instrumental, motivación que desembocó en la elaboración de todo este material artístico-pedagógico. El orden de culminación cronológica de cada serie fue el siguiente:

Serie N°5	Diálogos con Heitor Villa-Lobos	Ibagué (Colombia), 22 de octubre de 2009
Serie N°3	Diálogos con Agustín Barrios	Cali (Colombia), 27 de abril de 2010
Serie N°4	Diálogos con Clemente Díaz	Ibagué, 7 de mayo de 2010
Serie N°1	Diálogos con Leo Brouwer	Cali, 18 de enero de 2011
Serie N°2-B	Diálogos con Gentil Montaña	Cali, 21 de junio de 2011
Serie N°2-A	Diálogos con Gentil Montaña	Cali, 5 de julio de 2011
Serie N°6	Diálogos con Manuel María Ponce	Ibagué, 12 de octubre de 2011

«Diálogos con Heitor Villa-Lobos» se estrenó el 20 de Abril de 2010 en la Sala de Cámara del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Santiago de Cali, por el guitarrista colombiano Andrés Correa.

La publicación de los cuadernillos se realizará en el siguiente orden:

La secuencia de edición y publicación de las series se realizará primero por los números impares y luego por los pares. Esto corresponde con la idea de abarcar inicialmente cada uno de los niveles publicando sus primeras series y no en orden consecutivo, logran-

Diálogos con Leo Brouwer	Serie N°1	Nivel básico I
Diálogos con Agustín Barrios	Serie N°3	Nivel medio I
Diálogos con Heitor Villa-Lobos	Serie N°5	Nivel avanzado I
Diálogos con Gentil Montaña	Serie N°2-A	Nivel básico II
Diálogos con Gentil Montaña	Serie N°2-B	Nivel básico II
Diálogos con Clemente Díaz	Serie N°4	Nivel medio II
Diálogos con Manuel María Ponce	Serie N°6	Nivel avanzado II



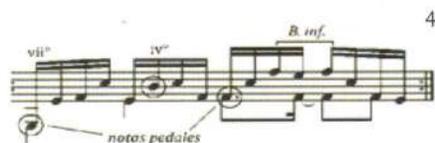
do de esta manera una visión más clara del panorama general de toda la obra. Hasta la fecha se han elaborado las series No1 «Diálogos con Leo Brouwer / Cinco estudios para guitarra / Nivel básico I», No3 «Diálogos con Agustín Barrios / Cinco estudios para guitarra / Nivel medio I» y No5 «Diálogos con Heitor Villa-Lobos / Cinco estudios para guitarra / Nivel avanzado I».

Cada serie está conformada por las siguientes secciones:

1. Aspectos técnicos sobre el instrumento: en esta sección se plantean los diferentes procesos de práctica de cada una de las obras. El ideal es no crear conceptos únicos –como se da en muchos casos–, sino, generar opciones justificadas que brindan la oportunidad al intérprete de seleccionar la o las que más le convenga tanto en su práctica diaria con el instrumento, como en el ejercicio escénico.

2. Referentes de composición: como la obra artística se basa principalmente en tomar rasgos estilísticos de diversos compositores de diferentes épocas y de recrearlos en una misma obra, en esta sección se ilustra una corta reseña sobre cada compositor y de cuáles fueron los elementos característicos de composición que se incluyeron en la elaboración de cada uno de los estudios que la componen.

3. Análisis estructural: en esta sección se desglosa de una manera sistematizada, los diferentes procesos de elaboración musical en lo que se refiere a la forma, estructura, armonía, diseños melódicos, texturas, etc.



ACORDE	FUNCIÓN	DESCRIPCIÓN
Fa# con cuarta justa suspendida, quinta disminuida y séptima menor, con bajo en mi. F#7(sus4)b5/E	II de Tónica en tercera inversión. II ⁵ ₂	-Acorde del II de Tónica. -Inclusión de dos notas pedales. -Su iii° es sustituido por el iv° (sus4). Este tipo de suspensión (retardo) crea inestabilidad en el acorde generando mayor tensión armónica. -Inclusión de bordado inferior (B.inf.) en la voz superior sobre el tercer tiempo del compás, en su tercera y cuarta subdivisión:

4. Partitura general de la obra musical.

Para la construcción del documento de práctica que trata los aspectos técnico-mecánicos sobre el instrumento, se tomaron en cuenta las siguientes valoraciones:

Valoración de los objetivos específicos planteados en cada estudio a través de la práctica y montaje de las obras por parte del compositor, dirigidos al desarrollo y fortalecimiento de una determinada técnica propia de la guitarra en una o en ambas manos. Como la obra está concebida como material de apoyo en la fundamentación técnica corporal, y a la vez, como un proceso de desarrollo artístico interpretativo, en ambos aspectos se busca que el intérprete encuentre equilibrio técnico dentro de la variedad emotiva.

Valoración de los objetivos específicos planteados en cada estudio, a través de la práctica y montaje de las obras por parte de algunos estudiantes de la cátedra de guitarra del plan de estudios de música del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali. El estudiante en cierto modo se convierte en "laboratorio" de práctica, donde dependiendo de los logros obtenidos en un determinado tiempo, se comprueba la eficacia o desacierto de los objetivos a desarrollarse.

Valoración e inclusión de los aportes de los estudiantes y profesores de la cátedra de guitarra del plan de estudios de música del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali. Muchos de los procedimientos metodológicos de práctica planteados dentro del documento, han sido tomados de las reflexiones de los mismos estudiantes y de los profesores que han incorporado la obra dentro de los repertorios de desarrollo técnico. 🎸

4 Ejemplo del Análisis estructural del estudio No1 Imágenes, de la serie No5 «Diálogos con Heitor Villa-Lobos / Cinco estudios para guitarra / Nivel avanzado I» de Gustavo Niño.