



ANÁLISIS MUSICAL

DEL VALS OP. 8 N°4 DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Por:

JHOVANY ANDRÉS PLATA CASTELLANOS

Asesor:

Maestro: Juan Carlos Ríos

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Facultad de Artes y humanidades

Programa de música Pamplona

2021

ANÁLISIS MUSICAL

DEL VALS OP. 8 N°4 DE AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Por:

JHOVANY ANDRÉS PLATA CASTELLANOS

Asesor:

Maestro: Juan Carlos Ríos



UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Facultad de Artes y humanidades

Programa de música Pamplona

2021

Tabla de contenido

Resumen	5
Introducción	6
Contexto histórico y compositor	7
Análisis musical	13
Introducción:	14
Sección A	16
Parte A:	16
Parte B con repetición:	18
Sección B	20
Parte A con repetición (Trio):	20
Sección A'	26
Parte A' y coda:	26
Conclusión	29
Bibliografía	30

Índice de ilustración

Ilustración 1: Introducción.....	15
Ilustración 2: Inicio Parte A de la sección A, antecedente, motivo rítmico-melódico principal de la obra.....	17
Ilustración 3: Final Parte A de la, sección A, consecuente.....	18
Ilustración 4: Inicio Parte B de la sección A, antecedente.....	19
Ilustración 5: Compases parte b de la sección A, consecuente.....	20
Ilustración 6: Inicio parte A (Trio), de la sección B.....	22
Ilustración 7: Compases de la sección B.....	23
Ilustración 8: Inicio de la Campanella, sección B.....	24
Ilustración 9: Continuación de la Campanella, sección B.....	25
Ilustración 10: Final de la Campanella, sección B.....	26
Ilustración 11: Inicio de la Coda, sección A'.....	27
Ilustración 12: Continuación de la coda, sección A'.....	27
Ilustración 13: Final de la coda y de la obra, sección A'.....	28

Resumen

Este escrito busca analizar de manera estructural, musical, e interpretativa, la obra Vals Op.8 N°4 de Agustín Barrios Mangoré, así como también el contexto, el ritmo del vals y su forma. Es importante resaltar que, se evidenciaron aspectos puntuales en la parte técnica, durante pasajes específicos de la obra (Campanella, trio), puntualmente nombrar la deficiencia en el fraseo y el mal uso de la digitación, de igual manera, el sonido limpio y prolongado en la coda.

Este ensayo monográfico se acoge a las tendencias musicológicas, e investigativas, buscando un resultado que apunte al desarrollo y aporte del repertorio académico de la guitarra clásica. Este trabajo puede ser utilizado a manera de estudio inicial o profundización temática por parte de los estudiantes del Programa de Música de la Universidad de Pamplona, con el fin de ampliar y fortalecer aspectos interpretativos y estilísticos del contexto del compositor y su obra.

Palabras clave: Agustín Barrios, Vals, Campanella, interpretación, fraseo.

Abstract

This writing seeks to analyze in a structural, musical and interpretative way, the work Waltz Op.8 N°4 by Agustín Barrios Mangoré. It is important to highlight that: specific aspects in the technical part were evidenced, during specific passages of the work (Campanella, trio), punctually naming the deficiency in the technical part and the bad use of the fingering in these.

This work monographic follows the musicological and investigative tendencies, looking for a result that points to the development and contribution of the academic repertoire of the classical guitar. This work can be used as an initial study or thematic deepening by students of the Music Program of the University of Pamplona, in order to expand and strengthen interpretive and stylistic aspects of the context of the composer and his work.

Keywords: Agustín Barrios, Waltz, Campanella, interpretation, phrasing.

Introducción

En el presente ensayo se lleva a cabo el análisis de la obra Vals Op.8 N°4 del compositor paraguayo Agustín Barrios Mangoré. Los conceptos e hipótesis de este escrito se basan en información obtenida por medio de la recopilación de datos del autor, así como también de material audiovisual (interpretaciones), bibliográfico (artículos científicos, revistas, sitios web, diccionarios enciclopédicos), etc.

El objetivo se centra en estudiar la obra, contexto histórico y vida del compositor, así como también, la estructura musical, para poner en evidencia aspectos importantes tales como el fraseo, la digitación, la preparación y sustitución de notas, partiendo del material de estudio (partitura) y de la información recolectada. En consecuencia, la característica principal se enfoca en llevar a cabo el análisis musical para lograr un acercamiento a la interpretación del Vals Op.8 N°4 de Agustín Barrios Mangoré, para esto es importante mencionar algunos aspectos al momento de ejecutar la obra, puntualmente nombrar la deficiencia en la parte técnica y el mal uso de la digitación. De la misma manera, el análisis de esta obra se realizó por el interés de abordar y conocer el lenguaje musical en el periodo romántico adaptado a la guitarra clásica teniendo como referencia la vida y obra del compositor. Finalmente, La estructura del trabajo está organizada en 3 secciones (introducción, desarrollo y conclusión), se emplea un análisis armónico y descriptivo donde el resultado final apunta a la comprensión total y detallada de la obra, así como también de elementos en los aspectos técnicos e interpretativos.

Palabras claves: Análisis, Vals, Guitarra, Agustín Barrios, Campanella, Trio, Coda.

Contexto histórico y compositor

El vals es un ritmo musical lento. Se originó en Tirol (Austria), en el siglo XII, conquistó su rango de nobleza durante el año de 1769 en Viena, y se expandió rápidamente por otros países.

En primera instancia, la palabra vals nació en el siglo XVIII, la cual posteriormente se introdujo en la ópera y en el ballet. En un primer momento tenía un movimiento lento, aunque, en la actualidad, ha evolucionado en una danza de ritmo alegre y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de tres tiempos, referenciando la métrica de 3/4. (Fehling, 2009, pág. 2)

A mediados del Siglo XIX, el piano se adueña del Vals y tres grandes compositores deciden explorar la forma del Vals como forma pianística y camerística: Chopin, Liszt y Brahms. De entre ellos, el compositor polaco sería el más sobresaliente. Siguiendo la línea marcada unas décadas antes por Hummel, Chopin decidió crear un Vals con líneas melódicas virtuosas y gráciles y con armonías muy elaboradas para ser piezas destinadas únicamente para bailar. La calidad de sus Valses era tal que podía desvincularse por completo del acto de bailar y constituir una obra de concierto por sí sola. Además, perfiló la estructura que terminarían teniendo los Valses del XIX y que muchos otros compositores posteriores terminarían imitando. Una introducción, seguida de dos secciones repetidas, una sección tercera y reexposición de las dos secciones originales, todas ellas en compases múltiplos de ocho. En las repeticiones eran donde Chopin tomaba libertad ya que podían realizarse de formas diversas, ya fueran repitiendo cada sección de forma independiente, entre secciones distintas o repitiendo las secciones AB como un único bloque. (vida, 2015, pág. 4)

En esta misma línea, el Vals n°4 de Agustín Barrios Mangoré logra combinar gustos musicales influenciados por Chopin con gestos de guitarra latinoamericanos. Una breve introducción sirve como entrada a los juegos de baile. Barrios emplea ingeniosamente una técnica de Campanella, o similar a una campana, en la sección central, utilizando las cuerdas abiertas para explorar las sonoridades naturales del instrumento. (Sandoval, 2018, pág. 76)

Ahora bien, este Vals es una de las piezas más conocidas por el compositor paraguayo. Fue compuesto en 1923 y grabado por el propio Barrios en 1929 para Odeon Records, Argentina. La pieza es una mezcla perfecta entre lo tradicional Vals europeo y música latinoamericana. Es una pieza tripartita dividida en dos principales secciones (A y B) con una repetición de la primera parte al final (ABA'); las secciones son armónicamente relacionados como tónica y dominante. La segunda sección se titula "Trío" en la partitura, y es una pieza autocontenida. En otras palabras, el compositor usa una variación de la forma tradicional del trío-minueto. La gran diferencia entre la forma original del trío-minuet y el trabajo de Barrios es que el primero es una forma ternaria en la que cada sección (ABA) es en sí mismo una forma ternaria compuesta, mientras que en la última parte cada sección también es una forma ternaria / tripartita (ABA). (Sandoval, 2018, pág. 77)

Del mismo modo, la forma ternaria puede ser "compuesta", y cada una de sus partes puede contener una forma en sí misma. Por ejemplo, la primera parte (A) puede ser una forma binaria redondeada y la segunda (B) una ternaria. la tercera parte suele repetir la primera parte de manera textual (A), variada (A1), o integrando elementos de las secciones previas. El retorno a la primera sección normalmente evita las repeticiones de partes internas. Cuando esto sucede se la denomina Forma Ternaria Compuesta. Un caso común ocurre en el tradicional movimiento "Minueto", habitual en el tercer movimiento de sonatas o sinfonías Ternaria Compuesta, en

donde A representa el Minueto (también Scherzo o Allegro) y B el Trio. (Vercesi & Wiman, 2015, pág. 15)

Agustín Barrios nace en San Juan Bautista, Paraguay (1885). Fue uno de los más importantes compositores latinoamericanos del post-romanticismo no solamente por captar tan satisfactoriamente sonidos de su parte del continente, sino por su vida misma, enmarcada por la falta de oportunidades y problemas económicos superados por su inigualable talento. (Acero Forero, 2014, pág. 10)

A los 13 años fue discípulo del maestro argentino Gustavo Sosa Escalada (1877 - 1943), quien desde el comienzo vio en su joven alumno al genio que trascendería muy pronto la vida cultural paraguaya. Sosa Escalada lo inicia entonces, en las técnicas de Fernando Sor (1778 – 1839) y Dionisio Aguado (1784 – 1849); en poco tiempo ya estaba interpretando piezas de Francisco Tárrega (1852 – 1909). Los vaticinios de Sosa Escalada y la legítima consagración que hizo de los méritos de su alumno genial, fueron confirmados e incluso ampliados. Pronto es reconocido como niño prodigio y recibe una beca del Colegio Nacional en Asunción, donde además de música se destacaría en matemáticas, periodismo y literatura. (Poleo, 2005, pág. 6)

A continuación, Barrios realizó muchas presentaciones en su país de origen, Paraguay, al mismo tiempo que comenzaba su carrera como docente. Sin embargo, esto no era suficientemente rentable para subsistir, así que no tuvo otra alternativa que abandonar Paraguay y mudarse a Buenos Aires, Argentina en donde se convertiría en compositor y concertista. (Acero Forero, 2014, pág. 12).

Luego, en 1924 ubicado en Buenos Aires, ofreció bastantes recitales que no contaron con una buena aceptación por parte del público, por las cuerdas de metal que solía usar en su guitarra (de las cuales extraía efectos y sonoridades extrañas). De igual manera, aunque sus recitales no

fueron acogidos de la manera esperada, fue en esta ciudad en donde grabó gran parte de sus composiciones convirtiéndose en uno de los primeros guitarristas en usar esta herramienta. Grabó desde sus pequeñas piezas folclóricas hasta sus composiciones más maduras que comprenden desde 1910 hasta 1928. (Acero Forero, 2014, pág. 13)

La trayectoria de Agustín Barrios siguió un rumbo que llevó al mundo la imagen del Paraguay. Era todo un personaje, pero al margen de sus extravagancias personales y de la curiosidad de que tocara la guitarra con cuerdas de metal, es considerado como el mejor compositor de la primera mitad del siglo XX. Musicalmente era un gran improvisador y un gran virtuoso que combinaba con deliciosa creatividad la finura de las composiciones barrocas, románticas y clásicas con la música popular paraguaya y latinoamericana. Según varias historias se dice que muchas piezas las improvisaba de manera espontánea, a veces en pleno concierto. Compuso más de 300 obras para guitarra; lamentablemente muchos de los manuscritos se han perdido. En su música podemos apreciar una gran creatividad e inspiración combinada con un gran conocimiento técnico de la capacidad armónica de la guitarra. (Poleo, 2005, pág. 7)

Así mismo, gran parte de su música se caracteriza por ser de carácter folclórico, imitativo y religioso. Compuso preludios, estudios, vales, mazurcas, tarantelas, romanzas, etc. y muchas piezas onomatopéyicas. Barrios también interpretaba gran cantidad de música popular, y muchas de sus composiciones se basan en cantos y danzas de toda América Latina como: la cueca, el choro, la milonga, el pericón, tangos, zambas y zapateados. Entre sus obras más importantes en orden cronológico encontramos: Un Sueño en la Floresta (1918), Romanza en imitación al violonchelo (1919), Mazurca Apassionata (1919), La Catedral (1921), Preludio en Sol (1921), Vales Op.8 (1923), Danza Paraguaya (1924), Choro de Saudade (1929), Julia Florida (1938), Una Limosna por Amor a Dios (1944). (Poleo, 2005, pág. 8)

Por otra parte, la carrera de Agustín Barrios reveló una ilustración intelectual en su manera de componer desde el año 1934, año en el cual crearía su alter ego junto con un nuevo paisaje de composiciones, en donde mezcló procesos típicos de la composición europea con música de la cultura americana posterior a la colonización. Este alter ego se refiere a Nitsuga Mangoré (donde Nitsuga es su nombre Agustín deletreado al revés, y Mangoré corresponde a un jefe indígena guaraní que peleó ante la conquista española), personaje que alternaba conciertos con él; inicialmente interpretaba la primera mitad del recital vestido normalmente, en donde tocaba sus propias transcripciones de obras clásicas. En la segunda mitad cambiaba a una vestimenta indígena para interpretar sus propias obras de carácter popular y folclórico. (Acero Forero, 2014, pág. 15)

Agregando a lo anterior, Barrios fue el primer artista en grabar música para guitarra de forma comercial en discos de 78 R.P.M. muchas de sus obras sólo sobreviven en estas grabaciones que datan de años anteriores a 1910 y otros cuantos entre 1912 y mediados de 1920. Entre 1922 a 1929 grabó para el sello Odeón, hoy EMI, de Buenos Aires y de San Pablo. El catálogo incluye temas como Danza Paraguaya, Aconquija de la suite andina, Madrigal, y la hermosa melodía de La Catedral. También abordó a grandes clásicos como el Minueto de Beethoven, el Capricho Árabe de Francisco Tárrega y Traumerei de Robert Schumann. (Poleo, 2005, pág. 9)

Poco tiempo después, “Agustín Barrios Mangoré, escribió el Vals Op.8 N°4, (vals brillante) en Paraguay en 1923” (Naxos, 2003, pág. 6), este vals es uno de los dos únicos valeses que se diferencian por número, junto con el N°3 dentro de este Op.8, que habrán de conformar los seis únicos valeses escritos por Barrios. La exquisita melodía de este vals lo convierte en una de las obras de Barrios más interpretadas, de su estructura destaca un extenso pasaje que

incorpora la técnica de Campanella esta consistente en tocar una serie de notas amortiguadas a la que responde una nota pedal en una cuerda al aire. (Naxos, 2003, pág. 7)

Finalmente, Agustín Barrios “Mangoré” muere en el año 1944 dejando pocas riquezas materiales, en contraparte dejó un catálogo de más de cien obras escritas para guitarra solista. El reconocido concertista John Williams dice: “Ha sido, obviamente el compositor de la guitarra moderna más subestimado. Fue opacado por Segovia y es una pena que Segovia lo ignorara como músico: Segovia procedía de un mundo completamente diferente y hubiera tenido buenas razones para ser incluso un campeón de la música de Barrios. Pese a esto, Barrios es cada día más apreciado como el mayor guitarrista compositor de este tiempo, debo agregar yo, de todos los tiempos.” (Acero Forero, 2014, pág. 12)

Análisis musical

El Vals Op.8 No4 de Agustín Barrios es una obra para el repertorio académico de la guitarra clásica, se encuentra en la tonalidad de Sol mayor pero que a su vez modula a tonalidades vecinas entre las demás secciones, se encuentra en un compás de $\frac{3}{4}$ y presenta una forma tripartita dividida en dos principales secciones (A y B) con una repetición en la parte final

(ABA'), las secciones se relacionan armónicamente como tónica y dominante. En la segunda sección tenemos el "trío" en la partitura, ("sección media de una pieza musical en forma ternaria, contrasta con la sección inicial y generalmente es de un carácter más íntimo y lírico") (sensagent, 2013). El compositor hace una pequeña variación de la forma tradicional del trio-minuet en esta sección, desarrollando 2 ideas melódicas diferentes, así como también incluyendo la Campanella en la última parte de esta sección, mientras que la última parte de la sección es una forma ternaria (ABA). Este análisis estructural es tomado del artículo científico y tesis del Doctor en música Enrique Sandoval para la Universidad de Kentucky (USA) y se aprecia en el siguiente cuadro:

Vals Op. 8 N°4

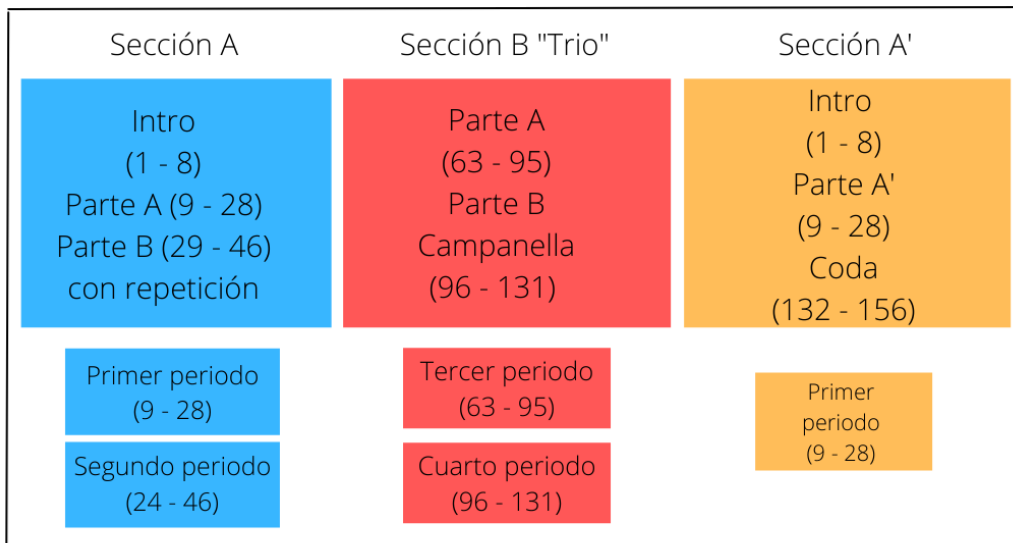


Ilustración 1 Esquema y análisis de la obra.

Fuente: Autor del proyecto.

Introducción:

La introducción abarca del compás 1 al 8. Es una parte lenta a manera de adagio, siendo esto distintivo en el vals. Haciendo énfasis en la dominante (Re).

La característica a destacar será el uso de la armonía por medio de acordes y notas sueltas, lo primordial es introducir al tema A resaltando la ejecución de acordes en tiempo fuerte y notas sueltas en el débil.

En el primer compás presenta el acorde de B disminuido ubicado en la cejilla 9, relacionando al III grado. A continuación, en el segundo compás tenemos al acorde de la dominante por medio de corcheas ubicado en la cejilla diez, esta misma disposición va hacer una repetición cambiando el registro de los acordes presentados anteriormente. Los adornos y articulaciones son empleados en toda la obra, en esta parte inicial encontramos una apoyatura que va a una escala descendente diatónica y que conecta las notas F y G, con un legato ascendente entre las notas C y A, para así, finalizar en el compás 6 con una escala cromática (E, Eb, D) desde los compases 6 y 7, este último concluyendo al acorde de D mayor a manera de arpeggio, ilustrado en la siguiente imagen:

44

Vals op. 8, no. 4 (Waltz)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

Intro. C9 C10 C2 C3

⑥ = D Acorde B*

Escala diatónica descendente con ligado y apoyatura

saltos cromáticos en el bajo por segundas menores

Acorde de D mayor en arpeggio

Ilustración 2: Introducción.

Fuente: Autor del proyecto.

Sección A

Parte A:

En esta primera parte de esta sección A se desarrolla el tema principal de la obra entre los compases 13 al 20 y se procede a marcar el tiempo del Vals con brío como se señala en la partitura, destacando el vigor y el espíritu de la música, esta parte A comprende desde los compases 9 al 28, además, en estos compases la característica principal es introducir al vals que va alternando primero el bajo en el tiempo fuerte marcando la tónica del acorde y seguidamente en forma de corchea el segundo tiempo (débil), respondiendo con notas acórdicas como lo referenciamos en el compás 9 con el bajo marcando la tónica del acorde de G mayor y en el segundo tiempo las notas D y B para completarlo, el fraseo de la melodía se conforma por escalas descendentes y ascendentes por medio de legatos, así mismo en el compás 10 el bajo se mueve a D en el primer tiempo, y, a continuación G y B en el segundo, en estos compases la disposición del acorde va estar alternando el bajo en la tónica y el quinto grado de la escala, manteniendo la misma célula rítmica y melódica de la misma manera en los siguientes compases (11,12).

Continuado, del compás 13 al 20 se desarrolla el motivo y eje central de la parte A y el principal de la obra, mediante el uso de arpeggios moviéndose por grados conjuntos pertenecientes a la tonalidad de sol mayor, así mismo, en el compás 13 tenemos la misma disposición del acorde presentada en los compases 9 y 10, con una pequeña variación ya que el acorde se presenta a manera de arpeggio, y se va distribuir igualmente en los compases 14 y 15 cambiando únicamente el bajo que se va a mover en tónica y quinto grado, seguidamente sobre los compases 16 y 17 con una escala ascendente por intervalos de segundas menores, que concluye en el acorde de F# disminuido (séptimo grado) en el compás 17, para después ir a los

siguientes compases por medio de ligaduras ascendentes y descendentes en los compases 18 y 19 situados en la dominante haciendo una rápida aparición la nota G# que resuelve a la nota A del compás siguiente (20), ubicado en región dominante. Esta parte A se desarrolla en una progresión I – V, concluyendo así el antecedente de esta parte A. Se puede apreciar en la siguiente ilustración:

PARTE A:

Tiempo de vals con brio

Bajo en tiempo fuerte y en el debil notas acordicas (corcheas)

Acorde de G mayor en arpeggio intercambiando tonica y 5 grado

Escalas cromáticas por segundas menores

Acorde de F# 7 grado

Arpeggios con ligaduras en D mayor, resalta el G# para resolver en el siguiente compas a la nota A manteniendose en D mayor

Ilustración 3: Inicio Parte A de la sección A, antecedente, motivo ritmico-melodico principal de la obra.

Fuente: Autor del proyecto.

Así mismo en los compases 21, 22, 23, se retoma el mismo arpeggio del inicio de la parte A ubicado en el primer grado (G), manteniendo la misma disposición rítmica y melódica, esta frase es presentada como una recapitulación de el motivo centrar de la parte A, la melodía se va a distribuir entre notas diatónicas y grados conjuntos, mientras que el bajo se prolonga en gran parte de los compases sin generar cortes de sonido en las notas. A continuación, en los compases 24 al 26 aparecen escalas situadas en Re mayor para generar tensión armónica por parte de la región dominante que busca resolver a la tónica en los compases 27 y 28 con un acorde de sol

mayor en tiempo fuerte para dar reposo, concluyendo así el consecuente, y, por consiguiente, terminando el primer periodo, moviéndose en una progresión I – V - I finalizando la parte A de la sección A, ilustración:

Misma idea rítmica y melódica de los compases 12 y 13 desarrollada en G mayor

Escalas con ligados haciendo énfasis en la dominante(D) para generar tensión armónica

Acorde de tónica(G)

The image shows a musical score for guitar in G major. It includes a melody line and a bass line. A red box highlights a specific melodic phrase. A green box highlights a scale run with fingerings (4 0 2 1 0, 1 3 1 3 4 0, 1 3 1 3 4 1) and a circled 5 in the bass line. A blue box highlights a chord in the bass line. A small red box at the top right shows a zoomed-in view of the melodic phrase.

Ilustración 4: Final Parte A de la, sección A, consecuente.

Fuente: Autor del proyecto.

Parte B con repetición:

La parte B con repetición comprende del compás 29 al 45, es una parte que se debe interpretar menos viva pero con gracia sugerida en la partitura por el compositor, y que además pretende resaltar la picardía y las notas de la melodía, comienza en el compás 29 en la cejilla 8 con énfasis en la dominante (Re), haciendo una pequeña modulación a esta misma, tiene un cambio en la idea rítmica y melódica desarrollada en primera instancia por notas sueltas, notas de prolongación de tiempo en el bajo y seguidamente notas dobles en el acompañamiento como apreciamos en el compás 30 referenciado con el acorde de Re mayor (tónica temporal) en esta parte b, la idea rítmica principal se desarrolla en los compases 29 y 30 por medio de notas

acórdicas que a la misma vez se mueven en bloque repitiendo esto en los compases 31 y 32 en la cejilla 5, el compás 31 va al IV grado (Sol), mientras que el compás 32 va al V/V (Mi) que resuelve en la nota La (el bajo) moviéndose por grados conjuntos (La, Si, Do) y en el compás 34 en la cejilla 5 arribando a Re, para así terminar el antecedente de esta parte b en el compás 35 cejilla 3 con el acorde de Sol mayor, ilustración:

Idea rítmica principal, bajo con notas prolongadas y melodía con notas sueltas y en bloque

menos vivo y con gracia

Acorde de D cejilla 5, Acorde de G cejilla 3

V/V (E7), Resuelve a A en grados conjuntos en el bajo

Ilustración 5: Inicio Parte B de la sección A, antecedente.

Fuente: Autor del proyecto.

Seguidamente del compás 36 al 46 tenemos el consecuente de esta parte b, el cual va a imitar la disposición rítmica y melódica idénticamente de los compases 29, 30 y 31, a los compases 37, 38 y 39, en este fragmento se logra apreciar el manejo de los acentos y silencios, expuestos en estos compases, empezando la melodía con un silencio de corchea manteniendo esta articulación (acento) el cual resulta muy importante para el desarrollo del fraseo y la interpretación daba, así mismo, en el compás 40 (cejilla 7) tenemos el acorde de La mayor, destaca en la melodía la nota Do que realiza desplazamiento hacia un Mi y este continuando a un F# (V/VI), en los compás 41 y 42 lo cual tiene coherencia debido a que en los siguientes compases (43, 44) la armonía descansa en Si menor el VI grado de la tonalidad el cual mantiene

la región tónica, así pues, en el compás 44 tenemos los puntos de repetición para retomar nuevamente al compás 29 y así hasta llegar al compás 45 en B menor, pasando a el compás 46 en Re mayor a manera de arpeggio, donde la armonía pasa a retomar a la parte A de esta sección A, terminando con el segundo periodo de la parte en el compás 46 con la doble barra, ilustración:

The image shows four measures of music on a staff, each enclosed in a colored box with a corresponding label below it:

- Red box (Measure 1):** Labeled "Acorde de A, melodía C# desplazamiento a E". The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a C7 chord. The melody starts with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and a quarter note B4.
- Green box (Measure 2):** Labeled "Region tonal centrada en F# (V/vi)". The notation shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a C9 chord. The melody continues with a quarter note C5, followed by a dotted quarter note D5, and a quarter note E5.
- Blue box (Measure 3):** Labeled "Reposo en Bm (vi)". The notation shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a C7 chord. The melody is a whole note chord B2.
- Purple box (Measure 4):** Labeled "Acorde de Bm en el primer compás, D mayor a manera de arpeggio." The notation shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a C7 chord. The melody is a whole note chord D3, marked "rit." (ritardando).

Ilustración 6: Compases parte b de la sección A, consecuentes.

Fuente: Autor del proyecto.

Para finalizar esta sección A, retomamos a la parte A después de la doble barra del compás 46, hacia los compases 47 al 62 los cuales van a desarrollarse de la misma forma de la parte A ya anteriormente analizada, imitando toda su estructura y forma, Así entonces, la sección A está conformada y estructurada de la siguiente manera (A, B, A), (Sol, Re, Sol).

Sección B

Parte A con repetición (Trio):

En la sección B, parte A con repetición lleva el nombre de “trío” (“sección media de una pieza musical en forma ternaria, contrasta con la sección inicial y generalmente es de un carácter más íntimo y lírico”) (sensagent, 2013) “pertenece a la segunda sección de un Minuet, se origina en la época de la música barroca y aparece en la región francesa de Poitou” (Ninaaz, 2021), Esta

sección B contrasta en tonalidad y textura, se da importancia a la expresividad. Esta sección modula al V grado (región dominante) de la tonalidad inicial pasando a un Re mayor, otorgándole protagonismo a la melodía en los bajos en los compases 63 al 79, en esta parte destaca un desarrollo en la dominante, desde el punto de vista compositivo el autor nos referencia el cambio de textura y el aspecto melódico a desarrollar, ya que le da importancia a las voces graves y las superiores pasan a un segundo plano, las cuales pasan a rellenar armónicamente el acompañamiento trabajando por medio de acordes marcando el tiempo de Vals, así entonces, en el tiempo fuerte siempre se ejecutarán los bajos de los acordes prolongando la duración de las notas hasta el tercer tiempo y en los tiempos débiles vamos a encontrar notas acórdicas, así como lo referenciamos en el compás 63, donde encontramos la región tónica de esta parte (Re), y en el compás 64 por medio de tresillos ligados manteniendo la región tónica hasta el compás 67 sin alterar la rítmica del vals, la melodía se mantendrá en el bajo en estos compases, así entonces el antecedente de esta parte lo encontramos del compás 63 al 79, y cual lleva la siguiente progresión I – V/VI – VI – II – I - ; VII disminuido – V/III – IIIx2 – V, lo podemos apreciar en la siguiente ilustración:

Trio

Lento

muy expresivo

C2

C4

C1 C2

Acordes en tiempo de Vals, primer tiempo fuerte y los tiempos débiles notas acordicas

Progresión: I - V/VI - VI - ii - I; Vii* - V/iii - iii x2 - V

Ilustración 7: Inicio parte C (Trio), de la sección B.

Fuente: Autor del proyecto.

De la misma manera, el consecuente de esta parte se encuentra entre los compases 80 al 95. De los compases 80 al 86 se repetirá la misma progresión rítmica y armónica de primeros siete compases del inicio de esta parte ya anteriormente expuestos, y se mantiene la melodía en las voces graves donde lo importante es destacar la expresividad del fraseo, a continuación en el compás 87 a E semi disminuido, y en el compás 89 ejecutando un tresillo en el bajo hacia A mayor (V), mientras que el Sib y Eb se prolongan los tres tiempos del compás, el cual resuelve a Re mayor en el compás 90, la melodía realiza un desplazamiento desde la nota Fa hasta La y después a La# para llegar a Si en el compás 92 a el IV (Sol), pasando al 93 a V (La), en el final de esta parte tenemos acordes en bloque en los tres tiempos, en el primer tiempo tenemos a La mayor (V) en el segundo a Re (I) en el tercero La (V) y en el compás 95 terminando en tónica en tiempo fuerte, haciendo una cadencia V – I y en consecuencia llevando la siguiente progresión, I – V/VI – VI – II semidisminuido - I – IV – V- I – V – I, ilustración:

Arpeggio y desplazamiento melódico

Progresión: I, IV, V, I, V, I

Progresión: I, V/Vi, Vi, ii semidisminuido

Ilustración 8: Compases parte C de la sección B.

Fuente: Autor del proyecto.

Por último, en esta sección B tenemos la campanela que consiste en tocar notas generalmente por grado conjunto, utilizando cuerdas vecinas entre las notas, consiguiendo no solo el legato, sino la prolongación de las mismas en la escala, produciendo una sonoridad particular que es similar a una escala accionada en el piano, al mantener el sonido por el peso corporal sobre el teclado y desde luego que los posteriores acordes arpegiados evocan los efectos sonoros de los instrumentos de teclado, haciendo énfasis en la melodía del bajo. En la guitarra el efecto que se produce logra destacar la velocidad y la prolongación de la nota que se quiere mantener durante todos los compases, desarrollando un fraseo limpio y veloz. Inicia en el compás 96 lento y pasa a movido poco a poco hasta mantener un acelerando en el compás 99 alternando los dedos p, i, a, m, p, i, el motivo rítmico melódico es repetitivo, esta progresión en particular manifiesta el uso recurrente de acordes de séptimo grado como reemplazo de las dominantes, generando especie de modulaciones transitorias no resultas, que a la postre generar tensión armónica hasta resolverla en los siguientes compases grados disminuidos para resolver al acorde, en los siguientes compases como lo podemos observar: I, VII disminuido/ IV, VII

disminuido/ I, VII disminuido/VI, VII disminuido/V, en esta parte solo cambian los acordes manteniéndose el mismo arpeggio, ilustración:

The image shows a musical score for guitar titled "Campanella". It consists of two staves of music. The first staff has four measures with fingerings: 0 1 0 2 0 1, 3 1 0 2 3 1, 3 2 0 1 3 2, and 1 3 0 2 1 3. Below the first two measures is the instruction "movido poco a poco" and the letters "p, i, a, m, p, i,". Below the last two measures is the instruction "acelerando". The second staff has four measures with fingerings: 2 3 0 4 2 3, 3 1 0 4 3 1, 4 1 0 2 4 1, and 2 1 0 4 2 1. Between the two staves, the chord progression is written in red: "Progresión: I, VII disminuido/ IV, VII disminuido/ I, VII disminuido/VI, VII disminuido/V".

Ilustración 9: Inicio de la Campanella, sección B.

Fuente: Autor del proyecto.

Continuando con esta parte, avanzamos hasta el compás 104 donde cambia la ejecución del arpeggio pasando a: p, i, m, a, p, i, manteniéndose la región dominante (La) como tónica temporal haciendo una desviación pasajera a esta tonalidad en los compases 104 al 106, después retoma a la tónica de esta parte (Re) y se mantiene hasta el compás 111, ejecutando un poco retardando, donde recapitula nuevamente el arpeggio del comienzo, moviéndose en una progresión de: I, (La), Imaj7, I6, V9/II, V7, I(Re), ilustración:

Desviación pasajera a V(A) Progresión: I,(A), Imaj7, I6, V9/ii, V, I(D)

poco rit.

p, i, m, a, p, i,

Ilustración 10: Continuación de la Campanella, sección B.

Fuente: Autor del proyecto.

Para concluir esta sección B, la progresión regresa a la misma disposición rítmica y melódica de los compases 96 al 98, a los compases 112 al 114, donde poco a poco va a ir acelerando, repitiéndose lo mismo, y haciendo una pequeña variación acentuando el bajo en los compases 116, al 119, manteniendo la misma progresión, de la misma manera, en los compases 120 al 128 van a ir intercalando entre 2 acordes cada 4 compases (Fa#7, Si disminuido, La7, Sol6) hasta llegar al compases 129 y 130, donde tenemos una escala con ligados ascendentes y descendentes ubicados en la región dominante (La) en la cejilla 7, y continuando hasta la cejilla 2 con un bajo en notas (Sol, Mi, La) alternado con la melodía en La en el compás 131, arribando a los signos de repetición para retomar nuevamente desde el inicio de la sección B, y así hasta llegar al compás 95 donde vamos a regresar del signo a la coda, re exponiendo la sección A: introducción y el tema A, ilustración:

brillante

Acordes cada 4 compases (F#7, B disminuido, A7, G6)

- simile

poco dim.

C7

C2

Escala con ligados descendentes y ascendentes, región dominante, bajo en notas G, E, A, se mantiene la melodía en A.

Ilustración 11: Final de la Campanella, sección B.

Fuente: Autor del proyecto.

Sección A'

Parte A' y coda:

En esta sección de recapitulación, la obra va a retomar desde el signo a la coda, hacia introducción y al tema A desde el comienzo repitiendo todo exactamente igual, hasta llegar al compás 28, de donde saltaremos al compás 132 (comienzo de la coda), que su particularidad se basa en tocar acordes en bloque marcados, ejecutándose de forma rápida y limpia, desde los compases 132 al 144 en cejillas con figuras rítmicas en el bajo de blancas, negras, y en el acompañamiento con blancas en notas acórdicas, moviéndose en una progresión: I, II, VI, I, V7, IV, III, V7, IV6, III, II, VII disminuido/V, V, I, ilustración:

Coda

C3 C5 C6

Acordes en bloque, bajo haciendo movimientos conjuntos, destacan rapidez y limpieza

C8 C7 C7 C3

poco rall.

Ilustración 12: Inicio de la Coda, sección A'.

Fuente: Autor del proyecto.

Continuando, con esta última sección en el compás 145 tenemos corcheas que van a repicar las notas Re y su octava, para arribar a los compases 146 al 150, donde presenta el motivo rítmico melódico principal de la obra, cambiando únicamente la nota A# que lleva a un reposo en el compás 150 en Re, ilustración:

Repiques

Motivo rítmico - melódico principal, nota cambiante A#

2

veloz. -

Ilustración 13: Continuación de la coda, sección A'.

Fuente: Autor del proyecto.

Así entonces, en los compases 150, al 153, tenemos unas escalas descendentes con legatos, la velocidad y limpieza en las notas es lo más importante a destacar en esta parte,

descansando en el compás 154 en la nota Re, el compás 155 genera tensión por parte de la dominante de la tonalidad (Re7) a manera de arpeggio para así terminar en forte en la tónica (G) principal de la obra a manera de arpeggio.

ilustración:



Escalas con ligados, resalta la velocidad y limpieza en la ejecución de las notas, acordes finales (D7, G)

Ilustración 14: Final de la coda y de la obra, sección A'.

Fuente: Autor del proyecto.

Conclusión

Para el abordaje de este Vals y de sus aspectos técnicos resulto de gran utilidad este ensayo, ya que se logró evidenciar de manera detallada y la clara la estructura y forma de la obra, así como también del contexto, vida y obra del compositor, las articulaciones, el fraseo, la rítmica y las dinámicas son elementos esenciales que debemos enfrentar para lograr comprender y ejecutar esta pieza. A manera personal este trabajo me ayudo a aclarar todas las dudas planteadas en el primer vistazo de la obra, así como también, lograr un balance sonoro a la hora de interpretarla, igualmente es de gran importancia conocer el contexto del compositor de la obra a analizar, ya que este dará grandes pautas para determinar aspectos musicales ajenos a la partitura.

Es importante señalar que esta pieza evoca el ambiente romántico y las melodías virtuosas y adornadas por parte del compositor Agustín Barrios, aportando al ejecutante diferentes técnicas al momento de interpretarla (legatos, notas sueltas, notas en bloque, acentos, fraseo, digitación, etc.). Barrios nos muestra la versatilidad del instrumento, así como también las diferentes posibilidades sonoras, haciendo especial énfasis en la parte de la Campanella, por último, mencionar que este tipo de trabajos nos ayudan a ampliar el conocimiento y a desarrollar nuestras propias bases para lograr una interpretación más acercada al momento del abordaje de la obra.

Bibliografía

- Acero Forero, L. E. (2014). *Repositotio Javeriana*. Obtenido de Repositorio Javeriana:
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11750/ForeroAceroLuisEnrique2014.pdf?sequence=1>
- Aguado, D. (1843). *nuevo metodo para guitarra clasica*. Madrid: Lodre.
- Busto, J. L. (20 de 03 de 2012). *Melomano Digital*. Obtenido de Melomano Digital:
<https://www.melomanodigital.com/la-forma-sonata/>
- Couperin, F. (1994). *mineduc*. Obtenido de mineduc:
<https://www.mineduc.gob.gt/DIGECADE/documents/Telesecundaria/Recursos%20Digitales/20%20Recursos%20Digitales%20TS%20BY-SA%203.0/04%20EXPRESION%20ARTISTICA/U4%20pp%2085%20rond%C3%B3.pdf>
- Elizondo, R. (29 de 08 de 2019). *Clases de guitarra*. Obtenido de Clases de guitarra:
<https://www.youtube.com/watch?v=dya8KV5CREQ&t=720s>
- Fehling, H. (2009). *Bailamos Vals*. Obtenido de Bailamos Vals:
<http://www.bailamosvals.com.ar/historia.html>
- FORERO ACERO, L. E. (2014). *ANALISIS INTERPRETATIVO LA CATEDRAL AGUSTIN B*. Obtenido de
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11750/ForeroAceroLuisEnrique2014.pdf;jsessionid=2FB382A207AD821E9D354505C4EE6F0A?sequence=1>
- Monroy, J. M. (2017). *ESTUDIO INTEGRAL DE ESCALAS EN LA GUITARRA CLASICA*. Bogota: universidad el bosque .
- Naxos, A. G. (08 de 11 de 2003). *Guitarrisima*. Obtenido de Guitarrisima:
<http://guitarrisima.com/index.html>
- Ninaaz. (09 de 08 de 2021). *Wiki.es*. Obtenido de Wiki.es: <https://www.wiki.es-es.nina.az/Minueto.html>
- Poleo, R. (02 de 2005). *La guitarra blog.com* . Obtenido de La guitarra blog.com : <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/agustin-barrio-mangore.pdf>
- Sandoval, E. (2018). *UKnowledge*. Obtenido de UKnowledge:
https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1128&context=music_etds
- sensagent. (2013). *diccionario.sensagent.com*. Obtenido de diccionario.sensagent.com:
[http://diccionario.sensagent.com/Tr%C3%ADo%20\(forma%20musical\)/es-es/](http://diccionario.sensagent.com/Tr%C3%ADo%20(forma%20musical)/es-es/)
- Vercesi, P., & Wiman, F. (2015). Aspectos del proceso morfológico en la música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 23.
- vida, s. (30 de 06 de 2015). *Tono menor. Blog spot.com*. Obtenido de Tono menor. Blog spot.com:
<https://tono-menor.blogspot.com/2015/06/forma-vals.html>