

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

**LA INICIACION PROFESIONAL DEL
GUITARRISTA**

MONOGRAFIA

**PRESENTADA POR LA EX-ALUMNA DEL
CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA:
NELLY BORDA DE ANDRADE**

**PARA OPTAR EL TITULO DE:
PROFESORA DE GUITARRA**

LIMA - PERU

1 9 9 6



*Dedico esta monografía a mi
padre, mi compañero y amigo que
guió y orientó mi vida con amor y
rectitud.*



RECONOCIMIENTO

- Agradezco al Conservatorio Nacional de Música por la formación musical que he recibido.
- Agradezco al Maestro JUAN BRITO VENTURA por sus enseñanzas, su ejemplo, y su apoyo.
- Agradezco al Maestro MANUEL CABRERA por su orientación y apoyo brindados para la realización de este trabajo.

INDICE

INTRODUCCION.....	6
CAPITULO I.....	8
<u>LA FORMACION DEL INTERPRETE.....</u>	8
1. <u>Aspectos Básicos.....</u>	8
1.1 Iniciación al estudio de la guitarra.....	8
1.2 Adecuación física correcta en relación con la guitarra.....	10
1.3 Posición del cuerpo.....	11
1.4 Colocación de la guitarra.....	12
1.5 Posición de la mano derecha.....	14
1.6 Las Uñas.....	15
1.7 La afinación.....	17
2. <u>Iniciación a la Técnica.....</u>	20
2.1 Mano derecha.....	20
2.1.1 Toque libre del pulgar.....	21
2.1.2 Toque apoyado del pulgar.....	23
2.1.3 Toque libre con los dedos índice, medio y.....	25
anular	
2.1.4 Toque apoyado con los dedos índice, medio y.....	26
anular	
2.2 Mano izquierda.....	27
3. <u>Aspectos Técnicos guitarrísticos.....</u>	30
3.1 La importancia de la práctica de las escalas.....	31
3.2 Acordes.....	34
3.3 Arpeggios.....	35
3.4 Trémolo.....	37
3.5 Cambios de digitación.....	39
3.6 Recursos expresivos.....	42
3.7 El toque.....	44
3.8 Vibraciones por simpatía.....	46

CAPITULO II	47
<u>LA EXPRESION Y LA INTERPRETACION</u>	47
1. <u>La Expresión como Comunicación</u>	47
1.1 La musicalidad.....	47
1.2 La sensibilidad musical.....	50
2. <u>La Interpretación</u>	52
2.1 El intérprete.....	54
2.2 La actitud del intérprete.....	55
2.3 La importancia de escucharse a sí mismo.....	56
2.4 El virtuosismo.....	58
2.5 La relajación.....	58
2.6 El trac.....	60
CAPITULO III.....	62
<u>LAS APTITUDES Y LA AUTOVALORACION DEL INTERPRETE</u>	
1. <u>Actitudes que influyen en el desarrollo del Intérprete</u>	62
1.1 La inteligencia.....	62
1.2 La memoria.....	67
1.3 La percepción auditiva.....	67
2. La Autovaloración del Interprete.....	71
2.1 La Motivación.....	71
2.2 La Evaluación.....	73
2.3 Las Recompensas.....	74
CONCLUSIONES.....	75
RECOMENDACIONES.....	75
BIBLIOGRAFIA.....	75
ANEXOS.....	80
1. Semblanza del Maestro Juan Brito.....	80
2. Entrevista al maestro Juan Brito	94

INTRODUCCION

Señores Miembros del jurado, Presento a vuestra consideración como representantes del Conservatorio Nacional de Música, el trabajo de investigación relacionado con la orientación del aprendizaje de la GUITARRA, Titulado LA INICIACION DEL GUITARRISTA.

Los temas que desarrollo han sido seleccionados y ordenados atendiendo a un orden que considero el más adecuado en la enseñanza de la GUITARRA.

En el CAPITULO I, que trata sobre la Formación del Intérprete, describo los temas relacionados con los aspectos básicos y los técnicos para el aprendizaje de la GUITARRA, que suelen figurar, con variantes, en los distintos métodos y tratado de los Maestros de la GUITARRA, en la exposición también están presentes mis experiencias como alumna del Mtro. Juan Brito y como profesora que ha experimentado y reafirmado sus conocimientos en la práctica de la enseñanza.

En el CAPITULO II, desarrollo temas relacionados con la formación del artista intérprete, llevando en la exposición, junto a

descripciones psicológicas y de orden práctico para el trabajo diario, recomendaciones para llegar a una buena meta como intérprete de la GUITARRA.

En el CAPITULO III, en forma descriptiva se tratan los temas sobre el desarrollo de la inteligencia, la memoria y la percepción auditiva, en relación con la formación del guitarrista profesional. Concluyo este capítulo exponiendo el tema la AUTOVALORACION DEL INTERPRETE, importante para todo músico, que desde el inicio de su formación debe proponerse metas y evaluar serenamente sus logros, como procedimiento de reafirmación de su valer como persona y como artista músico.

Concluido el desarrollo de la monografía, cumplo con rendir un justo homenaje a mi maestro, el prestigioso pionero que en el año de 1946 inició en el Conservatorio la especialidad de GUITARRA, el Mtro. Juan Brito.

En el Anexo 1 presento una breve semblanza del Mtro. Juan Brito y en Anexo 2 una entrevista. En ambos anexos se aprecia la calidad, tanto en el aspecto personal, como en el profesional y docente, del que ha sido el maestro de los guitarristas profesionales, egresados del Conservatorio Nacional de Música.

CAPITULO I

LA FORMACION DEL INTERPRETE

1.. ASPECTOS BÁSICOS

1.1. INICIACION AL ESTUDIO DE LA GUITARRA

Para el estudio de la guitarra, como instrumento armónico de difícil ejecución, el estudiante deberá reunir determinadas condiciones físicas e intelectuales. Todos nacemos con cualidades y actitudes diferentes a las de los demás, y que se pueden desarrollar con el estudio y el trabajo perseverante y esforzado.

La formación guitarrística puede iniciarse desde temprana edad, 4 a 7 años, con el instrumento adecuado a su tamaño. Los niños a esta edad disfrutan con otros niños sus experiencias musicales, es por eso necesario en esta etapa que los niños participen en grupos de guitarras, conjuntos instrumentales mixtos, o con violín y flautas, xilófonos, percusión, etc.

Desde el inicio, cuando trabaje con grupos el profesor, deberá tener especial cuidado con la posición del instrumento, el fraseo, el ritmo y la dinámica. Asimismo deberá seleccionar el material adecuado que sea fácil de ejecutar, fácil de leer, y que de al niño satisfacción.

La edad apropiada para empezar un estudio más exigente será a partir de los 8 años, es a esa edad cuando los niños han alcanzado un desarrollo motor en sus manos, lo mismo que una capacidad intelectual suficiente para empezar el trabajo técnico y el de la interpretación.

Las ventajas del estudio de la guitarra, para el niño, durante los primeros momentos, se hacen evidentes con los siguientes logros:

- a) Desarrolla intelectualmente: razonamiento, análisis, imaginación y cultura.
- b) Desarrolla afectivamente: disfrute estético, capacidad expresiva, sensibilidad y control emocional.
- c) Mejora su coordinación psicomotriz.
- d) Forma el carácter: autoconocimiento y valoración personal, y resistencia a la frustración.

Los jóvenes que a partir de los 14 años o más deciden dedicarse al estudio de la guitarra, deberán hacerlo con disciplina y seriedad.

La técnica, la expresividad, la metodología son determinantes para la formación de un intérprete. Es por eso peligroso formarse por sí sólo, sin la orientación adecuada de un profesor o escuela de música, ya que esto puede hacer que el estudiante adquiera defectos y conceptos, luego muy difíciles de corregir.

Al llegar a la edad, adulta, las características físicas de cada persona no son determinantes para una formación guitarrística.

El largo de los brazos y el tamaño de las manos no tienen que ver con las capacidades técnico expresivas, ni con las condiciones motrices y de carácter que sí pueden decidir en la formación de un intérprete.

Tenemos el caso del guitarrista Yamashita, gran virtuoso "técnico mecánico" del instrumento, con estatura corta y manos chicas, y su musicalidad no es la mejor. Otro caso es el de Andrés Segovia que teniendo también manos chicas es considerado el guitarrista de todos los tiempos, por su calidad interpretativa y su gran musicalidad.

1.2. ADECUACION FISICA CORRECTA EN RELACION CON LA GUITARRA

La guitarra debe amoldarse al cuerpo y no el cuerpo a la guitarra.¹

Abel Carlevaro. Escuela de la Guitarra.

El guitarrista desde que se inicia en el estudio de la guitarra debe tener en cuenta la unidad que se va a producir entre él y la guitarra, evitando toda postura forzada para facilitar los movimientos al servicio de la mecánica instrumental y la expresividad del intérprete.

La acomodación de la guitarra, manteniendo su estabilidad sin entorpecer el libre movimiento de los brazos y del cuerpo, debe ser el punto de partida para la ordenación posterior de una escuela guitarrística.

La guitarra debe permanecer quieta y firme, pero permitiendo al cuerpo moverse cuando así lo requiera la acción del brazo o de la mano. Los movimientos podrán entonces realizarse sin afectar nunca la estabilidad del instrumento.

1.3. POSICION DEL CUERPO

La posición del cuerpo al sentarse y la colocación del instrumento son los puntos más importantes para empezar el camino técnico.

- El guitarrista al sentarse adoptará una actitud natural, libre de tensiones. Se sentará en la parte delantera de la silla.
- El pie derecho se ubicará ligeramente atrás del guitarrista para conseguir así la estabilidad necesaria.

- El pie derecho se ubicará ligeramente atrás del guitarrista para conseguir así la estabilidad necesaria.
- El pie izquierdo estará colocado sobre un banquito para guitarrista, este se situará delante del asiento y será ajustable para conseguir diversas alturas. La finalidad del banquito es crear un ángulo en la pierna izquierda donde se colocará la guitarra.
- La columna vertebral se deberá mantener erguida para evitar dolores, sin embargo la posición debe ser natural y sin actitudes forzadas.

1.4. COLOCACION DE LA GUITARRA

El guitarrista deberá tomar la guitarra para integrarla a sí mismo, como si fuera parte de él.

- El pie izquierdo ligeramente elevado, creó el lugar exacto para la guitarra. Esta tendrá una inclinación hacia abajo a la derecha, de manera que el mástil esté más cerca, a la vez que una inclinación hacia adentro creando el ángulo necesario para mayor comodidad en la mano izquierda. Con el antebrazo derecho se logra completar el equilibrio del instrumento. Sin embargo, es difícil ubicar el antebrazo derecho en la posición correcta ya que esto depende del largo de los brazos del guitarrista. Este deberá

conseguir la mejor posición, variando la inclinación del instrumento de acuerdo a sus características físicas.

El antebrazo deberá descansar sobre la guitarra. En ningún momento estará en el aire o abrazando la guitarra.



PUNTOS DE CONTACTO

1. Pierna Izquierda.
2. Pierna derecha.
3. Antebrazo derecho.
4. Frente del Tórax.

Es importante que la posición no sea rígida para que permita la movilidad del guitarrista con su instrumento, de acuerdo a las necesidades expresivas de la obra. Este movimiento deberá ser natural. Será el medio expresivo para realzar la musicalidad y la sensibilidad del ejecutante y la comunicación a través de su interpretación.

1.5. POSICION DE LA MANO DERECHA

La mano derecha se colocará sobre las cuerdas en forma natural y sin tensiones.

Para esto, antes de tomar la guitarra, a fin de obtener una buena posición se recomiendan relajarse para iniciar el trabajo con soltura.

La mano derecha se colocará sin forzar la muñeca, ya que ésto provoca un esfuerzo dañino para las articulaciones y para la circulación de la sangre.



La mala colocación de la mano puede provocar dolor y endurecimiento de todo el brazo, por lo tanto la inutilización para el toque.

1.6. LAS UÑAS

"Tanto para la pulsación libre, como para la apoyada es indispensable el uso de las uñas".²

². El arte de tocar la Guitarra Clásica de Charles Duncan.

Al respecto el Maestro Juan Brito solía decir que: "Si un guitarrista ha adoptado en forma terminante la pulsación con yemas, no tendrá mayores problemas con el trémolo, arpeggios o escalas. Sólo que a mi juicio esta pulsación es más difícil y menos sonora".

"Las uñas son la extensión final de un sistema de palancas constituido por el brazo, la mano y los dedos. De hecho la uña de un dedo en sí misma puede ser considerada una palanca minúscula. Cuanto más certero su contacto, más eficiente es su accionar".³

El corte de la uña, tanto en el pulgar como para los demás dedos, es personal y subjetivo, cada persona tiene una conformación diferente de sus uñas, unos las tienen gruesas o que crecen hacia arriba, o hacia abajo, etc. Es necesario por medio de una lima adecuada dar la forma correcta a la uña.

El proceso del limado consiste en el modelado, acabado y pulido, y, la mejor forma de hacerlo, con lija negra en su punto más suave. Esta se consigue en las ferreterías, no raspa ni debilita la uña.

Para los que tienen uñas débiles es necesario el uso de algún endurecedor de uñas que se consiguen en los lugares de venta de cosméticos.

³ Charles Duncan.

El guitarrista tiene la obligación de cuidar sus uñas, evitando trabajos rudos, así como los toques de acompañamientos populares o punteos que maltratan y deforman las uñas, anulando las posibilidades y produciendo luego sonidos ásperos y sucios.

El cuidado de las uñas en el guitarrista es equivalente al mantenimiento del arco para los instrumentistas de cuerdas o como la selección de boquillas, cañas para los de vientos.

1.7. LA AFINACION

El tono puede dividirse infinitamente y la percepción de los oídos musicales es muy variable y puede llegar del cero al duocentésimo de tono. Es por eso que la percepción auditiva desempeña un papel de primer orden en la práctica de la guitarra.

La sensibilidad auditiva influye en el toque especialmente en la ejecución polifónica en la que al ejecutar acordes es necesario poner de relieve una que otra línea melódica según sea el caso.

La afinación del instrumento es por eso primordial e implica la afinación técnica por la cual se busca la exactitud en la altura del sonido (objetiva del instrumento). A su vez la afinación también será propia del ejecutante dándole realce a la expresión (subjctiva).

Escuchar el sonido buscado mentalmente ayuda luego a subir o bajar la cuerda aunque sea centésimos de tono.

El guitarrista deberá sentir los sonidos en la mente con la inteligencia primero y luego buscar el sonido en la guitarra.

La guitarra con sus seis cuerdas perfectamente afinadas son la base para una buena interpretación, sin embargo se dan casos de guitarristas que teniendo una buena técnica y dotados de sensibilidad musical malogran su interpretación por una mala afinación del instrumento.

La afinación exacta en la guitarra, así como para cualquier intérprete con su instrumento es primordial.

Los estudiantes procurarán obtener la máxima exactitud en su afinación ayudándose con los siguientes métodos:

- a) Utilizando otro instrumento (piano, xilófono, etc.).
- b) Utilizando un diapasón.
- c) Utilizando el sistema comparativo de sonido en las diferentes cuerdas.
- d) Afinación de memoria (buscando el sonido mentalmente).
- e) Ayudándose con un afinador electrónico.

La posición correcta del cuerpo, la colocación del instrumento, de las manos, de los dedos y por último, el cuidado de las uñas y la perfecta afinación son el punto de partida en el camino de la técnica y la interpretación.

2. INICIACION A LA TECNICA

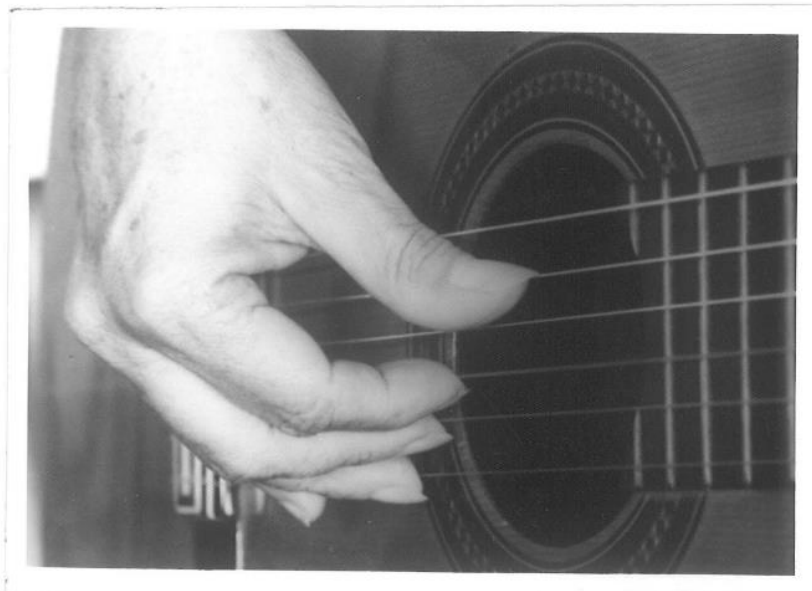
2.1. MANO DERECHA

2.1.1 TOQUE LIBRE DEL PULGAR

El primero de los toques del pulgar es el del ataque de pulsación libre, que se realiza encajando la uña a la cuerda apuntando el toque hacia abajo y a la derecha.

En la trayectoria del ataque, el pulgar describe un círculo imaginario cuyo centro estaría en el nacimiento del dedo.

El pulgar no debe actuar doblando una falange ni las dos.



Nótese en el gráfico la colocación de los dedos en las cuerdas:

Pulgar en la 6^a

Índice en la 3^a

Medio en la 2^a

Anular en la 1^a

Los dedos índice, medio y anular están ligeramente curvos y el pulgar extendido sobre la cuerda.

Obsérvese la situación lateral del pulgar con respecto a los demás dedos, esto permite que el pulgar al tocar no encuentre obstáculos en su camino y que todos los dedos tengan su lugar, ya que el índice, medio y anular también actuarán libremente.

Malas Posiciones





La posición que se observa en el gráfico, se deriva de la mala colocación del pulgar que traerá como consecuencia problemas graves en cuanto a la técnica se refiere, sobre todo en la ejecución de arpeggios, velocidad en escalas, en acordes, etc.



En la posición que se observa, la tensión innecesaria de los dedos perjudica al toque.

2.1.2. TOQUE APOYADO DEL PULGAR



Se realiza cuando el pulgar ataca la cuerda hacia abajo girando ligeramente hacia la izquierda y descansa sobre la cuerda inmediatamente inferior.

El pulgar consigue así un sonido más robusto. Cuando el pulgar engancha la cuerda con la uña el sonido será brillante, mientras que si toma yema y uña el sonido será más opaco.

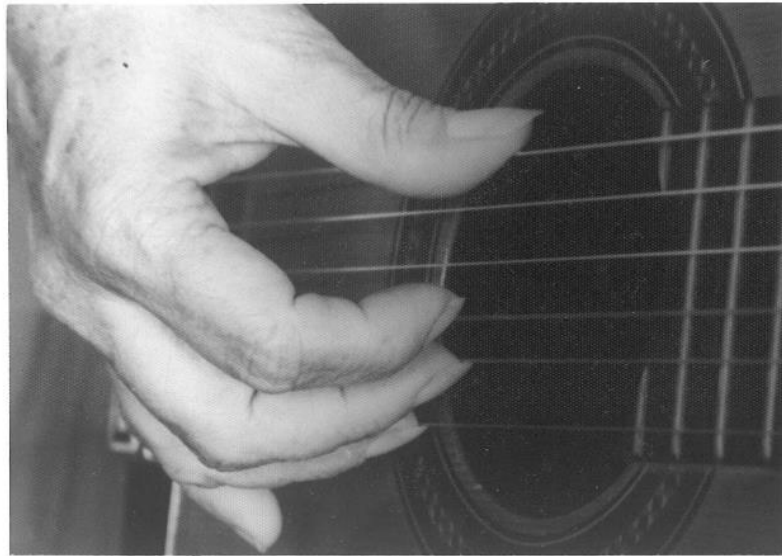
Un ejemplo conocido de toque apoyado con el pulgar, es el que se encuentra en el Preludio No. 1 de Villa-Lobos. También el toque apoyado del pulgar, tomando dos cuerdas juntas, es frecuente y consigue siempre destacar con más fuerza la melodía cuando está en la voz grave.

Cuando se realiza el toque apoyado con el pulgar el impulso se debe realizar con precisión y exactitud, ya que este impulso deberá ser contenido con igual o mayor fuerza que la del impulso inicial.



Cuando el pulgar toma dos cuerdas a la vez, en realidad está realizando dos toques, comenzando con yema y terminando con uña. Para este toque el pulgar deberá girar hacia la derecha, se requiere para esto mucho cuidado en el movimiento de la muñeca a la izquierda, ya que en el segundo toque la uña quedará frente a la cuerda

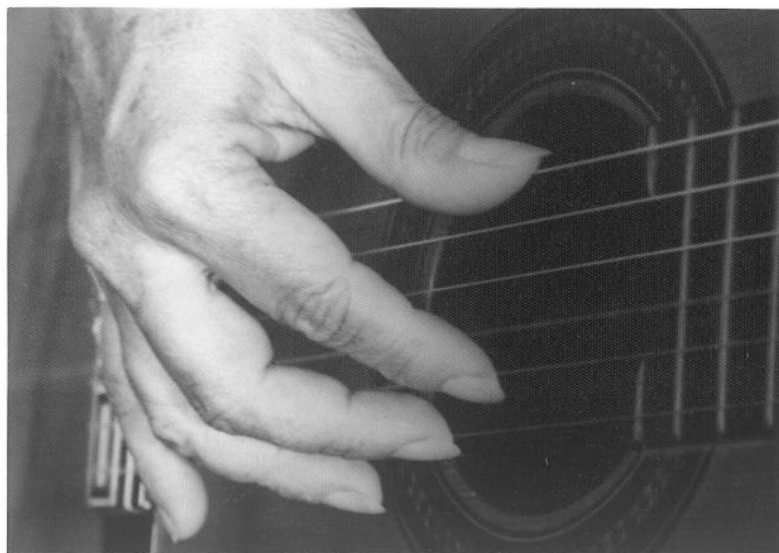
2.1.3. EL TOQUE LIBRE CON LOS DEDOS INDICES, MEDIO Y ANULAR



Se llama así porque al pulsar la cuerda con el pulgar índice, medio o anular estos pasarán libremente sin tocar la cuerda siguiente.

Al tener correcta la posición de la mano derecha con los dedos pulgar, índice, medio y anular, el estudiante podrá conseguir por medio de ejercicios de toque libre las habilidades necesarias para lograr la ejecución de arpeggios, trémolo, acordes, etc.

2.1.4. TOQUE APOYADO CON LOS DEDOS INDICES, MEDIO Y ANULAR



Al ejecutar el toque apoyado, los dedos índice medio y anular pulsan la cuerda y descansan en la siguiente. Este toque se usa para destacar una línea melódica de la armonía.

Sin embargo no siempre es recomendable ya que este efecto se consigue también con el toque libre y este facilita la ejecución además de no limitar el sonido ni la velocidad y limpieza.

Hay algunas obras en las que si se justifica el toque apoyado para conseguir mayor sonoridad y calidad de sonido.

2.2. MANO IZQUIERDA



La mano izquierda deberá colocarse tomando el diapasón sin hacer excesiva presión. Es bueno tomar los trastes después de un breve ejercicio de relajación, para iniciar el trabajo con soltura.

Las uñas en la mano izquierda estarán cortadas totalmente.

Los dedos 1 2 3 y 4 se colocarán sobre los trastes 1 2 3 y 4 respectivamente en una sola cuerda. El pulgar hará la fuerza necesaria para pisar los trastes colocándose por detrás a la mitad del espacio que ocupan los dedos.

Esta posición ocupando los 4 primeros trastes se llamará posición en el 1er cuádruplo. Si los dedos se colocan desde el séptimo traste al décimo, diremos que está en el séptimo cuádruplo.

La mano izquierda deberá moverse a través de todo el diapasón con soltura y agilidad, pisando con los dedos 1 2 3 y 4 en forma precisa. Cada dedo pisará el traste que le corresponda, tratando en lo posible que sea al final de cada traste cerca a la barra.

Los principales puntos a practicar con la mano izquierda son los puentes o cejas, los traslados por saltos, los ligados, los ligados dobles, los glisandos, los vibratos, y otros recursos expresivos como adornos, trinos, apoyaturas y mordentes. En algunos casos tocará la mano izquierda sola.

Es necesario también tomar en cuenta las posiciones abiertas y cerradas que obligan a un trabajo de extensión y contracción de los dedos sobre el diapasón.

Por posiciones abiertas se entiende cuando los cuatro dedos de la mano izquierda pisan las cuerdas en cuatro o más trastes. La posición cerrada será lo contrario cuando los cuatro dedos se reúnen en el ámbito de uno o dos casilleros.

Luego que se conoce todo el ámbito de los trastes se utilizarán puntos referenciales como pueden ser el V traste, el VII, el X traste y el XII traste para una mejor ubicación. Se practicarán ejercicios, estudios y obras para lograr las habilidades necesarias con esta mano.

3. ASPECTOS TECNICOS-GUITARRISTICOS

La técnica no está separada de la expresión, es por eso que es difícil referirse a la técnica como un resultado puramente físico. Es también un resultado mental.

El estudiante debe tener presente que las posibilidades de adquirir una buena técnica son grandes. Cada vez que se siente con su guitarra para estudiar, debe controlar todos sus movimientos con una gran concentración y exigirse a sí mismo una correcta ejecución. La técnica, su campo de acción aumenta de manera extraordinaria cuando se controla con una intensa y permanente concentración; así se llega en breve tiempo a poseer dominio y soltura en la ejecución.

"Todas las dificultades que presenta la técnica guitarrística son vencibles si el que se propone dominarlas, cuenta con facultades naturales y consigue someterse a un trabajo consciente y ordenado, durante el tiempo necesario para vencerlas"⁴. Nunca un esfuerzo resulta inútil. Cada esfuerzo trae consigo algún progreso.⁵

⁴ E. Pujol.

⁵ Leopoldo Kleg. "A tous les instrumentistes, pag. 16.

Estudiese con cuidado y con mucha concentración a fin de que se establezca como costumbre la ejecución correcta.⁶

Al respecto Juan Brito nos dice: es muy importante para el alumno que quiere progresar, evitar desde un principio todo error y fallas técnicas, cuidando sobre todo la tonalidad, el ritmo y las digitaciones de ambas manos, si la obra es una transcripción se comparará con el original a fin de no caer en errores luego muy difíciles de corregir.

3.1. LA IMPORTANCIA DE LA PRACTICA DE LAS ESCALAS

La práctica de las escalas es muy importante dentro del contexto de la técnica guitarrística ya que implica coordinación de ambas manos, conocimiento del diapasón en toda su extensión, conocimiento de los elementos teóricos (tonalidades) y seguridad en los traslados, igualdad de tiempo e igualdad y limpieza de sonido.

La escala debe ser ejecutada eficientemente en su forma mecánica en cualquier tiempo que se toque y debe ponerse al servicio de la música debiendo digitarse de acuerdo al carácter de la obra.

⁶ Misma obra.

En la práctica de las escalas la mano izquierda deberá desplazarse por todo el diapasón con fuerza controlada sobre todo en los pasajes de cambio.

La región aguda es la que presenta mayor dificultad al estudiante y es en esta zona que se debe cuidar especialmente la producción del sonido.

La digitación de una escala puede variar y es recomendable la práctica de las escalas con digitaciones propuestas por especialistas como Andrés Segovia o Abel Corlevaro.

Podemos nombrar también algunos otros como Emilio Pujol, Anton Shaerer Powrosky, etc.

La presentación de la mano izquierda debe ser longitudinal y son recomendables ejercicios preparatorios para reducir en lo posible los movimientos innecesarios.

Cuando una o más notas consecutivas siguen a otra más alta en la misma cuerda en el mismo cuádruplo, serán aquellas pisadas con anticipación y por un mismo impulso por los dedos que les corresponda.

Cuando una o más notas consecutivas siguen a otra más baja en la misma y dentro del mismo cuádruple, los dedos que las pisen permanecerán sin levantarse en el sitio que ocupan, mientras la ejecución de la nota o notas siguientes no exigen lo contrario. Esta práctica contribuye a lograr abertura angular en los dedos de la mano izquierda.

Las escalas deberán tocarse siempre de memoria. El relajamiento absoluto deberá convertirse para el ejecutante en un estado inconsciente y natural. Se deberán practicar al principio muy lento para controlar la igualdad, la duración, la calidad del sonido y también para lograr seguridad y tranquilidad en los desplazamientos y saltos.

Es conveniente alternar digitaciones en la mano derecha im, mi, ma am así como también imami y amima. La pulsación será al aire.

Cuando se ha alcanzado el dominio de estas escalas se podrán practicar escalas en terceras, sextas, etc.

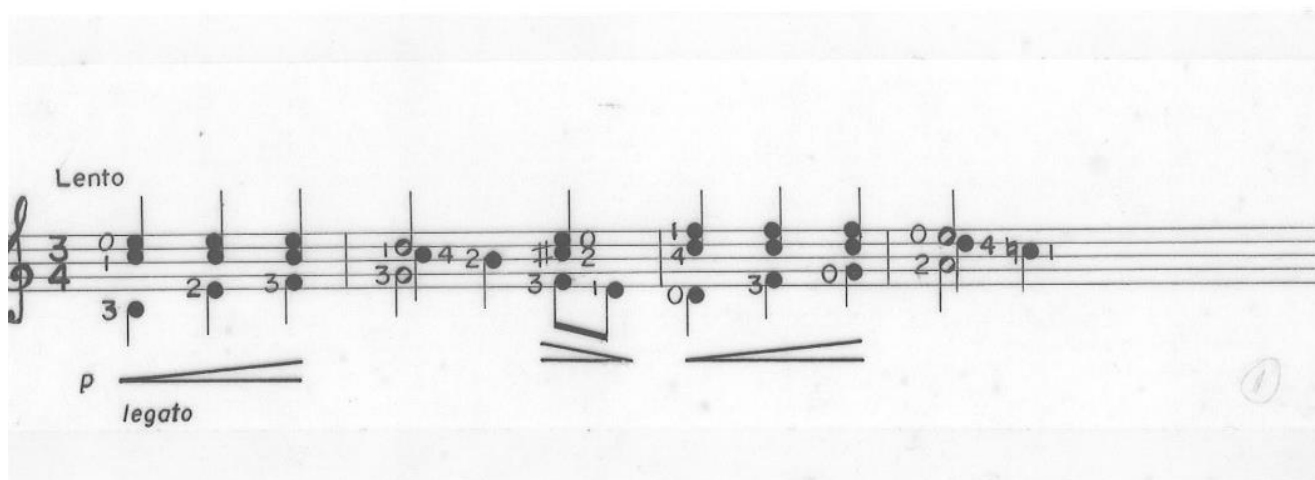
El maestro Juan Brito nos recomienda: "En cuanto a velocidad, ésta es fruto de un trabajo paciente, en forma lenta primero y más rápidamente en forma creciente.

3.2. ACORDES

La absoluta simultaneidad de ambas manos en la ejecución de los acordes es difícil. La realización se hará primero con la agrupación de los dedos de la mano izquierda que pisan diferentes trastes y cuerdas así como la disposición de los dedos de la mano derecha. La lectura de acordes empezará de los sonidos bajos a los altos, igual disposición harán los dedos de la mano derecha.

Las mayores sutilezas de interpretación se obtienen con las diferencias de intensidad sonora en las notas de un acorde.

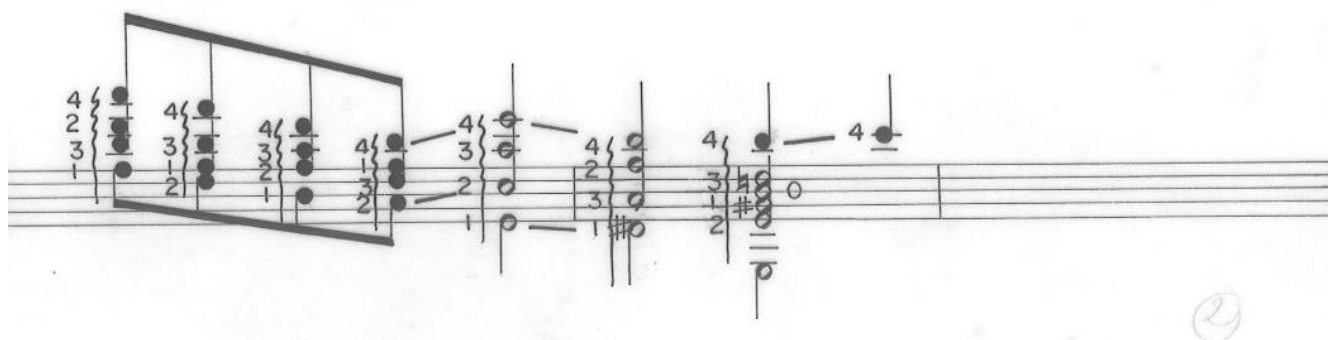
El adiestramiento en este aspecto es muy difícil y exige máxima dedicación y concentración. Es sumamente difícil tocar una melodía acompañada de armonías, ya que es necesario dar a la nota de la melodía uno o dos grados más de fuerza que a las acompañantes. Ej.: Estudio Op 6 N° 8 de Fernando Sor.



Como traslados de acordes definimos a los cambios de posición realizados con participación de todo el aparato motor brazo-manos-dedos. Estos en tiempo lento no presentan problemas técnicos aún con digitaciones difíciles, pero si tratamos de ejecutar el mismo pasaje a gran velocidad, entonces aparecen las dificultades. Por esto se busca la solución, en las anticipaciones o preparaciones mediante el empleo de dedos guías o ejes.

Dedos ejes.- Llamamos dedos "ejes" o "guías" a los dedos comunes a un enlace armónico o melódico que usamos para los traslados o cambios de posición.

Ejemplo: Sombras de Manuel L. Aguirre. Transcripción de Juan Brito.



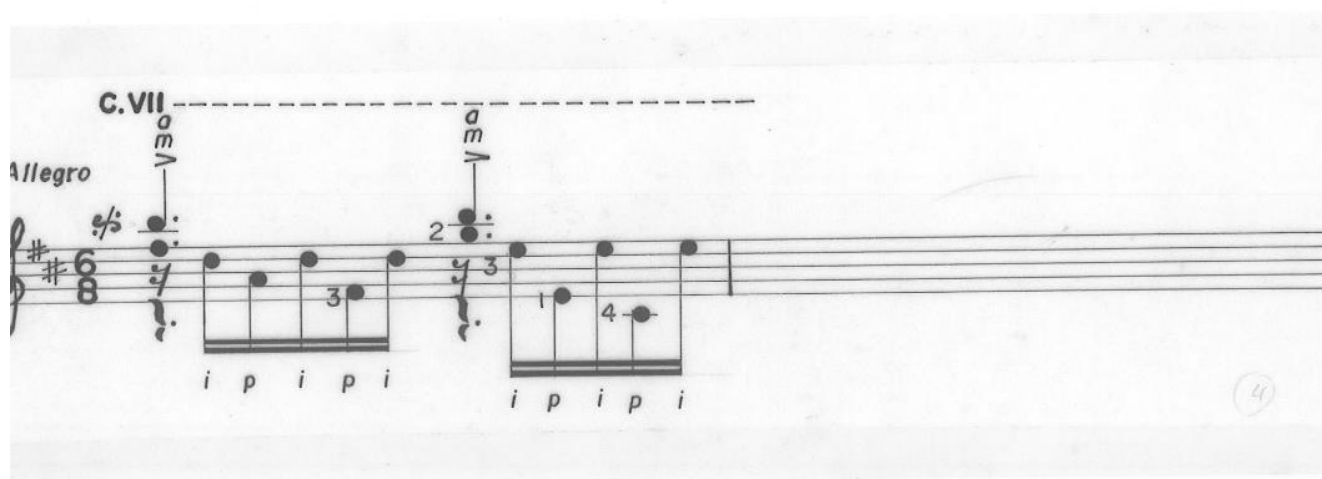
Es necesario reducir al mínimo los movimientos de los dedos, tanto los de la mano derecha como los de la izquierda, para lograr desarrollar velocidad y soltura.

3.3. ARPEGGIOS

Arpeggio es la ejecución sucesiva de las notas de un acorde, desglosándolos uno por uno.

La ejecución de los arpeggios se hará con toque libre de los dedos pulgar, índice, medio y anular.

Ejemplo: Pasaje de Danza Paraguaya Original de A. Barrios.
Transcripción de Juan Brito.



La forma de destacar las líneas melódicas se hará imprimiendo mayor fuerza de pulsación en cualquiera de los dedos de la mano derecha, ya sea hecha en forma libre o apoyada.

La posición de la mano derecha para la ejecución de los arpeggios, será la misma que para los acordes.

Se recomienda los 120 arpeggios de Mauro Giuliani, arpeggios de Abel Carlevaro. Estudios y obras de Riera - Barrios - Villa Lobos.

3.4. EL TREMOLO

Es la repetición rapidísima de una misma nota que produce el efecto semejante al de la vibración.

La pulsación es por lo general libre, pero también puede hacerse apoyando levemente los dedos a, m, i. Este procedimiento permite destacar más la línea melódica.

Los ejercicios preparatorios para la ejecución del trémolo se pueden tomar del libro II de Pujol. Ejs. N°s 22 y 23, así como también del Cuaderno de arpeggios de Mauro-Giuliani".

La práctica del trémolo está muy ligada a la práctica de los arpeggios. Si el guitarrista logra una independencia y agilidad con los dedos de la mano derecha al ejecutar los arpeggios, podrá también ejecutar el trémolo con habilidad.

Es importante practicar diferentes fórmulas en una sola cuerda, como por ejemplo: pim, pmi, pami, pima, pmai, y otras variaciones: pipma, pimpa. Todas las variables posibles son útiles para lograr un trémolo ágil y veloz. Sin embargo, la mayor dificultad está en conseguir la limpieza de sonido que requiere una buena ejecución, por ello es imprescindible el limado de las uñas en la forma que se adecúe más al trémolo, ya que el sonido de la uña puede ser frustrante para un guitarrista que busca un sonido exacto y limpio.

El guitarrista deberá practicar sin desmayo cuidando constantemente el sonido producido.

Otro aspecto importante es la igualdad en el trémolo. Las notas que lo conforman deberán ser tocadas cuidando la igualdad y la exactitud en su ejecución.

"Las obras características para la ejecución del trémolo, son las siguientes: "Paisaje" de Pujol, "Melodía" de Moreno Torroba, "El Último

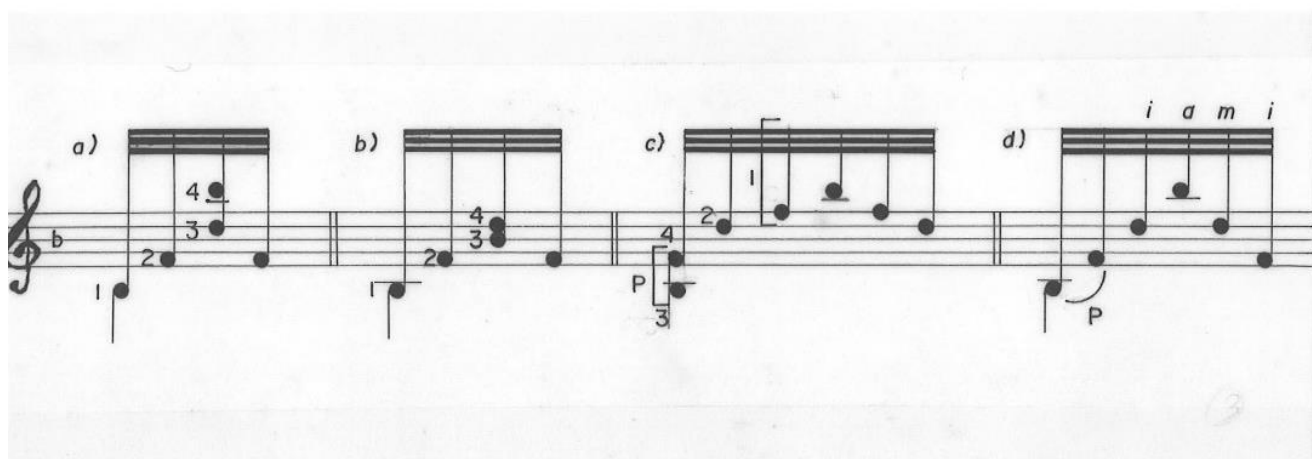
Canto" de Agustín Berríos, "Recuerdos de la Alhambra" de Tarrega y "Estudio" de Manuel Ponce".

Es recomendable también revisar los libros III y IV de Pujol y los métodos de Powrosky Lavie y Dogson.

3.5. CAMBIOS DE DIGITACION

Se hace necesario un cambio en la digitación tanto en la mano derecha como en la izquierda, cuando la digitación impuesta por el autor no es funcional puede estar equivocada o sencillamente ilógica y esto producirá una pérdida lamentable de trabajo y tiempo.

PASAJES DIFÍCILES

EJEMPLO EL COMPAS N° 107 DE LA
CHACONA DE BACH-SEGOVIA

Al referirse a la interpretación de este compás, el maestro J. Brito señalaba en sus clases diciendo:

a) "Este es un pasaje de gran abertura para la mano izquierda, muy difícil de tomar dada la velocidad de esta variación. He escuchado tocar este pasaje al Maestro Segovia y puede constatar que lo hace con mucha filosofía; recurriendo desde compases antes al socorrido "rallentando".

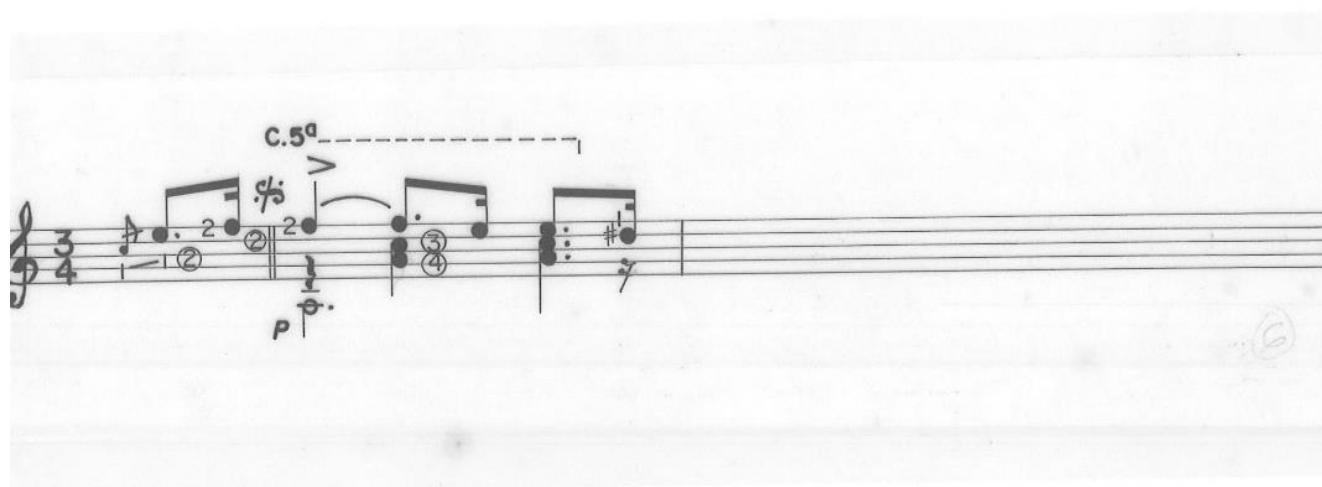
b) "Existe una grabación del guitarrista Julian Bream, donde él invierte el acorde en la forma b), y de esta manera resuelve el problema

El descenso cromático del bajo desde el compás 27: FA#, FA, MI, MIb y RE; si abandona el MI de la sexta cuerda, pierde todo su encanto la línea melódica del bajo. La extensión del acorde es casi imposible de realizar para una mano de mediana formación.

3.6. RECURSOS EXPRESIVOS

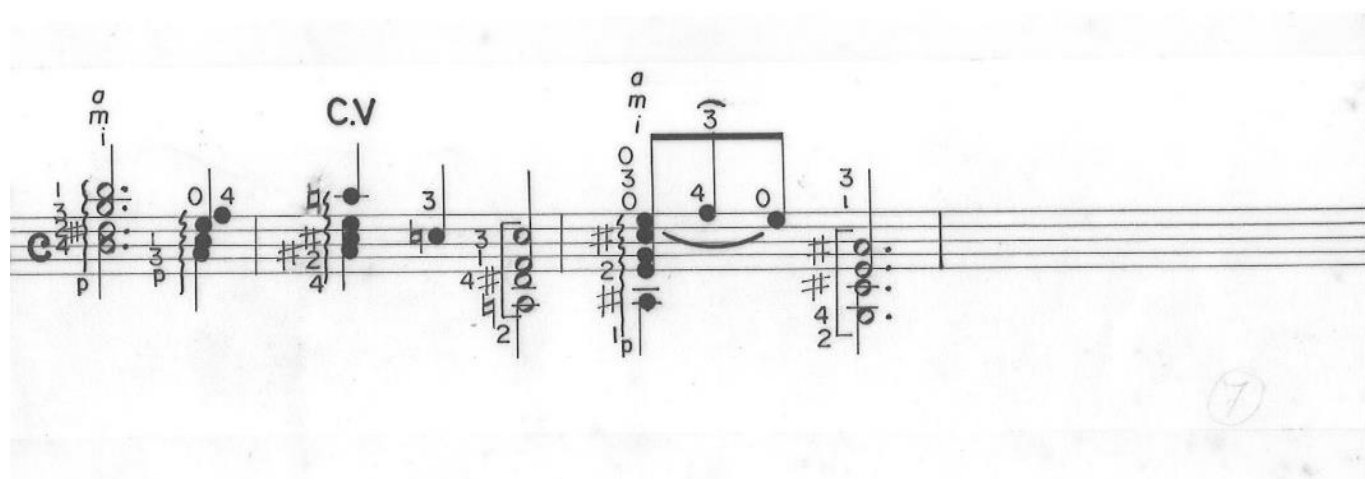
a) Vibrato.- Con energía, con cierto temblor.- Para hacer el vibrato en los instrumentos de cuerdas, se apoya el dedo de la mano izquierda con determinada presión y con movimientos de vaivén obtendremos el vibrato. Existe también otra manera de hacer el vibrato con movimientos transversales a las cuerdas y paralelos a los trastes.

b) Glisando, Portamento o Arrastre.- Es un ligado hecho en forma horizontal por un mismo dedo de la mano izquierda. Ejemplo: Marieta Mazurca para guitarra de Francisco Tarrega.



- c) Acordes arpegiados.- Es la ejecución de las notas integrantes de un acorde, en forma escalonada.

En los acordes arpegiados el pulgar pulsará las tres notas graves y luego se completa con el índice, medio y anular en forma rápida. Ejemplo la Pampa y la Puna de Carlos Valderrama, Transcripción de Juan Brito.



- d) Pizzicato.- Pellisco muy empleado en los instrumentos de arco, que consiste en pellizcar las cuerdas con los dedos sin intervención del arco. En la guitarra este efecto se obtiene apoyando el borde pulposo de la mano derecha a cierta distancia del puente y punteando las cuerdas generalmente con el dedo pulgar.

- e) **Armónicos naturales.**- Para producir un armónico natural cualquiera, bastará colocar un dedo de la mano izquierda en ligero contacto con la cuerda, en el punto donde se forma uno de los nodos de sus vibraciones, pulsarla y levantar inmediatamente el dedo de la cuerda.
- f) **Armónicos artificiales u octavados.**- Estos armónicos se obtienen en cualquier traste de la guitarra, pisando primeramente la nota que se desea octavar, luego el dedo índice de la mano derecha rozará la cuerda justo en el punto que hace la octava de la nota pisada y al mismo tiempo el dedo anular pulsará la cuerda.



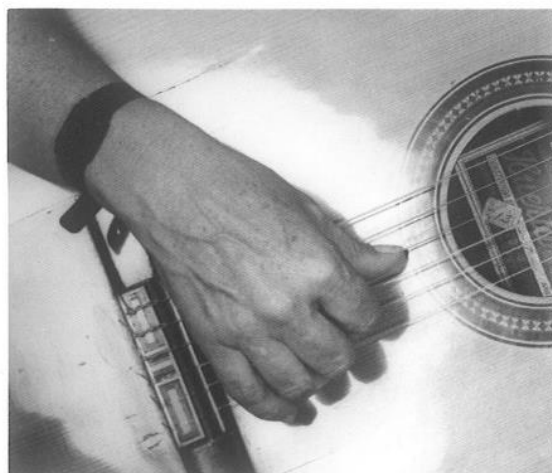
3.7. EL TOQUE

El guitarrista deberá conseguir diversas calidades de toque y diversidad de timbre o color para las distintas posibilidades de

interpretación. La variedad en el color o timbre es natural en la guitarra y las posibilidades tímbricas son infinitas y también son muchas las formas de conseguirlas. La mano derecha podrá cambiar su ubicación acercándose o alejándose de la boca de la guitarra y acercándose al puente o al diapasón según sea el caso.

La mano derecha podrá girar por momentos su ángulo de ataque consiguiendo así variar el timbre de la guitarra. También el pulgar podrá variar la inclinación de la uña con respecto a la cuerda consiguiendo así variedades tímbricas. Deberán buscarse con cuidado las diversas ubicaciones de la mano derecha hasta encontrar el sonido buscado ya sea en toque apoyado o libre, en arpeggios, acordes o en los más difíciles pasajes técnicos

El sonido así producido deberá ser el ideal para el ejecutante así como el adecuado al carácter de la obra.



3.8. VIBRACIONES POR SIMPATIA

Al producirse el toque en cuerdas al aire, no solo obtenemos el sonido deseado, sino también y automáticamente, los diferentes sonidos parciales que vibran en su mitad, tercio, cuarto, etc.; teóricamente sin fin, estos son los sonidos que vibran por simpatía.

El guitarrista deberá conseguir mediante estudio y perseverancia, la suficiente independencia en los dedos de la mano derecha a fin de poder apagar estas vibraciones en caso necesario.

Estos apagados se efectuarán para conseguir una ejecución limpia libre de sonidos involuntarios.

Es necesario también esta independencia para lograr los silencios en todas las líneas melódicas, pertenezcan o no a una complicada polifonía.

CAPITULO II:

LA EXPRESION Y LA INTERPRETACION

La expresión como comunicación

1. LA EXPRESION

La expresión es la realización del artista, que está presente en el lenguaje del compositor y del intérprete y en el proceso comunicativo de ellos con el oyente; Pero la expresión no se percibiría si no están presentes en el proceso comunicativo, emisor (músico o compositor), receptor (oyente), Los condicionamientos mínimos que vamos a denominar “fuentes de la expresión”. Y son dos, a saber: la musicalidad y la sensibilidad musical.

1.1 LA MUSICALIDAD

La musicalidad puede considerarse como un elemento fundamental de la expresión. Es tan fundamental que, sin ella, la obra

perdería esa especial característica que facilita la comunicación y que sólo un oyente adecuadamente preparado, y provisto con sensibilidad musical, va a detectar y comprender.

Por cierto: la musicalidad no es un concepto fácil de definir. Es así que puede haber un músico que interprete una obra con un completo dominio técnico, exhibiendo un buen manejo de matices y un excelente fraseo y recursos expresivos, etc., pero su ejecución puede carecer de musicalidad. Por tanto, aunque una buena técnica musical favorezca a la expresión musical, esas destrezas no siempre obtienen una mejor musicalidad. Ese aspecto expresivo, la musicalidad se presenta casi como un sexto sentido que el músico debe desarrollar.

Ahora bien, ¿cuándo y cómo desarrollar esta musicalidad? Son numerosos y variados los autores, incluyendo a musicólogos, pedagogos y especialistas en psicología infantil, quienes coinciden en indicar que el desarrollo de la musicalidad es un proceso íntimamente vinculado con los primeros aprendizajes del niño.

En las etapas posteriores, suponiendo que el aprendizaje musical estuviese en condiciones de prosperar, habría que asegurar la convergencia de dos factores, mínimos aunque esenciales. El primero es el factor-Ambiente, determinado por las condiciones objetivas, encarnadas por el contexto cultural y social y por la predisposición

familiar. El segundo es el factor-Personalidad; aptitudes personales, también conocido como aspecto subjetivo, que es esencialmente psicológico. Ambos factores, unidos entre sí, no sólo influyen, sino hasta determinan, un alto grado en el desarrollo de la musicalidad. Al respecto sostiene el maestro Brito: "Es importante que la musicalidad potencial, sea bien manejada y desarrollada desde temprana edad, pues solo así surgirán músicos intérpretes y compositores completos".

Ambos factores se necesitan el uno al otro. El ambiente como la personalidad pueden no resultar compatibles, incluso considerando motivos de herencia genética. Así, por ejemplo, una persona que crece y se desarrolla en un ambiente completamente musical, estimulado musicalmente desde el exterior, podría no proyectar una adecuada musicalidad si es que su personalidad no revela sensibilidad.

También se puede producir -como de hecho se producen- el problema inverso. Es el caso de aquellos que nunca estuvieron ambientalmente estimulados y que no gozaron de expresiones musicales en el ambiente infantil. Como es el caso de hogares que nunca tuvieron auténtico interés por la música y no lograron despertar la sensibilidad musical del niño ni orientar su personalidad hacia experiencias musicales. Tal personalidad, lejos de buscar la música se alejará no sólo de la personalidad del músico, sino de la propia música, que nunca llegará a valorar.

La musicalidad se consigue cuando se motiva constantemente. Por eso es muy importante el ambiente en el que el ser humano desarrolla su vida. Tal es así que un niño que vive en un ambiente lleno de música, tendrá una musicalidad potencial, muchísimo mayor que la de otro niño que nunca tuvo un ambiente propicio.

1.2. LA SENSIBILIDAD MUSICAL

Una personalidad musical tiene más desarrollada su sensibilidad, el espíritu retiene nuestras las emociones y sentimientos: la alegría, la tristeza o la angustia. Estas emociones son transmitidas al oyente, evocando, en el, una emoción similar.

La sensibilidad musical es requisito para una comunicación perfecta. Como se sabe, sólo se completa perfectamente el proceso comunicativo de la obra, si es que se sigue la secuencia siguiente: Compositor - Intérprete - Oyente.

Cada uno de ellos tiene su propia relación con la sensibilidad musical. Así, por ejemplo, el compositor es el creador de la obra musical y plasma en ella sus sentimientos y emociones que quiere expresar o comunicar. A su vez, el intérprete actúa como recreador y como intermediario entre el compositor y el oyente, razón por la cual su

sensibilidad musical tiene previamente que reconocer y asumir aquel conjunto de emociones muy personales, que provienen del compositor.

La obra musical necesita ser reflejo de la composición musical, desarrollada ésta -como lo fue- en un contexto de tiempo y de forma. En consecuencia, debe ser interpretada en el contexto de su época, considerando su estilo y forma. El compositor, como músico creador, deja en su obra aquellos rasgos de su estilo y de su talento de artista.

Esa necesidad de transmitir debe ser adecuadamente valorada por el intérprete. Sin embargo, resulta inevitable que el intérprete vuelva a crear -o, mejor dicho, a recrear- sobre un modelo determinado, añadiéndole su propia personalidad, respetando la obra y los sentimientos que necesita transmitir el compositor. Al momento de la interpretación se manifiesta el sello de la personalidad del intérprete.

De este modo, aunque la obra sea la misma, como no hay dos hombres exactamente iguales y que sean capaces de exteriorizar sentimientos y sensibilidad similares, las interpretaciones estarán caracterizadas por una sutil mezcla entre la fidelidad a la obra y el aporte personal que otorga el intérprete. Suponer algo distinto de la interpretación musical, como si fuese mecánica ejecución de partituras, significaría disminuir la importancia del intérprete.

En ese mismo proceso comunicativo, el oyente cumple un rol que va más allá de la simple audición. Cada oyente con su propia sensibilidad musical, será capaz de recibir la comunicación que trae la obra del compositor y podrá experimentar y distinguir, aquellos sentimientos que el intérprete le transmite.

Como se aprecia, el proceso comunicativo del mensaje musical está representado por una secuencia de sensibilidades musicales. En ese contexto, la expresión o comunicación se ha alcanzado en toda su magnitud, cuando el alma del oyente se siente compenetrada, a la vez, con el alma del intérprete y con la del creador.

2. LA INTERPRETACION

En opinión de Pierre Kaelin, hasta la obra más imperfecta, pequeña y vulgar puede producir una buena impresión (aún en lo estético), si se le interpreta con gusto, con arte, con técnica y con expresión.⁷ A su vez, Abel Carlevaro nos recordaba que las ejecuciones faltas de precisión y desproporcionadas en sus concepciones de tiempo y dinámica restan valor a la interpretación y traen, como consecuencia, la falta de interés en el oyente, restando naturalidad y por supuesto musicalidad al intérprete. El maestro Brito señalaba algunas reglas

⁷. Dirección Coral por Pierre Kaelin
Editorial CO.CUL. S.A. MADRID

fundamentales para conseguir una buena interpretación, esas reglas son: -
Dominio absoluto de la obra en su aspecto técnico -respetar el ritmo, el
estilo y la forma.

Interpretar es, recrear la obra del compositor, añadiéndole la personalidad del intérprete. Sin embargo, el intérprete puede darse algunas legítimas licencias respecto a la obra original, que sobrepasan los añadidos emanados de su personalidad. Pero debe tener cuidado, por cierto, de no tocar superficialmente, sin respetar la escritura del compositor, pues ello significaría traicionar el rol de intérprete y atentar contra las intenciones del autor. Son admisibles algunas modificaciones, sólo considerando que éstas deben hacerse conociendo y respetando ciertas leyes del ritmo y de estilo musicales, así como las de la forma.

Hay que saber, por ejemplo, cuando y donde resultará oportuno incorporar un *accelerando* o un *ritardando*. Es decir: debemos aplicar la *agogia* no como desigualdades de las notas sino como finezas adecuadas para dar vida a las frases, reforzando la expresión.

Además, la reflexión y la lógica nos indican cuando algunas notas deben ser acentuadas y donde aplicar un *crescendo* o un *accelerando*. Por eso, en la interpretación, lo mejor es que, el sentimiento y el intelecto decidan caminar juntos.

2.1 EL INTERPRETE

Si la interpretación es la recreación de una obra musical, el intérprete tendrá que identificarse con el compositor, a través de la obra y por lo tanto conocer al compositor, ello significa que deberá conocer la época histórica a la que pertenece, estilo y las ideas del compositor. La identificación entre intérprete y compositor es requisito ineludible para lograr una buena interpretación. La personalidad de un buen intérprete no está reñida con la fidelidad de la obra.

Además, si el intérprete recrea la obra del compositor añadiéndole su propia personalidad, es natural que esta interpretación pueda variar según el temperamento del artista y su estado de ánimo en el momento mismo de la ejecución.

El intérprete de guitarra debe conocer todos los aspectos musicales relacionados con: el análisis de las obras, el conocimiento de las formas y de los estilos, de la composición, la armonía y el contrapunto, también la historia de la música, y debe conseguir una formación auditiva óptima.

El guitarrista profesional, además, deberá escuchar continuamente la interpretación de otros guitarristas, asistir a conciertos y poseer una vasta cultura general y además conocer y saber apreciar las artes plásticas,

el teatro, la poesía y toda manifestación artística que contribuya a enriquecer su espíritu.

2.2 ACTITUD DEL INTERPRETE

La actitud del intérprete deberá ser en todo momento una actitud serena y libre de cualquier exceso. Asimismo:

- Se mostrará a gusto al ofrecer su interpretación
- No realizará gestos o movimientos que distraigan la atención del público. En todo caso, el rostro debe identificarse con los sentimientos expresados en la obra.
- La presencia exterior es muy importante para dar una buena impresión. La ropa, el pelo y el cuidado personal son indispensables.

El arte de la interpretación sobrepasa la relación del intérprete con la técnica instrumental. La necesita, pero puede resultarle insuficiente. Una buena interpretación dependerá, en primer término, del estado anímico del intérprete, que debe asegurarse de estar en armonía con el espíritu y el estilo de la obra. De ese estado anímico se desprenderán luego la intensidad interior y la calidad de la ejecución.

En conclusión, la interpretación puede ser excelente y muy bella la recreación, pero puede frustrarse si la actitud interna o externa del intérprete no es la más propicia.

2.3 LA IMPORTANCIA DE ESCUCHARSE A SI MISMO

La mayoría de los estudiantes de guitarra no se oyen bien a sí mismos. Incluso están acostumbrados a oír y a no corregir notas falsas. O a oír sonidos sucios y muchas veces desafinados y, luego, a cometer faltas contra el ritmo, frases, etc. Una vieja receta, insistentemente recomendada por varios maestros es la de escucharse a sí mismo. El pianista Giesecking, por ejemplo, nos dice: "El escucharse a sí mismo es uno de los factores más importantes en todo el estudio de la música. Solo oídos entrenados son capaces de observar las finas inexactitudes y desigualdades."⁸

Tal es la recomendación que también hace el maestro Juan Brito: "Es indispensable que el estudiante desde el principio se habitúe a escucharse a sí mismo y corrija los defectos o errores que su propio criterio le señale".

Nosotros proyectamos, en nuestro oído interior, un efecto ideal y medimos los logros de nuestra ejecución por lo bien que pueda

⁸. Walter Giesecking. Método Leimer Giesecking.
Ricordi Americana - Buenos Aires.

asemejarse a nuestras expectativas. La capacidad de escuchar la propia ejecución con sentido crítico y de mantener bajo control al toque propio deberá ser desarrollado sistemáticamente con la más estrecha concentración y rigor.

Ahora bien, debe cuidarse como pre-requisito para lograr una buen audición de sí mismo que todos los aspectos técnico-mecánicos estén totalmente interiorizados. Si no es así, será inevitable que la percepción pierda concentración y se distraiga en aspectos menos sustantivos. Una excelente manera de escucharse a sí mismo es grabando la obra que se está estudiando y analizar los puntos más defectuosos.

Una cualidad importante que debe tener todo guitarrista es la humildad para escucharse a si mismo, que algunos difícilmente aceptan que su ejecución no es perfecta. La humildad le permite ubicarse en su realidad y de ahí partir hacia una evolución positiva, corrigiendo deficiencias en la ejecución y mejorando progresivamente la interpretación.

Aprendiendo a oírse uno mismo el progreso en el instrumento es rápido y gratificante.

2.4 EL VIRTUOSISMO

Es común que los estudiantes jóvenes de guitarra pretendan llegar a ejecutar obras con gran destreza y velocidad. Sin embargo, esta ejecución puede carecer de todo sentido musical. En otras palabras, aun cuando la interpretación alcance logros importantes en cuanto a precisión, fuerza, velocidad y destreza digital, estas interpretaciones muchas veces carecen totalmente -aunque parezca contradictorio- de musicalidad, de ritmo, de estilo y hasta de vida interior.

Se considera peligrosa, por esa razón, la tendencia, muy común en jóvenes estudiantes, de buscar el virtuosismo como un afán y meta personal en la interpretación. El virtuosismo así comprendido, casi sin excepciones, rompe la concentración y la identificación con la obra y sólo contribuye a producir, exactamente, el resultado contrario.

2.5 LA RELAJACION

El intérprete de guitarra deberá mantenerse tranquilo y deberá tocar en forma natural, sin sentir en ningún momento tensión muscular. Las tensiones, sean anímicas o musculares, puede conducir a la fatiga. Y en el caso muscular pueden provocar, además, un endurecimiento que resultaría fatal en una presentación.

Es necesario aprender a relajarse, es decir a conseguir el mínimo de fatiga y, sobre todo, a coordinar la mente y el cuerpo. Ejercicios previos facilitarán este estado de relajamiento. Una buena práctica de relajación es soltar todos los músculos de los brazos a los lados y luego contraerlos. Repitiendo esta práctica se puede conseguir aprender a relajarse, condición básica para una buena interpretación.

Sin duda, es importante poder contraer los músculos y relajarlos conscientemente. Pero, precisamente por esta razón, es indispensable cierta disciplina personal: que el guitarrista se eduque en el relajamiento, es decir que al realizar sus prácticas consiga relajarse constantemente.

Hay otros casos de angustia o tensión que pueden frustrar la buena interpretación musical. Por ejemplo, cuando un guitarrista se presenta al público o simplemente ante un grupo de amigos, algunas veces se presenta en estado de tensión y angustia debido a la inseguridad del conocimiento de la obra. Es necesario, pues, como paso previo a la ejecución en público, tener conciencia de si la obra está comprendida e interiorizada en forma perfecta por él. Debe tener conciencia de ello y sólo así surgirá la seguridad ante la obra, ante sí mismo y ante sus eventuales auditorios. Es importante que la obra está perfectamente memorizada. Esto contribuye, a conseguir el relajamiento necesario tanto del cuerpo como de la mente y así lograr una buena interpretación. Ya

que sólo así se logra la musicalidad y la correcta ejecución y por último la comunicación con el oyente.

2.6 EL TRAC

El trac es un término aplicado a los obstáculos físicos o psicológicos que pueden impedir o interferir en una adecuada ejecución de la obra. El trac suele producirse por causas físicas o por causas psicológicas, afectivas o mentales.

Entre las causas físicas estarían: el mal estado de salud, la debilidad o sobre-excitación nerviosa etc. Entre las causas afectivas consideraríamos las siguientes: el temor, el miedo, el amor propio, la vanidad y los complejos.

Evitar el trac es un acto de responsabilidad en el músico, especialmente en el concertista. Debe evitar el contacto con la persona o personas que pudiesen intensificar sus estados emotivos. Es necesario cuidar la salud, la alimentación y las horas de sueño. Realizar paseos al aire libre contribuyen a sentirse bien. Desde el punto de vista afectivo, es necesario rodearse de un ambiente tranquilo y de personas que no produzcan tensión.

En el caso de los principiantes, el dominio de la obra es elemento fundamental. Dominar la obra significa que ella esté preparada lo mejor posible, técnicamente y expresivamente.

La preparación para una interpretación -si quiere evitar el tracheará de considerar ciertos factores de interrelación con el ambiente inmediato. En una palabra: deberá sentirse a gusto. El abrigo es importante en épocas de frío. Además, el instrumento al cual uno está acostumbrado, así como la silla o banquito y sobre todo el tiempo necesario para el calentamiento previo (en el mismo lugar donde se va a interpretar) son factores importantes a tener en consideración.

CAPITULO III

LAS APTITUDES Y LA AUTOVALORACION DEL INTERPRETE

1. APTITUDES QUE INFLUYEN EN EL DESARROLLO DEL INTERPRETE

1.1 LA INTELIGENCIA

Por inteligencia entendemos la capacidad que tiene el individuo de que su espíritu se sirva del pensamiento y de la imaginación en forma productiva según la experiencia adquirida y conforme a los requerimientos de cada situación.

Es capacidad individual en el sentido que entraña aptitudes a las cuales se les puede reconocer gradación en diversas direcciones. Esta capacidad refleja tanto el potencial biológico del individuo como su experiencia o su entrenamiento desde el momento de su nacimiento.

Toda persona tiene posibilidades de desarrollar sus aptitudes intelectuales, si cuenta con los estímulos necesarios que dependen

principalmente de su medio ambiente y de su adaptación en él. Es así que la inteligencia puede estar dirigida a algunas áreas en todos diferentes.

La Inteligencia Musical

La música involucra diversas capacidades o aptitudes como:

Pensamiento:	Capacidad de racionalizar.
Percepción:	Capacidad de discriminar sonidos, timbres, melodías y armonías.
Sensibilidad:	Capacidad de sentir emociones.
Memoria:	Capacidad de retención.
Creatividad:	Capacidad de imaginación.
Acción:	Capacidades motrices.

1.2 LA MEMORIA

La memoria es la facultad por la cual el espíritu conserva las ideas anteriormente adquiridas. También podemos definirla como la facultad de conservar los estados de conciencia pasados o de reconocerlos como tales. Es una capacidad para retener conocimientos e información y para poderla reproducir con similar forma o estructura.

Esta capacidad o aptitud síquica pertenece a nuestra constitución innata y no es igual en todos los hombres, ni en todas las edades. Sin embargo, diversos estudios realizados sobre el tema de la memoria, demuestran que podemos mejorar el uso que hacemos de ella.

En principio, los seres humanos estamos dotados de varias memorias para ejercitar los números, para recordar imágenes, rostros y situaciones, para conocer hechos históricos, para retener nombres de ciudades y países, etc.

La Memoria Musical

El ser humano posee una memoria musical, elemento fundamental para la interpretación musical como para su estudio y aprendizaje.

Esta memoria musical es muy amplia y compleja. Y abarca diversos aspectos como:

- Aspecto Rítmico: Constituido por la memorización de la relación tiempo-intensidad, con sus elementos como: velocidad, métrica, etc.
- Aspecto Auditivo: Consiste en la identificación de la melodía, la armonía, los timbres independientes o en los desarrollos de partes, finalmente de toda una obra.

- Aspecto Táctil: Consistente en las nociones de digitación y de técnica, así como otras asociaciones mecánicas. También podríamos referirnos, internamente, a cierto aspecto muscular, que identifica y memoriza los movimiento musculares y los identifica con los movimientos musicales.

El guitarrista deberá tener memorizada la guitarra en toda su extensión, considerando trastes y cuerdas, así como las notas y los sonidos que se producen en ella. La visión del instrumento deberá ser interiorizada, hasta llegar a identificar las notas, por el tacto y mediante la aproximación digital hacia las cuerdas y trastes del instrumento.

Esta es la base del aprendizaje: cuando la memoria táctil está relacionada con las digitaciones con las cuerdas y con los trastes, así como con el toque y el sonido del instrumento. El paso siguiente, favorecido por esta memoria táctil, consistirá en la repetición inteligente de los sonidos. Este proceso es necesario, pues crea, a través del tiempo, una memoria muscular y una asociación de causa-efecto entre simples movimiento.

Además, la repetición engendra el hábito y por lo tanto va desalojando la acción constante de la inteligencia consciente para transformarse en inconsciente. Cuando esto sucede y la técnica es

correcta, el movimiento será ejecutado con lógica, relacionándose con el anterior y con el siguiente en forma armónica y coherente.

El proceso de estudio de una obra exige cumplir varios pasos a saber: El análisis, la lectura, la asimilación o comprensión de la obra el conocimiento del autor (incluyendo la época, la forma y el estilo). Además para el aprendizaje técnico deberán tenerse en cuenta: La estructura, el fraseo, el toque, las agogias. Una tercera secuencia consiste en el conocimiento y valoración de la obra, la memorización, la interiorización y la maduración que conducen a la recreación y a la expresión.

Ahora bien la memorización llega después de un proceso técnico y con la maduración necesaria de la obra. Es importante alternar la ejecución de memoria y la ejecución con partitura. De este modo, se podrán evitar errores, que luego serían difíciles de corregir.

Es frecuente que el alumno de guitarra quiera acortar el camino musical mediante el simple método de memorizar pasajes y posiciones sin saber muchas veces qué es lo que está tocando ni por qué. Tocar por tocar, sin tener un concepto claro de lo que se hace y por qué se hace no es ejecutar música y mucho menos interpretar una obra.

El músico -para memorizar una obra- debe realizar el trabajo con atención y concentración.

1.2. LA PERCEPCIÓN AUDITIVA

Como órgano de la audición, el oído es el intermediario entre el mundo objetivo de las vibraciones y el mundo subjetivo de las imágenes sonoras. Así lo definió Dupré. En consecuencia, el oído se convierte en el puente entre la producción musical y la emoción.

Como órgano físico, el oído está constituido por tres secciones: el oído externo, el oído medio y el oído interno. Este último cumple la función primordial en el proceso de audición.

En su conformación física, el oído no puede modificarse sobre todo en sus partes sólidas como son los huesos. Sin embargo, algunas partes maleables, como los músculos, pueden flexibilizarse con cierto adiestramiento, lo que conseguiría que el oído mejore en su sensibilidad por medio del ejercicio constante. Igualmente, es probable que la práctica auditiva mejore la fisonomía de los nervios que ligan el oído con el cerebro.

El oído musical

Siempre que nos refiramos al oído musical, estaremos aludiendo directamente a las formas de recepción y percepción humana de los sonidos. Como dijo Shöenberg : “El material de la música es el sonido; este actúa ante todo en el oído.”⁹

Helmholz había dicho antes que el: “Son las sensaciones auditivas las que en música forman la materia del arte”¹⁰

El oído no busca el sonido, sino que es afectado por él. Así nosotros, sólo por oído, estamos en condiciones de distinguir mediante la percepción los elementos propios del sonido: Altura, intensidad y timbre. Estas variantes en las que se presentan ante nosotros los sonidos, generan determinadas sensaciones o reacciones afectivas. De ahí que el entrenamiento auditivo se considere etapa fundamental del aprendizaje en todas las escuelas de música.

Por tanto, no se puede aceptar que se defina que la calidad de la percepción auditiva musical sea sólo una capacidad natural o genética, que "se tiene o no se tiene", porque siendo una capacidad natural puede desarrollarse.

9

. Arnold Shoemberg, compositor austriaco (creador del dodecafonismo).

10

. Ludwig Hermann Von Helmholtz. Teoría Fisiológica de la Música sobre el Estudio de las Sensaciones Auditivas. 1863.

68

Este desarrollo debe empezar en la infancia, en el ambiente familiar. Podemos ir más allá de la infancia y referimos a la etapa gestante. El niño está en el vientre de su madre y desde allí, le llegan sensaciones y sonidos, que luego el discernirá al nacer.

Desde su nacimiento y durante sus primeros años de vida se deberá cuidar que los sonidos que lleguen al niño sean bellos. Cantos y juegos rítmicos adecuados y bien guiados son el inicio de una buena formación auditiva. Así, con el transcurrir de los años, el niño reconocerá los sonidos y luego -incluso- querrá imitarlos. Este proceso supone una actividad sensorial y -al mismo tiempo- una actividad afectiva, ya que produce sensaciones que tocan nuestros sentimientos.

El guitarrista no debe usar el oído como un medio para encontrar las notas en la guitarra. Es común en algunos alumnos intentar "tocar por oído", con lo cual eliminan pasos importantes que se deben seguir para preparar una obra. Si salta estos pasos, el guitarrista solo logrará una ejecución media y superficial.

El guitarrista para desarrollar sus capacidades auditivas, debe escuchar y cantar para entrenar el oído. Cantar no solo ayuda a comprender la obra. También ayuda a delimitar las frases y a darle la intención musical a la interpretación. Cantar las

partes significa cantar la melodía cuando ésta se encuentra separada de la armonía. Así, por ejemplo, en una obra polifónica se cantarán por separado las voces intermedias y bajas, tocando a la vez las otras voces.

Una buena forma de entrenamiento auditivo se consigue participando en grupos de cámara para ejecutar dúos, sea con flauta violín canto o con otros instrumentos. Esta práctica -en conjunto- ayuda a conseguir textura, fraseo y ritmo.

La audición absoluta confiere ventajas de orden práctico. En primer lugar, favorece el virtuosismo por la exactitud de identificación de sonidos, así como también también favorece la lectura y escritura, la memorización y la identificación con la obra.

El oído nos permite distinguir la intensidad de los sonidos que componen los acordes y el acorde mismo. Un primer peldaño en el aprendizaje de la guitarra será por ello adiestrar el oído del alumno con los sonidos emanados por la guitarra con sus seis cuerdas perfectamente afinadas. Pero, la percepción auditiva recién inicia su largo camino. Desarrollarla adecuadamente exigirá, cuando menos, una educación auditiva cuidadosa, apropiada y permanente.

2. LA AUTOVALORACIÓN DEL INTÉRPRETE

2.1 LA MOTIVACIÓN

La motivación es el motor que impulsa al estudiante a conseguir sus propósitos o metas. Y es indispensable, especialmente en sociedades como la nuestra. El estudio de la guitarra es quizá la actividad más incomprendida en nuestro medio.

En diversas circunstancias, al hacerse a los jóvenes estudiantes de música la clásica pregunta respecto a su carrera “¿qué estudias?”, o “¿qué carrera estás siguiendo?”, la respuesta es dudosa y vacilante: “Bueno. Yo estudio música...Soy profesor”. Parece difícil decir: “yo estudio guitarra”.

No se tiene en nuestro medio, por tanto, la formación suficiente como para entender a la guitarra, estudio profesional y dedicado, que requiere de muchos años de esfuerzo y de sacrificio, además de otros cursos de la música, tales como lectura musical, armonía, contrapunto, análisis, formas y estilos, historia de la música, historia del arte, música de cámara, instrumentos afines, etc.

La técnica guitarrística es de las más duras. Las horas de práctica deben ser muchas al día. Y el descanso prolongado no se puede dar -no

es aconsejable-, ya que las manos, los brazos y la mente del guitarrista, requieren de concentración y de una práctica constante y permanente, precisamente para no perder la agilidad, la destreza y la capacidad de expresión.

Los recitales y conciertos deberán ser planificados cuidadosamente siendo estos el resultado de un trabajo continuado y disciplinado. Los guitarristas e instrumentistas en general, que están ávidos de mejorar en todos los sentidos interpretativos, deben salir del país, sea para ampliar sus conocimientos, en un ambiente nuevo que lo impulsa a trabajar mejor y desarrollar sus capacidades interpretativas, así como también para asistir a recitales, conciertos o clases maestras donde se pueden conocer y recoger conocimientos y experiencias musicales.

Al referirse a la “Guitarra clásica” se hace para diferenciarla de otras corrientes interpretativas, como lo son la guitarra rock, la guitarra flamenca, la guitarra criolla, la guitarra popular o la guitarra folklórica. En éstos géneros guitarrísticos, la técnica y el conocimiento están en un segundo plano. Es la intuición, el oído y el sentimiento lo que prima en estas expresiones populares.

La motivación es difícil, prácticamente imposible, si es que confiamos en obtenerla del contexto social que nos rodea. Por eso, es importante destacar que la motivación del guitarrista nace de él mismo.

En el estudio de la guitarra el amor por el instrumento debe primar, y debe acostumbrarse a no suponer que las recompensas serán materializadas en el reconocimiento general. Esa ilusión sólo engendraría -en nuestro medio- vocaciones frustradas por la decepción. El reconocimiento no debe ser primordial. Por el contrario: conociendo esta deficiencia, el guitarrista deberá fortalecerse continuamente en esa razón vocacional y de amor para salir adelante en este camino. Es recomendable entonces rodearse de todos los recursos necesarios para no decaer en el propósito de lograr la meta anhelada: ser un buen intérprete.

2.2 LA EVALUACIÓN

Las evaluaciones académicas en la cual el alumno demuestra lo aprendido en una cantidad de tiempo limitado, no siempre refleja el avance logrado. Examinar lo avanzado, es una necesidad y el resultado debe ser satisfactorio para ambos: profesor y alumno.

El alumno mismo deberá ser capaz de evaluarse continuamente, reconociendo sus avances y exigiéndose el cumplimiento de sus metas, sin necesidad de esperar ninguna evaluación.

2.3 LAS RECOMPENSAS

Las primeras recompensas que uno encuentra mientras estudia el instrumento es el escuchar los logros obtenidos. La recompensa al esfuerzo en el estudio de la guitarra, no debe ser la obtención de la nota o la alabanza del profesor. Sin duda, estos estímulos iniciales son de gran ayuda, pero lo que más nos debe motivar es el hecho de reconocer, por nosotros mismos, el objetivo alcanzado.

Los objetivos o metas deberán buscarse dentro de límites razonables, trazándose metas cortas que nos lleven a metas de largo plazo. Luego, las recompensas vendrán solas. Así, por ejemplo, al realizar un recital o un concierto, es muy posible que el público asistente reconozca su interpretación. Estos son los logros más importantes y más satisfactorios en la carrera de un intérprete.

En esos casos, la aceptación y el reconocimiento no deberán ser motivos de envanecimiento para el intérprete, ya que esto se transmite en una presentación. Los intérpretes más reconocidos y queridos son aquellos que mantienen, junto a su genialidad de intérprete, la humildad y la sencillez. La humildad debe prevalecer en el músico, sea cualquiera fuere la circunstancia.

CONCLUSIONES

1. La posición correcta del cuerpo, la colocación de la guitarra, de las manos el cuidado de las uñas y la perfecta afinación son el punto de partida en el camino de la técnica y la interpretación.
2. La técnica, la expresividad y la metodología son determinantes para la formación de un intérprete.
3. El estudio de los aspectos técnicos guitarrísticos tiene como finalidad conseguir la precisión, la destreza, la agilidad, y la coordinación de ambas manos, seleccionando la digitación más adecuada para la producción de un sonido limpio y de calidad.
4. La musicalidad se desarrolla cuando hay aptitudes y motivaciones personales, y cuando el joven o niño que estudia la guitarra vive o encuentra un medio social positivo con modelos musicales.
5. La interpretación es la recreación de una obra musical y esto implica la identificación del intérprete con el compositor en cuanto

a su época histórica, forma y estilo añadiéndole a su vez su propia personalidad.

6. La interiorización y memorización perfecta de la obra así como su actitud y su relajación son determinantes en una presentación pública.
7. El oído y la memoria son aptitudes que ayudan en la formación de un buen intérprete.
8. La autovaloración del intérprete es indispensable y ésta depende de sus motivaciones personales, de su capacidad para reconocer sus avances y de su perseverancia para el cumplimiento de sus metas.
9. Los intérpretes más reconocidos y queridos son aquellos en los que prevalece la humildad sea cual fuere su circunstancia.

RECOMENDACIONES

1. El estudio de la guitarra debe ser constante, señalándose metas para conseguir adelantos en cada etapa y frente a las dificultades técnicas que tiene que dominar.
2. El guitarrista, desde que se inicia en el estudio de la guitarra, debe tener en cuenta la unidad que se va a producir entre él y la guitarra, evitando toda postura forzada para facilitar los movimientos al servicio de la mecánica instrumental y de la expresividad del intérprete.
3. La colocación de la mano derecha e izquierda debe ser la correcta para una iniciación técnica adecuada.
4. El guitarrista tiene la obligación de cuidar sus uñas evitando trabajos duros, así como los toques de acompañamientos populares que las maltratan y deforman anulando las posibilidades

y produciendo luego sonidos ásperos y sucios.

5. El guitarrista debe cuidar la afinación del instrumento, que es requisito fundamental para una buena interpretación.
6. Los pasajes que demandan velocidad deben estudiarse cuidadosamente, primero muy lento y gradualmente ir aumentando la velocidad hasta alcanzar la señalada para la obra.
7. El intérprete de guitarra deberá conocer todos los aspectos musicales relacionados con el autor, la época histórica, análisis, armonía, melodía, fraseo, así como también las formas y los estilos musicales.
8. Los padres de familia que deseen para sus hijos, que estos sean músicos, junto con el instrumento que le regalan, deben "crear" en su hogar el ambiente familiar musical.
9. Todo guitarrista debe tener la humildad para escucharse a sí mismo, aceptar las críticas, corregir y mejorar su ejecución si ésta presenta deficiencias. Aprendiendo a oírse uno mismo, el progreso en la guitarra es rápido y gratificante.

10. El guitarrista deberá escuchar continuamente la interpretación de otros guitarristas, asistir a conciertos, conocer y saber apreciar las artes plásticas, el teatro, la poesía y toda manifestación artística que contribuya a enriquecer su espíritu.

BIBLIOGRAFIA

- WASSILY KANDINSKY De lo espiritual en el arte.
Argentina.
Editorial Galatea Nueva Visión
1960.
- DELGADO, Honorio Psicología.
IBERICO, Mariano Madrid - Barcelona
Editorial Científico Médica
1964
- WHITTAKER, James O. Psicología.
México.
Editorial Interamericana
1971
- KAELIN, Pierre Dirección Coral.
MANZARRAGA, Tomás Madrid - España
Editorial CO. CUL. S.A.
1959

- MANGANIELLO, Ethel M. Introducción a las Ciencias de la educación.
Argentina
Ed. Librería del Colegio
1970
- WORRINGER, Wilhem. El Arte y sus Interrogantes.
- WILLEMS, Edgar. Las Bases Psicológicas de la Educación Musical.
París.
Ed. Universitaria.
1956
- LEIMER
GIESEKING La Moderna Ejecución Pianística.
Buenos Aires - Argentina
Ed. Ricordi Americana
- WALDRON, Jason. Método de Guitarra Clásica.
Estados Unidos
Koala Publications
1990

PUJOL, Emilio.

Escuela Razonada de la Guitarra.

Buenos Aires

Ed. Ricordi Americana

DUARTE, John W.

Las Manos del Guitarrista.

ZEA, Luis

Australia

Ed. Universal.

1978.



ANEXO 1MAESTRO JUAN BRITO VENTURA

Nació en San Pedro de Lloc, Pacasmayo, en Diciembre de 1919, en un hogar modesto compuesto por su padre, Juan Brito Mantilla, y por su madre, Hortencia Ventura Castro. Creció escuchando, al compás de la guitarra, melodías que entonaban, por entonces, los músicos populares. Desde ahí el pequeño Juan se sintió embelesado por la dulzura y suavidad que emanaban de esas cuerdas. Aunque todavía muy niño, anhelaba tener algún día su guitarra propia. El anhelo se hizo realidad: su madre le obsequió una al cumplir 17 años, ya la familia radicaba en Lima, viviendo primero en el barrio del Rímac, para luego mudarse a los Barrios Altos.

Allí conoce al maestro Rafael Barrionuevo, quien en la calle Maravillas le enseñó los primeros conocimientos musicales aunque obviamente en forma elemental. Con él aprende a acompañar diversos ritmos populares. Sin embargo, Juan Brito sentía mayor inclinación por la música clásica.

Así en 1937 mientras cursaba estudios secundarios en el colegio San Ramón, decide dejar de ser un simple aficionado para ingresar al Instituto Musical Bach. En este Instituto recibe clases del profesor Ernesto Sauri, a quien rápidamente asombró por la celeridad con que dominaba las técnicas básicas de la guitarra, pero sobre todo por su intenso amor hacia ésta.

Así a los 20 años inicia sus conciertos con un recital en la Asociación de Artistas Aficionados y suscita elogiosos comentarios.

El crítico Carlos Raygada se refiere así: “calidad de sonido, profundidad de sentimiento, depurada técnica”.(1)

Luego de su recital en Radio Nacional, Osmán del Barco poeta y guitarrista expresa: “la esperanza guitarrística del Perú”.(2)

Posteriormente sigue clases de armonía con el profesor Rodolfo Holzman y de contrapunto con el profesor Aurelio Maggioni.

Paralelamente perfecciona su técnica practicando transcripciones de Bach y de los vihuelistas y laudistas de los siglos XVI y XVII.

En 1943 tiene el honor de participar en la ceremonia que se le tributa al profesor Carlos Sánchez Málaga fundador del curso oficial de

guitarra, con motivo de su onomástico, así como en la audición de alumnos, ambos efectuado en la Sala de actos del mismo instituto.

Igualmente participó en el homenaje que se le rindió a las Naciones Unidas, celebrando el aniversario de la Revolución Francesa, la Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú (ANEA) lo seleccionó, entre otras personalidades para tomar parte de dicha conmemoración, interpretando en esta ocasión:

"Bouree de Bach

Andante largo en Re Mayor de Sor

Granada de Albéniz

Asturias

Tonadilla Pujol

En 1945 participa en el "CICLO DE INSTRUMENTISTAS 1945"; realizado por la Sociedad Filarmónica, compartiendo el éxito de esta audición con el pianista, joven también, OSCAR VELASQUEZ y con "Los Cantores de Lima". En esta oportunidad interpretó cuatro piezas breves de Bach, dos de Moreno Torroba, "Recuerdos de la Alhambra" de Tárrega y la "Danza V de Granados". Esta última fue una de las más aplaudidas.

Para Juan Brito los éxitos continuaban. Sus recitales se sucedían uno tras otro. A la par, estaba en camino de lograr su gran sueño: Inaugurar el primer Curso de Guitarra en el Perú. Es así que, con fecha 30 de Marzo de 1946, se crea el Conservatorio Nacional de Música. Juan Brito es nombrado, mediante Resolución Ministerial, Profesor de Guitarra. Y precisamente, en él recae la enseñanza del Curso de Guitarra que, por lo demás, recién era incluido en el Conservatorio.

Cabe resaltar, la Audición de Guitarra que ofreció en la Sala del Conservatorio Nacional de Música, como Profesor del Curso en dicho plantel, porque ésta sirvió para que la prensa especializada señalar el gran significado que encerraba la creación de este curso y el acierto al designarlo como Profesor.(3)

En esta Audición interpretó "La Tarantella" de Castel nuovo-Tedesco, el "Fandanguillo" de Turina, "El Preludio" y "Bourree" de Bach, así como el "Popular estudio en Trémolo" de Tárrega, obteniendo el merecido aplauso de la numerosa concurrencia, había demostrado con desenvoltura esa gran capacidad de ejecutante que con seriedad y convicción lograba magníficos resultados, dignos de alabanza.

Por esta época, no era raro encontrar sus recitales en las programaciones de emisoras como Radio Central, Radio Nacional, Radio Selecta, Radio El Sol.

Juan Brito, gran admirador de Segovia y Llobet, decidió salir de Lima e inicia un recorrido por gran parte del Perú, presentándose por igual en Arequipa, en el Teatro Municipal de Trujillo, en Chiclayo, Piura, en las principales salas de Huancayo y en Pacasmayo, su ciudad natal, a la que regresaba después de 27 años.

Con el correr de los años exhibe su virtuosismo y su técnica instrumental por diferentes escenarios, mereciendo destacarse su presentación en 1951 en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, al celebrarse el Vº Centenario del Nacimiento de Isabel La Católica, ofreció, para la ocasión, un Recital de Guitarra Clásica Española.

Luego, en 1952, interviene en el Homenaje a la ciudad de Cuzco, realizado en los Estudios de Radio Nacional, en Interpreta en esta oportunidad, piezas musicales de Canciones Argentinas y Peruanas.

Además participó en el "Ciclo de Audiciones 1952", denominado "Concierto Inaugural", efectuado en el Conservatorio Nacional de Música. El programa de este Concierto consistió en una selección de música antigua italiana, que por primera vez se escuchaba en Lima, interpretó tres Canzonetas Anónimas del siglo VII de G. Stefani, transcritas por el Maestro Maggioni.

Después, en noviembre de 1953, nuevamente en el Conservatorio Nacional de Música, ofreció un Recital de Compositores Ingleses Antiguos, interpretando un trozo de Giles Farnaby, "HIS REST", y una suite de Henry Purcell, demostrando su capacidad de instrumentista y su afinada musicalidad. JUAN BRITO fue objeto de halagadores comentarios, luego de esta presentación, porque: "Fue capaz de crear un ambiente de sugerente evocación por sus medios de expresión bien calculados y ricos en matices".(5)

Para JUAN BRITO no existían límites en su repertorio. Interpretaba con igual calidad piezas de Bach como de Haendel, Tárrega, Granados, Albéniz, Sacarlatti, Villa Lobos, Manuel Ponce, John Dowland, Johann Kunhnau, Raúl Borges, así como obras de los peruanos Dunker Lavalle, Manuel Aguirre y Jorge Bravo de Rueda, entre otros. Obtuvo en cada una de ellas los mejores juicios de la críticas, situándolo entre los más calificados ejecutantes de este difícil instrumento.

No se le había presentado la ocasión de salir al extranjero, pero esto no lo desanimaba, al contrario. Esperaba confiado en que algún día le llegaría esa oportunidad. Mientras tanto, disfrutaba de la tranquilidad de su hogar, formado en 1955, y de la felicidad que le deparaba en sus dos hijos, quienes ya empezaban a sentir inclinación por la música.

Además, le reconfortaba ver el progreso de sus alumnos, entre los que ya destacaban Alejandro Sáez-Arata y María Eugenia González Olaechea. Le reconfortaba comprobar, en suma, que sus esfuerzos no habían resultados vanos.

Es recién en 1966, en virtud a una invitación del famoso guitarrista venezolano Alirio Díaz, que JUAN BRITO consigue salir del Perú y asistir a un curso y concurso Internacional de guitarra, organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. Cabe resaltar su designación porque en este curso y concurso denominado "Alirio Díaz" tenía que estar presente un guitarrista peruano. Y, entre los entendidos, fue unánime señalarlo como la persona indicada para representar al Perú.(6)

Luego, gracias a una nueva gestión de Alirio Díaz, obtiene una beca para asistir a un ciclo de tres meses en el Instituto de Arte de Caracas. El guitarrista peruano pudo concurrir a este ciclo merced al generoso auspicio de la Municipalidad de Lima, plasmado a iniciativa del inspector de espectáculos de entonces, Dr. Augusto Villarán Duany.

A su regreso al Perú, JUAN BRITO retoma su ritmo habitual, interrumpido brevemente por su viaje a Venezuela. Vuelve a ofrecer conciertos en diversas salas de Lima, como en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, y en el Conservatorio Nacional

de Música (donde brindó un recital en conmemoración del segundo Centenario del nacimiento de Beethoven), así como en la sala del Centro de Estudios Brasileños y en el "Concierto de Música de Cámara", organizado en Ancón por el "Patronato del Museo de sitio y Actividades Culturales de Ancón", ahí interpretó un concierto para guitarra en RE MAYOR de Vivaldi, fue largamente aplaudido por la numerosa concurrencia, que agotó las localidades.

También merece resaltarse la presentación que llevó a cabo en 1973 en la Sala Alzedo, en la cual dejó escuchar Pavana de Gaspar Sanz Andante Largo y Minuetto de Fernando Sor, Estudio Brillante de Delfín Alard y estudio N:1 y Choros N:1 de Hector Villa Lobos. Luego del recital, el crítico Dante Caballero lo distingue así "verdaderamente refinados, sutiles, plenos de fantasía y color." Aquí JUAN BRITO lució su rica técnica y su seguridad interpretativa, además permitió apreciar su estilo limpio, minuciosamente trabajado, musical, con fuerte inclinación lírica, sobresaliendo en las piezas del compositor brasileño, detalladas con calor espiritual y encanto melódico"(7).

Por lo demás, todas las críticas que se le tributaban eran merecidas. El ya estaba situado entre los más calificados ejecutantes de guitarra, pro su natural talento y por poseer una "Técnica Robusta, segura, dúctil, que le permitía las graduaciones de sonoridad, de matices, y en consecuencia de éstas dotes, el respeto estilístico de las obras que interpreta".(8)

Mientras Juan Brito era objeto de un sinnúmero de elogios por cada una de sus presentaciones, sus esfuerzos docentes comenzaban a dar sus frutos: Humberto Pimentel, Jesús Castro Balbi, Virginia Yep, entre otros. Es así, como él, en estos nuevos valores, jóvenes aún, encuentra la justa recompensa a su incesante lucha por la difusión de la guitarra clásica en el Perú.

Para Juan Brito no había impedimento alguno, ni siquiera su recargada actividad artística le impedía continuar dedicándose a la enseñanza de la guitarra, cuyo -según él- "complejo mecanismo de ejecución no admite la equivocación".

Ya en 1976, con motivo de la conmemoración del aniversario de la Independencia de Brasil, la Embajada de ese país patrocinó un concierto de música brasileña que se realizó en el salón del "Centro de Estudios Brasileiros". Ahí interpretó composiciones de Heitor Villa-Lobos, tales como Estudio No. 8 y N.1, Preludio N. 1 y Chor N. 1. Esta última fue repetida a insistencia del público.

En setiembre de 1979, con motivo de celebrar su 42º aniversario, Juan Brito ofreció un recital en el Auditorio de la Alianza Francesa de Lima, interpretando Obras de Visée, Cauperin, Rameau, Alard, Aguirre, Barrios y Turina. Esta presentación sirvió para volver a apreciar la

calidad innegable de su interpretación y para reconocer su temperamento musical de primer orden, sus ejecuciones.

La realización de este evento mereció halagadores comentarios de la crítica especializada, entre lo que es digno de destacarse el juicio efectuado por Edgar Valcárcel, quien resultó lo que fue, es y sigue siendo el Maestro Juan Brito. Aquí me permito transcribirlo textualmente: "Reseñar en pocas palabras la fecunda labor de Juan Brito, el maestro e intérprete de la guitarra por excelencia, e intentar una apreciación crítica de su trayectoria en apretado espacio, es tarea de alta responsabilidad.

En el momento, basta con recordar su incomparable apostolado en las aulas del Conservatorio Nacional de Música y su infatigable dedicación a la práctica de su instrumento.

En una etapa de la vida musical peruana en la que la carrera musical se forja con privación y renunciamentos vitales; y en la que la juventud musical inconstante se prostituye e irreverentemente cede a la mediocridad del medio ambiente, la solitaria y férrea vocación artística de Juan Brito no puede ser otra que Heroica.

Amistad y admiración personal enmarcan mi homenaje al aniversario de un maestro e instrumentista, valiente defensor e impulsor de la cultura musical".(9)

BIBLIOGRAFIA

- (1) EL COMERCIO - LIMA 11/10/39.
- (2) UNIVERSAL - LIMA 24/6/39.
- (3) ? - COMENTARIO DE CARLOS RAYGADA - LIMA 2/7/46.
- (4) REALIDAD - N°3 - SETIEMBRE 1948.
- (5) LA CRONICA - EUSEBIUS - LIMA 8/9/1953.
- (6) LA PRENSA - 7 DIAS - LIMA 29/5/66.
- (7) LA PRENSA - COMENTARIO DE DANIEL CABALLERO -
LIMA 26/9/73.
- (8) LA PRENSA - COMENTARIO DE EDUARDO CALVO - LIMA
7/10/73.
- (9) LA PRENSA - COMENTARIO DE EDGAR VALCARCEL -
LIMA 17/9/79.



ANEXO 2

ENTREVISTA PERSONAL AL MAESTRO JUAN BRITO

1. ¿Cómo comenzó su interés por la guitarra y cuales fueron sus motivaciones?

Mi interés por la guitarra empezó por aprender acompañamientos para el canto y otros instrumentos como mandolina, laud español, etc.

Yo vivía a pocos metros del Centro Social Musical Rímac. En la calle Nueva (Grn. Libertad); allí todas las noches se reunían los socios para hacer Música lo que me acercó a hacerme socio también y así disfrute del placer de la música. Fue en este centro donde conocía a un mandolinista de apellido Candela, que era músico, él me sugirió que debería estudiar música si quería tocar bien la guitarra. Otro socio de apellido Pérez, guitarrista pero de oído, me presto el Método de Carulli lo que acrecentó aún más mi interés por hacerme músico.

Es así que fui a solicitar las enseñanzas del Mtro. Rafael Barrionuevo en la calle de Maravillas, en los Barrios Altos, con él aprendí a conocer lo que es un pentagrama, las figuras y notas musicales. Fue

también este maestro, quien me revelaría por primera vez los secretos y bellos sonidos de la guitarra al ejecutar para mí el "Capricho Árabe" de Tárrega.

Al mes de estar recibiendo las enseñanzas de dicho maestro, llegó a mis manos un prospecto del "Instituto Musical Bach" en donde se ofrecía los estudios de teoría Solfeo Musical, más el aprendizaje de la guitarra bajo la dirección del profesor Dr. Ernesto Sauri. Y así sin pensarlo dos veces decidí matricularme en dicho Instituto. Todo esto sucedía por el año de 1937.

2. ¿Qué incentivos musicales recibió en su niñez?

Tendría unos siete u ocho años de edad, cuando mi madre me obsequió una pequeña guitarra, quizá con la finalidad que me distrajera; pudiera ser una "predicción" de lo que sería yo más tarde en el arte musical, sin que estas circunstancias demostraran ya un asomo de talento.

Los profesores que tuve desde un comienzo me incentivaron en el cultivo de la música y específicamente en la guitarra: el Dr. Ernesto Sauri siempre me estimulaba interpretando para mí, todo lo mejor del repertorio, guitarrístico: obras de Sor, Tárrega, Llobet, también me hacía escuchar grabaciones de los más eximios guitarristas como, Segovia, Llobet, Sainz de la Maza, Oyanguren, etc; con todos estos incentivos mi

espíritu se fue cultivando, empecé a amar la música por sobre todas las cosas esto es, vivía por y para la guitarra. Hoy a pesar de haber transcurrido tantos años mi amor por la música y la guitarra permanecen tan lozanos como en ese entonces.

3. A los 20 años dió Ud. su primer recital. ¿Qué puede contar de esa experiencia y que impresión tuvo al sentir el reconocimiento del público y la crítica especializada?

Antes de ofrecer mi primer recital en la Asociación de Artistas aficionados en el mes de octubre de 1939, yo ya había debutado como guitarrista en el mes de Junio del mismo año por las ondas de Radio Nacional del Perú y fue precisamente a raíz de estas condiciones, la señora Viruca Miro Quesada por intermedio del maestro, Carlo Sánchez Málaga me invitó para ofrecer un recital en los martes Culturales que realizaba dicha asociación. Grande fue mi emoción al verme anunciando en los principales diarios de la Capital y saber que sería presentado por el crítico, de artes Señor Carlos Raygada, quien no escatimó palabras de elogio y aliento por mi meteórica carrera como guitarrista.

Aquella noche estuvieron para escucharme nada menos que el concertino del violín de la sinfónica Nacional, el señor Bromislaw Mitman, el Dr. Alejandro Miro Quesada, Sra. Elvira Miro Quesada, el

notable pintor Ricardo Grau y por supuesto muchos aficionados a la guitarra.

Al día siguiente, apareció en el diario "El Comercio" así como en "La Prensa", la reseña de mi actuación destacando la ejecución del preludio en Re de J.S. el Minuetto en Dm de Sor y el Estudio Brillante de Alard.

4. ¿Qué músico le impresionó más en su juventud y cómo influyó en su formación musical?.

El músico que me impresionó más, fue sin duda alguna el gran maestro de la guitarra Andrés Segovia, primero a través de sus grabaciones en las que escuche; Preludio, Allamande y Fuga de J.S. Bach; Variaciones sobre un tema de Mozart de Sor y la bellísima página de Tárrega: Recuerdos de la Alhambra. También recibí el estímulo espiritual de mi profesor Dr. Ernesto Sauri. Asistía a cuanto recital o concierto que ofrecían con mucha frecuencia artistas extranjeros en el teatro Municipal: Pianistas, Violinistas, violoncelistas, arpistas y cantantes los que fueron dejando en mi su hondo mensaje artístico musical que me sirvió de ejemplo a seguir en mi formación artística posterior.

5. ¿Cómo fue su formación académica?.

Del "Instituto Musical Bach" tengo los mejores recuerdos, las audiciones de alumnos que ofrecí en el Instituto eran muy concurridas y a la vez muy estimulantes: el cariñoso afecto que me dispensaban los maestros: Carlos Sánchez Málaga que era su Director el profesor Oscar González de teoría y solfeo, el profesor y secretario Luis Meneses Carpio a todos ellos mi agradecimiento y gratitud.

Tiempo después hice un curso de armonía con el notable profesor y compositor Rodolfo Holzmann. Posteriormente un curso de composición con el profesor Aurelio Maggioni.

Por el año de 1946, recibí una clase maestra de guitarra, por el eximio Andrés Segovia y otra más en su siguiente visita a nuestra capital.

También por el año 1967, asistí durante un mes al curso internacional de guitarra, dictado por el maestro Alirio Díaz, realizado en la ciudad de Caracas (Venezuela). Al cual pude asistir gracias al generoso auspicio del Municipio de Lima, que consistió en el pago del pasaje aéreo de ida y vuelta y una bolsa de viaje.

6. ¿Qué apoyo tuvo Ud. de su familia?

A pesar de la estrechez económica de mi familia, su apoyo a mis inquietudes artísticas fue total. Conseguí un empleo de mostrador en la zapatería, y con estos ingresos me compraba cuerdas, métodos y todos los accesorios que necesitaba para mi aprendizaje.

Meses después conseguí un nuevo trabajo en una empresa importadora de artículos de ferretería, donde tenía sueldo y comisión, este nuevo empleo me proporcionaba mejores ingresos económicos y disponía de mayor tiempo para mis estudios guitarrísticos.

7. ¿Cómo obtuvo su primera guitarra y que características tenía?

Mi primera guitarra la adquirí en el año 1934, en el antiguo almacén de René Fort por la suma de cincuenta soles oro. Era de fabricación española Juan Estruch, de aros y fondo de nogal y tapa armónica de pino báltico. Esta guitarra la usé unos tres ó cuatro años.

8. ¿Cómo fueron sus siguientes guitarras?

¿Cuándo pudo comprar Ud. una guitarra de concierto?

¿A qué constructor? y ¿cuántas guitarras tiene ahora?

En el año de 1939, adquirí una guitarra de fabricación nacional por el notable constructor peruano Alejandro Huertas. Este instrumento poseía ya las características de una guitarra de concierto y con ella di primer recital en la Asociación de Artistas Aficionados, en el año arriba mencionado.

Años después del fallecimiento de mi profesor de guitarra Dr. Ernesto Sauri, pude comprar la guitarra que le perteneciera, valioso instrumento hecho por el Luthier español Francisco Simplicio en el año 1929 en Barcelona: por la cual mi profesor pagó la suma de 1.200 pesetas españolas, un poco más de ochocientos soles nuestros en ese entonces año de 1930.

Este instrumento lo usé más o menos unos siete años, permutándolo después por una guitarra José Ramírez, que perteneció a otro notable guitarrista peruano Manuel Tueros. También he tenido una guitarra alemana Richard Dix. En el año de 1966 el gran constructor peruano Abraham Falcón me obsequió un valioso instrumento. Desgraciadamente después de haberlo usado durante un buen tiempo, me lo sustrajeron.

Actualmente poseo una guitarra española, la de Manuel Contreras de Madrid, instrumento que me acompaña desde hace diez años, tengo además guitarra Yamaja y otra del constructor peruano Daniel Moncloa.

9. ¿Su situación económica le permitía dedicarse por completo a la guitarra?

Mi situación económica durante los tres primeros años de aprendizaje, no me permitieron dedicarme por completo a la guitarra. Mi dedicación a la misma puedo decir que fue parcial ya que tenía que trabajar para conseguir el sustento diario.

Ya a partir del año 1940, cuando me inicio en la enseñanza y mediante la remuneración que conseguía por mi labor pedagógica pude recién dedicarme íntegramente a la guitarra. Ya en esta situación, me preocupé de ir ampliando mis conocimientos musicales técnicos en una forma más profunda.

10. ¿Cómo afectó sus obligaciones familiares en sus estudios o en su carrera profesional?

De ninguna manera mi matrimonio afectó mis estudios guitarrísticos; pues en el año de 1955, yo había conseguido un buen empleo en la Compañía Norteamericana de la General Motors, con un sueldo que me permitía afrontar todos los problemas propios del matrimonio y sin abandonar mis tareas de enseñanza en el Conservatorio durante cinco años, o sea hasta 1960, año en el que renuncié a mi trabajo en dicha compañía.

Lo que si debo confesar que para mantener el ritmo de trabajo, obligadamente tenía que madrugar para hacer mi práctica diaria en el instrumento; asistir puntualmente a mi trabajo de oficina y a mis clases en el Conservatorio.

Trabajaba un período de 12 a 15 horas diarias, todo esto fue durante cinco años.

ASPECTO DOCENTE

1. ¿Cómo se inició en la docencia y cuáles fueron sus primeras experiencias?

Me inicié en la docencia en el año de 1940, en el "Instituto Bach". El Mtro Carlos Sánchez Málaga ejercía la dirección de dicho instituto fue el padrino de mi debut en el campo docente. Esta labor la realicé durante varios años.

Las experiencias adquiridas durante este ejercicio me permitieron aplicar la técnica que ya poseía aunque incipiente aún, logré el interés de muchos estudiantes que por primera vez escuchaban y veían el manejo de la guitarra en forma académica.

2. Usted es nombrado profesor de guitarra del 1er curso de guitarra en el Perú en el Conservatorio Nacional de Música el 30 de Marzo de 1946, fecha que se crea el Conservatorio.
¿Qué recuerdo guarda de esa época?

El maestro Carlos Sánchez Málaga fue el reorganizador de nuestra antigua "Academia Nacional de Música Alcedo", lo que sería más tarde el Conservatorio Nacional de Música, conocedor él de mi dedicación al estudio de la guitarra: primero como alumno del "Instituto Musical Bach" y luego como profesor en ese mismo centro de estudios propuso al "Concejo Directivo de la Cultura Musical" organismo que regía nuestra actividad musical en ese entonces, la creación en el naciente conservatorio de los cursos de: Guitarra y Arpa.

Recuerdos gratísimos vienen a mi memoria. Lo primero que hice fue ofrecer un recital de guitarra que se efectuó el 1o de Julio de aquel año 1946, en este recital interprete obras de: G. Sanz, J.S. Bach, Llobet, Pujol, Tárrega, Alard, Castelnuovo, Tedesco, Turina y Torroba.

Al día siguiente el crítico musical del diario "El Comercio" dijo lo siguiente:... "Con esta condición se ha querido señalar el significado que encierra la Creación del curso de guitarra que encomendado a un profesor joven, serio y con sentido de responsabilidad, como es el caso de Juan

4. ¿A qué alumnos recuerda como los más talentosos?

Recuerdo como los más destacados y brillantes alumnos que han pasado por las aulas del conservatorio a los ya mencionados: León Pimentel, Carlos Barraza, Alejandro Sáez, Orlando Arata, Humberto Pimentel, la poetisa María Eugenia González Olaechea, Jesús Benítez, Octavio Santa Cruz, Nelly Borda San Román, Virginia Yep, Guillermina Aguilar, Carlos Plaza Arce, Jesús Castro Balbi, Denis Fernández A. María Eugenia Codina, Jorge Benavides, Oscar Zamora, Javier Echeopar, Jorge Caballero Ruíz, Isabel Pinedo, Humberto Alvarado, Josefina Brivió, Antonio Palomino, Jorge García Yañez, Humberto Quesquén. Alonso Acosta. Eleodoro Mori y otras que por el momento escapan a mi memoria. También debo mencionar a mi destacada alumna particular María Luisa Harth Bedoya.

5. ¿Se siente Ud. satisfecho de su labor como docente?

Por supuesto, no solamente satisfecho sino hasta orgulloso de haber formado un buen número de profesionales de la guitarra: profesores unos, otros destacados concertistas tanto en el ambiente nacional como internacional.

6. ¿Qué guitarrista puede nombrar como modelo y ejemplo a seguir?

Primeramente nombraré al insigne maestro Andrés Segovia, John Williams, Julian Bream y Narciso Yepes entre los europeos: entre los latinos americanos: Baltazar Benítez, Alirio Díaz, Ernesto Bitetti, Manuel Barrueco, Toribio Santos y otros, etc.

7. ¿Cómo maneja las denominaciones para distintos géneros guitarrísticos?

La denominación académica, sería la más apropiada para la guitarra de concierto, ya que esta es la que dictan las normas técnicas para su aprendizaje y ejecución que luego serán aplicadas al manejo de la guitarra popular: rock, andina, criolla o folklórica.

8. ¿Cuándo empezó a generarse un aumento de interés en el estudio académico de la guitarra?

Pienso que desde hace unos cuarenta años, empezó en el mundo entero el interés por el estudio académico de guitarra. El número de estudiantes de guitarra en los diferentes países del orbe se ha multiplicado de manera asombrosa.

El mundo de la guitarra debe estar agradecida a Andrés Segovia, y a tantos otros eximios guitarristas que como él, en las naciones extranjeras donde residen, vienen realizando tan brillante y meritoria labor, en beneficio del mayor conocimiento y elevación de nuestro querido instrumento.

9. ¿Recuerda Ud. alguna anécdota de sus alumnos que pudiera contar?.

Fue en la década de los años 50. Con motivo de una audición propalada por Radio Nacional del Perú, dos de los más avanzados alumnos presentaron en dúo una versión de un Minuetto de Mozart. El que tenía la segunda guitarra era un muchacho de carácter nervioso. Ya desde momentos antes de la audición me dijo: Maestro me siento un poco mal, tengo un pequeño dolor de estómago y siento deseos de vomitar.

"Yo traté de disipar su angustia, sabedor de que todo esto era producto del "Trac Nervioso" del que adolecemos todos los intérpretes de la música cuando enfrentamos un público.

Llegado el momento de la verdad, y cuando ya habían interpretado un 50% de la obra, la segunda guitarra se perdió y por más improvisación que hizo para enderezar el entuerto, no les quedó más recurso que esperar

a encontrarse en el "Calderón" y hacer un "Da Capo". Esta vez con felicidad.

10. ¿Con qué guitarristas extranjeros entabló Ud. amistad y qué recuerdos nos puede mencionar?

La primera amistad que entablé y que para mi fue un alto honor la que me dispensó el maestro Andrés Segovia en su alojamiento del "Hotel Bolívar", puedo decir casi con orgullo que recibí del insigne guitarrista una "Clase maestra" y otras en sus sucesivas visitas.

Después he tenido intercambio epistolar con el sabio maestro Emilio Pujol, María Luisa Anido, Manuel Pérez Díaz, Alirio Díaz, Ernesto Bitetti, Leopoldo Ygazza, Segundo N. Contreras, Ricardo Muñoz, etc. Con todos estos maestros a parte de unirme lazos de amistad tuvimos un intercambio de conocimientos técnicos.

11. ¿Qué opinión tiene de las innovaciones físicas del instrumento, en su forma número de cuerdas. Sillas modernas, musleras micrófonos?

Me parecen muy interesantes. Tanto constructores como ejecutantes construyen en estas innovaciones físicas destinadas a conseguir una mejor sonoridad del instrumento. Así tenemos al

constructor Manuel Contreras con sus guitarras de doble fondo y diseño en forma de riñón: todos conocemos la guitarra que usa el maestro Narciso Yepes, de diez cuerdas aunque esta innovación no es muy reciente; ya en el siglo pasado ya lo hicieron guitarrista como: Carulli, Parga y Jiménez Manjon.

El empleo de sillas especiales y musleras, tienden a proteger la salud corporal del ejecutante.

En cuanto al uso del micrófono se justifica por cuanto el intérprete debe actuar en salas cada vez más grandes, donde los bellos pero débiles sonidos de la guitarra se perderían sin el uso de este aditamento.

12. ¿Qué consejo le daría a un profesor de guitarra?

Mi primer consejo al profesor ha de ser ante todo que en su labor docente deberá vigilarse siempre al aspecto instrumental, digital y artístico, aún en los más simples ejercicios u obras: cuidar de obtener la mejor sonoridad posible la nitidez y afinación de las notas, ajustese en la medida y acentuación de los sonidos, respetando escrupulosamente las indicaciones del compositor. Para conseguir esto, es necesario que el discípulo obedezca con fidelidad y atención inteligente las enseñanzas del profesor.

Por su parte el profesor estará siempre abierto ha renovar sus conocimientos técnicos pedagógicos que en la época actual han evolucionado de manera sorprendente tanto en el aspecto interpretativo como en la mecánica instrumental.

Como el estudiante acude con diversas ambiciones, será preciso orientarlo desde un comienzo a tomar el camino más seguro según sus posibilidades físico-intelectuales: el recital o concierto, la enseñanza, la composición o simplemente el placer de tocar para sí.

13. ¿Qué le diría a los estudiantes de guitarra y a la juventud musical?.

Le diría a los estudiantes de guitarra ante todo que aprendan a estudiar porque de ellos consiste el secreto del éxito. La calidad del estudio importa más que la cantidad. .

Es necesario concentrar en una actividad por cotidiana que sea, la mayor fuerza de voluntad, de inteligencia y de sensibilidad posible, la intensidad de atención en el trabajo es lo principal. De poco sirve estudiar como un autónomo creyendo que la cantidad de horas en ejercicios le resuelve todos sus problemas.

El maestro Emilio Pujol dice: "para ser un buen guitarrista hay que ser, ante todo, un buen músico, cuanto más completo sea su trabajo

musical, mejor. En la más sencilla realización de cualquier obra de arte se encuentran condensados todos los valores del artista".

14. ¿Qué obras o qué autores son sus preferidos?

Prefiero las obras que tengan relación con la técnica de la guitarra, porque así el instrumento se luce y el intérprete también. En cuanto a los autores: Bach con sus obras escritas para el Laud, cuya trama polifónica viene como anillo al dedo a la guitarra. De los compositores guitarristas: Sor Guiliani, Tárrega, Llobet, Pujol y Sainz de la Masa.

Gracias a la ingente labor de difusión del eximio Andrés Segovia, hoy día los guitarristas actuales contamos con un extenso repertorio para guitarra. Así desde los lejanos tiempos de la Vihuela y el Laúd, pasando por el período de las guitarras antiguas como Gaspar Sanz, Robert de Visee; de los clásicos: Sor y Guiliani; del romántico Tárrega y sus discípulos: Llobet y Pujol.

Llegamos a nuestra era contemporánea con compositores de la talla de: Ponce, Villa-Lobos, Castelnuovo- Tedesco. Rodrigo, Turina, Torroba, Manuel de Falla; de los compositores de vanguardia: Leo Brouwer cubano, los peruanos Valcarcel y Garrido Lecca, han enriquecido de manera notable el repertorio de música para la guitarra.

15. ¿Durante su trayectoria guitarrística tuvo Ud. algunos malos momentos que pueda destacar?

Podría ser, cuando por primera vez en el año de 1966 recibí la invitación del maestro Alirio Díaz para asistir al "Curso y Concurso Internacional de Guitarra" celebrado en Caracas. En aquella oportunidad solicité ayuda oficial para solventar los gastos del viaje y estadía hechos ante la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural del Ministerio de Educación: lo que conseguí fue un frustrante: "no hay dinero para estos menesteres" y punto.

Felizmente al año siguiente y gracias a los auspicios del Municipio de Lima, pude asistir a dicho Certámen internacional que se realizaba anualmente.

16. ¿Cómo ve el panorama guitarrístico en la actualidad?

Lo veo muy promisorio. La guitarra en nuestro medio esta cobrando un inusitado interés cada vez mayor. La prueba está en la proliferación de estudiantes que concurren al Conservatorio Nacional de Música, Institutos y academias particulares en la que imparten enseñanza un buen número de profesores en su mayoría egresados de nuestro Conservatorio y con estudios posteriores en el extranjero.

Debo mencionar también, el éxito obtenido en concursos internacionales de los guitarristas peruanos: Jesús Castro Baldi y Jorge Caballero Obregón, brillantes alumnos que han dejado bien puesto el nombre del Perú, de nuestra escuela y de su plantel docente.

MUSICA

Variaciones Sinfónicas de César Franck no sólo su notable capacidad instrumentística, sino también la riqueza de su expresión musical. El público lo reconoció así al tributarle largos aplausos.

El Instituto Cultural Peruano-Norteamericano efectuó, en la Sala de "Entre Nous", su primera presentación musical del año con una audición a cargo del guitarrista peruano Juan Brito, profesor del Conservatorio Nacional de Música. La primera parte del programa constituyó la mejor expresión de la mediana musicalidad del intérprete en la ejecución de dos Preludios, Allemande y Fuga de Bach, Zarabanda con variaciones de Haendel y Variaciones sobre un tema de la Flauta Encantada de Mozart, en arreglo de Sor. Las obras de Bach y Haendel, así como composiciones peruanas tomadas de Manuel Aguirre, Luis Dunker Lavalle y del folklore fueron transcripciones del propio profesor Brito. La adaptación que hizo de ellas sirvió para demostrar el conocimiento que posee de los recursos de orden instrumental, aparte de sus cualidades expresivas. Su sonoridad es bella y se muestra siempre sensible para encontrar los matices. El programa fue completado con otras obras de compositores latinoamericanos y un grupo de autores españoles representados por Tárrega, Granados y Albéniz.

NOTAS DE MUSICA

El nuevo plan de actividades de la Sociedad Filarmónica para el presente año, en el que, como se sabe, conmemora el 50º aniversario de su fundación, contempla la realización de doce conciertos de serie y seis conciertos extraordinarios.

Para hacer efectiva la realización de los conciertos extraordinarios, la entidad ha llegado a un acuerdo con empresas especializadas en la contratación de artistas. Así, por ejemplo, actuarán el arpista Nicanor Zabaleta y el violinista Fuchs por acuerdo con Concierdos Daniel. En combinación con el Trió de Roma, el Cuarteto Húngaro y el Conjunto Belga de Música Antigua. La Embajada Alemana colaborará, por su parte, con la actuación del Cuarteto Koehert.

Si a estos últimos conjuntos de cámara se suman los que anuncia la Filarmónica con la Orquesta de Arcos que dirige Virginio Laghi y el que tendrá a su cargo Eugene Cremer, violinista concertino de la Orquesta Sinfónica Nacional, se contará con seis agrupaciones destinadas al cultivo exclusivo de la música de cámara. Se presume que, en este orden, el año de 1957 será excepcional en el movimiento musical de Lima. Los programas de la Sociedad Filarmónica también consiguen una actuación del conjunto coral de cámara que dirige el destacado músico Carlos Sánchez Mág...



JUAN BRITO, guitarrista peruano a quien le tocó iniciar las actividades musicales del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano en el presente año.

DIRECCIÓN DE CULTURA
 COORDINADOR GENERAL
 CARACAS

CERTIFICADO DE ASISTENCIA

La Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, por medio de la presente, certifica, que el Sr. Juan Brito Ventura, Peruano, con pasaporte N° 223683, fue admitido como Alumno Regular del Curso Internacional de Guitarra, organizado por esta Dirección entre el 1° de Agosto y el 30 de Septiembre de 1967 y dictado por el maestro Alirio Díaz. Así mismo, que el Sr. Brito Ventura cumplió cabalmente con todos los requisitos y exigencias de dicho curso. Se expide esta certificación a petición de parte interesada, en Caracas a los ocho días del mes de Octubre de mil novecientos setenta y uno.



I. Delgado Senior
 Igor Delgado Senior
 Coordinador General

 UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
 DIRECCIÓN DE CULTURA
 ENTE CARNET ACREDITA

 M. BRITO
 ALUMNO REGULAR DEL CURSO
 INTERNACIONAL DE GUITARRA