



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE COMO OPCION DE TESIS

PRESENTA EL ALUMNO

JOSE MANUEL POLANCO MARTINEZ

**PARA OBTENER EL TITULO DE :
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-**

**ASESOR:
LIC. ALFREDO ROVELO GARCIA**

**ENM
UNAM**

MEXICO, D.F.

AGOSTO

2005

0350513



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Dedicada a mis padres,
por su profunda comprensión
y apoyo incondicional.**

PROGRAMA

**Sonata I para violín en
Sol menor, BWV 1001**

Adagio

Fuga

Siciliana

Presto

J. S. Bach/J. M. Polanco
(1685-1750) (1974-)

Gran Sonata en Do mayor, op. 22

Allegro

Adagio

Minuetto-Allegro

Rondo-Allegretto

Fernando Sor
(1778-1839)

Sonatina para guitarra en La mayor

Allegretto

Andante

Allegro

F. Moreno Torroba
(1891-1982)

Sonata No. 1 para guitarra "Las Campanas"

Allegro

Canción

Son

E. García de León
(1952-)

INDICE

PREFACIO.....3

INTRODUCCION.....4

JUAN SEBASTIAN BACH.....6
Sonata I en Sol menor, BWV 1001

FERNANDO SOR.....13
Gran Sonata en Do mayor, op. 22

FEDERICO MORENO TORROBA.....21
Sonatina en La mayor

ERNESTO GARCIA DE LEON.....27
Sonata No. 1 “Las Campanas”

BIBLIOGRAFIA.....33

PREFACIO

Mi interés por la sonata y las formas que de ella han derivado a través del tiempo, se remonta desde mis primeros años de estudio en la Escuela Nacional de Música. La fascinación que la sonata ha provocado en mí comenzó cuando abordé mi primer sonata barroca. Varios años pasaron para comprender que la sonata ha significado como música instrumental, la forma predilecta por los compositores de todas las épocas, al menos en los últimos cuatrocientos años. En la sonata he podido encontrar como en ninguna otra manifestación musical, un orden de ideas que obedecen a una temática que el compositor elige de acuerdo a sus circunstancias y su momento histórico. A través de la sonata es posible representar un aspecto del individuo como ser dentro de una sociedad que siempre le empuja hacia el aislamiento, pero que al mismo tiempo le obliga a permanecer alienado. Mi percepción muy particular del tema inherente en cada sonata y que el compositor ha querido plasmar, es también emoción propia del artista y que está regida por su estética muy personal, basándose sobre estructuras bien definidas y del sentido de la proporción.

La selección de las sonatas destinadas a su análisis y estudio en mis notas al programa, fue el resultado de un trabajo de varios años. Cada una de ellas, tienen como característica principal pertenecer a un período de la música diferente. Por tanto, el compositor ha tomado mano de elementos de creación tan distantes entre sí, pero que finalmente hay algo que termina por unirlos.

La sonata todavía sigue vigente hoy en día, y los compositores recurren a ella con frecuencia como medio de expresión, al fin que ésta se hizo para *sonar*. Y dada su virtud, aquellos que no dejamos de asombrarnos y atraernos por esta forma musical, seguiremos escuchando mucho más sonatas, al menos en cuanto el arte exista.

INTRODUCCION

El término *sonata* es usado generalmente para denotar una pieza musical diseñada para ser tocada por un solista o pequeño ensamble, casi invariablemente es instrumental y puede consistir en uno o más movimientos. Se asocian con mayor frecuencia las sonatas para instrumento solo de los periodos Clásico y Romántico, sin embargo, el título “sonata” ha sido aplicado durante los últimos cinco siglos con connotaciones formales y estilísticas mucho más amplias.

La palabra “sonadde” se usaba ya desde la Edad Media para denotar una pieza instrumental, como por ejemplo en un texto del s. XIII escrito en Provenzal titulado *Vida da Santa Douce* y que dice: “Mens que sonaban la rediera sonada de matinas”. En una obra misteriosa que data de 1486 la frase “Orpheus fera se sonnades” aparece como una dirección de escenario. El término “sonada” se encuentra en manuscritos alemanes para llamados de trompeta y fanfarrias, una manifestación posterior de lo que serían los *Turmsontaten* (“torre sonatas”) de los siglos XVII y XVIII. En *El maestro* (1536) Luis de Milán refiere a “villancicos y sonadas”, incluyendo en medio de este pavanas y fantasías. Gorzanis le dio el título “sonata” en sus *passamezzos* y *paduanas* incluidas en su primer libro llamado *Intabolatura di liuto*, y es empleado de forma similar en colecciones tardías de música para laúd.

El rápido desarrollo de la música instrumental a fines del s. XVI estuvo acompañado de una serie de términos utilizados a menudo de manera imprecisa. “Sonata” fue uno de ellos, aunque casi siempre fue aplicado a algo tocado, en oposición a algo cantado (“cantata”). Ciertamente se pueden encontrar rasgos característicos al término “sonata” a través de la historia: la mayoría de las sonatas han sido música instrumental, sin partes vocales; música de entretenimiento o de concierto; música para instrumento solo o para conjunto de cámara de uno a cuatro músicos sin ejecución múltiple de las partes.

Es a partir de Carl Czerny (1791-1857), que se suele definir la sonata como una estructura melódica. Él mismo reivindicaba su prioridad en describirla. En su significado original, la *sonata* quería decir “interpretada”, o tocada, y sólo con el paso del tiempo fue adquiriendo una connotación más específica, pero siempre flexible. Las definiciones que suelen ofrecerse son demasiado limitadas incluso para las últimas décadas del s. XVIII y se aplican casi exclusivamente a la sonata romántica. En cualquier caso, la *sonata* no es una forma definitiva, como si lo son el minué, el aria da capo o la obertura francesa; al igual que el caso de la fuga, más que de un modelo se trata de un modo de componer, de una percepción de las proporciones, la finalidad y la textura.

Durante el s. XVIII apareció la famosa descripción de la sonata clásica hecha por J. A. P. Schulz alrededor de 1775 que dice: “Desde luego no existe en ninguna forma de música instrumental una mejor oportunidad que en la sonata para describir sentimientos sin palabras. La sinfonía y la obertura tienen un carácter más fijo.... Aparte de esas formas y de las danzas, que tienen también sus caracteres especiales, queda solo la forma de la sonata que asume todos los caracteres y cualquier expresión”.¹

Las formas de sonata son el producto de un desarrollo estilístico prolongado. Esa revolución estilística llegó según Rosen en dos grandes olas: la primera en la que se simplificaron las texturas del estilo anterior, aproximadamente entre 1730-1765; y después

¹ Tomado de Newman, William S. *The Sonata in the Classical Era*. Nueva York, pag. 23.

un segundo cambio igualmente profundo de 1765 a 1795, en el que las nuevas formas y texturas adquirieron una mayor monumentalidad y complejidad.

Sin duda, la fuerza expresiva de las formas de sonatas se concentró tanto en su estructura, en sus modulaciones a gran escala, y en las transformaciones de los temas como en el carácter de estos últimos. Es la misma estructura la que le confiere un significado a los temas para transformarse.²

En el periodo posromántico, la sonata era tan arcaica como lo era la fuga barroca en época de Haydn, sin embargo, debido al prestigio de compositores como Mozart y Beethoven, no se permitió la libre adaptación de la forma a objetivos distintos comparables a la adaptación que los compositores clásicos hicieron de la fuga.

Después de Beethoven, la sonata fue el vehículo de lo sublime. Desempeño en la música el mismo papel que la épica en la poesía, y el gran fresco histórico dentro de la pintura. Charles Rosen nos habla acerca del surgimiento y el florecimiento de la sonata: “La demanda de una clases urbana ansiosa de apropiarse de una cultura superior, en coincidencia con el desarrollo de un eficiente sistema tonal que contenía el simétrico margen de la modulación de la escala bien temperada, y una estética neoclásica que abogaba por la sencillez y la claridad de la estructura contribuyeron en conjunto a la creación de las formas de sonata. Durante dos siglos esas formas iban a ser la base del incomparable prestigio de la música instrumental pura”.

² Rosen, Charles. Formas de Sonata. Edit. Labor. Pag. 24. 25 y 26.

J.S. BACH

Nace en Eisenach, Alemania, el 21 de Marzo de 1685. Fue el más importante miembro de la familia Bach. Su genio combinó la notable educación musical con su gran poder creativo, logrando un balance perfecto entre su poderosa inventiva y su nivel intelectual.

Durante su vida, Bach fue curiosamente más reconocido por su virtuosismo como organista que como compositor. Sin embargo, su obra trascendió por condensar en una especie de enciclopedia musical todas las técnicas y estilos de su época, influenciando de esta manera a generaciones posteriores de músicos y compositores, incluso hasta nuestros días en músicos de jazz y de bandas de rock progresivo.

El pequeño Sebastián recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Ambrosius Bach. Después de la muerte de él, su hermano mayor Johann Christoph se hace cargo de la educación de Bach y se traslada a la ciudad de Ohrdruff, lugar donde su hermano ya gozaba de un trabajo como organista y seguramente fue aquí que Bach aprendió a tocar el órgano bajo la dirección de Johann Christoph.

Fue gracias también a su hermano mayor, que muy pronto el joven Sebastián aprendió a reparar órganos y toda clase de teclados, y a menudo se le contrataba desde otras ciudades incluso para que probara algún órgano de nueva fabricación.

Hacia 1700, se ve en la necesidad de trasladarse a Lunenburgo, cuando ya contaba con 15 años, y pudo conseguir entrar al Coro de San Miguel, ganándose la plaza de interno y un pequeño sueldo. Para su poca fortuna, poco tiempo después de su llegada a esta ciudad, comenzó a cambiar su voz y tuvo que buscar otro medio para ganarse la vida dando lecciones de violín y se dedicó a tocar acompañando a otros músicos.

Es bien sabido, que Bach aprendió también de su padre la habilidad para tocar el violín y tenía un don natural para varios instrumentos, entre ellos la viola, el mismo violín, el clavicordio, la espineta, el címbalo, la viola pomposa y el órgano, su instrumento favorito.

Albert Schweitzer en su libro "Bach: el músico poeta" nos comenta: "*Bach antes de ser clavecinista y organista fue violinista. Desde pequeño estudio el violín y cuando egreso del colegio de Lunenburgo estaba ya en condiciones de desempeñar funciones de violinista en la orquesta de la corte de Weimar. Más tarde no descuido los instrumentos de arco y es sabido que tenía una marcada preferencia por la viola., instrumento que tocaba en las reuniones de música de cámara, para estar en cierta manera, en el centro de la ejecución. Escuchando las otras partes marchar por arriba y por debajo de la que el se había hecho cargo gozaba mejor - según decía - de la fascinación de la polifonía*".¹

Durante su estancia en Lunenburgo perfeccionó su técnica para madurar el movimiento de sus dedos y estudió todo el contenido de las composiciones musicales en la biblioteca de una escuela local.

Al poco tiempo, el joven Sebastián superó a sus maestros de órgano y pronto consiguió su primera plaza de organista en Arnstadt, cuando apenas si había cumplido los 18 años. Aquí fue que Bach pudo tener a su disposición un órgano de buena calidad y durante toda su vida siempre habló con mucho cariño de ese instrumento. En tanto Bach seguía estudiando el órgano, realizó algunos viajes a Hamburgo para poder escuchar a un organista llamado J. A. Reincken, discípulo de Sweelinck, cuya manera de tocar dejó una fuerte impresión en Bach. Tiempo más tarde, Bach solicitó una licencia para ir a Lubeck con el propósito de

¹ Schweitzer, Albert. J. S. Bach: El músico poeta. Editorial Ricordi. Pág. 157.

asistir a los famosos conciertos nocturnos del célebre organista Buxterhude, a los que acudían desde lejos los músicos más destacados.

La licencia era por solo un mes, pero la estancia en mencionada ciudad se prolongó por meses, lo cual le ocasionó problemas con sus superiores y se vio en la necesidad de trasladarse de nuevo en cuanto se enteró de una plaza vacante como organista y profesor de música en San Blas de Mulhausen. Pero no había de permanecer mucho tiempo ahí, pues no encontraba en esta ciudad el ambiente propicio para desarrollar en la forma en que él quería la música sagrada.

Cuando el duque de Sajonia-Weimar le comunicó que le confiaría con mucho gusto la plaza de organista de la corte y director de la orquesta de cámara, no dudó en trasladarse a esa pequeña ciudad.

Hacia un año se había casado con su prima María Bárbara y a la llegada a Weimar nació su primer hijo. Durante este tiempo, Bach escribió la mayor parte de sus obras para órgano y realizó algunos viajes a otras ciudades exclusivamente a ofrecer conciertos de órgano y fue aquí en Weimar, que él consiguió la madurez como organista y compositor.

En el otoño de 1717 el joven príncipe Leopoldo de Anhalt-Cothen, quien por cierto era un músico culto, le propuso a Bach si estaría dispuesto a ser el director de su orquesta de cámara, y él gustoso aceptó la oferta. Durante su estancia en Cothen, Bach se dedicó por completo y de todo corazón a la música de cámara. A este periodo pertenecen la mayoría de las invenciones a dos y tres voces, la colección de preludios y fugas para “Clave Bien Temperado”, los conciertos de Brandenburgo y las obras para violín sin acompañamiento. Hacia 1723, el destino de Bach lo apartó de Cothen y de la música de cámara para llevarlo a Leipzig, donde pasó los últimos 27 años de su vida y compuso la mayor parte de su música religiosa.

SONATA I EN G MENOR, BWV 1001

Regresándonos a la época en Cothen, en el año de 1720 Bach escribió el volumen que contenía 6 obras para violín solo, tres de las cuales eran Sonatas y otras tres Partitas.

La primera obra con que abre el libro, es precisamente la **Sonata I en G menor**. Las tres sonatas están ordenadas con el mismo patrón: lento-rápido-lento-rápido, concebidas muy a la manera de la *sonata da chiesa*.² El segundo movimiento de cada sonata es una *fuga*. Esta forma musical típica del barroco tardío, tuvo sus orígenes en las formas de movimiento sencillo o multi-seccional, al estilo de la *canzona*.³ Ya desde Corelli (1653-1713), se le dio a estas multi-secciones el nombre de movimientos y fueron mas claramente definidas. Corelli mismo fue el responsable de establecer el orden de los movimientos en la sonata barroca y habría este de prevalecer durante el periodo barroco.

² Se refiere a la *sonata de iglesia*, y que contenía en su estructura varios movimientos como lento-rápido-lento-rápido, a diferencia de la *sonata de cámara*, que se caracterizaba por incluir movimientos de danzas tales como la giga, la zarabanda, la gavota, etc. (también ésta última suele llamársele *suite barroca*).

³ Término que se emplea para designar un tipo de música instrumental de los s. XVI y XVII, que surgió de las *chansons* franco-flamencas. Al igual que sus modelos vocales, las *canzonas* instrumentales se caracterizaban por la claridad de su textura y sus estructura seccional, que solía incluir repetición (tales como A B A, o bien A B B), y una variedad de tratamiento (estilo imitativo u homofónico). Fuente: *Diccionario Harvard de Música*.

Es indudable que el llamado *estilo italiano*, habría influido de sobremanera en la música profana de Bach. En el s. XVIII los compositores italianos tales como Torelli, Legrenzi, el mismo Corelli, Vivaldi y Albinoni, habían dado un significativo impulso a la música compuesta para violín en miras a un posterior desarrollo.

En particular, se conocen ciertas similitudes entre la música de Bach y la obra de Vivaldi. De acuerdo a datos biográficos, Bach se había interesado intensamente en este último, y es sabido que Bach realizó numerosas transcripciones de las obras de Vivaldi.

Ahora bien, debemos considerar que Bach dominaba varios estilos propios de su país, tanto antiguos como modernos y varias formas de expresión de la música, todos ellos amalgamados en su propio estilo personal. Su obra tiene como trasfondo un horizonte que abarca distintos países y diferentes periodos de la historia de la música.

De aquí entonces podemos entender como también la música y el *estilo francés* sirvieron de influencia en la música instrumental de Bach. El llamado *style brisé*, término que había sido utilizado por el compositor francés llamado Denis Gaultier en su obra *Pièces de luth* (1669), para denominar a aquellos acordes que se tocaban partidos y de modo arpeggiante, de tal manera que las notas no suenan a la vez, sino una detrás de otra. Este recurso de estilo, está presente en todo el conjunto de *sonatas y partitas para violín solo*.

Como se verá mas adelante, las características francesas e italianas en la obra de Bach no están estrictamente diferenciadas, ellas forman parte del todo, pero sin opacar la gran personalidad de Bach y su huella alemana impresa en su música.

El primer movimiento de la **Sonata I** de Bach es el *Adagio*, que abre la obra con una melodía enérgica y “cantabile”, llevada por encima de la voz del bajo y se desarrolla una línea muy expresiva a base de apoyaturas y disonancias perfectamente resueltas, y en algunos pasajes muy ornamental. Aquí podemos ver los primeros compases:



Como se puede observar, el uso a veces punteado de los ornamentos en este tipo de movimientos lentos, podría ser comparado hasta cierto punto, con la práctica improvisativa de los cantantes italianos, pues casi toda la música italiana en general tendía al virtuosismo, incluyendo la música para violín.

A Bach se le conoce también, por haber sido un gran compositor de fugas. Ya desde joven se había entrenado y capacitado en el manejo de la música polifónica. El llamado *estilo*

antiguo, comprendía pues todo aquello que tuviera que ver con la composición de contrapuntos, cánones y fugas. Bach recurrió a este estilo para escribir música en varios periodos de su vida, sobre todo hacia el final de ella, oponiéndose al gusto musical que se había asentado con la nueva generación, al punto de ser considerado por sus contemporáneos como “anticuado”. Como ejemplos polifónicos tenemos la *Ofrenda Musical (BWV 1079)*, el *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga*.

El segundo movimiento de la **Sonata I** es precisamente la **Fuga**, con un tempo indicado como “Allegro” y presentándose el *sujeto*, es decir el material temático de la obra, sobre la dominante y a la mitad del primer compás de la obra:



La *respuesta* se nos presenta en el segundo compás ya acompañada del *contrasujeto*. Los siguientes dos compases se nos muestran una vez más el *sujeto* y la *respuesta*, alternando con sus respectivos *episodios*, resultando así una textura de contrapunto imitativo perfecto. Así es como la *exposición* se va conduciendo hasta llegar al llamado *desarrollo*, en el compás 55, ahora presentándose el primer material sobre la región de la subdominante (IV grado). Aquí se puede ver:



La *recapitulación* o parte final, ocurre hasta el compás 80, mostrándose el *sujeto* de nueva cuenta en la dominante pero alternando con pasajes cargados de arpeggios y escalas que preparan la conclusión de la fuga.

El tercer movimiento es la **Siciliana**, danza característica de la *suite barroca* a la que curiosamente recurre Bach de nueva cuenta a la influencia italiana, pues dicha danza proviene de la isla que lleva el mismo nombre. Lo que llama la atención es que Bach haya tomado un movimiento de danza para introducirlo en la *sonata* cuando ésta solo se caracterizaba por tener movimientos tales como *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*, etc. Pero no solo fue Bach quien se tomaba “prestado” este tipo de danzas para ser introducidos en sus sonatas, sino también lo hicieron compositores como Corelli, Händel, entre otros. Este tipo de danzas generalmente se escribían en compás de 6/8 o bien de 12/8.

La *Siciliana* contiene una línea melódica suave bastante *cantabile* y con un tempo mas bien lento. Aquí en el primer compás, sobre el primer y segundo tiempo comienza el motivo principal con un aire melancólico muy típico de esta danza de carácter pastoral:

Siciliana



El movimiento se desarrolla sobre una forma binaria **A - A'**, donde la primera sección A está concebida sobre la tonalidad de Si bemol mayor y evidentemente tiende en duración hacia la brevedad. Es llevado todo el desarrollo poco a poco preparando la cadencia para dirigirse hacia el relativo menor de la tonalidad de partida. Entonces la sección A' se aparta de Si bemol para situarse durante un número mas extenso de compases respecto a A, en la tonalidad de Sol menor. El motivo se va presentando en una variedad de grados propios de la escala a manera de imitaciones hasta llegar al compás 14 donde se rompe esa continuidad para dar paso a una serie de acordes muy al *estilo brisé*, que consiste justamente en resaltar las notas agudas o graves de estos acordes tocándolos “arpegiados”, y se obtiene de esta forma, un enriquecimiento tanto melódica como armónicamente. Las notas que están encerradas en un círculo en el fragmento citado, sirve pues como nota fundamental del acorde trazado sobre cada uno de los grados respectivos de la escala de Sol menor. Nótese que incluso Bach le agregó a los acordes una séptima, de las cuales gustaba mucho utilizar:



No es sino hasta el penúltimo compás, que Bach regresa al motivo principal sobre la tónica y prepara la cadencia final para terminar de manera suave y callada.

El cuarto y último movimiento es el *Presto*, con forma binaria |:A:|B:| y escrito en compás de 3/8, se puede percibir la clara influencia de la música italiana para violín, en particular a Vivaldi en sus conciertos. Este movimiento resalta por su virtuosismo y el manejo que aquí hace Bach de un juego polifónico perfecto entre dos o más voces, pero que éstas no están bien definidas por la línea melódica.

Con un tempo *moto perpetuo*, en los primeros cuatro compases se nos muestra un grupo de dobles corcheas que corren sobre la triada del acorde del primer grado (sol menor), primero en sentido descendente y luego en ascendente, hasta llegar a la región de la dominante. Ejemplo:

Presto



Creo que Bach concibió esta pieza considerando como elemento esencial el empleo de arpeggios sobre todos los grados de la tonalidad en cuestión, y es esto lo que precisamente de la el carácter al movimiento dejándose escuchar una y otra vez una línea melódica no muy distinguible, pero que fluye durante el transcurso de manera ascendente y descendente. La forma de modelar algunas notas entre el registro agudo y el grave, a manera de “pregunta” y “respuesta”, hace más palpable la relación que había entre los violines y las violas en los *Conciertos de Brandenburgo*.

Un primer ejemplo lo podemos encontrar en el compás 12, donde las notas agudas hacen las veces de “pregunta”, mientras que las notas más graves responden con un salto de cuarta justa, en tanto la progresión se desarrolla sobre inflexiones a través de quintas (las notas encerradas en círculo): D – G – C – F – B – E

compás 12



Nótese como cada grupo de dobles corcheas pertenecen a otra altura, separadas entre sí por un intervalo de cuarta, lo cual pareciera producir más de una voz melódica. Es así como Bach con su gran genialidad enriquece la textura armónica por medio de una polifonía magistralmente trabajada.

Este mismo recurso contrapuntístico se vuelve a presentar en el compás 70 como una imitación, solo que ahora en otro grado de la escala, dado que ha ocurrido una inflexión en

la sección **B**, claramente sobre la región de la subdominante. La cadencia final, trazada sobre los grados I – II – I – IV – VII – I cierra de forma brillante el movimiento y la sonata misma.

FERNANDO SOR

A principios del s. XIX, Fernando Sor sería considerado como uno de los compositores más prolíficos y principal promotor de la guitarra, siempre con la firme intención de llevarla al nivel más alto posible y convertirlo finalmente en un instrumento de concierto.

Fernando Sor nació dentro de una familia respetable en Febrero de 1778. La fecha exacta no se conoce, pero se sabe que fue bautizado el 14 de Febrero de 1778 en Barcelona, España como Joseph Fernando Macari Sors.

Basado en la tradición familiar, Sor siguió una carrera militar, y se acercó a la música gracias a su padre al introducirlo a la ópera italiana. Esto sería una gran influencia en sus composiciones años más tarde.

Fue también su padre quien lo acercó a la guitarra y a la edad de 8 años fue enviado al monasterio de Montserrat a estudiar música. Después de la muerte de su padre, cuando Sor tenía 18 años, regresó a Barcelona de acuerdo a la voluntad de su madre, y es durante esta época en que Sor tuvo la oportunidad y el tiempo para escribir ópera y sus primeras obras para guitarra.

Después de pasar 4 años en la escuela militar, se trasladó a Madrid, donde conoció a su primer mecenas, el Duque de Alba, quien también apoyara al pintor español Goya.

El Duque le dio a Sor un estudio y una casa para que trabajara en sus obras y solo se dedicara a escribir obras exclusivamente para su mecenas.

En 1808, en pleno reinado de Napoleón, Francia invadió España. Este fue el periodo cuando Sor empezó a escribir más música para guitarra. Estas obras fueron escritas con un carácter nacionalista para voz acompañada por guitarra o para guitarra sola.

Una vez que fue derrotado el ejército español, Sor aceptó un puesto en el gobierno francés, y pese a que años más tarde España venciera a los franceses, Sor decidió permanecer en Francia y adoptar como hogar la ciudad de París. Y es aquí donde precisamente escribió la mayoría de sus obras para guitarra, que se cuentan alrededor de cien.

Sor además de ser un excelente compositor, también fue un ejecutante virtuoso con gran habilidad y técnica, virtudes que lo llevaron a realizar giras por todo Europa y Asia tocando algunas de sus obras más famosas.

También viajó a Londres, donde vivió y trabajó desde 1815 hasta 1823. Mientras en todo Inglaterra era muy bien recibido por sus óperas y sus composiciones para piano, así como por sus cuatro ballets producidos en Londres.

Fernando Sor fue probablemente el guitarrista más conocido de lo que ha sido llamado “La Primera Edad de Oro de la Guitarra” y a Sor se le atribuye que la guitarra haya ganado popularidad a través de sus viajes por todo Europa, aunque después de su muerte la guitarra cayó en una “oscuridad” por casi dos generaciones.

Sor escribió además música para piano, ópera y ballet, sin embargo él es más recordado por sus estudios para guitarra entre otros trabajos para este instrumento.

Al igual que sus contemporáneos, Dionisio Aguado de España, y Fernando Carulli de Italia, Sor escribió música para dos guitarras. La mayoría de las obras de Aguado y Carulli fueron construidas con gran habilidad técnica, pero carecían de valor musical. En cambio, diversas obras de Sor entre ellas los 20 Estudios no sólo exigen habilidad técnica, sino que también ofrecen calidad musical, prueba de ello, son las numerosas grabaciones disponibles hoy en día.

Alrededor de 1827 Sor decide dejar las giras y se queda a vivir en París el resto de su vida. Durante este periodo Sor escribió su música más memorable: noventa y siete diferentes

estudios, y el “Tema y Variaciones sobre la Flauta Mágica de Mozart Opus 9”, la cual es quizás la pieza mas difícil de tocar que haya escrito Sor.

También en este periodo Sor compuso, lo que todavía hoy se considera el método mas completo y práctico para la guitarra. En este libro Sor incluía posición de ambas manos al tocar, el uso de las uñas en mano derecha, así como la forma correcta de sostener la guitarra para tener máximo control y mínima tensión.

En los últimos años de vida, Sor se presentó en público pero solo tocando sus propias composiciones para guitarra, instrumento que siempre había sido su favorito desde muy pequeño. De hecho Sor amó tanto la guitarra, que se dedicó por completo al final de su vida al conocimiento del instrumento. Al parecer Sor tuvo muchos alumnos, especialmente en París, aunque de ellos poco se sabe y no se tienen registros precisos. Solo se conocen tres de ellos; uno era conocido como General San Martín, “Liberador de Argentina” y los otros dos fueron Mary Jane Burdett y Miss Wainwright, a quienes al parecer Sor sentía cierta admiración y las menciona en su libro de estudio.

Fue con la pérdida de su hija hacia 1837 que Sor decayó animicamente y en honor a ella, escribió una Misa y tan solo dos años después, Sor muere a la edad de 61 años, dejando un legado que ha permanecido por casi 200 años.

GRAN SONATA EN C MAYOR OP. 22

Desde muy niño Sor aprendió a tocar la guitarra al lado de su padre, y continuó perfeccionándose en tanto permaneció en Montserrat. A su regreso a Barcelona él conoce a un afamado guitarrista español llamado Federico Moretti, quién al parecer influyó considerablemente en la música de Sor.

Gran parte de su obra para guitarra fue escrita en España antes de su exilio en 1813, pero éstas fueron publicadas posteriormente en París por Salvador Castro de Gistau.

Entre esas obras se encontraban las muy conocidas Sonata op. 15, el Grand Solo op. 14 y la Gran Sonata op. 22, todas ellas de larga duración y de estructuras bastantes amplias, algo inusual para la época.

La *Gran Sonata en C mayor op. 22*, dedicada al “Prince de la Paix”, título que se ganara un militar español llamado Manuel Godoy al conseguir algunos acuerdos de paz entre España y Francia, dos naciones que al final del s. XVIII enfrentaban varias disputas y demás conflictos.

Ésta obra fue concebida muy a la manera de la *sonata clásica*¹, organizada en cuatro movimientos muy semejante a los cuartetos de cuerda de Mozart. El primero de ellos, dada la costumbre, es el que contiene la *forma sonata*.

Este primer movimiento, el *Allegro*, comienza como la *introducción* que dura 8 compases a base de acordes que giran alrededor de tónica y dominante, combinadas con algunas escalas que anuncian la entrada del primer grupo de temas:

¹ Tomando como referencia los modelos de los grandes maestros clásicos Mozart y Haydn, cuya estructura está diseñada fundamentalmente por tres partes donde la primera está compuesta por la *exposición* y la segunda por el *desarrollo* y finalmente la *reexposición*.

Allegro



Aquí podemos ver los compases 9 y 10 que ejemplifican como entra el primer tema y como es llevado por la voz de la soprano, en tanto el tenor lleva el acompañamiento con corcheas a manera de *bajo obstinado*.

compás 9



Sin embargo el juego contrapustístico comienza cuando en el compás 13 el segundo tema algo variado se cambia a la voz de tenor mientras ahora la voz de soprano y contralto mantienen terceras con valores de blancas; pero eso solo dura dos compases porque después vuelve la melodía principal hacia la voz superior también con intervalos consonantes de tercera:

compás 13



Un tercer tema se presenta en el compás 21, para después dar paso a un “puente” que sirve de transición hacia un segundo grupo de temas que giran como es muy común sobre la dominante. En este pasaje, Sor hace uso de un recurso técnico muy avanzado que para la época debió significar toda una novedad. El recurso básicamente es usar el *trémolo*,² intentando hacer una imitación, en mi opinión, de lo que sucede en la orquesta con la sección de cuerdas, en especial de los violines.

Una vez realizada la modulación hacia la región de la dominante, se presenta el primer tema durante varios compases con algunas inflexiones hacia el segundo grado y hacia la dominante de la dominante (V/V).

² Generalmente, es la reiteración rápida y continua de un solo tono. En la guitarra se articula con la sucesión de los dedos anular, medio e índice de la mano derecha.

El segundo tema es notable por su melodía sobre la voz superior mucho mas clara y que será remitida mas adelante en la *recapitulación*. El tema se apoya en una nota pedal en el bajo en tanto la cadencia se basa en los grados I – IV – I – V de Sol mayor (dominante de Do), cadencia muy común entre los compositores de la época:

compás 66

I IV I V I

El tercer y último tema del segundo grupo de la *exposición*, sirve como una sección conclusiva (también llamada pequeña coda) para llevarnos hacia el *desarrollo*, y está compuesto a base de arpeggios tomando la nota más grave de cada acorde arpegiado como melodía del tercer tema para descansar nuevamente con candencia perfecta en la dominante.

La llamada sección de *desarrollo* se presenta después de un pequeño puente de solo 4 compases y que su vez, prepara la modulación hacia el cuarto círculo descendente de quintas, es decir hacia E bemol mayor (mediante bemol), que era un recurso muy gustado por Haydn y Mozart en sus últimas sonatas.

La introducción ocurre con un nuevo tema, evidentemente cantado por la voz superior (notas en círculo) sobre una progresión I – IV – V – I, todo apoyado sobre una nota pedal que es precisamente el E bemol:

modulación al tercer círculo descendente

Durante el desarrollo se presenta un nuevo tema llevado por el bajo a través de acordes arpegiados con el propósito de crear tensión para después conducirnos a un último tema un poco retomando el primer tema del *desarrollo* pero más variado. El “puente” que nos devuelve de nuevo al primer tema de la *recapitulación* ocurre hacia el compás 122.

Este primer tema se presenta exactamente igual que en la *exposición*, lo mismo para el segundo y tercero hasta llegar al pasaje cargado de trémolo que conduce al segundo grupo de temas, que por cierto es algo variado y evidentemente se dirige ahora hacia la región de la tónica.

La presentación de éste último grupo de temas está tomado de la misma *exposición* pero de el segundo tema sólo que ahora está trazado sobre la tónica que se acerca de esta manera hacia la *coda* y prepara la conclusión.



La *coda* aquí se presenta aunque un poco breve, con material hasta ahora no visto, y tiene función de reafirmar la tonalidad de C mayor una y otra vez; actúa como una ampliación de la *recapitulación* enriquecida con un contrapunto entre las voces finalizando de manera casi orquestal con el acorde de seis sonidos sobre tónica.

En resumen el movimiento *Allegro de forma sonata* se puede resumir con el siguiente esquema:



El segundo movimiento de muchas *sonatas clásicas* generalmente era lento. El *Adagio* que le sucede al primer movimiento no me parece que sea tan lento, al menos no sobrepasa el tempo de un *andante*.

La obra en sí, muestra diversos elementos temáticos con un carácter dramático, llevados a veces por frases algo extendidas a través de una forma ternaria: **A-B-B'**.

Sor opta por la tonalidad homónima (Do menor) para desarrollar los primeros temas para después modular hacia su relativo mayor que es E bemol, pero finalmente regresa a la tonalidad de partida casi a manera de *coda*.

El compás de 6/8 de entrada la rítmica puede remitirnos hacia alguna danza de *suite*, sobre todo al *Loure* incluido en la Partita III para violín solo BMW 1006 de Juan Sebastián Bach. Pero aquí la pulsación y la intención parece tomar otra dirección dándole un peso diferente a la obra.

El primer tema se presenta en anacruza y funciona como una introducción algo *dolce*, claramente llevado por la voz de soprano:



Las disonancias se presentan como era común sobre la región de la dominante en algunos pasajes y las inflexiones le dan una riqueza armónica durante toda la sección **A**. La modulación se lleva a cabo hacia el compás 17 sobre el relativo mayor, tal y como lo mencioné antes. Es así que la sección **B** se desarrolla casi en gran parte sobre E bemol hasta llegar a la sección **B'** que se presentan otros temas haciendo inflexiones sobre la subdominante y la dominante de Do. Toda ésta sección pareciera que se tratara de una extensión de la **B**, o como si diera lugar a una auténtica coda para finalizar con carácter *dolente*, y con la sensación de que algo está por continuar.

El esquema que sigue puede ejemplificar el modelo temático del movimiento:

	A		B				B' (coda)			
Temas	a	b	c	d	e	f	g	h	e'	f
	16 compases		20 comp. — 22 comp.				22 comp. — 20 comp.			
	i-V-i	IV-V-i	III —————				IVm — V — i —————			
			(relativo mayor)							

El tercer movimiento de la *sonata clásica* típicamente era el Minué, una danza que originariamente era de velocidad moderada, pero con el transcurso fue modificándose, mostrando una tendencia a acelerar el tiempo y finalmente convertirse en *Scherzo*. El *Minuette-Allegro* de la sonata de Sor está estructurado sobre una forma ternaria **A- B – A'**. La segunda parte, es decir **B**, suele llamársele *Trio*, que al parecer surge esa denominación por cuanto en las composiciones para orquesta esta sección se reservaba a la ejecución de tres instrumentos. A su vez cada sección se compone de tres pequeños temas, donde el segundo de cada sección respectivamente es más contrastante que los primeros temas. De tal manera que el segundo tema de **A**, se desarrolla sobre la el relativo menor y se mueve hacia la dominante, para después volver a tónica. En cuanto al segundo tema en **B**, éste es más inestable tonalmente, ya que gira con inflexiones hacia varios grados de la escala de Do mayor. Con frecuencia en la reexposición de **A'**, las repeticiones se omiten.

El modelo a seguir en esta danza aquí puede verse:

A
B
A'
Minué
Trio
Reexpo. del Minué

a b — a'
c d — c'
a — b — a'

El cuarto y último movimiento está compuesto por el *Rondó-Allegretto*, forma musical que se caracteriza por un tema que siempre se repite alternando con otros temas. El Rondó (del francés Rondeau), es una composición de carácter más bien ligero y de tempo rápido. Proviene de Francia, de ahí que los Maestros Franceses prefirieran en la construcción de la Suite esta forma. Se cree que nace del canto, y quizás de la danza en círculo.

Básicamente el modelo que elige Sor para éste movimiento de cinco periodos o partes, es el siguiente:

A – B – A' – C – A'' – coda

El motivo rítmico es de gran relevancia pues de aquí depende en gran medida el carácter del movimiento. Nótese aquí:

La sección se caracteriza por incluir dos pequeños temas que conforman toda la parte o también llamado estribillo, y que será el tema principal que aparece alternando con las otras partes.

Aquí los primeros ocho compases con su barra de repetición:



La parte B será llevada en gran medida hacia la región de la dominante, haciendo inflexiones oportunas hacia la dominante de la dominante (V/V).

Una vez presentado de nueva cuenta el estribillo, la parte central C se desarrollará en el relativo menor, como era costumbre en el rondó de los compositores clásicos. Durante el esta parte la armonía tiende a ser modulante, por momentos incluso se mueve sobre la mediante (Mi), y finalmente retomar el tema principal precedido por una sección que funciona como enlace entre C y A.

Ya presentado por última vez el estribillo, la coda prepara el cierre del movimiento tomando material ya expuesto en frases anteriores terminando con un carácter casi orquestal.

La *Gran Sonata en C mayor*, es una obra hecha enteramente a la manera *clásica*. Los dotes técnicos desarrollados por Sor se hacen patentes en casi toda la obra. En especial el primero y el último. Existe un pequeño párrafo que bien puede resumir el valor musical de las sonatas de Sor en su conjunto escrito por William S. Newman, un destacado estudioso de la *sonata clásica*: “El valor creativo de las sonatas de Sor es alto. Las ideas emanan del instrumento, son frescas y distintivas. La armonía es hábil y sorprendentemente variada, con cambios de tonalidad y ricas modulaciones en la sección de desarrollo. La textura es naturalmente interesante, con la melodía traspasada de la voz superior a la voz media con recursos contrapuntísticos. Entre las formas extensas, los primeros movimientos “allegro”, aun muestran considerable flexibilidad en la aplicación de la “forma sonata”, especialmente en el número de temas introducidas y luego retomadas. De hecho, su estilo se remite a Haydn y Boccherini, particularmente en el primer movimiento Op. 22, el cual tiene la sintaxis y el acompañamiento que se puede encontrar en una sinfonía clásica, y su tercer y cuarto movimiento bien podrían pasar como un Minuet y Rondó de Haydn”.

FEDERICO MORENO TORROBA

Nace en Madrid el 3 de Marzo de 1891. Sus composiciones pueden ser ubicadas en el movimiento que a comienzos del s. XX encabezaban intelectuales españoles como Miguel de Unamuno, quienes trataban de reivindicar una identidad cultural propia en la España del momento. La mayor parte de las obras de Torroba corresponden a esta aspiración de todos los integrantes de la Generación del 98. Un rasgo común a todos ellos era el concepto de *casticismo*,¹ usado para designar lo que es auténtica y originariamente español y que Torroba usa para desarrollar una doctrina sobre lo castizo como fuente de inspiración. “Casticismo” es para él la tradición purificada por el tiempo y las generaciones que resulta en una síntesis que, a pesar de los diferentes cambios a los que ha sido sometida, constituye la raíz última y el tronco común de la cultura nacional. Su devoción a la zarzuela y a la música de guitarra no era una cuestión de puro interés comercial sino parte de sus creencias fundamentales. Más allá de un género específico, creía que el folclore era esencial a toda la música contemporánea. En su opinión, a través del casticismo podía un compositor español encontrar la propia identidad y restablecer el lugar que a España le corresponde en el mundo.

La madre de Torroba procedía de una familia musical, y pese a sus dotes musicales, su padre solo consintió que el joven Federico recibiera lecciones de piano y armonía. Después de haberse matriculado en el Escorial para estudiar ingeniería de minas, carrera que nunca concluyó, Torroba se dedicó a tocar el órgano en varias iglesias de Madrid. Tiempo más tarde ingresa al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudió con Conrado del Campo. Su primera obra fue un poema sinfónico titulado *La ajorca de oro*, basado en una obra de Bécquer. El mismo año se estrenó *Cuadros*, obra en cuatro movimientos basada en unas reflexiones sobre pinturas de Goya, Velásquez y Rubens. En 1924 se casó con Pilar Larregla, hija del compositor navarro Joaquín Larregla, con la que tuvo dos hijos. Gran importancia tiene su encuentro con Andrés Segovia hacia 1918, del que se derivan sus primeras obras para guitarra. Torroba compuso por indicación de Segovia la pieza titulada *Danza*, para guitarra sola, que el mismo Segovia reconoció que esta obra marcó un hito en el desarrollo de la guitarra clásica, por ser la primera escrita por alguien no guitarrista, y además significó un precedente de otras obras escritas por grandes compositores no guitarristas como Falla y Turina. La colaboración entre Segovia y Torroba contribuyó en gran medida al renacimiento de la guitarra en todo el mundo. Entre 1925 y 1926 Torroba compuso las obras que habrían de consagrarlo como empresario y compositor de zarzuelas. Durante este periodo también escribe su primera ópera, pero no tuvo mucho éxito a pesar de la expectación que levantó y no volvió a estrenar otra ópera hasta 1980. Al mismo tiempo continuaba escribiendo música para guitarra a instancias de su amigo Andrés Segovia; su obra *Piezas Características* formó parte del repertorio del destacado guitarrista durante toda su carrera. Entre 1934 y 1961 Torroba realizó una temporada de zarzuela en Buenos Aires todos los años excepto uno, y viaje por el resto del continente americano con su compañía dando numerosas representaciones.

¹ En música, el término casticismo hace referencia a un estilo de componer basado en un lenguaje autóctono, recurriendo a la música popular, donde se supone está contenida la esencia de aquello que es propio de una comunidad, de un pueblo, y por extensión, de un país.

En Madrid todo la gente lo conocía como empresario de éxito, crítico musical y compositor, y por ello fue elegido en 1934 miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Aunque era un conservador declarado, monárquico, católico y anticomunista, nunca estuvo envuelto directamente en la política.

Durante los últimos veinte años de su vida realizó grabaciones como director y productor de unas trescientas obras de varios compositores. A partir de 1960 su atención como compositor se centró nuevamente en la guitarra y compuso algunas de sus obras más notables para este instrumento.

En 1960 escribió a Segovia para darle cuenta de que había terminado su concierto para guitarra y orquesta, *Concierto de Castilla*, que iba a ser el primero de diez conciertos de este tipo. Al año siguiente terminó otro título *Diálogos*, que sería un adelanto de *Diálogos entre guitarra y orquesta*, una de sus mejores obras escritas por Torroba.

Dedicó también gran parte de sus últimos años a la gestión de la Sociedad de Autores de España, de la que fue presidente durante 17 años y donde realizó una gran labor en defensa de los intereses de los autores. Su última obra fueron seis preludios de guitarra dedicados a Andrés Segovia.

Una de las cuestiones fundamentales del periodo histórico español en el que se desarrolló Torroba, junto con Manuel de Falla y Joaquín Turina, es que en él se comienza a formar un nuevo repertorio en la guitarra. Por otra parte, compositores no guitarristas empiezan a escribir para la guitarra. Poco a poco la guitarra deja de ser un instrumento de mera referencia nacionalista y pasa a formar parte, para cualquier compositor, de la gama de instrumentos susceptibles de ser empleados como medios sonoros, tanto en música de cámara como de solista.

SONATINA EN LA MAYOR

La *Sonatina en La* de Federico Moreno Torroba es consecuencia de este renacer de la guitarra y fue escrita hacia 1923, siendo estrenada por Andrés Segovia en Diciembre del mismo año.

La obra fue concebida en tres movimientos y sus dimensiones no llegan a ser tan amplias como el de una *sonata*². La estructura de una *sonatina* ha sufrido diversos cambios a través del tiempo, y en un principio fueron piezas sencillas escritas con la finalidad de ser un apoyo para la enseñanza del instrumento, tal es el caso de la sonatinas escritas durante el barroco, así como las dejadas por el compositor italiano Clementi (1752-1832).

La forma fue un tanto olvidada durante el periodo romántico, para después ser retomada en el s. XX por compositores como Ravel y Bartok, adoptándola ahora como medio musical en lugar de sujetarse a lo estrictamente didáctico.

Torroba se inclina muy claramente por esta finalidad, además que nos presenta una obra que requiere un alto dominio del instrumento, así como el uso de nuevos recursos técnicos, exigencia resultada quizás del encuentro fortuito con Segovia.

El *Allegretto*, primer movimiento de la *Sonatina en La*, nos muestra la *exposición* con un primer acorde enérgico sobre la tónica dándole el carácter y anunciando el tema principal en compás de 3/4:

² Aquí he tomado como punto de comparación las sonatas analizadas con anterioridad en mis notas.

Allegretto

Como se puede ver, Torroba le da gran importancia al juego entre las notas superiores y las que corresponden a los bajos de la guitarra, resultando un juego entre dos voces que se asemeja a los diálogos entre la sección de cuerdas de una orquesta. Nótese como parte todo del primer motivo y tema principal en el primer compás. Una vez llegado el segundo compás se presenta una variante del motivo que funciona como acompañamiento, en el tercero aparece una imitación del tema, y hacia el cuarto compás de nuevo surge el motivo un intervalo de segunda mayor arriba que el primero.

En el *punte* que conduce a un segundo grupo de temas, Torroba comienza a recurrir a la armonía modal, dada la huella dejada por la música de medio oriente en el folklore español. Una progresión de acordes combinada con una escala muestra claramente un *dórico* en Mi, tomando como referencia la alteración de Re sostenido:

compás 17

Hacia el compás 21 surge una combinación de recursos técnicos entre acordes tocados cerca del puente de la guitarra en tanto los bajos hacen *pizzicattos*, resultando una textura llena de contraste y color:

compás 21

Acto seguido Moreno Torroba lleva la modulación un tanto diferente de la “manera clásica”, que era muy común ir hacia la dominante, aunque la progresión se mueve sobre el segundo y el quinto grado de la tonalidad de Mi mayor (dominante de La), es decir Fa # menor y Si mayor respectivamente. Lo característico de la pieza es justamente al llegar a la sección conclusiva cuando entonces si se reafirma la dominante y descansa sobre ella al final de la frase. Sin embargo, el trozo se mueve sobre un “frigio” muy a la manera flamenca. Ejemplo:



Importante la última nota, ya que ésta es un recurso hasta ahora no empleado en las sonatas anteriores tratadas. Esta nota llamada armónico natural, es un elemento que Torroba explotará en la medida de lo posible en los tres movimientos de la *Sonatina*, ya sea como en este caso, o como armónico artificial, dándole función de efecto enriquecedor a la obra. El *desarrollo* se construye a base de variaciones del motivo principal combinada con una línea melódica mas expresiva. Armónicamente la sección es más inestable, pues por momentos parece ubicarse en la región de la dominante menor y por otros en el séptimo grado natural de la escala natural de La menor con variados modos.

Es de destacarse como Torroba prepara el regreso a la *reexposición*, utilizando claramente el tema del segundo grupo en la *exposición*, sólo que ahora el compositor emplea el uso de *pizzicato* sobre el acorde de Mi mayor (dominante), seguido de una progresión evidentemente *mixolidia*. para después retomar la línea melódica que conecta con el tema principal, y por tanto a la *reexposición*.

La reexposición se presenta exactamente igual hasta que aparece el segundo grupo de temas simplemente en otra región armónica, que por lógica deben conducir hacia la tónica, una vez que se acerca la pequeña coda por ahí del compás 89, escrita con elementos del tema principal y *pizzicattos* sobre la subdominante y el sexto grado bemol (Fa), y finalmente el acorde de La mayor le da la conclusión al movimiento con un carácter “gracioso”.

El segundo movimiento, el *Andante*, es una forma binaria de canción, que pretende evocar un poco el aire de la provincia española. Su estructura puede visualizarse así: ||:A:| B || A' || y la coda, donde B es un poco mas extensa que A en número de compases.

El *Andante* parte ahora de la tonalidad de Re mayor, el cuarto grado de La, y con la particularidad que el compositor pide afinar la sexta cuerda en Re, lo cual abre puertas a una sonoridad mas amplia desde mi punto de vista. Durante el desarrollo de la sección A Torroba suele conducir hacia la subdominante menor, o en todo caso al homónimo, con el propósito de enriquecer la armonía y alejarse de alguna forma de la tónica, aunque sea muy

por un lapso breve. Nótese que en los primeros tres compases la escala se ve alterada por el do becuadro y el si bemol (encerradas en círculo), lo cual puede sugerir que se trata de un mixolidio en Re:



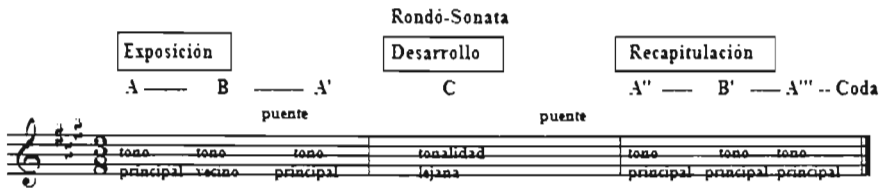
Al presentarse la sección B, aparece ahora una frase trazada sobre la dominante menor pero en función del modo dórico. Sin embargo, al final de la frase todo parece indicar que se reafirma La mayor cuando surge la dominante de ésta, alternando un poco con la región de la subdominante menor hasta definirse el V7 de la tonalidad de partida. La conclusión se presenta una vez llegada la coda, y es aquí donde Torroba aprovecha de manera genial la sonoridad del instrumento, dejando oír todo el acorde de Re mayor a base de puros armónicos artificiales y naturales, y que recuerdan cierta influencia de Debussy en sus trabajos para piano.

El *Allegro*, último movimiento de la obra, se trata de un *rondó-sonata*, estructura que se caracteriza por presentar un tema principal al menos tres veces durante el movimiento, alternando con otros temas diferentes pero relacionados entre sí y conservando la *forma sonata*. Escrito en compás de 3/8, el tema abre bastante vivo con influencia clara de la zarzuela que representaba la forma popular de hacer y escribir música en la época de Torroba. El carácter está detallado como “gallardo” y habrá de recurrir el compositor constantemente a progresiones frías. Aquí se pueden ver los primeros compases valiéndose Torroba de grupos de dobles corcheas para construir el motivo:



El tema principal será llevado por Torroba durante todo el movimiento, presentándolo a veces un poco variado, pero siempre manteniendo la misma base rítmica.

Bajo el esquema siguiente se puede apreciar la estructura completa del *Allegro*:



Ahora bien, es preciso comentar que cada una de las partes tanto de A como de B, al presentarse como repeticiones durante el movimiento lo hacen algo variadas. Sobre todo en la parte B, que al aparecer en la *reexposición* está ahora en la tonalidad de La mayor. La partes a su vez, se componen de varias frases que están relacionadas unas con otras, desprendiéndose casi siempre del motivo principal. Cuando se repite La parte C, que corresponde al *desarrollo* en la forma sonata, es poco más intensa en su elaboración en comparación con el resto de las partes y sus modulaciones se suceden en contraste unas con otras, pasando desde C mayor (tercer grado bemol), hasta por Fa sostenido mayor. Puede destacarse que durante el transcurso de la parte C aparecen series de progresiones a basa de arpeggios que le dan gran colorido y brillantez a la sección central. Justamente al final de la parte C, se presenta incluso una pequeña sección que no es otra cosa que una reminiscencia del *Andante*, que sirve de reposo al movimiento y a su vez preparar el regreso al tema principal y conectar la *recapitulación*:



La *recapitulación* es precedida por el mismo *puente* que une a la parte B con la A' durante la *exposición*. Tanto la parte A'' como la B'' se repetirán unidas por un pequeño puente y la coda de apenas once compases tomará elementos del motivo principal, terminando el movimiento de manera elocuente y grandiosa.

ERNESTO GARCIA DE LEON

Nació en Jáltipan, Veracruz, en 1952. Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y se especializó como concertista de guitarra; ha sido alumno de destacados maestros y fue becado para continuar estudios superiores en The Royal School of Music, en Londres, así como en Italia, Francia y España. Como guitarrista se ha presentado en distintas ciudades del mundo; ha participado como intérprete y compositor en numerosos festivales mundiales y nacionales, entre otros, en el evento con motivo del Premio de Musicología en La Habana, Cuba; en la Ressegna di Nuova Musica, en Italia y en el encuentro guitarrístico “A Seis Cuerdas”, patrocinado por el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, por la Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer y el FONCA. Su obra musical se ha publicado en Nueva York, por Mel Bay Publications Inc., dentro de las Ediciones Michael Lorimer y se han editado varios discos con su obra. Es subdirector de la Escuela Superior de Música del INBA e imparte cátedra de guitarra en el Conservatorio de Música del Estado de México. Es miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers ASCAP, en la ciudad de Nueva York, y pertenece a la Broadcast Music, Inc. BMI.

La obra de García de León está destinada en gran parte a la guitarra, y su música es cada vez más conocida en el ámbito internacional. Su catálogo incluye obras para guitarra sola, clavecín, música de cámara para diversos conjuntos instrumentales, conciertos y obras para orquesta sinfónica. Su música generalmente evoca y refleja los sonidos de su pueblo. Las técnicas de composición que utiliza son variadas, recurriendo a las formas clásicas y a técnicas de composición contemporáneas, así como al uso de la pandeatonalidad, logrando una rica mezcla entre formas y modelos rítmicos provenientes de la música tradicional veracruzana.

SONATA NO. 1 “LAS CAMPANAS.

Esta obra fue terminada en Febrero de 1982 y estrenada ese mismo año por el guitarrista Marco Antonio Anguiano. “Las Campanas” es la primera de una serie de cuatro sonatas para guitarra sola y fue dedicada al guitarrista Miguel Limón. Fue grabada por primera vez en 1988 por el autor en el disco titulado *Del Crepúsculo* (producciones La Guadalupana S.A.).

La campana y el campanario son para el compositor símbolos que representan la mezcla de las culturas indígena, europea y africana. A propósito García de León recuerda: “*Entre los sonidos y fermentos selváticos se escuche el repique de las campanas mezclado con toques de tambor, sones y canciones de amor, éste es uno de mis más viejos recuerdos*¹”.

La obra está concebida a la manera de una sonata cíclica², con su respectivo primer tiempo de forma de sonata, un segundo con estructura de canción con tiempo lento y un rondó como final.

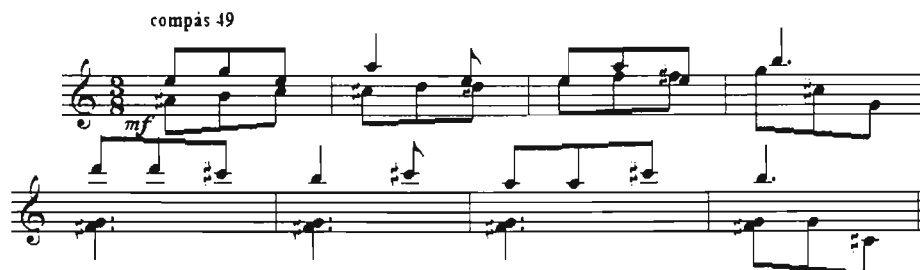
¹ Citado por Michael Lorimer; *Ernesto García de León Collected Works*, Volume I, Adela Publishing, New York.

² Término que designa una composición en la cual el material temático relacionado se emplea en todos o en algunos de los movimientos de la obra. Fuente: *Diccionario Harvard de Música*.

Cabe señalar que la obra contiene elementos importantes de la música tradicional veracruzana, técnicas clásicas de composición y un elemento tratado como *leit motive*, que surge de el tritono formado por las notas Mi, La # y Si. El primer movimiento, el *Allegro*, también llamado *Diálogos Criollos*, está escrito en compás de 3/8, y la *exposición* abre con el tema principal en un *forte* bastante enérgico. Los compases irregulares se suceden con frecuencia, pasando por momentos a compás de 2/8, a veces uno después de otro. Aquí los primeros compases:



Notable también cuando al final del primer grupo de frases, García de León hace uso de recursos de percusión sobre la guitarra, imprimiéndole ese toque afrolatino a su música. El *punte* que nos conduce al siguiente grupo de temas, está basado en un contrapunto simple a dos voces de carácter lírico, combinado con algunos *rasgueados* muy contrastantes. El tema desarrollado justamente en el segundo grupo de temas es de suma importancia en el movimiento, pues éste será presentado en varias ocasiones a manera de imitación, algunas veces algo variado y en otro registro tonal. La línea melódica sobre la voz superior va apoyada por una segunda voz que corre en sentido ascendente y por semitonos durante el pasaje. Aquí se puede ver en el ejemplo:



El *desarrollo* del movimiento, es decir la parte central de la sonata, está elaborada con material temático anterior, sólo que ahora García de León le da preponderancia a los voz de los bajos. Ver ejemplo:





Aquí se hace más clara la idea de moverse sobre la tonalidad de Mi mayor, y el compositor aprovecha muy bien las cuerdas al aire tanto de E (sexta) como de A (quinta) para abrir más sonoridad y sobre todo más armónicos.

Interesante lo ocurre hacia los últimos compases de esta parte cuando aparecen una serie de arpeggios muy *debussyanos* trazados sobre el acorde de Re mayor pero con una séptima y la novena agregada (acorde de novena), lo cual da la sensación de cierta influencia *impresionista*.



El movimiento termina una vez presentada la repetición textual de la parte A.

El último movimiento, el *Son*, trata directamente sobre las raíces de García de León, inmersas éstas del son jarocho y la rumba. Tal parece que el movimiento puede estructurarse a la manera de un *rondó*, solo que éste es mucho más complejo en la elaboración de las partes que conforman el todo.

Los elementos polirítmicos se hacen muy presentes en la construcción de las frases, exigiéndole al ejecutante un alto dominio del ritmo y de la técnica en el instrumento.

El esquema siguiente muestra la estructura general del *Son*, que se asemeja según a criterio del compositor al de un *rondó-sonata*⁴:

<i>Exposición</i>	<i>Desarrollo</i>	<i>Reexposición</i>
A B A' CA'' DA''' F G	sección intro G I J K L puente	A'''' B'A'''''' C A'''''' Coda
	conclusiva	

⁴ Se refiere a una derivación del Rondó de siete periodos, de los cuales el correspondiente a la C. adquiere más dimensión y determina el centro de la forma entera como si fuera el *desarrollo* de la forma sonata. Bas, Julio. Tratado de la Forma. Ricordi Americana.

Como se puede apreciar, las partes A corresponden pues al tema principal o estribillo, y que se va alternando con el resto de las partes que aquí conviene en llamarles coplas.⁵

El estribillo que aparecerá a veces algo variado, está escrito en compases combinados de 6/8 y 3/4, y presenta como material temático de nueva cuenta las notas Mi, La# y Si, componentes que sirven como germen creador de toda la obra. Ejemplo:



La primera copla que le sucede al estribillo está hecha de acordes rasgueados, y su ritmo recuerda la de una jarana, instrumento muy importante en la ejecución del son veracruzano. Después de la repetición de A', a continuación surge una segunda copla con un carácter más *dolce*, aprovechando la segunda cuerda B para crear *campanella* y generar más sonoridad.

Vuelve a presentarse el estribillo para dar paso a la copla tres construida a base de acordes *plaqué* bastantes disonantes.

Una vez más aparece el estribillo para dar lugar a las coplas cuatro y cinco emparentadas una con la otra, sólo que la segunda está un poco más desarrollada sobre la misma idea del tema y manejando una biritmia muy interesante de tres contra dos. La *exposición* termina con una sección conclusiva escrita sobre una progresión de acordes que van jugando con los bajos en un *crescendo* hasta llegar a un arpeggio con armonía compleja.

La modulación durante el *desarrollo*, que ocupa la parte central del movimiento, es llevada hacia la región de Mi mayor, precedida toda la sección por un pequeña pasaje a manera de introducción. Lo destacado de ésta sexta copla es su complejidad rítmica al presentar compases irregulares casi uno después de otro. Ejemplo:



La copla siete tiene como tema una voz más *cantabile* llevada por el registro agudo y que será retomado más adelante pero aún más desarrollada la idea en las coplas ocho y nueve. Ejemplo:

⁵ En su mayoría los sones se componen de una copla seguida de un estribillo, que puede ser fijo o variable según el gusto de los cantadores. Fuente: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, Pág. 1149.



El tema tiene reminiscencia de lo ya expuesto en el primer movimiento de la sonata. Como consecuencia toda la parte central descansará sobre un trozo en *tempo* lento muy cadencial de carácter nostálgico y con elementos ya presentados con anterioridad en la copla ocho.

El *punte* que conecta otra vez con la *reexposición*, es una progresión hecha con intervalos simétricos entre sí y responden a una línea que desciende por semitonos y que al pasar a otro compás, da un salto desde la tercera cuerda G, hacia la segunda B y en seguida a la primera E. La frase culmina con una serie de *rasgueados* en sentido ascendente hasta llegar a el último traste del diapason sobre la nota Si. Ejemplo:



El regreso al estribillo y la presentación de las coplas uno y dos durante la *reexposición*, darán lugar a un último estribillo que enlaza con la coda. Ésta contiene a su vez material propio que le imprime un ambiente festivo y lleno de color a toda la sección. El final concluye con mucho ritmo muy típico del son jarocho y del zapateado veracruzano.

BIBLIOGRAFIA

- Schweitzer, Albert: J. S. Bach; el músico poeta.
Edit. Ricordi Americana, Argentina.
- Otterbach, Friedemann: Johann Sebastián Bach, vida y obra.
Alianza Editorial, España.
- Bas, Julio: Tratado de la Forma Musical
Ricordi Americana, Argentina.
- Randel, Don Michael: Diccionario Harvard de Música
Editorial Diana, México.
- Rosen, Charles: Formas de Sonatas
Editorial Labor, España.
- Newman, William S.: The Sonata in The Baroque Era.
W.W. Norton & Company Inc., USA
- Daufi, Xavier: La sonata, qué es y en qué consiste.
Ediciones Daiman, México.
- Rosen, Charles: El Estilo Clásico; Haydn, Mozart y Beethoven
Alianza Editorial, España.
- “Diccionario del la Música Española e Hispanoamericana”
Sociedad General de Autores y Editores, España.
- “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”
Macmillan Publishers Limited, USA.
- Small, Christopher: Música, Sociedad y Educación
Alianza Editorial, España.
- Jeffery, Brian: Fernando Sor, Composer and Guitarrist
Tecla Editions, USA.
- Lorimer, Michael: Ernesto Garcia de León Collected Works, Vol I.
Adela Publishing, New York.