



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO

INSTRUMENTISTA-GUITARRA

PRESENTA

ERWIN RODRÍGUEZ GARCÍA

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO

INSTRUMENTISTA-GUITARRA

PRESENTA

ERWIN RODRÍGUEZ GARCÍA

ASESOR DE LAS NOTAS AL PROGRAMA

FEDERICO IBARRA GROTH

ASESOR DEL RECITAL

JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN

MÉXICO, D.F. SEPTIEMBRE DE 2008

AGRADECIMIENTOS

A Dios.

A mis padres Rigo y Dolores.

A mis hermanos Rigo, Brenda, Gaby y Sol.

A los Rodríguez y a los García.

A Fabiola Ruiz Castro.

A mis maestros en la EMUAS María de Jesús Rendón Ibarra y Heriberto Soberanes Lugo.

A mi asesor Federico Ibarra Groth.

A mis maestros en la ENM Juan Carlos Laguna, Néstor Castañeda y León, José Antonio Guzmán Bravo, David Domínguez Cobo, Arturo Hernández Maldonado y Paolo Mello.

A mis amigos Rodolfo Pérez, Fernando Franco, Julio Barraza, Josh Levine, Justin Miller, Billy Price, Luis Alfonso Arellano Meras (qepd), Jorge González Palafox, Juan Luis Mátuz, César Castellanos, Marcelino Estrada, Carlos Larrauri, Jesús Atanacio, José Luis Segura, Mario García, Jesús Chávez, Pablo Garibay, Sayil López, Claudia Aragón, Wilfrido, Gustavo, Zacatecas, Ildefonso Sosa, Martha Masters, Claudia Hernández Llanes y Cristina Escudero Serrano.

A mis colegas y amigos de la ESUMES Judith Zazueta, Daniel Camero, Pavel Meza y Jorge Gutiérrez.

A mis amigos de Tlalpan, Rigo Ávila, Elisa Godínez, Elena, Atenea, Ricardo y Mete.

A mis amigos de la FLAG, a July Gallardo, Mónica Bórquez (qepd) y Lupita.

Y a todos los demás que también los recuerdo.

Por el importante apoyo, espiritual, emocional e intelectual, que cada uno de ellos me brindó en el diseño y realización de este proyecto académico.

PROGRAMA DE RECITAL

Sonata Dresden 5	S.L. Weiss
en re menor	(1687-1750)
Preludio	18'
Alemanda	
Courante	
Bourrée	
Minueto I	
Sarabanda	
Minueto II	
Giga	
Impromptus	R.R. Bennett
I Recitativo	1936
II Agitato	8'
III Elegiaco	
IV Con fuoco	
V Arioso	
Elegía	J.K. Mertz
	(1806-1856)
	9'
Sonata III	M.M. Ponce
Allegro moderato	(1882-1948)
Chanson	17'
Alegro non troppo	
Concierto para guitarra y cuerdas	A. Vivaldi
en La mayor	(1678-1741)
Allegro non molto	10'
Larghetto	
Allegro	

ÍNDICE

Introducción	7
I. SONATA DRESDEN 5 EN RE MENOR	10
I.1. Breve historia del laúd	
I.1.2. Sylvius Leopold Weiss y Johann Sebastian Bach	
I.1.3. El decaimiento del laúd	
I. 1.4. La sonata-suite	
I.2. Análisis musical	
I.3. Recomendaciones de interpretación	
I.4. Conclusiones	
II. CONCIERTO PARA GUITARRA Y CUERDAS EN LA MAYOR	33
II.1. Contexto histórico	
II.1.1. Panorama Histórico-Social en Europa entre 1680 y 1760	
II.1.2. Italia	
II.1.3. Francia	
II.1.4. Inglaterra	
II.1.5. Antonio Lucio Vivaldi	
II.1.6. La obra para cuerda punteada de Vivaldi	
II.2. Análisis musical	
II.2.1. La forma Trío Sonata	
II.2.2. El Concierto en La Mayor	
II.3. Recomendaciones de interpretación	
II.4. Conclusiones	
III. ELEGÍA	51
III.1. La guitarra durante la primera mitad del siglo XIX	
III.1.1. La transición del siglo XVIII al siglo XIX	
III.1.2. La revolución francesa y la ópera	
III.1.3. La evolución de la guitarra	
III.1.4. La guitarra clásico-romántica	
III.1.5. Johann Kaspar Mertz	
III.2. Análisis musical	
III.3. Recomendaciones de interpretación	
III.4. Conclusiones	
IV. SONATA III	70
IV.1. Panorama general de la guitarra en México entre 1915 y 1940	
IV.1.1. Los guitarristas mexicanos.	
IV.1.2. El papel de Manuel M. Ponce y de Andrés Segovia en la creación y difusión del repertorio para guitarra en el Mundo.	
IV.2. Análisis musical	
IV.3. Recomendaciones de interpretación	

IV.4. Conclusiones	
V. IMPROMPTUS	86
V.1. Contexto histórico	
V.1.1. Breve panorama de la guitarra en Europa en la segunda mitad del siglo XX	
V.1.2. Richard Rodney Bennett	
V.1.3. Impromptus	
V.2. Análisis musical	
V.3. Recomendaciones de interpretación	
V.4. Conclusiones	
Conclusiones al Trabajo	101
Bibliografía:	
Publicaciones en libros	
Sitios Web	
Artículos	
Conferencias	
Otras Fuentes	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un estudio de cinco obras de distintos compositores, que forman parte importante del repertorio para guitarra hoy en día. Está dividido en cinco capítulos cada uno para cada obra. Los capítulos a su vez incluyen contexto histórico de la obra y del autor, análisis musical de la obra y reflexiones personales por parte del sustentante acerca de los capítulos.

La realización de este trabajo tiene el objetivo de cubrir con una de las opciones de titulación establecidas por el H. Consejo Técnico de la Escuela Nacional de Música. En Este proceso, hay que realizar un recital final interpretando las obras contenidas en este trabajo.

El contenido de este trabajo tiene una línea de unión entre sus partes. Bien podríamos titular el trabajo “La Guitarra en Europa”, ya que todos los compositores, excepto Manuel M. Ponce, son europeos y aún así el mismo Ponce tiene una estrecha relación con Europa. En cada uno de los capítulos he situado a los compositores en un punto importante de la historia mundial. Los análisis, por otro lado, nos ayudan entender mejor qué sucede dentro de la obra y con qué formas, armonías y estilos están relacionados. Las reflexiones al final de cada capítulo dan mi punto de vista respecto a cada obra y a cada autor.

Consideré de vital importancia desde el principio, elegir un programa que nos presentara un panorama general de autores y épocas. Por ello hice un proyecto con obras en orden cronológico. Barroco alemán: Sylvius Leopold Weiss; barroco italiano: Antonio Lucio Vivaldi; clásico-romántico: Johann Kaspar Mertz; inicios del siglo XX: Manuel M. Ponce; y finales del siglo XX: Richard Rodney Bennett.

Pasar por cada uno de estos compositores nos dará la oportunidad de conocer cómo fueron evolucionando los instrumentos de cuerda punteada y su repertorio. Quiénes fueron los principales actores para que este proceso se diera. Conoceremos cuál fue el surgimiento del laúd y otros instrumentos antepasados de la guitarra como la vihuela y la guitarra

barroca; sin dejar a un lado la guitarra clásico-romántica que representó el último eslabón antes de llegar a la guitarra moderna.

En este trabajo será posible apreciar dos obras escritas para el laúd, con un resultado compositivo completamente distinto. Mientras que Weiss conoce perfectamente el instrumento y es además uno de los virtuosos de su época; Vivaldi parece no haber tenido una instrucción a las posibilidades melódico-armónicas del laúd, sin embargo las obras del italiano tienen un lugar indiscutible para los guitarristas hoy en día. Por su parte Weiss, con su repertorio de alrededor de 600 piezas para el instrumento, desarrolló enormemente las posibilidades de la sonata-suite.

Los instrumentos de cuerda punteada tuvieron un gran desarrollo, siempre fueron instrumentos populares, por lo tanto, destinados a las reuniones del pueblo. Fue después de una larga evolución que la guitarra, en representación de sus antepasados, llegó a las salas de concierto a principios del siglo XIX. Siendo los principales exponentes Fernando Sor y Mauro Giuliani, de esta generación de guitarristas surgió Johann Kaspar Mertz, quien sobresale por sus obras donde se nota la clara influencia de la música vocal.

Hacia el siglo XX Andrés Segovia se encargó de que los principales compositores del mundo escribieran para el instrumento, también logró regresarle a la guitarra, su lugar de instrumento de concierto, que perdió a finales del siglo XIX. Entre los compositores que acudieron a su llamado estuvo Manuel M. Ponce, quien dejó junto con Villa-Lobos el legado más importante para guitarra en el siglo XX. En Inglaterra Julian Bream logró con gran determinación que los compositores de su país voltearan hacia la guitarra y dejaran su marca en la historia del repertorio del instrumento, componiendo música utilizando los nuevos lenguajes compositivos.

Hacer un viaje por la historia, es también hacer un recorrido por las formas, pasando por la Suite en Weiss, luego por el Trío Sonata en Vivaldi, donde ya podemos apreciar antecedentes de la forma Allegro-Sonata. Posteriormente un regreso a las formas heredadas del pasado, como en la Elegía de Mertz. Ponce retoma la Sonata en tres movimientos que caracterizó a Mozart, para darle forma a su Sonata Impresionista. Y finalmente Bennett, se inspira en las pequeñas formas líricas surgidas en el XIX para

componer sus Impromptus, donde utiliza dodecafonismo y serialismo como técnicas principales.

Realizar este trabajo representa la oportunidad de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos durante la carrera. Es la conclusión de una etapa formativa, en la cual estas Notas al Programa, nos servirán en muchos aspectos. Podemos escribir artículos sobre alguna de las líneas de investigación, podemos dar charlas bien documentadas, sobre alguno de estos temas, o bien, tenemos listo un programa completo para dar conciertos, donde es posible apreciar un panorama histórico de la música para guitarra. Este trabajo servirá para que las futuras generaciones puedan consultar aspectos más específicos sobre estas obras.

I. SONATA DRESDEN 5 PARA LAÚD DE SYLVIUS LEOPOLD WEISS (1687-1750)

TRANSCRIPCIÓN PARA GUITARRA DE VICTOR VAN
PUIJENBROECK

BREVE HISTORIA DEL LAÚD

El laúd¹, perteneciente a una familia de instrumentos que evoluciona hasta llegar a la guitarra, merece un recorrido, así sea breve, por su historia. Esta mirada retrospectiva se vuelve indispensable ya que muchas composiciones para laúd se han transcrito para guitarra, como es el caso de la composición de Sylvius Leopold Weiss que aquí nos ocupa. Distintos personajes en diversos países hicieron aportaciones muy valiosas tanto al repertorio del instrumento, como a su evolución estilística. La evolución de otros instrumentos de cuerda punteada influiría también para que más tarde se diera el surgimiento de la guitarra moderna.

En los días de S. L. Weiss, el laúd vivió sus años de madurez. Habían pasado varios siglos desde que llegó de tierras árabes a España para convertirse en uno de los favoritos de la aristocracia en Europa. Su evolución se fue dando de manera particular en cada país, primero en Italia, luego en Francia e Inglaterra y finalmente, en Alemania. El laúd no fue el único instrumento de cuerda punteada de su época. En España, por ejemplo, predominaron la vihuela y la guitarra barroca, instrumentos de cuerda punteada que son quizá antecesores más directos de la guitarra, que el propio laúd.

A principios del siglo IX vivió un personaje llamado Ziryab² (789-857). Ziryab fue considerado: *“el más grande virtuoso del laúd árabe”*.³ Cuando este hombre de origen

¹ Ver definición en anexos

² Abu al-Hasan Alí ibn Nafí, famoso músico persa, instalado en la corte del Califa cordobés Abderramán III, mejor conocido como Ziryab.

persa visitó España, recopiló, arregló y compuso melodías y canciones, a través de las cuales motivó el nacimiento de la música flamenca. Por sus relevantes contribuciones, se le considera el padre de la música andaluza. En estos primeros siglos, en laúd se interpretaban arreglos de música vocal. Fue a través de la ornamentación de estas piezas que el laúd adquirió un estilo propio. Podríamos decir que hasta el siglo XV, los laudistas empezaron a hacer aportaciones importantes al repertorio del instrumento.

La aparición de la imprenta en Occidente en ese mismo siglo, representó para los compositores de la época la posibilidad de publicar sus trabajos con mayor rapidez. Gracias a esto es posible comprobar la enorme cantidad de obras que se escribieron para el instrumento. Los principales laudistas del Renacimiento fueron Francesco da Milano (1497-1543)⁴ y John Dowland (1563-1626)⁵. Otros laudistas que merecen mención fueron Adrien Le Roy (1520-1598), Giulio Cesare Barbetta (1540-1603), Hans Neusiedler (1508-1563) y Jean Baptiste Besard (1567-1625).

En el barroco, vivió un laudista de gran importancia para la historia del instrumento. Estamos hablando del francés Denis Gaultier (1603-1672), quien gracias a su influencia, supuestamente logró que la música para laúd alcanzara definitivamente su independencia.⁶ La principal contribución de este laudista fue el llamado *style brisé* o “estilo quebrado”, el cual consiste en arpeggiar los acordes, para crear el efecto de que el sonido se mantiene por más tiempo, es decir: “*crean un flujo continuo de sonido*”.⁷ Este nuevo estilo, influyó decisivamente en la música para teclado, específicamente para la de clave y la de órgano. El auge del laúd en Francia, en los periodos Renacentista y Barroco, se debió a que fue el instrumento predilecto de los reyes y la nobleza. Y es quizá por esta razón que pudo influir sobre el desarrollo de instrumentos como el clave que más tarde ocuparía el lugar del laúd

³ Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, 2005. P. 18.

⁴ Ver biografía en anexos

⁵ Ibid...

⁶ Serrano Vida, Monserrat. *Música. Vol. II, Profesores de Educación Secundaria*. Editorial MAD, España, 2000.

⁷ Ibid...

en las cortes. Otras contribuciones de Gaultier fueron el tombeau⁸ y su obra más célebre la *Réthorique des Dieux*⁹ (la Retórica de los Dioses).

Tras la muerte de los Gaultier el laúd quedó olvidado en Francia. Sin embargo su legado influyó para que ganara popularidad en Europa Central. Fue gracias a los Gaultier que jóvenes en regiones como Polonia, Alemania y Bohemia se dedicaron a la práctica del laúd, dando como resultado que el instrumento floreciera en estos países, principalmente en Alemania. Los nuevos maestros serían Esjas Reusner (1636-1679) en Alemania y el Conde Jan Anton Losy (1645-1721) en Bohemia y Austria. Los alemanes aprovecharon la influencia italiana y francesa para crear su propio estilo. De los italianos recogieron la lírica y la importancia de su música vocal; de los franceses la ornamentación y el *style brisé*.

SYLVIUS LEOPOLD WEISS Y JOHANN SEBASTIAN BACH

El laudista más importante de Alemania fue Sylvius Leopold Weiss, ya que dejó más de 600 piezas escritas para el instrumento. Fue además un músico muy activo en la corte de Dresden. Realizó diversos viajes por Europa, en uno de ellos, entre 1710 y 1714, entró en contacto con Alessandro Scarlatti y su hijo Domenico Scarlatti en Roma. Un aspecto que resulta crucial destacar en la vida de Weiss, es el hecho de que fue contemporáneo del compositor más importante del periodo barroco, Johann Sebastian Bach.



Sylvius Leopold Weiss.

⁸ Ibid...

⁹ Éste es un libro que contiene un total de cincuenta y cinco piezas organizadas en suites de acuerdo a su tonalidad.



Johann Sebastian Bach.

Las especulaciones alrededor de la conexión entre ambos compositores son diversas: por un lado algunos aseguran que existió una amistad entre ellos, también se piensa que las últimas obras que escribió Bach para laúd fueron dedicadas a Weiss. Se habla sobre una visita de Weiss a la casa de Bach, donde el laudista tuvo varias presentaciones. Otra cosa que también se ha dicho es que ambos sostuvieron una competencia interpretando fantasías y fugas. Todas estas suposiciones no tienen un sustento contundente, ya que son parte de la tradición oral de la cultura germánica. Por lo tanto, no podemos asegurar la existencia de un vínculo amistoso entre ambos músicos. Lo que sí es cierto, es que por la importancia política y cultural de Dresden (ciudad donde Weiss tenía su residencia), no nos sorprendería que J. S. Bach visitara la ciudad a menudo. Es posible que estos viajes se volvieran más frecuentes a partir de 1733 cuando su hijo Wilhelm Friedrich Ernst Bach se convirtió en organista de Santa Sofía en Dresden.

Por otro lado el investigador Douglas Smith, trata de darle relevancia a un encuentro entre Bach y Weiss, mencionando la carta que escribió el sobrino de Johann Sebastian Bach, Johann Elias Bach, acerca de la visita de Weiss a la casa de Bach padre, sin embargo no hay claridad en este documento, como para asegurar que sostuvieron tal encuentro.¹⁰

Según Laurent Duroselle y Markus Lutz,¹¹ la parte del clave en la *Suite para violín y clave*, BWV1025, de J. S. Bach¹² fue tomada de una suite de Weiss, pero no especifican

¹⁰ Smith, Douglas Alton. "The Late Sonatas of Sylvius Leopold Weiss", Disertación, Standford University, 1977.

¹¹ Creadores de la página web, www.slweiss.com

¹² Revisar en los Anexos información sobre la obra para laúd de Bach.

que número de suite, sólo mencionan, que está en La Mayor. Con esto, quedamos también con la incertidumbre de no poder hacer la comparación. Otro factor que puede apoyar la teoría de los posibles encuentros entre Bach y Weiss es la relación de ellos con Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764). Este personaje de la vida en Dresden, era embajador de Rusia ante la corte de esta ciudad, era un melómano que gustaba de reunir en su casa a los mejores intérpretes de la época. Entre ellos estaban J. S. Bach, J. G. Goldberg¹³ y S. L. Weiss.

Es posible que Bach haya dedicado algunas de sus obras al laudista, ya que Bach y Weiss eran comparados en su época. Si Weiss influyó para que Bach escribiera música para laúd, seguirá siendo una incógnita. Lo que si nos queda claro es que los dos compositores formaron parte de un momento histórico importante, que seguramente coincidían en los mismos círculos artísticos de la época y que además a través de su trabajo contribuyeron para que el desarrollo estilístico del barroco alcanzara su madurez.

EL DECAIMIENTO DEL LAÚD

Una de las razones para que hoy en día Weiss, no sea tan reconocido como parte de la historia de la música universal, sino más bien como un laudista destacado, es quizá porque su obra fue escrita en tablatura.¹⁴ Una vez que su obra sea transcrita a notación actual, el mundo podrá apreciar la grandeza de Weiss.

Ejemplo, fragmento de una tablatura francesa original.



¹³ Su nombre completo era Johann Gottlieb Goldberg, fue discípulo de Bach, este último dedicó algunas de sus obras más importantes a su talentoso alumno, entre ellas: las *Variaciones Goldberg*.

¹⁴ La tablatura es un sistema de notación musical donde se dibujan líneas que representan las cuerdas y números sobre esas líneas que representan los trastes. Los principales tipos de tablatura son la italiana, la francesa y la alemana. Weiss escribía en tablatura francesa.

Ejemplo, fragmento del Preludio de la Sonata Dresden 5 de S. L. Weiss, en tablatura francesa digitalizada por Richard Civioli y Jean-Daniel Forget, obsérvese que viene el volumen y el folio al que pertenece dentro del manuscrito.



En la historia del laúd, encontramos melodías melancólicas y piezas de una enorme introspección, como *Semper Dowland*, *Semper dolens* y *Lachrimae Pavana* de John Dowland. Según Isabelle Villey,¹⁵ “en esta última el compositor hace referencia a la añoranza del ser humano de haber sido parte del mundo celestial y vivir con la esperanza de regresar a él.” También podemos encontrar obras como el *Tombeau sur la Morte de Mr. Comte d’ Logy* de Sylvius Leopold Weiss (1721) que son obras que ponen de manifiesto el sentimiento de la época. En el *Tombeau* un *basso ostinato* y una serie de arpeggios, definen el carácter tormentoso que el compositor quiere impregnar la obra.

Ejemplo, fragmento del *Tombeau sur la Morte de Mr. Comte d’ Logy*.



Hacia 1750, el año en el que tanto Bach como Weiss fallecieron, Iain Chambers concluye: “...el laúd estaba destinado al anticuario y su lugar sería ocupado por la simplicidad mucho más robusta y racional de la guitarra”.¹⁶ El final del laúd había llegado, dejando un enorme legado cultural. La guitarra ocuparía su sitio, vendrían grandes momentos históricos para el nuevo instrumento, que tuvo su antecedente más directo en la vihuela y la guitarra barroca. La evolución de la guitarra será abordada en el capítulo de *Elegía* de Johann Kaspar Mertz.

¹⁵ Laudista francesa radicada en México, especialista en música antigua.

¹⁶ Ibid...

LA SONATA-SUITE

La sonata o suite tiene su origen en las danzas de la Edad Media, las cuales se tocaban por tandas, combinando danzas lentas y danzas rápidas, todas estaban en la misma tonalidad. En el Renacimiento las más comunes fueron la pavana y la gallarda; la primera tiene un ritmo binario y la segunda ternario.¹⁷

En la época de Bach la suite logra su abstracción, pasando de ser danzas bailables a ser danzas que se tocaban para ser escuchadas. Sus características principales son: la serie invariable de danzas que la constituían, la estructura binaria y la obligación de escribir en la misma tonalidad todos los movimientos. Los movimientos fijos son cuatro: alemanda, courante, sarabanda y giga, Weiss incluye el minueto como movimiento fijo.

En la Sonata Dresden 5¹⁸ Weiss agrega un preludio, teniendo el siguiente orden: preludio, alemanda, courante, bourrée, minueto I, sarabanda, minueto II y giga. Originalmente fue escrita en Re menor, predomina la estructura binaria A-B o A-A' con repeticiones.

ANÁLISIS MUSICAL - PRELUDIO

Este movimiento es una forma libre sin barras de compás, servía de calentamiento para el intérprete, era también un preámbulo para toda la obra. Una de las finalidades del preludio era la de permitir al intérprete un despliegue técnico en la ejecución. En este preludio, el pulso llevado por el movimiento del bajo.

En el preludio de la Dresden 5 predomina el uso de octavos a lo largo de todo el movimiento. Tiene una primera frase de ocho tiempos, que se presenta en una progresión armónica (i – iv – V – i) cuya función principal es establecer la tonalidad. En este primer sistema el movimiento armónico se aprecia en las voces superiores, mientras que en el bajo se mantiene un pedal de tónica. Más adelante el bajo se mueve en progresiones.

¹⁷Carlo Marchione. *El maravilloso micro cosmos de las danzas barrocas*, conferencia, Cd. De México, 2006.

¹⁸ Revisar en los Anexos información sobre el manuscrito Dresden

Ejemplo, Pedal de Si en el bajo de la primera frase.



Los preludios en la música de Weiss son más comunes en las primeras sonatas. “Las características generales de los preludios de Weiss son: una forma simple hecha en estilo improvisatorio, alternando pasajes de acordes y pasajes de arpeggios hechos con figuras de octavos”.¹⁹ Los preludios de Weiss no tienen barras de compás, tal y como la mayoría de los preludios hechos por laudistas franceses y alemanes en el siglo XVIII.²⁰ Bach sí utiliza barras de compás en sus preludios.

Ejemplo, Cadencia final del prelude donde se aprecia el regreso a Si menor.



ALEMANDA

Esta pieza es el primer movimiento en la mayoría de las sonatas-suites de Weiss. La alemanda o alemana de Weiss comienza con un octavo en anacrusa, es de carácter serio, moderadamente lenta y está escrita en 4/4. La armonía es $i - III, III - i$. Esta danza tiene una textura armónica a tres voces. La soprano es la más activa rítmicamente, moviéndose en valores de octavos, mientras que las voces más graves se mueven en cuartos y mitades. Un motivo rítmico muy frecuente de la alemanda de Weiss es corchea, seguida de una negra con puntillo, luego una corchea y finalmente cuatro corcheas. Para ver un ejemplo de

¹⁹ Douglas Alton Smith. *The Late Sonatas of Sylvius Leopold Weiss*, disertación, Stanford University, 1977.

²⁰ *Ibid.*... P 46.

esto, veamos el siguiente fragmento. En esta primera frase, el acorde en el tiempo fuerte del compás le da a la pieza un carácter introductorio grave.

Ejemplo, motivo rítmico frecuente en la alemanda.



Ejemplo, sección media de la alemanda, modulación a Re mayor.



Las figuras arpegiadas y los motivos rítmico-melódicos, combinados con la sonoridad de la guitarra, hacen que en esta danza, la textura aparentemente delgada en el papel, se escuche más robusta.

COURANTE

La courante, de origen francés, es una danza lenta en compás ternario, normalmente 3/2. Se diferencia de la *corrente* italiana, en que ésta última es rápida. En esta suite, la courante, se caracteriza por tener un motivo anacrúsico de tres notas, seguido por un tema en octavos. Esta rítmica se encuentra en todas las courantes de Weiss.

Ejemplo, inicio anacrúsico de tres notas en la courante.



La rítmica, en las courantes de Weiss se reduce a cambios de acento entre los compases, los cuales se conocen como hemiolas.²¹

²¹ La hemiola es un cambio de acentuación en la misma pieza, acentuando a tres (3/4) ó a dos (6/8).

Ejemplo, hemiola en la parte B.



Se mantiene una armonía a dos voces a lo largo de la danza y sólo en algunas ocasiones se usan tres ó más voces al final de las secciones.

BOURRÉE

Esta pieza tiene un inicio anacrúsico, algo característico en sus primeras bourrée. Es una danza rápida escrita en un compás de 2/2 ó *alla breve*. El pulso típico en la bourrée tiende a ser un ritmo constante de cuartos u octavos. La armonía es i – III- III – i.

Ejemplo, Parte A, anacrusa del cuarto tiempo tema de la Bourrée y ritmo constante de cuartos.



En la bourrée de Weiss el tema se vuelve a presentar en la parte B.

Ejemplo, repetición del tema en la parte B, la nota Fa de la anacrusa está una octava más grave que en la presentación del tema en la parte A. (ver ejemplo anterior)



Finalmente con respecto a la bourrée tenemos que mencionar el pasaje cromático a partir del tercer compás del ejemplo anterior. Esta escala cromática en la voz superior

alcanza su clímax en la nota Re# del último sistema y tiene un desenlace que nos lleva hacia la cadencia final.

MINUETOS I Y II

El minuetto de Weiss es una danza rápida de carácter ligero escrita en $\frac{3}{4}$. El patrón definido de acentuación es sobre el primer tiempo. En ocasiones al final del último sistema aparece la especificación “*Da Capo*”, que quiere decir que hay que volver a tocar la parte A. El minuetto I tiene una estructura binaria (A-A’).

Ejemplo, minuetto I completo.



La textura armónica del minuetto está normalmente restringida a dos voces. En el caso de los minuetos en esta sonata, el minuetto I tiene una forma binaria con repetición A – A’ - A. El recorrido armónico a grandes rasgos es: A (i – i), A’ (i – III) y A (i - i).

El minuetto II tiene forma Binaria A – A’ con repeticiones. Es la única danza que viaja a la región de dominante al terminar su parte. El viaje armónico de cada parte es: A (i – V), A’ (V – i).

Ejemplo, minuetto II completo.



SARABANDA

Esta danza y los minuets no son anacrúsicos. La sarabanda es una danza lenta de carácter serio, está escrita en compás ternario, casi siempre $\frac{3}{4}$. Una característica de las Sarabandas, es a menudo la acentuación en el segundo tiempo.

Ejemplo, parte A, tema de la sarabanda.



Weiss mantiene tres voces a lo largo de la pieza, con algunos acordes de cuatro notas y ocasionalmente pasajes de una sola voz.

Weiss logra el acento característico de las sarabandas valiéndose de diferentes recursos como: notas largas, ornamentos (normalmente trinos y apoyaturas), cambio de registro o un silencio en el tercer tiempo. Estas variantes pueden aparecer combinadas (véase ejemplo anterior).

En la parte A, hay una progresión importante para el fraseo de la melodía, la podemos ver en el siguiente ejemplo si separamos la melodía en grupos de tres notas.

Ejemplo, progresión.



GIGA

Esta danza de origen inglés, era la predilecta de Weiss para terminar sus sonatas. Las gigas son danzas rápidas, diseñadas para el despliegue virtuosístico, por ello, técnicamente son los movimientos más difíciles de la obra de Weiss. Esta giga está escrita en un compás de $\frac{6}{8}$ y tiene un tema anacrúsico. En la rítmica prevalecen los octavos, los cuales logran una sensación de movimiento continuo en la pieza.

Ejemplo, primer sistema.

En este fragmento podemos apreciar el tema, que se repite en los primeros tres compases. La repetición del mismo octavo al inicio de la giga es un motivo frecuente en las gigas de Weiss. Este motivo rítmico-melódico aparecerá en otras partes del movimiento.

En esta danza es muy importante destacar el juego contrapuntístico entre las voces superiores y la línea del bajo. El *legato* en la melodía y los acordes es algo que se aplica en la mayoría de la música de Weiss, sólo así se logra el verdadero sentido polifónico de su música.

Ejemplo, tema de la parte B.

El tema B es desarrollo del tema A, pero en la región del relativo mayor. Hacia el final de la segunda sección, reaparece el tema en la tonalidad principal, pero en esta ocasión conduce a la coda.

Ejemplo, reaparición del tema en el tono principal.**Ejemplo, coda y cadencia final.****Ejemplo, fragmento del tema, anacrusa al segundo compás del último sistema.**

Para darle contundencia al final, Weiss le da fuerza a la voz del bajo, destacando el compás binario.

Ejemplo, escala diatónica descendente en el bajo y cadencia final V-i.



Sobre el estilo de Weiss, Smith afirma: “*como Bach, Weiss sintetizó el íntimo estilo francés del siglo diecisiete con dinámicas armónicas y elementos del estilo de concierto italiano y creó un lenguaje poderoso que culminó la era del barroco para su instrumento.*”²²

RECOMENDACIONES DE INTERPRETACIÓN

¿Cómo podemos variar algo que está escrito en una partitura? Ya que en el barroco había varias maneras de modificar u ornamentar la música, los instrumentistas de aquella época entendían muy bien cómo interpretar la partitura, a diferencia de los músicos de hoy.

Los músicos del barroco e incluso hasta la época de Berlioz, se tomaban ciertas libertades ante la partitura. En la época de Bach, los instrumentistas comprendían que lo que estaba escrito en la hoja, no era lo que se tocaba, ya que había una serie de ornamentos, matices y acentuaciones que los músicos debían hacer para enriquecer la música. Estas convenciones son nuevas para los instrumentistas contemporáneos, ya que respetamos la partitura tal cual.

Para una mejor interpretación de esta suite, hay que considerar los elementos antes comentados: uno de ellos es el *style brisé*, como principio básico para la interpretación de los acordes. Otro factor importante a destacar son los distintos temas que van apareciendo en cada una de las danzas y cómo se relacionan entre sí. La utilización del *legato* será determinante para que la polifonía se logre en toda la obra.

²² Douglas Alton Smith. *The Late Sonatas of Sylvius Leopold Weiss*, disertación, Stanford University, 1977, P 114.

Ejemplo, solución del último acorde del ejemplo anterior.



Ejemplo, arpegiado lento en el último acorde.



Sugiero terminar lento el acorde final, ya que esto dará pie a que la obra continúe.

ALEMANDA

En el siguiente ejemplo, hay una progresión que se encuentra al final del primer sistema. En esta progresión el bajo juega un papel importante y puede tocarse una octava arriba. Considerando que vamos a repetir toda la sección, la primera vez se puede tocar una octava arriba y en la repetición tal y como está escrita. Hay que tomar en cuenta que en la partitura, el bajo le da más profundidad a la armonía; mientras que en la modificación se percibirá una armonía más compactada, produciendo un efecto distinto.

Ejemplo, tocar el bajo una octava arriba la primera vez.



En la técnica de Weiss los trinos se hacían en una sola cuerda, utilizando el recurso del ligado mecánico, es decir, jalando la cuerda con los dedos de la mano izquierda para producir el sonido. En la guitarra moderna los trinos se pueden tocar en dos cuerdas. En esta obra es recomendable combinarlos según sea conveniente, siempre teniendo en cuenta que el trino es un adorno para resaltar una nota o alargarla, siempre y cuando no se

entorpezca su ejecución. Veamos el siguiente ejemplo donde recomiendo hacer el trino en dos cuerdas.

Ejemplo, trino en dos cuerdas.



Justo donde está señalado el trino con un símbolo encima del acorde, podemos realizar la siguiente digitación: tenemos la tercera afinada en fa#, por lo tanto colocando el dedo 1 de la mano izquierda en el primer traste obtenemos la nota Sol. Las notas re y fa# las obtenemos colocando el dedo 4 en el quinto traste de la quinta cuerda y el dedo 3 en el cuarto traste de la cuarta cuerda respectivamente.

En la mano derecha podemos dividir en dos partes el estudio de la digitación. En la primera parte, el pulgar (p) y el anular (a) quiebran las notas re y sol, luego el índice (i) y el medio (m) tocan fa# y sol, uno después del otro, en arpeggio, creando una disonancia y remata (p) en la cuarta cuerda. La segunda parte de la digitación será así: el anular toca sol, luego el índice toca fa#, luego el medio toca sol y finalmente el pulgar toca fa#. La digitación de principio a fin sería p/a-i-m-p-a-i-m-p. La misma digitación se puede utilizar para otras partes donde haya trinos.

Una generalidad que será muy importante para la interpretación de toda la obra es la intensidad con que se toquen los acordes. Recordemos que los acordes en 1ª inversión son más suaves que los acordes en estado fundamental, lo mismo para las resoluciones V-I, donde la dominante debe de tocarse más fuerte que la resolución. En este sentido, el acorde de 2ª inversión ó I 6/4, por ejemplo, será interpretado con la intensidad requerida de acuerdo a su función, pero se pondrá especial énfasis en él cuando se use como cadencial.

COURANTE

En esta danza además de la ornamentación antes recomendada, es necesario cambiar la acentuación rítmica en los compases que indican hemiola. En el siguiente ejemplo, el

primer compás está en $\frac{3}{4}$, mientras que el segundo se puede acentuar en $\frac{6}{8}$. La posición de la mano izquierda en las courantes de Weiss está diseñada para que cualquier nota del arpeggio se mantenga todo el compás.

Ejemplo, hemiola.



Otra manera de enriquecer la repetición de una parte es utilizando el *rubato*. Interpretar la música barroca, en especial la música de Bach, con un pulso metronómico, se considera actualmente una convención en desuso. En un movimiento donde la rítmica es tan lineal, hay que recurrir al *rubato* para ornamentarlo.

Ejemplo, *rubato* en las tres últimas notas del primer compás.



Otro recurso muy socorrido en el barroco era el efecto de eco. Este consiste en variar el matiz de dos partes iguales. En el siguiente ejemplo el primer compás tendrá una intensidad propia de la frase de donde viene, pero la repetición será más suave. De esta manera notaremos que a pesar de ser iguales suenan diferentes. También resulta un recurso que da variedad, hacer un *tenuto* en la tercera nota del segundo compás la primera vez que se toca esta parte.

Ejemplo, efecto de eco en los compases 2 y 3.



En el ejemplo siguiente tenemos una apoyatura larga, la cual adquiere la mitad del valor de la nota real. Es importante mencionarlo ya que es un ornamento que está en toda la suite.

Ejemplo, apoyatura recurrente en toda la obra.



BOURRÉE

Este movimiento se distingue porque es enérgico de principio a fin. Nuevamente se sugiere mantener el *legato* durante todo el movimiento. Recomiendo desmangles muy precisos de mano izquierda para lograrlo, así como mantener las notas del acorde el mayor tiempo posible antes de cada cambio.

La primera frase de esta danza es de ocho compases, los últimos cuatro compases son consecuencia de los cuatro primeros, como si fueran un diálogo de pregunta-respuesta. Para lograrlo resulta efectivo hacer un poco de *rallentando* en el cuarto compás. Así quedan separadas las partes de una manera muy sutil.

Ejemplo, primera frase.



En el siguiente ejemplo tenemos una progresión que merece ser resaltada. En el compás uno del ejemplo inicia la progresión, la cual se puede ver en las notas con las plicas hacia arriba, la primera progresión es fa#-fa#-la#-mi-re#; a lo cual responden las notas fa-si-la-sol#. Ese mismo sol# es el inicio de la siguiente progresión; la cual sigue el mismo patrón rítmico-melódico.

Ejemplo, progresión en las voces con las plicas hacia arriba.



MINUETOS I Y II

En el minuetto I, la parte A, se toca dándole un ligero acento al primer tiempo de cada compás. Por otro lado los tiempos fuertes de los compases 2 y 4 de la parte B tienen escritas apoyaturas en la voz superior. Es recomendable no hacer el ornamento la primera vez y dejarlo para la repetición.

Ejemplo, minuetto I, apoyaturas que se tocan en la repetición.



En el *Da Capo*, es recomendable hacer los puntillos de repetición para darle simetría al movimiento.

Ejemplo, minuetto I completo.



El minueto II se puede tocar ligeramente más rápido que el minueto I. Si ponemos especial atención al primer compás del último sistema, tenemos un arpeggio de Mi menor, donde es muy importante hacer una pausa, para comenzar la siguiente progresión *piano* y hacer un *crescendo*.

Ejemplo, minueto II, pausa en la última nota del primer compás.



SARABANDA

En el siguiente ejemplo, el acento no recae en el segundo tiempo como normalmente se acostumbra en las sarabandas, sino en el primero.

Ejemplo, las partes escalísticas son utilizadas para llegar a los acordes y dejar la armonía sonando.



En el siguiente ejemplo tenemos una cadencia a la mitad de la parte B, donde se recomienda realizar el trino en dos cuerdas. Este trino es posible gracias a que el Re de la voz superior se puede tocar con cuerda al aire. En la repetición de la parte B podemos tocar un do# como apoyatura al re.

Ejemplo, apoyatura de do# al re y trino en dos cuerdas.



En los movimientos lentos es preferible quebrar lentamente el último acorde, lo que podríamos aplicar en este movimiento.

GIGA

La giga es la danza más rápida de la suite, por ello requiere un pulso enérgico. La digitación de la mano derecha para la primera frase de la giga puede ser la siguiente: el pulgar toca el primer, tercer, cuarto y sexto, octavos del compás, mientras que el medio toca el segundo y quinto, octavos. Esta digitación no es obligatoria, pero ayuda mucho a lograr la articulación del laúd.

Ejemplo, primera frase.



En general este movimiento es bastante lineal. Si logramos mantener un buen *legato*, el carácter de la danza será logrado. El trino final se puede realizar en dos cuerdas con un *rallentando* importante, haciendo un *tenuto* en la primera nota del trino.

Ejemplo, *rallentando* en los últimos tiempos.



CONCLUSIONES

En esta transcripción las figuras rítmicas están concebidas de tal manera que no hay muchos saltos de mano izquierda, lo cual ayuda al *legato*. Se recomienda un constante ejercicio de tensión y relajación en la mano izquierda para que la música fluya, este principio es válido para la técnica del instrumento. Weiss recurre constantemente al *ritornello*, un elemento característico del estilo del concierto italiano cultivado por los alemanes.

Si se quiere acercarse a la música de Sylvius, esta obra es una buena opción, ya que el mismo compositor la consideraba material didáctico, además permite acercarnos a la

ornamentación barroca y explorar distintos estilos que se dieron durante este periodo. No olvidemos que la mayor parte de la obra de Weiss permanece en tablatura, por lo que la transcripción propia de sus obras sería de gran importancia para los guitarristas.

En su disertación, David Critenden nos dice: *“Weiss dejó el archivo más grande de música para laúd solo en toda la historia del instrumento. Su trabajo no sólo es valioso en cantidad, sino que en calidad excede los trabajos de cualquier otro compositor para laúd del periodo barroco. El aporte de los trabajos de Weiss está a la altura de Francesco da Milano, John Dowland y Denis Gaultier. Incluso en el siglo dieciocho la calidad de su estilo musical fue comparada con el de Johann Sebastián Bach.”*²³

²³ David Todd Critenden. *Silvius Leopold Weiss solo Lute Sonatas 20 and 33 from Dresden Manuscript*, disertación, University of Georgia, 1996.

II. CONCIERTO EN LA MAYOR PARA GUITARRA Y CUERDAS DE ANTONIO LUCIO VIVALDI (1688-1751)

TRANSCRIPCIÓN DE EMILIO PUJOL

CONTEXTO HISTÓRICO

Cada época histórica conlleva una serie de cambios políticos y sociales, en 1713 el tratado de Utrecht puso fin a la guerra de sucesión española; años más tarde, el de Aquisgrán (1748) concluyó la austriaca. Por otro lado, al final de la primera mitad del siglo XVIII toda Europa quedó sacudida por la *Guerra de los Siete Años* (1756-1763), que enfrentó a la corona británica con la francesa en diferentes lugares del mundo.

En la política Luis XIV y Federico II el Grande, rey de Prusia, fueron los personajes más importantes de Europa. Éste último fue incluso discípulo del flautista Quantz, “*el flautista más importante del siglo XVIII.*”²⁴ A pesar de los enormes cambios políticos y las guerras, que traían más pena que gloria, en el terreno de las artes se lograron grandes avances, no es de sorprenderse que al siglo XVIII se le denominara el *Siglo de las Luces*.

BREVE PANORAMA DE LA MÚSICA EN EUROPA ENTRE 1680 Y 1760

Para tener una mejor idea de lo que sucedió durante el periodo Barroco, es necesario mencionar que, hoy en día, Johann Sebastian Bach (1685-1750) es considerado el compositor más importante de esa época. Por otro lado, los italianos impusieron su estilo en

²⁴ Alberto Basso. *La Época de Bach y Haendel*, Turner libros, Madrid, 1999, P 3.

toda Europa, aunque los franceses evitaron la influencia italiana, creando su propio estilo. Los ingleses, adoptaron a Haendel para crear el suyo.

La voz, encontró un digno rival en el violín, que fue el instrumento más importante de este siglo. La música instrumental desarrolló sus propias formas, donde el violín se convirtió en el instrumento predilecto de los compositores. Las orquestas de cuerdas se consolidaron, reforzando la parte del continuo, el cual fue cayendo en desuso. El género más importante, a través del cual se expandió la música italiana, fue la ópera. Otras formas que exportó Italia fueron: el concierto, la obertura italiana y la sonata.

ITALIA

Los italianos dominaron la música en Europa, sus estilos se convirtieron en moda para el resto de los países. Los jóvenes viajaban a Italia para instruirse en la música. Para 1613, año en que Claudio Monteverdi (1567-1643) fue designado maestro de capilla de San Marcos, *“los compositores venecianos habían constituido la punta de lanza revolucionaria durante cerca de un siglo, y a él, se le reconocía ya como el hombre a quien se debía la autonomía musical de la ópera”*²⁵ Este género italiano, que rápidamente adoptaron otros países, logró reunir grandes cantidades de espectadores. Vivaldi y Lully al ver su gran aceptación, lo empezaron a tomar en cuenta.

*“Los primeros teatros abiertos al público en Europa fueron los venecianos. Desde 1637, cuando se abrió el de San Casiano, hasta 1700 siempre se mantuvo un promedio de dieciséis teatros funcionando en Venecia, teatros en los que se estrenaron más de trescientas cincuenta óperas. En el siglo siguiente, el número de óperas representadas se elevó a mil seiscientas.”*²⁶

El *concerto grosso* fue desarrollado en Italia por Archangelo Corelli. Otros que también contribuyeron a su desarrollo, fueron Alessandro Stradella, Giuseppe Torelli y Tommaso Albinoni. En Francia lo adoptaron Aubert y Leclair, en Alemania Telemann y

²⁵ Alec Robertson y Denis Stevens. *Historia general de la Música (desde el Renacimiento hasta el Barroco)*, Ediciones ISTMO, Madrid, 1993, P 323.

²⁶ Ibid... P 398

Bach, y en Inglaterra, Haendel y Boyce. Pero, “quizá el compositor más prolífico de todos en este terreno, fue Antonio Vivaldi, quien además, siempre tuvo a su disposición una excelente orquesta en el Ospedale della Pietà (hospital de la Piedad), en Venecia.”²⁷

Sobre el *concierto solista*, Robertson señala que: “apareció por vez primera, con toda naturalidad, en la primera década del siglo XVIII.”²⁸ Ejemplos de esta forma son: el *Opus 8* de Torelli y el *Opus 3* del *L'estro armonico* de Vivaldi. Cada uno contenía doce conciertos divididos de distinta manera en cada caso. Este sistema agrupar seis y doce obras en cada opus fue una convención italiana, la cual, también fue exportada al resto del mundo.

Vivaldi compuso conciertos solistas para diversos instrumentos como son: flauta, oboe, fagot, mandolina, violín, violoncelo y laúd, entre muchos otros. Pero los conciertos para instrumentos de teclado solista, serían compuestos por Bach, quien admiraba el trabajo de Vivaldi y que transcribió algunos de sus conciertos para instrumentos de tecla. Este hecho lo podemos apoyar en la siguiente cita: “el descubrimiento del inmenso patrimonio instrumental de Vivaldi es un hecho reciente; antes de la segunda guerra mundial, el ‘sacerdote rojo’ era sólo conocido a través de los informes que salieron a la luz con el desarrollo de los estudios sobre Bach y entorno a Bach, que transcribió muchas obras de Vivaldi (no menos de diez conciertos, seis de los cuales, de la colección *L'estro armónico*, fueron reelaborados con otro ropaje instrumental por Bach).”²⁹

El siglo XVIII fue de los cantantes virtuosos como los castrati. Para ellos estaban destinados los papeles principales de las óperas italianas. Estos singulares cantantes recibían un trato de estrellas, por encima de los compositores. Sin embargo, el violín reclamó su lugar como el instrumento más importante del siglo. La sonoridad del instrumento lo hacía el ideal para las obras de la nueva música instrumental. Tartini, Bocherini y Vivaldi escribieron para este instrumento, dejando de lado instrumentos menos

²⁷ Ibid... P 498

²⁸ Ibid... P 500

²⁹ Alberto Basso. *La Época de Bach y Haendel*, Turner libros, Madrid, 1999, p 48.

sonoros como el laúd. Actualmente se conocen un total de 207 conciertos para violín solo de Vivaldi.³⁰

En Italia, los compositores mantenían una competencia interna muy fuerte. A pesar de ser reconocido en su época, Vivaldi tuvo sus propias dificultades para emplearse en la escena local. Los compositores italianos eran tantos, que las pugnas por los mejores puestos eran parte del quehacer cotidiano como empresarios de su propio trabajo. Aún así, el hecho de que Bach hubiera escogido la música de Vivaldi para hacer transcripciones de la música italiana, nos dice que la obra del veneciano, incluso en sus días, y a pesar de la competencia, era de una manufactura más elevada que la del resto de los italianos.

FRANCIA

Los franceses, por su parte, no permitieron la invasión italiana. Ellos, a través de Jean Baptiste Lully (1632-1687), crearon su propia música. Irónicamente, Lully fue un italiano que emigró a Francia a los diez años. A pesar del talento de Lully, fue la visión de Luis XIV lo que logró unificar la música en este país. *“La unidad de estilo que nos encontramos en la música francesa del siglo XVIII era, por tanto, una creación del rey más que de los músicos que lo servían.”*³¹ El nacimiento del estilo francés estuvo en manos de la inventiva de Lully. Otros franceses importantes fueron Francois Couperin (1668-1733), quien según Robertson *“fue un músico superior a Lully en cuanto a la extensión y acabado de su obra.”*³² Y Jean Phillippe Rameau (1683-1764), quien sobresalió por sus óperas, sus obras para instrumentos de tecla y su tratado de armonía.

“El único país de Europa que resistió triunfalmente la invasión de la música italiana fue Francia. Los franceses se inclinaban preferentemente hacia lo descriptivo, lo narrativo, lo realista y racional. Como la música es la más abstracta e irracional de las

³⁰ Ibid...

³¹ Alec Robertson y Denis Stevens. *Historia general de la Música (desde el Renacimiento hasta el Barroco)*, Ediciones ISTMO, Madrid, 1993, p 323.

³² Ibid... p 346

*artes, Francia cultivaba únicamente aquellos géneros musicales que entrañaban algunas asociaciones concretas: canción, ópera, danza y música programática o descriptiva.”*³³

Lully dominó todo lo relativo a la música en Francia. A sus veinte años “*impresionó de tal modo al Delfín de Francia (más tarde Luis XIV), que en seguida, pasó a formar parte del ensamble Vingt-Quatre Violons du Roi.*”³⁴ Con los años, el Rey le otorgó tal autoridad, al grado de que ninguna ópera se representaba en Francia sin su autorización. Con esto Lully logró, que en Francia, se desarrollara un estilo de ópera único, conservando su popularidad “*desde 1673 hasta el día de su muerte.*”³⁵ Los compositores italianos que, a mediados del siglo XVII, llegaron sin mucho éxito a París fueron: Torelli, Rossi y Caccini.

INGLATERRA

Los ingleses por otro lado, con la llegada del alemán, más tarde naturalizado inglés, Georg Friederich Händel (1685-1759), lograron crear su propia música. Él, junto a Henry Purcell (1659-1695), le dio una identidad propia a la música de la isla. Siempre con la inevitable influencia italiana y en ocasiones también la francesa. Haendel fue catalogado como “*un profesional minucioso, quien aceptó desde el principio la existencia de los estilos nacionales, y llegó a dominar los de Alemania, Italia e Inglaterra. En sus grandes momentos funde la melodía italiana, la profundidad alemana y las intensidades especialmente armónicas de la música inglesa en un todo integral*”³⁶ A pesar del predominio italiano, hacia finales del Barroco el compositor de moda fue Georg Philipp Telemann (1681-1767).

³³ Ibid... p 447

³⁴ Ibid... p 450

³⁵ Ibid... p 450

³⁶ Ibid... p 376

ANTONIO LUCIO VIVALDI



Antonio Vivaldi.

Una de las razones para que Vivaldi pudiera estrenar constantemente sus obras, fue que tenía a su disposición, la orquesta y al coro del *Ospedale della Pietà*. Ahí compuso la mayoría de sus obras. La *Pietà* era uno de los cuatro grandes hospitales de Venecia. En él se albergaban niñas, a quienes se les enseñaba música a un nivel muy elevado, ellas mismas integraban la orquesta y el coro. “*El océano de talentos permitía a la Pietà, por sí solo diversificar su orquesta y estar a la vanguardia, incluyendo instrumentos extraños como: chalumeau, viola d’amore y viola inglesa.*”³⁷

Algunos de los cargos que ocupó ahí, fueron los de maestro de capilla y maestro de coro. Vivaldi viajaba constantemente, por lo que eventualmente no fue recontratado en la *Pietà*. Para abril de 1739 su relación con el hospital, era estrictamente de negocios (venta de partituras). Previo a esto, entre 1725 y 1735, viajó a Viena, donde estuvo con el Emperador Carlos VI. A él dedicó su *Op. IX La Cetra* en el año de 1728. Entre 1730 y 1731, visitó Praga, donde de acuerdo con Eric Leifield, compuso tres obras para laúd.

Sobre los últimos años de la vida del autor Koldner señala: “*se sabe que dejó La Piedad en 1740, ya que su nombre aparece por última vez en la hoja de registro el 29 de agosto de ese año.*”³⁸ Vivaldi murió en Viena en 1741. No se sabe qué lo llevó a la ciudad, ni cuándo dejó Venecia. Koldner asegura que por la enfermedad de Vivaldi, es improbable que el compositor haya ocupado algún puesto en la ciudad. Michael Talbot nos da una mejor pista, con respecto a la misteriosa razón por la cual Vivaldi partió hacia Viena,

³⁷ Michael Talbot. *Venetian Music in the Age of Vivaldi*, Publicaciones Ashgate Co., EUA, 1999, p 125.

³⁸ Walter Koldner. *Antonio Vivaldi, His Life and Work*. Farber & Farber Limited, Londres, 1970, pp 20- 21.

señalando que es posible, que un empresario vienés iba a contratar varias de sus óperas en aquella ciudad.

Vivaldi entre otras cosas, “*tomó el mando del concierto solista.*”³⁹ Su obra instrumental, es una de las más grandes aportaciones a la música de cámara y de concierto del periodo barroco. Ésta incluye el *concierto grosso*, el *concierto solista* y *óperas*. Desarrolló también la *forma ritornello*, que consistía en repetir el tema en distintas tonalidades, incluyendo una repetición por parte del solista. Fue el primero en utilizar cadenzas en sus conciertos y estableció el concierto de tres movimientos.

LA OBRA PARA LAÚD DE VIVALDI

Actualmente se han encontrado 480 conciertos de la obra de Vivaldi. En esta lista sobresalen los 207 conciertos para violín solo. En contraste, las obras para cuerda punteada (laúd y mandolina) son únicamente siete, de las cuales hago un listado a continuación: *Concerto in C major RV 558* para muchos instrumentos incluyendo dos mandolinas y dos tiorbas, *Concerto in D minor RV 540* para viola d’amore, laúd, cuerdas y bajo continuo, *Concerto in C major RV 425* para mandolina, cuerdas y bajo continuo, *Trio in G minor RV 85* para violín, laúd y bajo continuo, *Concerto in D major RV 93* ara laúd, dos violines y bajo continuo, *Trio in C major RV 82* para violín, laúd y bajo continuo y *Concerto in G major RV 532* para dos mandolinas, cuerdas y bajo continuo.

Estas piezas fueron numeradas de acuerdo al catalogo que hizo el musicólogo danés Peter Ryom Verzeichnis, de la música de Vivaldi, el cual es conocido por las siglas RV y fue publicado en 1973. Actualmente se encuentran en la Biblioteca Universitaria de Turín, en las colecciones Foá y Giordano. En las obras para laúd, no se especifica el tipo de laúd con el que se deben de tocar, a pesar de ello, los expertos han concluido, entre otras cosas, que: “*se deben tocar una octava grave de lo que está escrito, y que el instrumento ideal para estas obras es el archilaúd italiano en Sol.*”⁴⁰ Ricordi ha publicado sus propias

³⁹ Ibid... p 47.

⁴⁰ Eric Liefeld. *Pondering Vivaldi's Leuto*, LSA Quarterly (Revista trimestral de la Sociedad Americana de Laudistas), E.U.A., 2003, 28 (1) 4-8.

ediciones de estas obras, en las cuales se encuentra la obra completa para laúd, con una numeración distinta a la de Peter Ryom.

Las obras en las que se incluye el laúd suman un total de cuatro. Tres obras de música de cámara y un concierto grosso. Las obras de música de cámara son: dos tríos y un concierto de cámara no escrito para orquesta completa. El concierto grosso, es para viola de amor y laúd con orquesta completa. He dividido estos trabajos por la dotación que especificó Vivaldi. En la línea del bajo no se especifica la realización del continuo, pero algunos musicólogos piensan que el bajo continuo era una constante en la música de Vivaldi. Walter Koldner nos dice: *“Los bajos de Vivaldi eran siempre bajos continuos, sin importar si estos estaban realizados.”*⁴¹ Koldner le atribuye a la falta de tiempo, que no todos estén resueltos. Al respecto, Vivaldi alegaba que la armonía muchas veces se reducía a V-I, confiando en la maestría de sus colegas para realizarlos correctamente. En la edición de Ricordi el bajo continuo está realizado por Gian Francesco Malipieri. El *Concierto en Re menor RV540*, para cuerdas, laúd y viola de amor, requiere dobladas las partes de violines, violas y violonchelos y fue escrito un año antes de la muerte del compositor. En él, se puede apreciar la evolución armónico-melódica del compositor, donde incluso la parte del laúd está más elaborada que en el resto de sus trabajos para cuerda punteada.

Sobre el origen de las RV82, RV85 y RV 93, Michael Talbot señala, que el Conde Johann Joseph von Wrtby (muerto en 1734), a quien Vivaldi conoció en su gira por Praga: *“se convirtió en cliente del compositor, adquiriendo tres trabajos dedicados a él, los cuales se conservan entre los manuscritos de Turín; uno es un concierto para laúd y los otros son tríos para laúd, violín y bajo continuo. Al parecer Vivaldi compuso estas obras mientras estaba de gira, porque están escritos en un papel inusual, que no es de origen italiano.”*⁴²

⁴¹ Walter Koldner. *Antonio Vivaldi, His Life and Work*. Farber & Farber Limited, Londres, 1970, p 75.

⁴² Michael Talbot. *Venetian Music in the Age of Vivaldi*. Publicaciones Ashgate Co., EUA, 1999, p 42.

ANÁLISIS MUSICAL

LA FORMA TRÍO SONATA

Sobre esta forma, Clemens Kühn hace una serie de aportaciones en su libro *Tratado de la forma musical*. Considero de relevancia estas aportaciones para establecer un antecedente, de la forma, en este análisis. Al respecto, el autor menciona que la forma trío sonata, tuvo sus orígenes en la sinfonía de Monteverdi, donde era utilizada como preámbulo en las óperas.

A finales del siglo XVII, la trío sonata, fue denominada *obertura italiana* por Alessandro Scarlatti, adquiriendo forma ternaria (rápido – lento – rápido). De acuerdo con Kühn “*el primer movimiento es a menudo concertante, el segundo marcadamente armónico y cantable, mientras que el tercero es con frecuencia de tipo danza.*”⁴³

La trío sonata, obra para tres instrumentos, tiene una relación directa con el dueto de cámara, surgido hacia 1600. Kühn la define como una pieza para dos voces y bajo continuo. Según el autor, *de cámara* se refiere a que se interpretaba en lo privado. En la música instrumental estas piezas llevarán el nombre de *sonata* palabra que proviene del italiano *sonare*, que quiere decir sonar.

La *trío sonata RV82*, que analizaré en este capítulo, está escrita para tres partes. Tiene “*dos voces iguales agudas, con el bajo continuo como voz grave.*”⁴⁴ Normalmente eran para dos violines, pero la RV82 fue escrita para violín y laúd, con la parte adicional del bajo continuo. El bajo continuo se recomienda realizarlo con dos instrumentos, un cello y un clave por ejemplo. La parte del laúd, tiene ciertos fragmentos donde aprovechando su lenguaje idiomático, hace cosas distintas con respecto a la línea melódica del violín. En la parte del laúd (ausente de bajos), podemos apreciar que Vivaldi no estaba familiarizado con la rica polifonía que habían desarrollado laudistas alemanes como Sylvius Leopold Weiss.

⁴³ Clemens Kühn. *Tratado de la forma musical*, Idea Books, S. A., España, 2003. p 125.

⁴⁴ *Ibid.*... p 128.

Sin embargo, la combinación entre el sonido del laúd y el violín, nos ofrece un timbre muy peculiar, distinto del acostumbrado en ensambles de cuerda frotada únicamente. Esta búsqueda tímbrica es una de las contribuciones de Vivaldi a la música instrumental.

EL CONCIERTO EN LA MAYOR

La RV82 tiene tres movimientos, combinando lentos y rápidos. Estos movimientos, titulados de acuerdo a su carácter, son: allegro non molto (quasi andante), larghetto y allegro. En los movimientos rápidos predomina lo instrumental, a diferencia de los movimientos lentos donde prevalece el estilo vocal. Cada movimiento tiene forma binaria, es decir, A-B, característica que encontramos también en las danzas barrocas. Los movimientos son monotemáticos, rasgo del periodo.

Esta obra, fue escrita originalmente para violín, laúd y bajo continuo, pero en esta transcripción, Emilio Pujol sustituye el laúd por la guitarra. En la línea de la guitarra, agrega bajos. Además, escribe una línea melódica para la viola (instrumento que no está contemplado en la versión original). La tonalidad original es Do mayor, Pujol la cual cambia a La mayor. El título pasa de trío a concierto en la versión que interpretaré.

El hecho de titularlo concierto, puede traer contradicciones al momento del análisis musical, ya que la forma *concerto* tiene características que no se encuentran en esta obra. Puedo suponer que Emilio Pujol, al añadir la línea de la viola, pensó únicamente, en un cuarteto de cuerdas como acompañamiento, lo cual se hace evidente, porque no sugiere la realización del bajo continuo. En la edición Ricordi, el bajo continuo está realizado. Por lo tanto, me parece que Pujol, no estaba pensando en la forma, sino en la dotación al llamarlo concierto. Otra curiosidad, al comparar las ediciones, es la diferencia de años en la fecha de nacimiento y muerte de Vivaldi.

Es importante mencionar que en ninguna edición, se agregan puntillos en la parte B del primer movimiento.

Ejemplo de la versión hecha por Emilio Pujol.

CONCERTO EN LA MAJEUR

Transcription by EMILIO PUJOL

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

I

VIOLIN

ALTO

GUITARE

VIOLONCELLE

Allegro non molto (quasi Andante)

Ejemplo de la versión de Ricordi, hecha por Malipiero. Ponga atención, entre otras cosas, a la diferencia de fechas de nacimiento y muerte.

TRIO in Do maggiore

per Violino, Liuto e Basso continuo

F. XVI n. 1

Revisione e realizzazione del basso continuo di Gian Francesco Malipiero

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Allegro non molto (quasi andante)

Violino

Liuto

Continuo

PRIMER MOVIMIENTO, ALLEGRO NON MOLTO (QUASI ANDANTE)

Tiene forma binaria A-B, con repetición de A únicamente. En la primera parte, podemos apreciar un movimiento armónico que va de la tónica, con una cadencia a la dominante, a través de una dominante auxiliar (V/V). Por lo tanto, la estructura armónica de A queda así: I-II-V.

Por otro lado, en B es posible apreciar un mayor movimiento armónico. A grandes rasgos tenemos una armonía que va de V-I, característico de las danzas barrocas. En B se reafirma la región de dominante con una modulación al relativo menor; es decir, de Mi mayor nos vamos a Do# menor. Sobre los materiales temáticos, el primer motivo de B es idéntico al inicio del tema en la parte A, sólo que en la región de dominante, pero inmediatamente después lo varía, presentándolo una octava más aguda. Ya en ese primer compás podemos adelantar que Vivaldi, en la parte B, ofrecerá contrastes rítmico-melódico-armónicos, con respecto a A.

Ejemplo del motivo principal del tema en la parte A.



Ejemplo del motivo principal del tema en la parte B, en región de dominante, variado en los tiempos 3 y 4 del compás.



Ejemplo del mismo motivo en la parte B, pero en la edición Ricordi, véase que la rítmica aparece sin puntillos. La tonalidad es Sol Mayor.



Ejemplo de variedad rítmica en B. Acorde de Do# mayor.



En la parte B, presenta nuevas figuras rítmicas que hacen destacar la parte de la guitarra. La modulación a Do# menor está reafirmada por medio del círculo de quintas, que culmina con una dominante auxiliar al sexto grado, tal y como inició la modulación (ver

siguiente ejemplo). En la modulación de la parte B, se desarrolla un pequeño tema en dieciseisavos en la progresión del círculo de quintas.

Al finalizar de esta progresión, la armonía regresa inmediatamente a La mayor (tono principal), presentando nuevamente el inicio del tema en su tonalidad original, para después llevarnos a la coda de la primera parte, que es reafirmada por una interpolación y una cadencia final a La mayor.

Ejemplo de la progresión en el desarrollo de B.

The image shows a musical score for a harmonic progression. It is divided into two sections: "Inicio de la progresión" and "Final de la progresión". The notes are: Sol menor, Si mayor, Mi mayor, La mayor, Re menor, Sol mayor, Si menor.

El desarrollo en la forma allegro de sonata es una parte indispensable. Éste cobró grandes dimensiones durante el periodo clásico, y lo podemos constatar en las obras de Beethoven. En este ejemplo, Vivaldi lo presenta para darle variedad armónica al tema. En la parte B, vuelve a presentar el tema en el tono principal, después del desarrollo. Esta reexposición será parte fundamental de la forma allegro de sonata. Vivaldi lo usa para regresar al tono principal y luego ir a la coda final. Tal y como se puede ver en algunas danzas barrocas de la Sonara Dresden 5 en el capítulo de Weiss.

ESTRUCTURA ARMÓNICA Y FORMAL DEL PRIMER MOVIMIENTO

A **B**

I: I - II - V: | I - vi - I |

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	REEXPOSICIÓN
-Tema en La mayor	-Inicia en la región de dominante	-Regreso al tono
-Modulación a la dominante	(Mi mayor).	principal (La mayor)
	-Modula al relativo menor	-CODA
	de la dominante (do# menor).	

SEGUNDO MOVIMIENTO, LARGHETTO

El segundo movimiento también tiene forma Binaria A-B, pero con repeticiones. La primera parte inicia en La menor, pero nos lleva a través de una dominante auxiliar a mi menor. La estructura armónica es igual a la del primer movimiento pero en su homónimo menor (i-II-v). La segunda parte inicia en mi menor (región de dominante) y regresa a la menor (tono principal). Armónicamente también se reafirma la región del quinto grado, a través de una modulación a su relativo Mayor (Sol Mayor), pasando por una progresión armónica descendente a partir del VII grado (Re Mayor). Después de este pequeño desarrollo, hay un regreso a La menor, acentuado por una dominante auxiliar. La constante aparición del fa# en la primera parte, nos sugiere que la modalidad de la obra es La dórico transportado.

En este movimiento sobresale la parte de la guitarra por encima del resto del ensamble. El material rítmico-melódico que utiliza Vivaldi está construido con apoyaturas, principalmente. Pujol agrega bajos a la línea melódica para aprovechar la resonancia de la guitarra, con esto se enriquece la combinación de timbres entre los instrumentos.

TERCER MOVIMIENTO, ALLEGRO

En el tercer movimiento, también con forma A-B, se presenta la misma estructura armónica que en el primero. Una característica de este movimiento es la rítmica, donde predominan los octavos constantes, sin puntos de reposo, hasta la barra final. En A, se presenta un movimiento armónico que va de I a V. Esta vez la modulación se presenta en la segunda

-Tema en La mayor	-Inicia en la región de dominante	-Regreso al tono
-Modulación a la dominante	(Mi mayor).	principal (La mayor)
	-Modula al relativo menor	-CODA
	del tono principal (fa# menor).	-Repetición de B

RECOMENDACIONES DE INTERPRETACIÓN

Al abordar una obra de música de cámara como la trío sonata RV82, hay que tener en cuenta una serie de factores determinantes para una mejor interpretación por ejemplo: el pulso, la proyección sonora de instrumento, la ornamentación, el color más apropiado para el resultado de la tímbrica y tener en cuenta el análisis musical. Hacer música de cámara requiere: colocar el atril con la música, en una posición que nos permita tener contacto visual con los demás integrantes, tocar la obra junto con una grabación para mantener un pulso estable, escuchar otras versiones para ver otras soluciones de la misma pieza y conocer sobre los sistemas de amplificación apropiados para que el instrumento se escuche adecuadamente.

El pulso en esta obra es bastante estable, aunque podemos *rallentar* al final de cada movimiento. No recomiendo hacerlo al momento de repetir, ya que se volverá predecible al llegar al final del movimiento. En lo referente a la proyección del sonido de la guitarra, es necesario trabajar un sonido amplio y brillante. Sólo así se podrá igualar el de los demás instrumentos, además, no siempre habrá amplificación. En lo personal prefiero tocar con un sonido brillante, porque los armónicos de la guitarra responden mejor a este color.

Sobre los ornamentos, únicamente toco los que están escritos en la versión de Pujol. Recomiendo revisar libros y tratados de ornamentación si se quieren agregar otros con conocimiento de causa. También puede ser útil acercarse a algún especialista en música antigua.

El análisis armónico es importante para conocer mejor la obra, así como para tener más claros los puntos donde los demás músicos deben de sobresalir. Con el análisis, los

ensayos se pueden optimizar. Si consideramos que la guitarra lleva la parte principal, es nuestra obligación, tener una idea más clara de la interpretación de la obra.

Como guitarrista, es común memorizar el repertorio y alejarme de la partitura. En la música de cámara es necesario tenerla siempre, para hacer anotaciones de articulación, fraseo y dinámicas, que se puedan acordar en los ensayos. Durante el concierto, prefiero tocar de memoria. Una manera de entrenarse para lo que sucederá en los ensayos es tocar a la par con alguna grabación. Al tocar sin detenernos, serán más evidentes los lugares que debemos trabajar para mantener un pulso estable. Los músicos de cuerda frotada, tocan música de cámara todo el tiempo, por lo tanto, será necesario estar lo mejor capacitados posible.

Para sacar mejor provecho de la tecnología, es necesario conocer lo básico sobre amplificación. También es recomendable tener un ensayo general antes del concierto, para probar el sonido. Cuando se amplifica un instrumento como la guitarra, se requiere un micrófono especial de “condensador”, ya que son los micrófonos que mejor captan las vibraciones de los instrumentos musicales. Es necesario conocer, entre otras cosas, en qué sitio colocarlo y qué niveles, de ecualización y volumen, son los adecuados. Sugiero que los niveles de ecualización estén en ceros y que el nivel del volumen no sea muy fuerte, únicamente audible.

En cuanto a la técnica, sugiero utilizar el tirando principalmente. Cuando sea necesario apoyar, para conseguir más sonido, hay que hacerlo (sobre todo en el segundo movimiento). En algunas partes, la guitarra debe estar en primer plano, a excepción de los *tutti*. En esta obra, hay que cuidar especialmente, el balance entre el violín y la guitarra, ya que tocan casi la misma línea melódica todo el tiempo, y el violín es mucho más sonoro. Hay algunos pasajes donde la guitarra tiene más elaborada su parte. En esos puntos, el resto de los músicos deben de sonar en un segundo plano.

En el segundo movimiento, las cuerdas pueden tocar *pizzicato*. Aunque no esté indicado de esa manera, es una solución muy aceptable. El violín y la guitarra deben

estudiar juntos la ornamentación, ya que en los finales se debe ser muy preciso en los trinos.

CONCLUSIONES

La mayoría de los conciertos para guitarra y orquesta son obras de nivel avanzado para los guitarristas. Por lo que los conciertos de Vivaldi, representan una oportunidad de tener ese primer contacto con una orquesta. La experiencia que nos brinda hacer música de cámara, trae muchos beneficios como instrumentista, en especial si se hace con otros instrumentos que no sean la guitarra. Al tocar con una orquesta es necesario tener el conocimiento del uso apropiado de la tecnología, por lo que este tipo de obras, nos brinda esa oportunidad.

Al abordar este concierto, descubrí la riqueza armónica y melódica de la *Trío Sonata* RV82, lo cual me va a permitir lograr una comprensión de la música para cuerda punteada de Vivaldi. Por otro lado, el tener un panorama más claro del desarrollo musical en este periodo, me ha permitido situar a los personajes y sus obras en un mejor lugar en la historia de la música.

A pesar de que la música para cuerda punteada de Vivaldi, es apenas un puntito en su universo compositivo, la grandeza del compositor, está presente en estas piezas, donde ha cuidado hasta el más mínimo detalle, tanto armónicamente, como melódica y rítmicamente. Su espontaneidad y riqueza armónica, las hacen piezas indispensables para el repertorio de guitarra. Aún cuando se crea que con tocar una de estas piezas, es suficiente para conocer el resto de las obras de cuerda punteada de Vivaldi, no se puede estar más equivocado, porque estoy seguro que en cada una, descubriremos a un nuevo Vivaldi.

III. ELEGÍA DE JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856)

LA GUITARRA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

LA TRANSICIÓN DEL SIGLO XVIII AL SIGLO XIX

La obra que en este capítulo analizaré fue escrita por Johann Kaspar Mertz, uno de los guitarristas-compositores más sobresalientes de la primera mitad de siglo. *Elegía*, se interpretaba en una guitarra clásico-romántica, esta pieza refleja la influencia de la música vocal en el repertorio de guitarra. Por ello consideré importante incluirla dentro de mi programa, técnicamente exige control de los arpegios y una clara concepción melódica y armónica.

Los guitarristas clásico-románticos fueron parte de un momento de grandes transformaciones en la historia de la música y del mundo en general. Es posible afirmar que la sociedad europea del siglo XIX fue el resultado del imperio napoleónico y sus guerras. Al concluir la transición del final del siglo XVIII y la llegada del XIX, la música también sufrió cambios. Los conciertos de música instrumental quedaron abiertos al público en general. La ópera se consolidó como espectáculo de masas y se mantuvo como el género predilecto del público. El músico decimonónico se volvió independiente, es decir, dejó de estar al servicio de la corte. El Estado, “*intervino en la circulación artística y en la producción musical*”⁴⁵ y los instrumentos musicales evolucionaron para cumplir con las exigencias del siglo que comenzaba.

⁴⁵ Giorgio Pestelli. *La Época de Mozart y Beethoven*, CONACULTA, Turner Libros S. A., México, 1999.

LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA ÓPERA

La Revolución francesa duró veinticinco años (1789-1813), en los cuales hubo una serie de cambios políticos, sociales e ideológicos. Se podrían agregar a esta lista los cambios culturales y artísticos. En el presente trabajo me enfocaré a los cambios que se dieron en el ámbito de las artes, específicamente en la música. Como se mencionó en el párrafo de arriba, la ópera fue el género más popular de principios de siglo. Sobre esto Pestelli hace un apunte mencionando lo siguiente: “*se ha creído ver el anuncio de la Revolución en el contenido literario de los libretos*”⁴⁶, el autor se refiere a *Se vuol ballare signor contino* de *Las Bodas de Fígaro* y al quinteto *Viva la Libertad del Don Juan*, ambas de Mozart. Los efectos de la revolución fueron visibles por ejemplo en la prohibición de óperas que fueran en contra de los ideales revolucionarios.

En la primera mitad del siglo XIX los italianos eran representados en el teatro musical a través de los napolitanos Cherubini y Spontini. Pero fue otro quien reivindicó a Italia en el mundo de la música: “*la aparición de Rossini en el escenario internacional, hace que la Italia musical vuelva a estar en primer plano*”⁴⁷. El género operístico más sobresaliente de estos años fue la *opéra-comique*, la cual a pesar de tratar temas cotidianos y estar inclinada hacia el realismo, no estuvo exenta de abordar temas heroicos. A principios de siglo éste logró tener presencia entre la gente gracias a varios factores: “*reflejaba la vida cotidiana, tenía una estructura ágil y combinaba partes cantadas y recitadas*”⁴⁸. La llegada de Gioacchino Rossini (1792-1868) en 1815, fue calificada como “*el final de una pesadilla, la garantía que todo continuaría como antes y nadie podía competir con él en este terreno*”⁴⁹.

En su música es posible apreciar un gran manejo melódico y armónico, una excelente combinación del canto y la orquesta y el canto declamado. Una mezcla entre lo

⁴⁶ Ibid...

⁴⁷ Ibid...

⁴⁸ Ibid...

⁴⁹ Ibid...

racional y lo sentimental, entre las fantasías nórdicas y los elementos sobre naturales.⁵⁰ En Rossini la voz vuelve al primer plano. Entre 1815 y 1830 Rossini no tuvo competencia, además fue este, su periodo más productivo. “*Después cedió la estafeta a sus compatriotas Bellini y Donizetti (1797-1848), a quienes Rossini apoyó en París*”⁵¹.

En la segunda mitad del siglo XIX, la música italiana siguió siendo representada por Giuseppe Verdi (1813-1901). Otros compositores importantes fueron Carl Maria von Weber (1786-1826) y Richard Wagner (1813-1883), ellos representaron la Ópera Romántica Alemana. La lista de músicos de este periodo quedaría incompleta si no se menciona la figura de Ludwig van Beethoven, quizá el personaje más importante en la historia de la música en la transición del periodo Clásico al Romántico.

LA EVOLUCIÓN DE LA GUITARRA

En el siglo XIX la guitarra había recorrido un largo camino para llegar a ese punto en el que fuera capaz de competir con otros instrumentos como el violín y el piano. Gracias a las aportaciones de lauderos y guitarristas de toda Europa, se hicieron modificaciones al instrumento que lo pusieron a la altura del nuevo siglo. La guitarra no fue el único instrumento que sufrió transformaciones para mejorar su calidad sonora en esta época. De acuerdo a Pestelli, “*a mediados de los años setenta (1770) el piano tuvo grandes progresos técnicos en el sentido de la robustez y de la intensidad sonora*”⁵².

Por otra parte, a pesar de que la ópera dominaba la escena artística, en la música instrumental, los intérpretes seguían mejorando la técnica y el repertorio. Los más trascendentales fueron, el pianista Muzio Clementi (1752-1832), el violinista Niccolò Paganini (1782-1840), los guitarristas Mauro Giuliani (1781-1828) y Fernando Sor (1778-1839), los contrabajistas Domenico Dragonetti (1763-1846) y Giovanni Bottesini, quien trascendió en México por haber participado en el concurso para componer el himno nacional mexicano.

⁵⁰ Ibid...

⁵¹ Ricardo Salinas. *La Influencia de la Ópera en la Interpretación y Repertorio de la Guitarra en el siglo XIX*, tesis, ENM-UNAM, México, 2007.

⁵² Giorgio Pestelli. *La Época de Mozart y Beethoven*, CONACULTA, Turner Libros S. A., México, 1999.

La guitarra había evolucionado desde el siglo XV cuando tenía cuatro órdenes o cuerdas dobles y predominó el estilo rasgueado.⁵³ En el siglo XVI, ya en su versión de cinco órdenes, el cordófono en comparación de la guitarra del siglo XIX tenía: “*una cintura un poco más pronunciada, cuerdas de tripa para delimitar los trastes, clavijero macizo, rosetón en la boca y el diapasón al mismo nivel de la caja*”⁵⁴; cabe señalar que su afinación ya era la misma de la guitarra del siglo XIX (1-MI, 2-SI, 3-SOL, 4-RE, 5-LA).

Ejemplo de guitarra del siglo XVI



Resumiendo las palabras de Ignacio Ramos Altamirano, podríamos destacar los siguientes aspectos de la guitarra en el siglo XVII: se sustituyó el estilo rasgueado, dando mayor importancia al estilo punteado, herencia del laúd y la vihuela.⁵⁵ El personaje que tuvo mayor relevancia fue Gaspar Sanz (1640-1710). En este contexto, la guitarra, a pesar de ser un instrumento habitual en los círculos sociales, seguía sin ser aceptada en las salas de concierto. Los lauderos continuaban haciendo aportaciones. Entre ellos destaca el nombre del famoso constructor de violines Antonio Stradivarius (1644-1737) quien también hizo guitarras. A finales del siglo XVII se agregó la sexta cuerda.

⁵³ El rasgueado es una técnica de guitarra, en la cual la mano derecha golpea las cuerdas, hacia arriba y hacia abajo en combinaciones, para crear distintos ritmos. Es una técnica que sirve de acompañamiento.

⁵⁴ Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, España, 2005.

⁵⁵ Instrumento de cuerda punteada que tuvo enorme éxito como instrumento cortesano en el Renacimiento.

Ejemplo de guitarra Stradivarius de 1680.

En el siglo XVIII el instrumento quedó relegado por instrumentos como el pianoforte, el violín y el cello. Por lo tanto debió adaptarse a las exigencias que presentaba la música de esos días. De acuerdo a Ramos Altamirano, en esta transición el instrumento tuvo los siguientes cambios, algunos de los cuales conserva la guitarra actual: se sustituyeron las cuerdas dobles por cuerdas simples, logrando un sonido limpio en el punteado y facilidad de afinación; se implantaron trastes fijos de metal que se extendían hasta la boca de la guitarra; se aumentó el tamaño del cuerpo de la guitarra, estrechando la cintura; se eliminaron los decorativos típicos del barroco, como el rosetón y la boca quedó descubierta. Todos estos cambios le dieron una apariencia más sobria. La tapa se modificó por medio de varas para reforzarla y al mismo tiempo se mejoró la proyección del sonido. Estas innovaciones se difundieron en toda Europa, pero no al mismo tiempo; en algunas partes no llegaron hasta las primeras décadas del siglo XIX.

Ejemplo de guitarra de 1760



Una vez que el instrumento había sido mejorado para poder estar a la altura del nuevo siglo, se actualizó también el repertorio. Por otra parte, fue abandonada la tablatura por el uso del sistema de notación musical moderno (solfeo). Esto lo podemos constatar en el primer documento que habla sobre la guitarra de seis cuerdas, el cual lleva por título: *Explicación de la guitarra*, de J. A. Vargas y Guzmán (1773).⁵⁶ Se empezaron a componer obras solistas de estilo clásico con el predominio del punteado. Se incorporaron obras de música de cámara; así como composiciones de todo tipo de formas. Debido a que la música vocal ocupaba un lugar privilegiado, los compositores-guitarristas aprovechaban esto para hacer arreglos de estas obras para el instrumento, “*en Francia, desde los años 60 del siglo XVIII se pusieron de moda los arreglos de Arias italianas y el uso de arpeggios para el acompañamiento vocal*”.⁵⁷ En la música de cámara Luigi Boccherini (1746-1805) hizo grandes aportaciones. Este compositor italiano arregló 12 de sus quintetos, en ellos incluyó una parte para la guitarra, por encargo del Marqués de Benavent.⁵⁸

LA GUITARRA CLÁSICO-ROMÁNTICA

Había concluido el siglo XVIII, periodo en el que la guitarra se modernizó. El nuevo instrumento fue aceptado en las salas de concierto. La mayoría de las obras escritas en la

⁵⁶ Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, España, 2005.

⁵⁷ Ibid...

⁵⁸ Caputo Rey, Fabio. “Obras maestras de la literatura de cámara guitarrística: Luigi Boccherini y sus 12 quintetos para guitarra y cuerdas”, artículo en internet: <http://www.guitarristas.com/Fabio/documentos/boccherini.pdf>

primera mitad del siglo XIX tenían gran influencia del periodo clásico, pero algunos compositores ya plasmaban en ellas elementos del estilo Romántico.

Sobre la aceptación del instrumento en esos días es necesario subrayar que la calidad de los instrumentistas jugó un papel fundamental, sobre ello Ramos Altamirano nos dice: “*Con la confluencia del Clásico y el incipiente Romanticismo, la guitarra disfrutará de una constante presencia en los salones de la burguesía, gracias a la actuación de extraordinarios intérpretes*”.⁵⁹

Los compositores de esta generación sentaron las bases del nuevo repertorio en el cual predominaron las formas clásicas como: fantasías, preludios, variaciones y sonatas. La guitarra mantuvo su lugar como instrumento de acompañamiento en la música de salón; donde se interpretaban minuetos, rondos, mazurkas, valeses, polkas y contradanzas, entre otras.

Según Altamirano podemos dividir en dos grupos a los guitarristas de la primera mitad del siglo XIX. Los clásico-románticos como: Giuliani, Carulli, Carcassi, Sor, Aguado, Huerta y Legnani; y años después los llamados específicamente románticos como: Coste, Regondi, Zani de Ferranti, Kaspar Mertz y Arcas.

Los primeros fueron autores de los métodos que son la base de la técnica actual. Por otro lado, en los románticos predominó la composición de arreglos de obras operísticas. Giuliani y Sor fueron considerados los guitarristas más importantes del siglo XIX. El primero de origen Italiano y el segundo de origen español. Esto no nos sorprende ya que fueron estas dos naciones las principales potencias guitarrísticas en el siglo XIX. La principal aportación de Giuliani fue la creación de varios conciertos para guitarra y orquesta.

Hacia 1819 Giuliani escribió sus *Rossinianas* en homenaje al compositor más importante de ópera de la época G. Rossini, este cambio de dirección en su obra lo llevó hacia el estilo Romántico. Otro italiano que sobresalió fue Fernando Carulli (1770-1841),

⁵⁹ Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, España, 2005.

quien escribió el primer método para guitarra de seis cuerdas en el siglo XIX en el año de 1810, titulado: *Méthode complète pour la guitare*. Curiosamente el violinista italiano Niccolò Paganini, también fue guitarrista. Paganini contribuyó al repertorio de la guitarra escribiendo una serie de sonatas para violín y guitarra.

La presencia de la guitarra se hizo notar en las óperas de los compositores más sobresalientes de este género (el cual atraía a la mayor cantidad de público). Algunas óperas que incluyen parte de guitarra son: *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Don Pasquale* de Donizetti y *Otello* de Verdi.

Al hablar sobre los guitarristas de la época, hay que poner especial atención en Fernando Sor. Fue el único guitarrista que escribió un ballet, el cual tituló *Cendrillon*. Este compositor y guitarrista español logró trascender los círculos de la guitarra.

Por haber apoyado a Napoleón durante su breve invasión en España, tuvo que exiliarse en París. En 1815 se trasladó a Londres donde compuso sus *Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica op. 9*. Ramos Altamirano define la obra de Sor de la siguiente manera: “*En su obra confluían el clasicismo en las formas y el romanticismo en la expresión*”. Sus veinte estudios para guitarra publicados por Andrés Segovia, son hoy en día parte indispensable en la formación de guitarristas.

En el siglo XIX la guitarra tuvo más innovaciones, a través de las cuales adoptó su apariencia actual. Estas modificaciones fueron las siguientes: se alargó el cuerpo de la guitarra, se utilizaron materiales más ligeros y maderas finas para la caja, se mejoró el sistema de abanicos en la tapa de la guitarra y se fijó la longitud promedio del diapasón en 65 centímetros. También se alargaron los trastes y se eliminó toda la ornamentación. Todo esto dio paso a la guitarra moderna.

Ejemplo de guitarra Lacote de 1835



JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856)

Mertz nació en Poszony, Hungría. Continuó la labor de Sor y Giuliani, junto a Regondi y Coste. Escribió también para la flauta, el cello, la mandolina, así como dúos para guitarra y piano.

Sus obras más conocidas entre los intérpretes de guitarra actualmente son *Fantasia Húngara Op. 65, No. 1, Banderklange* y *Elegía*. El catálogo de Mertz consiste en unas 100 obras con número de opus y muchas otras piezas. La mayoría de su obra consiste en arreglos de ópera y fantasías sobre temas populares. A pesar de ser un músico de gran manufactura, “era considerado un tanto superficial, un compositor de moda. Pero en realidad fue un músico que persiguió sus ideales artísticos permaneciendo fiel a su instrumento”⁶⁰.

Mertz y sus contemporáneos hicieron aportes importantes a la técnica de la guitarra y al repertorio. Con Regondi, el guitarrista abandona su típica posición con el meñique fijo a la caja y se adopta la mano derecha libre sobre las cuerdas. Coste por su parte emplea armonías más complejas, utilizando en ellas las seis cuerdas de la guitarra, dándole más trabajo a la mano izquierda. “Las composiciones de Mertz son a menudo señaladas como

⁶⁰ Lucio Lazzaruolo. *Mertz le romantique*, G inserto-revista, Italia.

algunas de las piezas más líricas de la música escrita para guitarra del siglo diecinueve”⁶¹, mientras que sus armonías son derivadas de modelos pianísticos.⁶²

Con la muerte de Mertz y de Regondi llegó a su fin la generación de compositores-concertistas de la primera mitad del siglo XIX; la guitarra caería en el olvido después de eso. Sin embargo, a finales del siglo XIX la figura de Francisco Tárrega brillaría con luz propia, dejando grandes obras en estilo romántico y sería considerado el salvador de la guitarra. Aún así, fue hasta la llegada de Andrés Segovia en el siglo XX que la guitarra tomó un rumbo distinto, adquiriendo personalidad propia, con obras para el instrumento de los compositores más destacados de la época. El siglo XIX había llegado a su fin, pero la guitarra moderna apenas iniciaba su peregrinar. No debemos olvidar que fue Mertz, “*el único que con sus composiciones elevó este instrumento sobre las olas del olvido*”⁶³, estando a la altura de Schubert y Schumann.

ANÁLISIS MUSICAL – ELEGÍA

La forma de esta obra es libre, sus partes son: Introducción-A-B-A-Coda. El estilo de esta composición es Romántico, pero la forma es del periodo Clásico.

La primera frase de la introducción, dura cuatro compases. Está hecha en secuencia de acordes, donde la melodía está implícita en ellos, (i-VI-ii[°]7 semidisminuído-V-i6-V2-i-ii7-k6/4-V7/V-V) que concluye en semicadencia con una dominante auxiliar al quinto grado.

⁶¹ Scott Morris. *A study of the solo guitar repertoire of the early Nineteenth Century, disertación*, Claremont California University, 2005.

⁶² Enrico Allorto y Ruggero Chiesa. *La guitarra: métodos y tratados*, Italia.

Ejemplo, primera frase, tema en acordes.



La segunda frase es un desarrollo de la primera, pero con una la melodía a la octava y ornamentada, tiene además un pedal armónico en las voces interiores de la armonía. La melodía añadida hace referencia a la influencia de la ópera. Lo cual no es extraño, ya que en esa época los compositores-guitarristas realizaban numerosas transcripciones de ese género vocal.

Ejemplo, desarrollo de la primera frase.



Podríamos dividir la introducción en dos partes, en una se presenta una secuencia armónica, con una melodía implícita, este motivo que no está desarrollado, que será retomada en el andante (A), la otra parte de la introducción son una serie de acordes que concluyen en semicadencia. La flexibilidad agógica del *rubato* juega un papel importante para mantener la tensión de estos primeros compases. El carácter de esta sección es de tristeza, la cual se convierte en angustia con la constante aparición del acorde de séptima de sensible que resuelve a la dominante.

La segunda parte de la introducción se reconoce fácilmente por las figuras de treintaidosavo. Además por la reafirmación de la apoyatura fa-mi en las notas superiores, la cual ya fue introducida anteriormente (véanse las primeras dos notas del último tiempo del

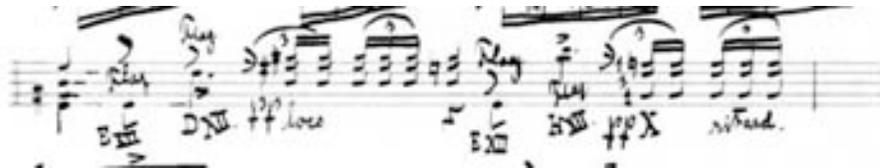
ejemplo anterior), el motivo se vuelve a presentar en el compás siguiente. (Veamos este ejemplo)

Ejemplo, nuevamente la apoyatura fa-mi, ahora de manera más evidente, donde está el acento.



Antes de llegar a la segunda parte de la introducción, hay una última presentación del motivo fa-mi.

Ejemplo, el fa está enarmonizado mi# y resuelve a mi becuadro. El último acorde es un V9 generador omitido, la 9ª es apoyatura a la nota mi.



La segunda parte de la introducción, la cual tiene como eje central la apoyatura antes mencionada, es una gran semicadencia para llegar al andante, es decir, la parte A. Veamos el final en el ejemplo siguiente.

Ejemplo, semicadencia, final de la introducción.



Ejemplo, inicio de la segunda parte de la introducción, vea la apoyatura.



En la mitad de esta segunda parte, hay un arpeggio sobre Mi Mayor. Este recurso armónico es también utilizado por Mertz en la *Fantasia Húngara*, otra de sus obras célebres. Comparemos los siguientes ejemplos.

Ejemplo, arpeggio sobre Mi mayor en el último compás del primer sistema, que continúa en el primer compás del segundo sistema de la *Fantasia Húngara*.



Ejemplo, arpeggio sobre Mi mayor en la *Elegía*.



Después de este puente aparece un tema en la región sobre aguda, el cual más adelante se desarrolla en el gran puente entre la parte A y la parte A'.

Ejemplo, tema en la región sobre aguda.



El tema del andante está escrito en la tonalidad de La menor. En esta sección, la cual llamaré A, sobresale la melodía en la voz de la soprano. Esta característica hace evidente la influencia de la ópera en la música de Mertz.

Ejemplo, andante, tema en La menor.



Otro aspecto que vale la pena mencionar dentro de A, es la modulación a Do Mayor. La cual podemos ver en el siguiente ejemplo.

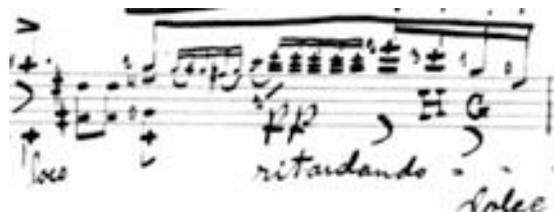
Ejemplo, modulación a Do Mayor.



Los dos primeros tiempos son V (Sol), mientras que los dos siguientes son I (Do). Llama la atención la aparición de la apoyatura fa-mi en la voz de la soprano en Do mayor.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar un ornamento al estilo de la ópera. Este tipo de ornamentos no se presentan en otras épocas de la música para guitarra.

Ejemplo, ornamento tipo vocal.



Antes de llegar al primer puente importante, hay un regreso a La menor en la parte A. (Ver el siguiente ejemplo)

Ejemplo, regreso a La menor.

El siguiente fragmento es la parte B, que tiene el tema en la región sobre aguda. La armonía de esta sección es una gran semicadencia (V/V-V), la cual resuelve a I (La menor) en la repetición de A. En el ejemplo, podemos identificar el tema por la apoyatura re#-mi. En B, a melodía nos sirve de reposo para el tema que se presenta en A.

Ejemplo, parte B en la región de Dominante.

La repetición de A es casi igual, excepto por algunas notas extrañas que ornamentan la melodía. Sin embargo, no son de verdadera trascendencia como para pensar en esta sección como A'. Una de éstas es un anticipo de la nota fa en la soprano, otra nota es un bordado de mi y la última es una apoyatura de la tercera en el acorde de Mi mayor.

Ejemplo, anticipo.**Ejemplo, bordado.**

Ejemplo, apoyatura.

Después la repetición de A, aparece un puente en arpeggios sobre los acordes de La menor y Mi mayor. Al terminar este puente llegamos a la coda final para concluir toda la obra. Esta última parte es la más intensa de la pieza, por la velocidad de la rítmica de sesentaicuatroavos. El ostinato en las voces interiores de la coda, es necesario para lograr mayor dramatismo.

Ejemplo, puente en tónica y Dominante.**Ejemplo, Coda.****Ejemplo, ostinato armónico en las voces interiores en la introducción.**

Armónicamente esta pieza se mueve entre La menor y su dominante. En los puentes de la obra predominan los arpeggios. Melódica y armónicamente utiliza la apoyatura como un recurso recurrente para dar variedad. La melodía tiene razgos de la música vocal operística de la época.

RECOMENDACIONES DE INTERPRETACIÓN

La ópera fue el género más importante de la primera mitad del siglo XIX. En este tipo de música el canto y, en particular, la melodía cobraron grandes dimensiones. La obra de Mertz está impregnada del género operístico, lo cual podemos constatar por sus transcripciones de *I Puritani* de Bellini, *Lucrezia Borgia* de Donizetti y *Rigoletto* de Verdi, entre otras. Existen varios elementos generales que debemos tomar en cuenta para realizar una mejor interpretación de una obra instrumental de este periodo y con este estilo. Algunos de estos elementos son: destacar el carácter lírico, trabajar un gran rango dinámico, lograr que la obra se conciba como un todo, mantener con fluidez la respiración y la unión de las diferentes frases, cuidar la articulación, hacer un cuidadoso análisis rítmico para incorporar con precisión el *tempo rubato*, finalmente buscar digitaciones que ayuden a destacar los puntos antes mencionados.

Esta obra, exige una serie de recursos técnicos que se deben trabajar por separado como: los arpeggios, además la acentuación de voces, los desmangues y el sonido. Para resolver los arpeggios, recomiendo estudiar los *120 estudios* de Mauro Giuliani y los arpeggios de Abel Carlevaro. Al resolver estas exigencias técnicas podremos interpretar cualquier obra de este estilo.

En esta obra tenemos motivos del tema principal, los cuales están presentes en la introducción y se desarrollan en el Andante (A). Para mantener una relación de estas partes es necesario destacar estos motivos y su desarrollo. Esto se resuelve quebrando los acordes, pero acentuando la nota de la melodía. Sin embargo, no es posible quebrar todos los acordes porque se vuelve algo de mal gusto y predecible. Es por ello que debemos recurrir al plaqué, poniendo la melodía en primer plano.

El uso del *tempo rubato* es una característica en las frases y en las líneas melódicas en la música de esta época. El exceso de este recurso puede resultar en irregularidad del pulso, por lo tanto hay que utilizarlo una vez que la rítmica de toda la obra esté bien entendida.

El carácter de esta obra es elegíaco, lo cual es un referente importante para determinar la intensidad de las frases y en cierto grado el carácter de la melodía. En la música de ópera, la variedad dinámica es una característica, lograr este contraste es un reto para cualquier guitarrista.

Algunas recomendaciones generales para realizar una buena interpretación de esta obra es mantener un pulso regular y respetar la rítmica en todo momento, eliminar algunos de los ligados que vienen en la edición, debido a que debilitan el fluir de la melodía.

Esta obra requiere, también, control en los desmangues, por lo tanto habrá que practicar los cambios de posición anticipando con la vista los acordes siguientes, así como procurar un movimiento suave entre un acorde y otro.

Dos factores que ayudarían al aspecto intelectual de la interpretación son: buscar información sobre el origen de la obra y escuchar óperas de aquella época. Un ejercicio que también funciona para entender la rítmica y el fraseo de la melodía es cantar la melodía, literalmente, y después tratar de llevarlo a cabo en el instrumento. Finalmente, ayudaría utilizar una guitarra clásico-romántica, para tratar de hacer una versión más apegada a la época.

CONCLUSIONES

La música para guitarra del periodo Romántico, ocupa un lugar especial en los programas de los guitarristas hoy en día. Por muchos años las obras de Sor y Giuliani eran las más tocadas del repertorio de la primera mitad del siglo XIX. Por ello, compositores como Mertz y Regondi han cobrado gran popularidad entre los intérpretes contemporáneos. La *Elegía*, es un resumen de toda una época, en ella podemos apreciar la importancia del canto en el periodo Romántico, así como el desarrollo de las formas libres. La melodía es de grandes dimensiones, por lo que el trabajo técnico para destacarla, será un fruto que podremos aprovechar cuando nos encontremos frente a una obra de similares características. El *rubato* debe ser utilizado con medida, en esta obra podemos desarrollar este recurso interpretativo, pero solamente, una vez que se haya resuelto la rítmica de toda la obra. La sutileza en los matices y en la conexión de cada una de las partes de la estructura, será

fundamental para que haya unidad en la obra. Explorar el repertorio de este compositor permitirá a los intérpretes, conocer la música para guitarra que todavía no tenía una personalidad propia, que más bien trataba de imitar lo que hacían en otros géneros, como el vocal. El piano también tuvo gran influencia en el repertorio de esa época. Años más tarde veremos que el repertorio del instrumento se incrementó y adquirió identidad propia, en su lenguaje y en la evolución de su técnica.

IV. SONATA III DE MANUEL MARÍA PONCE (1882-1948)

PANORAMA GENERAL DE LA GUITARRA EN MÉXICO ENTRE 1915 Y 1940.

En la primera mitad del siglo XX la guitarra en México dio sus primeros pasos. Durante estos años sus intérpretes se instruyeron de manera particular en el aprendizaje formal del instrumento. Eran tiempos de caos nacional; se había puesto fin a una dictadura mediante una revolución, pero el futuro era incierto. No eran tiempos de pensar en la cultura, ni mucho menos en el nacimiento de la guitarra en nuestro país. A pesar de todo esto los guitarristas mexicanos del siglo XX forjaron su propio camino.

El instrumento, que predominaba en el medio popular de principios de siglo, se fue abriendo espacios en la música de concierto. Para lograr esta conquista muchos hombres contribuyeron y en el ámbito nacional podemos destacar personajes tales como: Francisco Salinas, Renán Cárdenas Pinel, Jesús Silva, Ramón Donadío (Padre) y Rafael Adame. Este grupo de destacados guitarristas fue testigo de la creación de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, así como de la Escuela Superior de Música del INBA.

Paralelamente, en el ámbito mundial la guitarra resurgió tras haber quedado en el olvido durante el siglo XIX. Esto fue posible gracias a la labor de Andrés Segovia, quien se dio a la tarea de solicitar a los compositores más destacados de la época obras para el instrumento. Uno de ellos fue el mexicano Manuel M. Ponce. Este último y Segovia encabezaron el movimiento mundial que colocó la guitarra al nivel del piano, el cello y el violín en las salas de concierto.

LOS GUITARRISTAS MEXICANOS.

A pesar de que existían guitarristas en México, así como obras para la guitarra escritas por mexicanos, no se podía hablar todavía de una escuela local. En estos años de gestación

sucedieron una serie de eventos determinantes para la creación del arte guitarrístico en nuestro país. Uno de ellos fue la llegada del español Guillermo Gómez (1880-1955) en 1899.⁶⁴ Este músico malagueño formó aquí a los primeros intérpretes del instrumento. El más avanzado resultó ser Francisco Salinas Villalva (1892-1979), a quien según el reconocido guitarrista y musicólogo Juan Helguera cataloga como: “*el fundador de la cátedra de guitarra en México*”;⁶⁵ años más tarde, en 1935, conseguiría ésta en el Conservatorio Nacional de Música.

Francisco Salinas tuvo dos alumnos muy importantes: uno de ellos fue Jesús Silva (1917-1996) y el otro Guillermo Flores Méndez (1920), quien más tarde sustituiría a su profesor de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música. Jesús Silva por su parte fue invitado como asistente de Segovia para impartir clases en los Estados Unidos de Norteamérica, donde finalmente se estableció.

Otro guitarrista que resulta indispensable mencionar es Rafael Adame Gómez (1905-1963). De origen jalisciense, fue también compositor y chelista. Ingresó al CNM en 1923 y dos años más tarde hizo su examen profesional para obtener el título.⁶⁶ Rafael Adame no sólo destacó por su calidad interpretativa, sino que su nombre quedará grabado en la historia porque fue el primer compositor en escribir un Concierto para guitarra y orquesta en el siglo XX. En 1930 él mismo lo estrenó, nueve años antes que el de Castelnuovo Tedesco y diez que el de Aranjuez de Joaquín Rodrigo.⁶⁷ No queda muy claro en la bibliografía consultada cuándo se incluyó la carrera de guitarra en el Conservatorio Nacional. Lo que sí sabemos es que fue en esa institución donde se impartió de manera formal por primera vez, y donde se recibió el primer titulado en este instrumento en México. Según Gabriel Pareyón en su *Diccionario enciclopédico de Música en México*, dos

⁶⁴Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, España, 2005, pp 189-191.

⁶⁵ Conversación personal con Juan Helguera, Cd. de México, 24 de enero de 2008.

⁶⁶Alejandro L. Madrid. *Rafael Adame y el Primer Concierto para Guitarra y Orquesta Del Siglo XX*, en <http://guitarreando.iespana.es/conciertoxx.htm>, consultado el 30 de enero de 2008. Juan Helguera afirma que fue Renán Cárdenas Pinel (1915-¿?), el primer titulado del Conservatorio en 1936.

⁶⁷ Ignacio Ramos Altamirano. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, España, 2005.

vols., en la p. 466, menciona: “En 1934 Francisco Salinas, discípulo de Guillermo Gómez, fundó la clase de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música.”⁶⁸

En 1936 se fundó la Escuela Superior de Música del INBA, siendo llamados Rafael Adame y Jesús Silva para crear la cátedra de guitarra. No se tiene documentado quienes fueron los alumnos sobresalientes de Rafael Adame, sin embargo, Alejandro Madrid se refiere a Abel Morales como “un aventajado alumno”, quien fuera el último en interpretar el Concierto para Guitarra y Orquesta de su maestro, todavía en vida del mismo. En 1959 Adame tuvo una jubilación forzada y su lugar fue ocupado por Alberto Salas.⁶⁹

EL PAPEL DE MANUEL M. PONCE Y DE ANDRÉS SEGOVIA EN LA CREACIÓN Y DIFUSIÓN DEL REPERTORIO PARA GUITARRA EN EL MUNDO

Manuel M. Ponce y Andrés Segovia se conocieron en mayo de 1923. Ponce escribía para *El Universal* y tuvo la oportunidad de hacer una reseña del concierto debut de Segovia en México. El guitarrista español quedó muy complacido con la crítica de Ponce, de quien pidió información y se enteró que era un destacado compositor. No dudó en pedirle que escribiera algo para su instrumento: “Ponce respondió con una pequeña pieza, que más tarde se convertiría en parte de la *Sonata Mexicana*.”⁷⁰ Así dio inicio la creación de una cantidad importante de obras para el repertorio de guitarra.

Ésta había quedado olvidada durante el Siglo XIX, los grandes compositores de esa época no escribieron música para el instrumento. La labor de Segovia alentó el desarrollo de la cultura guitarrística y su repertorio. Uno de los principales objetivos del célebre músico español era lograr que sus contemporáneos escribieran obras para la guitarra. Segovia tenía la ventaja de que era un intérprete reconocido en Europa, esto le daba cierta autoridad para solicitar música de los compositores más destacados, entre ellos estaban

⁶⁸ Gabriel Pareyón. *Diccionario enciclopédico de Música en México*, vol. 2, México, p. 466.

⁶⁹ Alejandro L. Madrid. *Rafael Adame y el Primer Concierto para Guitarra y Orquesta Del Siglo XX*, en <http://guitarreando.iespana.es/conciertoxx.htm>, consultado el 30 de enero de 2008

⁷⁰ Ricardo Miranda. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*, CONACULTA, México, 1998.

Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo, Alexandre Tansman, Federico Mompou, Mario Castelnuovo-Tedesco, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina, Maurice O'hanna y Manuel M. Ponce.

Segovia no era el único guitarrista español que sobresalía en su época, también estaban Miguel Llobet y Regino Sainz de la Maza. Sin embargo ninguno emprendió la cruzada de glorificar el instrumento, sino que se desempeñaban de manera más discreta, sobre todo en el caso de Llobet.

De los compositores que respondieron a Segovia para incrementar el repertorio de guitarra, los más importantes fueron Manuel M. Ponce y Heitor Villa-Lobos. Ambos contribuyeron con una producción destacada de obras, en el caso de Ponce abarcó casi todas las formas musicales “*seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, otros seis preludios, una sonata para clavecín y guitarra, un concierto para guitarra y orquesta, y piezas varias.*”⁷¹ Por su parte Villa-Lobos compuso doce estudios, cinco preludios, una suite, una pieza acompañada con voz, un concierto acompañado con orquesta y un sexteto para diferentes instrumentos. Si bien la música de otros compositores no deja de ser muy valiosa, son Ponce y Villa-Lobos quienes presentan la mayor contribución durante el siglo XX. Pero no sólo en cantidad, sino que sus obras son parte indispensable del repertorio de concierto en el mundo. Ellos, junto con otros compositores, coincidieron en París mientras estudiaban bajo la cátedra de Paul Dukas.

En México Manuel M. Ponce impartió clases en el Conservatorio Nacional de Música y fue maestro de algunos de los guitarristas de la época, entre ellos Guillermo Flores Méndez. Ponce no era el único que escribía para la guitarra en ese entonces, sin embargo su obra era la más difundida gracias al trabajo de Andrés Segovia. De acuerdo a Juan Helguera “*la ausencia de musicólogos*” provocaba que no se dieran a conocer las obras de otros compositores de esos días. Por otra parte, el trabajo de difusión tan intenso que llevó a cabo Andrés Segovia, fue la principal razón para que la obra guitarrística de Ponce sea la más conocida de su música.

⁷¹ Miguel Alcázar. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, Ediciones Étoile, México, 2000.

Sin embargo, Ponce no contaba con un maestro de guitarra que lo instruyera acerca de cómo tenía que componer para el instrumento; a pesar de ello, la mayoría de sus obras pueden ser perfectamente ejecutadas en éste, sin tener que quitar o poner notas, ni tener que hacer cambios de tonalidad. Hay dos factores que pueden ser la respuesta a esta incógnita: *“se cree que Ponce consultó el método de guitarra de F. Carulli por un lado, y por otro lado, el otro, su extraordinaria intuición musical lo llevó a descifrar con rapidez cómo debía componerse para la guitarra.”*⁷² Sin lugar a dudas, fue gracias a Segovia que Ponce escribió para este instrumento, pero la calidad de sus obras es mérito propio.

De la música para guitarra, la obra de Ponce es la más importante de México y la más conocida de un mexicano en todo el mundo. Su producción para el instrumento abarca de 1923 y hasta el día de su muerte en 1948,⁷³ dejando una herencia invaluable en la música universal. Con esto, Segovia y Ponce habían cumplido la misión de colocar la guitarra en las principales salas de concierto del mundo. Segovia estrenaba en todas partes las obras de los compositores contemporáneos y dentro de esas destacaron los siguientes conciertos para guitarra y orquesta: el Concierto del Sur, de Ponce; el Concierto no. 1, en Re Mayor, de Castelnuovo-Tedesco; y la Fantasía para un Gentil Hombre, de Joaquín Rodrigo.⁷⁴ Segovia continuó su peregrinar convertido en leyenda viviente del instrumento y sus discípulos en todos los países continuaron su legado.

LA SONATA III

En 1927 Ponce concibió la Sonata III junto con otras obras también: Cuatro Miniaturas para cuarteto de cuerdas, el inicio de la Sonata clásica, y una de sus obras más representativas para el piano, los Preludios Encadenados. Por otra parte, en 1930 terminó de componer su ciclo de seis sonatas,⁷⁵ dentro de las cuales se encuentra nuestra obra de estudio. En cada una de sus sonatas Ponce plasmó un estilo distinto. La Sonata I fue compuesta en 1923,

⁷² Conversación personal con Juan Helguera, Coyoacán, México D.F., enero de 2008.

⁷³ Una de sus últimas piezas (Viñetas, 1946) fue dedicada a Jesús Silva, quien según Helguera fue el guitarrista predilecto de Segovia y Ponce. La última pieza que escribió Ponce para la guitarra fue Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948), dedicada al Dr. Antonio Brambila.

⁷⁴ No menciono el Concierto de Aranjuez porque no fue dedicado a Segovia.

⁷⁵ Conferencia de Paolo Mello sobre la obra de M. M. Ponce, Escuela Nacional de Música, 2004.

también llamada Sonata mexicana por la atmósfera que la caracteriza, en la cual se perciben rasgos de la música regional y un tema popular utilizado en el tercer movimiento, sobre la Sonata II (1926) no se tiene información ya que la partitura quedó destruida durante la Guerra Civil española. La Sonata III fue escrita en 1927 y en ella predomina el lenguaje impresionista. La Sonata IV, compuesta entre 1927 y 1928, fue dedicada al guitarrista español del periodo clásico Fernando Sor, por lo que también es conocida como Sonata clásica; la Sonata V es un homenaje a Franz Schubert y el mismo Ponce la titula Sonata romántica; finalmente, la sonata VI (1930), Sonata de Paganini, es una adaptación de la *Grand Sonata a Chitarra Sola con Accompagnamento di Violino*, del compositor italiano.

La Sonata III está estructurada en la forma clásica y construida en tres movimientos. El primero de ellos es un *Allegro* de sonata; el segundo es un movimiento lento en el que Ponce utiliza la forma ternaria del *lied*.⁷⁶ Finalmente, el tercero es un *rondó*. En efecto, el compositor utiliza la forma clásica, pero el contenido de los materiales melódicos y armónicos proviene de la estética impresionista. La Sonata III no sólo es una de las obras más importantes de Manuel M. Ponce, sino también del repertorio para guitarra en la historia de la música universal.

El carácter de los movimientos va de lo introvertido y sombrío del primero, a la lírica del segundo, el cual Ponce tituló *Chanson*,⁷⁷ y concluye con un tercer movimiento de carácter andaluz.

ANÁLISIS MUSICAL

El primer movimiento, como ya se dijo, tiene la forma *Allegro* de sonata. En la exposición, el tema principal está en Re menor y lo podemos apreciar dentro de una secuencia de acordes. La primera frase consta de ocho compases y en la siguiente Ponce varía el tema arpegiando el acorde.

⁷⁶ Lied es una palabra alemana que quiere decir canción.

⁷⁷ Chanson es una palabra en francés, que en español quiere decir canción.

Ejemplo, compases 1-10, presentación y desarrollo del tema principal.

Edite et doigté par Andrés Segovia Manuel M. Ponce

I

Allegro moderato

5ª en Re

A lo largo de todo el movimiento predominan los acordes de séptima, los cuales le dan el estilo impresionista a la textura armónica. Este tipo de acordes son especialmente evidentes en los puentes que Ponce utiliza en todo el primer movimiento.

Ejemplo P-2, compases 25-28, puente del 1er movimiento.

El tema secundario está en La menor, también se presenta dentro de una secuencia de acordes.

Ejemplo P-3, compases 41-43, tema secundario.

più tranquillo ed espressivo

Por otro lado, en el desarrollo, Ponce utiliza el motivo del tema principal pero lo emplea con un elemento rítmico nuevo, los tresillos. Hace lo mismo para el resto de la frase, pero en otra tonalidad.

Ejemplo P-4, compases 58-62, desarrollo.

Hacia el final del desarrollo Ponce utiliza acordes de oncena en inversión. En la guitarra, estos acordes son logrados colocando una ceja⁷⁸ sobre algún traste específico. Lo cual es muy característico de la técnica del instrumento.

Ejemplo P-5, compases 83-84 y 87-88, acordes de oncena.

En la re-exposición tanto el tema principal como el tema secundario están en Re menor. El primer movimiento termina con un acorde en Re mayor con sexta. Cabe decir que además utiliza la tercera de picardía.⁷⁹

⁷⁸ La ceja es una técnica de guitarra que sirve para pisar todas las cuerdas, colocando uno de los dedos de la mano izquierda a lo largo de un traste.

⁷⁹ La tercera de picardía o tercera picarda era un recurso armónico muy común en la música del barroco.

Ejemplo P-6, compases 140-143, tema secundario en Re menor.



Ejemplo P-7, compases 155-157, acorde final de sexta con tercera de picardía.



En el primer movimiento sobresale la inagotable utilización del tema principal, siempre yendo de una tonalidad a otra. El motivo inicial también se utiliza en el desarrollo pero destacando aspectos rítmicos nuevos. Por otra parte Ponce aprovecha la utilización de acordes de séptima, novena y oncenena para inundar el movimiento de un carácter impresionista.

2º Movimiento. El segundo movimiento lleva por título *Chanson*, tiene forma de *lied* ternario, es decir A-B-A'. En la primera frase (de cuatro compases) el tema está en Re menor. Utiliza la escala menor armónica quedando la nota Do# como sensible y el acorde de La Mayor como dominante.

Ejemplo P-7, compases 1-4, primera frase.

II
Chanson

Andante
C III

6³ en Re

La parte B es más rápida con indicación de *vivo*. Está en la tonalidad de Re Mayor lo que la hace sonar más brillante. La rítmica es tomada de la cadencia de la parte A. Esta figura rítmica también será utilizada como material principal en una de las coplas del 3er movimiento. De ello se hablará más adelante.

Ejemplo P-8, compases 14-17, tema de la parte B.



Al culminar la parte B, Ponce retorna al tema principal. Una vez re-expuesto el tema, agrega una pequeña coda para terminar el movimiento.

Ejemplo P-9, compases 45-51, coda.

El segundo movimiento es principalmente contrapuntístico. Ponce cuida muy bien crear contraste entre A y B. La unión de ambas partes se logra por medio de un elemento rítmico importante. B está en el homónimo mayor del tono principal del movimiento. Al final elabora el tema destacando la voz intermedia. Finaliza con una coda que tiene un carácter sombrío. Las últimas notas son armónicos.⁸⁰ Los cuales funcionan como dominante de Re Mayor, tono principal del tercero y último movimiento.

⁸⁰ Ver el ejemplo P-9

3º Movimiento. Este movimiento usa la forma *rondó* pero con algunos elementos de la forma sonata. Consta de cuatro coplas contrastantes entre sí. En general predomina el estilo flamenco; sin embargo, en cada una de las coplas se va modificando. Por momentos la armonía nos lleva de regreso al estilo impresionista del primer movimiento.

El estribillo está en la tonalidad de Re Mayor. El motivo del estribillo está tomado de la rítmica de la polonesa. “El estilo de la polonesa es brillante y efectista, figuró en la antigua suite instrumental y siguió siendo cultivada por compositores como Chopin (1810-1849).”⁸¹

Ejemplo P-10, compases 1-3, estribillo.



En la primera copla podemos apreciar un pedal de La en el bajo y la escala de Re menor armónica en la soprano, la cual le da un estilo flamenco por la acentuación del intervalo de 2ª aumentada. Los pasajes escalísticos predominan en este movimiento, a diferencia de los movimientos anteriores.

Ejemplo P-11, compases 9-10, primera copla.



La segunda copla utiliza como material rítmico principal una figura que apareció en el segundo movimiento, podemos hacer la comparación con el ejemplo P-8.

⁸¹ Joaquín Zamacois. *Curso de formas musicales*, SpanPress, España, 1997.

Ejemplo P-12, compases 36-38, fragmento de la segunda copla.



La tercera copla es un coral a tres voces. La primera frase está en Sol menor, pero finaliza con una semicadencia a Re Mayor. La segunda frase inicia en Si Mayor, terminando en el acorde de Fa Mayor. La segunda y tercera frases tienen un movimiento cromático importante, podría considerarse un desarrollo de la primera frase. A pesar de que la soprano tiene una tendencia natural a parecer la voz principal, las tres voces tienen igual importancia en el tejido contrapuntístico.

Ejemplo P-13, compases 47-59, tercera copla.

La cuarta copla es la más elaborada. Está dividida en dos partes, en la primera parte se presenta el tema dos veces seguido de un pequeño puente. El tema está en Re frigio. La primera vez se presenta con un pedal de Re, utilizando trémolo y escalas; mientras que la segunda presentación tiene un pedal de La. El modo frigio se utiliza en la música flamenca. Éste carácter andaluz se acentúa en los pasajes escalísticos.

Ejemplo P-14, compases 90-96, tema con pedal de La y puente.



La segunda parte de la copla es un desarrollo del tema que se presenta en trémolo, también incluye un puente. Este desarrollo es el punto climático del tercer movimiento.

Ejemplo P-15, compases 107-109, clímax.



A la última copla le sigue el estribillo final, el cual se presenta casi completo, variado únicamente por la inclusión de una Coda final. La coda está hecha con material del puente de la última copla. La obra termina con una cadencia auténtica (V – I) a Re Mayor.

Ejemplo P-16, compases 135-148, Coda final.



RECOMENDACIONES DE INTERPRETACIÓN

La Sonata III nos da la posibilidad de explotar distintos aspectos técnicos para lograr su interpretación. En el primer movimiento predomina el estilo *legatto*. Para el tema principal, la digitación de Segovia en la segunda cuerda funciona muy bien. Será importante hacer un

cambio de color en el desarrollo del tema, quizá hacia lo *sull tasto* para darle otro color al timbre de la frase. (Ver ejemplo P-1)

Para el tema secundario, nuevamente se sugiere mantener la melodía en la segunda cuerda, el movimiento natural de la melodía se aprecia mejor de esta forma que con cuerda al aire, esta digitación no coincide con la recomendada por Segovia. (Ver ejemplo P-3)

Previo al final de la exposición del 1er movimiento hay un pasaje en cuartos. En la partitura está marcado con silencio después de cada acorde, tanto en las voces superiores como en el bajo; sin embargo, tomando en cuenta el carácter impresionista de este movimiento considero importante mantener las notas agudas por la textura sonora que se forma cuando se agrega el bajo.

Ejemplo P-17, compases 52-53, parte previa al final de la exposición.



En el desarrollo donde está señalado *expressivo*, tenemos una melodía contrapuntística que se repite justo antes de entrar a los acordes por cuartas. La segunda vez que se repite debe ser brillante. Es recomendable que en esta frase haya un contraste importante de color (de lo *sull tasto* a lo normal-brillante). Este material proviene del tema principal.

Ejemplo P-18, compases 74-79, melodía contrapuntística.



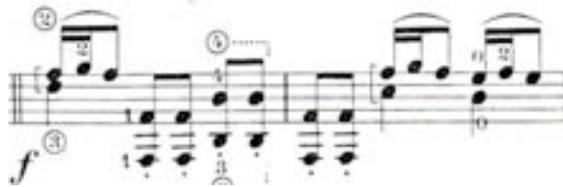
En el segundo movimiento la parte B lleva una línea melódica en la voz interior, esta voz guía el sentido melódico de la frase. Sería conveniente mantener esta melodía en cuerdas pisadas para tener mayor control sobre su intensidad. (Ver ejemplo P-8)

El tema del segundo movimiento tiene una melodía bastante clara y principalmente en la voz soprano. Es preferible hacer este movimiento dándole mucho relieve a la melodía, aunque podríamos también interpretarlo de manera lenta. Si se canta la melodía tendremos una idea más clara del *tempo* correcto. Los armónicos finales sobre la nota La deben ser sonoros. (Ver ejemplo P-9)

El estribillo del tercer movimiento es muy rítmico. Sugiero realizar el primer acorde *stacatto*. (Ver ejemplo p-10) El tema de la primera copla nos remite al cante jondo del flamenco. También sugiero agregar un pequeño *stacatto* al primer acorde para darle más impulso a la melodía. (Ver ejemplo P-11)

En la segunda Copla sugiero realizar con mano derecha, los *stacatto* indicados en la partitura y mantener cantando las voces superiores. El resto de las voces se deben mantener en segundo plano.

Ejemplo P-19, compases 26-27, tema de la segunda copla.



La tercer Copla es un *meno mosso*, en este coral lo más importante es mantener el *legatto*, será necesario encontrar digitaciones de acuerdo a nuestras propias posibilidades técnicas para que las voces se conduzcan mejor. También resulta mejor para el movimiento armónico mantener un pulso estable y no tan lento. (Ver ejemplo P-13)

El estribillo final nos lleva a la coda, es un punto donde es necesario mantener la tensión, sobre todo cuando inicia la Coda. La última frase tiene una indicación de lento, es necesario ir *rallentando* poco a poco de manera gradual; pero debemos recuperar el pulso original hacia la cadencia final, la cual termina a *tempo*. De esta manera el acorde final en Re Mayor tendrá un gran efecto de culminación de la obra. (Ver ejemplo P-16)

CONCLUSIONES

La Sonata III fue escrita en un periodo crucial de la vida de Ponce. En esos días radicaba en París donde vivió durante siete años. La obra está impregnada de un estilo refinado, de un dominio de las formas y de la estética. Pero sobre todo con un manejo temático que parece no tener fin. Los materiales utilizados para las partes de transición, aparecen una y otra vez en distintas tonalidades embonando las partes con suma perfección. La lírica de la *Chanson* la convierte en una de los movimientos más famosos del compositor. En general la Sonata III es la más popular de sus sonatas. El lenguaje guitarrístico refleja la calidad compositiva de Ponce, quien a pesar de no ser guitarrista logra escribir una obra con una perfecta conducción de voces en el instrumento. La cual a pesar de su dificultad técnica, resulta de gran ayuda para la evolución de la técnica guitarrística. Me atrevería a decir que de su obra para guitarra, la Sonata III ocupa un lugar privilegiado.

V. IMPROMPTUS DE RICHARD RODNEY BENNETT - 1936

BREVE PANORAMA DE LA GUITARRA EN EUROPA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, llegó también la mitad del siglo XX. Esta guerra, de resultados catastróficos para la humanidad entera, cambió todos los ámbitos de la vida del hombre. La geografía de Europa quedó dividida, los países perdedores fueron sancionados, las imágenes del holocausto dieron la vuelta al orbe como testimonio de las atrocidades del imperio Nazi. El pensamiento de la sociedad fue marcado por estos sucesos. Estados Unidos de Norteamérica se alzó como una de las potencias mundiales. El arte en general, se paralizó durante los años de la guerra. En la música, la guitarra, el cello y el clave, resurgieron, entre otras cosas, por ser instrumentos de muy fácil transportación.

Ya desde la primera mitad del siglo XX, la figura de Segovia sobresalía como el principal promotor de la guitarra en Europa y el mundo. El guitarrista andaluz, continuó su travesía haciendo nuevas aportaciones a la guitarra en general. Algunas de las cuales son mencionadas por Maurice J. Summerfield en su libro *The Classical Guitar, Its evolution, players and personalities since 1800*, en el cual señala que “a mediados del siglo XX Andrés Segovia trabajó con los lauderos más importantes para hacerle mejoras al instrumento. Primero con la familia Ramírez, y luego con Hauser y Fleta.”⁸² En 1947, fue pionero en la fabricación de cuerdas de nylon, trabajando junto con el laudero Albert Augustine en la creación de su propia marca.

Los viajes de Andrés Segovia, en los cuales ofreció conciertos y clases magistrales, trajeron consigo el nacimiento de nuevas generaciones en el instrumento. Esta nueva camada de guitarristas se encargó de continuar el legado del español. Entre 1940 y 1970, los principales fueron Ida Presti, Abel Carlevaro, Julian Bream, Alirio Diaz, Narciso

⁸² Maurice J. Summerfield. *The Classical Guitar, its evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing Company, Reino Unido, 2002, p. 268.

Yepes, Alexandre Lagoya, John Williams, Oscar Ghiglia, así como Leo Brouwer y Pepe y Angel Romero, entre otros.

Para la segunda mitad del siglo XX, la guitarra siguió sumando adeptos en todas partes. Esto provocó una explosión masiva en la popularidad del instrumento, ya que *“cada país tuvo su propia discografía con sus autores e intérpretes. A diferencia del panorama que había cincuenta años atrás”*.⁸³ Por esta razón no resulta extraño la inclusión de la enseñanza formal de la guitarra en las diferentes universidades y conservatorios del mundo hacia los años sesenta. Aún así, jóvenes como Julian Bream tuvieron que aprender la guitarra clásica en clases particulares o de manera autodidacta como fue el caso de Segovia. Algunos ingresaron a escuelas de música para tomar clases de piano, cello y composición.

De esta nueva generación, es quizá Bream, quien hace las aportaciones más importantes al repertorio de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que Segovia, el guitarrista inglés, se propuso de manera circunstancial, solicitar a los compositores más importantes de la época obras para la guitarra. Bream no sólo es guitarrista sino que también toca el laúd, por lo que en una ocasión tocó una pieza para laúd de John Dowland, para el gran compositor Igor Stravinsky. A pesar de los intentos de Julian, Stravinsky no se interesó en componer para el instrumento. Los que si aportaron a esta cruzada, fueron los compositores ingleses Benjamín Britten, William Walton, , Peter Racine Fricker, Richard Rodney Bennett, Malcolm Arnold, Alan Rawsthorne, Lennox Berkeley, Michael Tippett y el alemán Hans Werner Henze.



Julian Bream

⁸³ Síntesis que hace Juan Helguera sobre la historia de la guitarra en el siglo XX, en su programa radiofónico “La Guitarra en el Mundo”, www.unam.mx/radiounam.

Después de explorar las posibilidades del laúd, a través de la música antigua y más tarde profundizar en la música española, interpretando piezas de Albéniz y Granados. Julian Bream llegó a la conclusión de que el repertorio para guitarra había alcanzado sus límites, según lo menciona en el documental biográfico editado por *Avie Records*, en Inglaterra, donde señala: *“Mientras más me interesé en el repertorio de piano, empecé a sentir que al repertorio de guitarra le hacía falta no solamente variedad, sino calidad. Fue realmente la influencia del piano, lo que cambió mi manera de interpretar en la guitarra, de alguna manera me forjó la idea de que al menos en Inglaterra había la posibilidad de crear música nueva para la guitarra, que no fuera basada en la música española”*.⁸⁴

A partir de los años ochenta, según Maurice J. Summerfield, tres guitarristas han dominado los escenarios en el marco mundial; Sharon Isbin (EUA), Manuel Barrueco (Cuba/EUA) y David Russell (Escocia). El desarrollo del instrumento en la segunda mitad del siglo XX, se debe a los festivales en todo el mundo, así como a la distribución discográfica de música para guitarra, sin dejar a un lado que la tecnología ha facilitado el acceso a todo tipo de información. La enseñanza del instrumento a nivel profesional, también ha significado un enorme avance para su masificación. El panorama de la guitarra en el mundo es cada vez más alentador y creo personalmente que el instrumento está en su mejor momento.



David Russell

⁸⁴ Documental, *Julian Bream: My Life in Music*, DVD-Avie Records, Inglaterra, 2003.



Manuel Barrueco

Otros guitarristas son: David Tanenbaum, Roberto Aussel, Göran Söllscher, Alvaro Pierri, Thomas Muller Pering, Tilman Hoppstock, Eduardo Isaac, Stefano Grondona, Stephan Schimdt, Carlo Marchione, así como José María del Rey y Franz Halász, por mencionar los más importantes.

Fue la determinación de Bream lo que motivó a Bennett a formar parte de este grupo de compositores que aportaron obras al repertorio de guitarra.

RICHARD RODNEY BENNETT

De acuerdo con Nicholas Maw, en su artículo biográfico sobre la vida de Richard Rodney Bennett publicado en *The Musical Times* en 1962, el compositor inglés, nacido en 1936, poseía uno de los talentos más extraordinarios, equiparable al que Benjamin Britten mostró en su juventud. Entre 1950 y 1957, escribió sus primeras obras importantes, entre las cuales destacó su Tercer Cuarteto de Cuerdas. El mismo Maw describe el lenguaje de Bennett en esta primera etapa como: “*un lenguaje derivado del Romanticismo y es primeramente melódico-armónico en pensamiento*”.⁸⁵ Su producción se vio interrumpida por un viaje a París en 1957, donde estudió con Pierre Boulez. A decir de Nicholas Maw, “*las piezas que compuso durante los dos años en París fueron directamente inspiradas por Boulez, en ellas hay una sensación de que fueron hechas para asimilar un lenguaje musical.*”⁸⁶

⁸⁵ Nicholas Maw. *Richard Rodney Bennett*. Artículo en la revista *The Musical Times*, Vol. 103 No. 1428. 1962. Pp. 95-97.

⁸⁶ *Ibid...*



Richard Rodney Bennett.

Su primera obra serial la escribió en 1952, esta fue una musicalización del poema de W. R. Rodgers *Put away the flutes* (Guarden las Flautas), para soprano solista, coro y orquesta. En los años sesenta escribió tres óperas. Su obra incluye sonatas, conciertos y música para películas. Como intérprete ejecuta el piano, en ocasiones acompañando cantantes de jazz. En 1968 escribió su primera obra para guitarra, titulada *Impromptus*, más tarde en 1970 compuso el *Concerto for guitar and strings orchestra*. Para 1986 había terminado la *Sonata for the Guitar*.

Sobre los *Impromptus* el mismo compositor señaló “*han sido grabados en seis ocasiones, lo que para mí quiere decir que es música que la gente necesita, razón suficiente para componer este tipo de música.*”⁸⁷ Sobre la interpretación de Julian, del concierto para guitarra y orquesta de Bennett, el mismo compositor señala que esta versión “*es poética y tiene cierto grado de misterio y oscuridad, algo que ninguna otra interpretación tiene.*”⁸⁸

Sobre el antecedente de Bennett en su acercamiento a la música nueva de la época se dice: “*se acercó al avant-garde gracias a las sesiones informales con la pionera serialista Elisabeth Lutyens. Ya que su interés por el tema, había quedado insatisfecho en la enseñanza tradicional recibida, en la Royal Academy of Music, por parte de Lennox*

⁸⁷ Documental, *Julian Bream: My Life in Music*, DVD-Avie Records, Inglaterra, 2003

⁸⁸ *Ibid.*...

Berkeley y Howard Ferguson.”⁸⁹ Según Burton, la manera de componer de Bennett, se acerca más al estilo catalogado por Stephen Walsh como “neo-romanticismo serial”.

IMPROMPTUS

Richard Rodney Bennett ha compuesto 29 obras orquestales, 23 conciertos para solista y orquestas, 37 obras para duetos y sextetos, alrededor de 40 trabajos vocales, incluyendo música para coro, *a capella* o acompañado, también ha escrito música para instrumentos solistas y música para películas entre otros géneros. Su obra suma un total de 193 trabajos, en la cual se encuentran las tres obras para guitarra mencionadas anteriormente. La que nos interesa en este capítulo son los *Impromptus*.

Esta obra tiene cinco movimientos y está escrita en un lenguaje serial dodecafónico. El *impromptu*, es un tipo de pieza que tiene sus orígenes en las pequeñas piezas líricas del romanticismo. Cada *impromptu*, en esta obra, utiliza las notas de la serie dodecafónica, la cual se presenta en los primeros dos compases. En cada movimiento, los temas, que surgen de la serie, están organizados de una manera distinta para darle variedad. En ocasiones resulta lírica, otras veces es rítmica o armónica, es decir, implícita en los acordes. Otra forma en que Bennett le da su propio carácter a cada *impromptu* es: utilizando diferentes rítmicas, haciendo contrastes de dinámica y variando la textura sonora.

Ejemplo, serie de doce notas y el regresó a la nota inicial, pero tres octavas arriba.



Graham Anthony Devine en su disco *British Guitar Music*, menciona que: “*cada impromptu explora un estado de ánimo distinto, inquietud, tranquilidad, fuerza y sensualidad.*”⁹⁰ Así mismo David Harley en su crítica sobre el disco de Julian Bream donde

⁸⁹ Sitio, http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=100, consultado el jueves 19 de julio de 2008.

⁹⁰ Graham Anthony Devine. *British Guitar Music*, libro del CD-Naxos, 8.667040, 2005.

incluye esta obra, señala que: “ *fueron estudios preparatorios para escribir el concierto para guitarra. Cada Impromptu es una breve elaboración de una o dos técnicas o ideas expresivas. Su lenguaje es relajado. Aunque la música está derivada del serialismo, las piezas sin embargo, dan la impresión de estar muy bien llevadas, especialmente en dos aspectos, su rítmica y su textura.*”⁹¹

Impromptu significa improvisación, por lo que este tipo de piezas, deben sonar con espontaneidad, esto a su vez resulta contradictorio, porque en el serialismo no se puede improvisar. En su artículo, *Música aparentemente improvisada*, Stefano Russomanno define esta forma musical como “ambigua”, explicando que: “ *se trata de una música no improvisada, pero, como sugiere el título, tiene que dar la sensación de serlo.*”⁹²

La forma de estas piezas es libre, tal y como el título de la obra lo sugiere. En los movimientos II y IV, Bennett utiliza la forma A-B-A'. En el resto de los impromptus la forma es libre, donde el contraste de sus partes es menos evidente.

El serialismo, es una técnica que inventó Arnold Schoenberg (1874-1951) hacia 1921. Sus discípulos principales fueron Webern y Berg. Esta técnica consiste en darle la misma importancia a cada nota de la serie, contraponiéndose a la tonalidad donde hay ciertas notas que tienen un mayor peso como son: la tónica, la dominante y la sensible. Las series estaban constituidas normalmente de doce notas, por lo que en ocasiones, recibían el nombre de series dodecafónicas. El serialismo es llevado a su límite cuando se empieza a serializar todo: la melodía, la armonía, el timbre y la textura, a esto se le denominó *serialismo integral*. Uno de los discípulos más sobresalientes de Schoenberg fue, Alban María Johannes Berg (1885-1935). Este compositor austriaco, le dio una nueva perspectiva al serialismo, lo cual le costó ser criticado por Pierre Boulez. Más tarde el mismo Boulez lo reivindicó. Las innovaciones de Berg, consistieron en dividir la serie en tres partes, cada una de cuatro notas. En cada grupo de notas, se hace una referencia tonal. Richard Rodney Bennett, utiliza el serialismo implementado por Berg para escribir los *Impromptus*.

⁹¹ David Harvey

⁹² Artículo en http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-03-02-2006/sevilla/Sevilla/musica-aparentemente-improvisada_1314196853454.html, consultado el 11 de agosto de 2008.

ANÁLISIS MUSICAL

Las referencias tonales en la serie dodecafónica son las siguientes: La menor, Mib 7 y Reb +4.



IMPROMPTU I, RECITATIVO

El primer impromptu tiene forma libre, en él se presenta la serie completa. Todo el movimiento está lleno de fragmentos de la serie, pero en el compás nueve aparece la serie transportada, a partir de otro tono. Véase en el ejemplo que también se respetan, aunque no completamente, los intervallos de la serie original. Es un movimiento lento, su carácter *recitativo*, lo hace muy enigmático. Es una especie de preámbulo de lo que vendrá. Hacia el final del impromptu, Bennett presenta un motivo melódico, sobre acordes arpegiados de cuarta.

Ejemplo, acorde por cuartas arpegiado.



Ejemplo, serie modificada en a partir de la nota La#.



Al final del movimiento Bennett vuelve a presentar la serie, pero transportada a partir de Sol#. En esta especie de CODA, el final de la serie está variado, rítmicamente, por aumentación. En este impromptu los contrastes de las partes son breves y sutiles, a diferencia de los otros movimientos.

IMPROMPTU II, AGITATO

En esta pieza la estructura A-B-A' está muy bien delimitada. El tema de A es completamente rítmico y *agitato*, según lo indica el propio Bennett al inicio de la partitura. En esta parte, la serie está dentro de los acordes, que se presentan en la primera frase. La parte B por otro lado, es mucho más lírica y contemplativa, lo cual funciona perfectamente para crear contraste. A' tiene el mismo tema de A, pero con un trémolo agregado. Esta variante rítmica, le da un carácter más *agitato* que el de la parte A.

Ejemplo, tema de A, en este sistema está la serie completa en los acordes.



Ejemplo, tema de A, variado rítmicamente.



IMPROMPTU III, ELEGÍACO

Este impromptu de carácter *elegíaco*, tiene forma libre. El compositor pide, que la sexta cuerda quede afinada en Eb, es decir, medio tono más grave. Esto ayuda a que el timbre del

instrumento sea más oscuro. Bennett aprovecha muy bien esta posibilidad del instrumento, para crear una atmósfera misteriosa y solemne.

Ejemplo, tema de A en acordes, incluye casi todas las notas de la serie.



El contraste en esta pieza se da por un cambio de carácter, indicado como *poco agitato*, donde las referencias tonales en un bajo *ostinato*, crean tensión y reposan sobre acordes.

Ejemplo, referencia tonal de Eb mayor.



Ejemplo, referencia tonal de La menor.



Ejemplo, referencia tonal de C# menor.



Al final de la pieza, se vuelve a presentar el tema que ya estuvo en A, pero en armónicos, como una especie de CODA

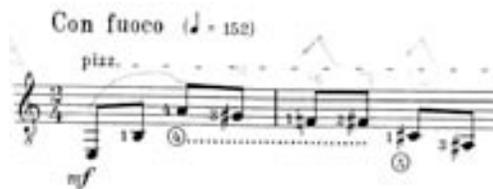
Ejemplo, tema en armónicos.



IMPROMPTU IV, CON FUOCO

Este movimiento tiene forma A-B-A', el carácter de esta pieza es rítmico, con gran "fuerza", tal y como lo menciona Graham Anthony Devine en los comentarios de su disco. La técnica que predomina en las partes A y A', es el *pizzicato*, esto es un rasgo distintivo de este impromptu, ya que no lo encontramos en los demás. Las notas de la serie están presentes, pero ya no tan evidentes como en otros movimientos. La parte B, es lírica y sorpresiva, predomina lo melódico, pero hace una referencia de la técnica *pizzicato* de las otras partes, para regresar a lo melódico. En este movimiento, Bennett le da cierta relevancia a los acordes por cuartas. Este tipo de acordes ya habían aparecido en el primer impromptu, pero arpegiados.

Ejemplo, tema de A, donde están las notas 1, 3, 2, 11, 10, 9, 12 y 8 de la serie.



Ejemplo, acordes por cuartas en la parte A.



Ejemplo, acordes por cuartas en la parte A.



Ejemplo, acordes por cuartas en el Impromptu I en arpeggio.



IMPROMPTU V, ARIOSO

Esta pieza tiene forma libre, en ella, Bennett presenta la serie completa, mezclada entre la melodía y el acompañamiento. Este movimiento, que es el final, es principalmente melódico, aunque el acompañamiento tiene importancia, porque contiene notas de la serie en intervalos de cuarta (mi-la y re-sol). Graham define este impromptu como “sensual”, y es quizá porque la melodía lleva el control, aunque apoyada por el acompañamiento. Esta combinación, nos remite a las canciones para voz y piano. Al final del impromptu, se vuelve a presentar la serie original completa, como una CODA final, dándole simetría a toda la obra.

Ejemplo, primera frase del V Impromptu donde está la serie completa.



Ejemplo, último sistema, serie original completa.



RECOMENDACIONES DE INTERPRETACIÓN

Interpretar música contemporánea, requiere, entre otras cosas, conocer las técnicas composicionales que surgieron a partir del siglo XX. También es necesario resolver el solfeo, principalmente la rítmica, sólo de esta manera se logrará la idea que el compositor plasmó. En esta obra, la técnica composicional utilizada es el serialismo dodecafónico con referencias tonales. Analizar esto a fondo, será indispensable para entender la obra. Cada impromptu tiene su propio carácter, hay que tomar esto en cuenta para lograr lo que el compositor solicita en la partitura.

En el primero, se debe mantener un pulso muy estable, sin acelerar. Las rítmicas pueden invitar a correr un poco las notas, hay que evitarlo, respetando siempre el pulso. El compositor sugiere *sempre rubato*, hay que llevarlo a cabo, una vez que la rítmica esté comprendida, sólo así sabremos como modificar el *tempo*. El *legato* entre las notas será fundamental para lograr la atmósfera apropiada en la pieza.

El segundo movimiento es más rítmico, en él no cabe el uso del *rubato* en las partes A y A'. Para lograr la estabilidad en la mano derecha, sugiero estudiar estas secciones con la técnica del *planting*, es decir, anticipando los dedos en las cuerdas donde tocarán. De esta manera, se conseguirá ser más preciso. Con esto también lograremos el contraste con la parte B de la pieza, que es más lírica. Para las partes *cantábiles*, debemos aprovechar el mejor sonido posible. Incluso en las partes donde sea una melodía sin acompañamiento, hay que hacer uso del dedo de la mano derecha con mejor sonido. En la parte B, sugiero mantener las notas del acorde un poco más del tiempo de su duración escrita, para un mejor *legato*. En A', el uso del *planting* se vuelve más necesario, ya que hay una serie de trémolos

adornando el tema, en los trémolos, sugiero respetar la *figueta*⁹³ sugerida. El final de este impromptu debe ser muy súbito, para que el inicio del siguiente llegue con sorpresa.

El tercer impromptu es principalmente armónico, por lo que debemos hacerlo, lo más sonoro posible, buscando que los acordes, sobre todo en los primeros compases, se mezclen entre sí. En la parte media, aparecen una serie de *ostinatos* en el bajo, contrastantes a la parte anterior, en el segundo grupo de bajos, el movimiento alcanzará su clímax, por lo que se debe buscar una dinámica que vaya del primer grupo al segundo. Los armónicos de la parte final deben ser muy similares a los primeros acordes.

El cuarto movimiento, utiliza una técnica que no se va a volver a usar en otro movimiento, el *pizzicato*. Esta técnica requiere apagar las cuerdas como si estuviéramos usando sordina. Las cuerdas se apagan recargando la palma de la mano en encima de las cuerdas cerca del *ponticello*. Una vez que se ha conseguido esto, sugiero tocar las cuerdas con el dedo índice como si fuera un plectro de guitarra eléctrica.

El último movimiento, es una melodía acompañada, hay que destacar muy bien la voz superior. Pero, aunque el acompañamiento estará en un segundo plano, también debe ser sonoro. En general esta obra requiere que los contrastes se hagan con gran sutileza y decisión, en ocasiones se deben de tocar con fuerza, en otras con una gran sutileza. Si hacemos que parezca una improvisación, estaremos logrando el objetivo de la obra. Técnicamente tiene ciertas exigencias, sobre todo en los movimientos II y IV. Para mí, lo más importante es mantener la unidad de todos los movimientos. Darle un sentido integral, que la obra se escuche como un todo.

CONCLUSIONES

Abordar esta obra, me permitió tener un mejor panorama histórico de la guitarra en la segunda mitad del siglo XX, a través de la extraordinaria carrera de Julian Bream, lo cual me motivó enormemente como instrumentista. Las obras para guitarra compuestas a partir del siglo XX, son el resultado de siglos de evolución. Estudiar una obra como esta me

⁹³ Técnica renacentista que consiste en combinar, en pasajes de velocidad, el pulgar y el índice normalmente, también se puede combinar el pulgar y el medio.

permitió entrar en contacto con la música para guitarra de los compositores ingleses. En los *Impromptus*, Bennett mezcla la técnica serial, con un constante tratamiento melódico. Entrar en el mundo de Bennett, es impregnarse de las técnicas del siglo XX, pero con un gran sentido musical e intuitivo. Interpretar esta obra, ha representado para mi experimentar maneras de expresión con un lenguaje muy distinto al de la música del pasado, pero relacionada con ésta, en su forma y en su sentido de unidad. Incluir música contemporánea en los programas de los guitarristas es fundamental, ya que son obras de nuestro tiempo, donde el lenguaje utilizado, tiene una relación directa con nuestra evolución artística. Es fundamental para los intérpretes contemporáneos, conocer la música que los creadores conciben hoy en día, porque además, tenemos la fortuna de que ellos mismos nos den una mejor ilustración sobre qué es lo que quisieron expresar. En lo personal esta música me dio el placer de expresar los afectos a través de un lenguaje nuevo.

CONCLUSIONES AL TRABAJO

Al iniciar este trabajo, tenía muchas dudas sobre cómo organizar la información. Ayudó un poco que, desde antes de iniciar este proyecto, tuve claro cuáles serían las piezas de mi programa. En aquel momento, cuando el final del trabajo se veía lejano, y había cierta emoción de iniciar, la idea de incluir cualquier tipo de información parecía tener cabida en el texto. Pero a medida que fui avanzando en escribir e investigar sobre los capítulos, me di cuenta, con la ayuda de mi asesor, que había que reducir los contenidos. Cada capítulo permitió líneas de investigación muy distintas y sin embargo, encontramos similitudes en la manera en que se abordaron. Al comenzar a escribir, tenía cierta idea de la estructura general del texto, sin embargo, reconozco que para poder lograrlo, la ayuda de mi asesor fue fundamental. En cada capítulo enfrenté retos distintos. Completar los apartados de cada capítulo era como descubrir más y más aspectos importantes de la obra, del autor y del entorno histórico-social. Por otro lado, profundizar en el análisis me brindó las herramientas para hacer una mejor interpretación. Las conclusiones de cada capítulo, junto con las recomendaciones, me ayudaron a organizar ideas que en ocasiones son difíciles de plasmar.

El libro de Humberto Eco, *Cómo se hace una tesis*, fue siempre una excelente guía para los detalles del trabajo, sobre todo en momentos que no contaba con la ayuda inmediata del asesor, también sirvió para entender cómo se disfruta la realización de un trabajo como éste. El primer capítulo que terminé fue el de Ponce, ya que por cuestiones climáticas y de no tener un respaldo adecuado, perdí un capítulo completo, que fue el de Weiss. En el capítulo de Ponce, hice un recorrido por los personajes que hicieron posible la existencia de la guitarra en México, esto me permitió conocer quiénes fueron nuestros antepasados y que papel jugaron para que la cultura guitarrística naciera en nuestro país. Después retomé el capítulo de Weiss, dónde creo que la parte que más me ayudó de este capítulo fue la realización del análisis musical, porque me permitió entender, gracias a la tesis doctoral de Douglas Alton Smith, las particularidades de la correcta interpretación en la música de Weiss. En ésta, el *style brisé* y el desarrollo melódico y contrapuntístico jugaron un papel muy importante. Por otro lado, definir cuál fue la evolución de la guitarra

moderna, es siempre de gran ayuda para entender la realidad actual del instrumento, lo cual hice en el capítulo de Mertz. En el periodo Romántico, el dominio de la ópera y el desarrollo de la música instrumental, influenciaron en gran medida para que la guitarra superara algunas deficiencias físicas, técnicas y estilísticas. La guitarra clásico-romántica es el último eslabón que une la guitarra moderna con su pasado, lo cual nos crea un vínculo con los músicos de esa generación.

Descubrir la genialidad de Vivaldi en su *Trío Sonata RV82*, me permitió entrar en el mundo armónico y melódico, de creatividad desbordante del compositor, con lo cual su obra para cuerda punteada cobró un sentido nuevo para mí. El recorrido histórico que hice sobre la música del Barroco en este capítulo, me amplió el panorama histórico, para poder entender mejor qué lugar ocuparon los compositores y los estilos de esa época.

Desde que empecé el proyecto me di cuenta que abordar todos los temas posibles en cada capítulo era una idea muy ambiciosa. Si no se delimitan los alcances reales de los temas, podemos dejarlos a medias. Fue por eso que en algunos capítulos me incliné hacia aspectos históricos relacionados con la evolución de la guitarra y los guitarristas, y en otros con la historia de la música.

Entrar en contacto con la música contemporánea fue toda una novedad para mí, investigar sobre las técnicas del siglo XX y ver cómo Bennett se sirvió de ellas para componer los *Impromptus*, me hizo entrar en un universo musical nuevo. En ese capítulo pude hacer un recuento de la historia de los guitarristas hasta nuestros días.

La culminación de este trabajo es el resumen de siete años de estudio, en él están plasmados todos los conocimientos e ideas musicales que pudieron ser asimilados durante esta etapa de estudiante de licenciatura. Puedo afirmar, que al llegar a la finalización de este proyecto, las obras de este programa son concebidas de una manera distinta, con conocimiento de causa acerca del estilo, del contexto histórico y con una mejor idea interpretativa, en la utilización de los elementos y materiales de la música.

Concluir las notas al programa y preparar el recital final, representan la oportunidad de abrir muchas líneas de investigación, que quedaron apenas mencionadas dentro del

trabajo, pero que exigen la suya propia. El ejercicio del análisis musical, me permite tener las herramientas para llevarlo a cabo en obras futuras de mi repertorio. Cuando realizamos un trabajo como éste, uno como alumno siente que ha ganado en todos los sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES EN LIBROS

- ALCÁZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, Ediciones Étoile, México, 2000.
- BASSO, Alberto. *La Época de Bach y Haendel*, Turner libros, Madrid, 1999.
- CHAMBERS, Iain. *La cultura después del humanismo: Historia, cultura, subjetividad*, Universitat de Valencia, 2006.
- CRITENDEN, David Todd. *Silvius Leopold Weiss solo Lute Sonatas 20 and 33 from Dresden Manuscript*, Disertación, University of Georgia, 1996.
- KOLDNER, Walter. *Antonio Vivaldi, His Life and Work*, Farber & Farber Limited, Londres, 1970.
- KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Idea Books, S. A., España, 2003.
- MACHLIS, Joseph. *The Enjoyment of Music*, W. W. Norton & Company inc., EUA, 1995.
- MIRANDA, Ricardo. *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*, CONACULTA, México, 1998.
- MORRIS, Scott. *A study of the solo guitar repertoire of the early Nineteenth Century*, Claremont California University, 2005.
- PESTELLI, Giorgio. *La Época de Mozart y Beethoven*, Turner Libros S. A. coedición CONACULTA, México, 1999.
- POULOS, S. Peter. *Towards a Contemporary Style: Manuel M. Ponce's Neoclassical Compositions for Guitar*, Universidad de Cincinnati, Junio, 1992.
- RAMOS Altamirano, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Editorial Club Universitario, 2005.
- SALINAS, Ricardo. *La Influencia de la Ópera en la Interpretación y Repertorio de la Guitarra en el siglo XIX*. Tesis, ENM-UNAM, México, 2007.
- SMITH, Douglas Alton. *The Late Sonatas of Sylvius Leopold Weiss*, disertación, Stanford University, 1977.
- SERRANO Vida, Monserrat. *Música. Vol. II, Profesores de Educación Secundaria*. Editorial MAD, España, 2000.
- SUMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar, its evolution, players and personalities since 1800*, Ashley Mark Publishing Company, Reino Unido, 2002.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*, SpanPress, España, 1997.

SITIOS WEB

www.slweiss.com

Caputo Rey, Fabio. *Obras maestras de la literatura de cámara guitarrística: Luigi Boccherini y sus 12 quintetos para guitarra y cuerdas*, artículo en internet: <http://www.guitarristas.com/Fabio/documentos/boccherini.pdf>

Alejandro L. Madrid. *Rafael Adame y el Primer Concierto para Guitarra y Orquesta Del Siglo XX*, en <http://guitarreando.iespana.es/conciertoxx.htm>, 30 de enero de 2008.

Biografía de Bennett en:
http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=100, consultado el jueves 19 de julio de 2008.

ARTÍCULOS

Enrico Allorto y Ruggero Chiesa. *La guitarra: métodos y tratados*, G inserto, Italia.
 Susan Bradshaw. *Victory: entrevista a Richard Rodney Bennett*, *The Musical Times*, Vol. 111, No. 1526, Londres, 1970.
 Lucio Lazzaruolo. *Mertz le romantique*, artículo de revista, G inserto, Italia
 Eric Liefeld. *Pondering Vivaldi's Leuto*, *LSA Quarterly*, artículo en la revista trimestral de la Sociedad Americana de Laudistas, 28 (1), E.U.A., 2003.
 Nicholas Maw. *Richard Rodney Bennett*, artículo de la revista *The Musical Times*, Vol. 103 No. 1428, Londres, 1962.

CONFERENCIAS

Carlo Marchione. *El maravilloso micro cosmos de las danzas barrocas*, conferencia, Cd. De México, 2006.
 Paolo Mello, *La obra de M. M. Ponce*, conferencia, Escuela Nacional de Música, México, 2004.

OTRAS FUENTES

Conversación personal con Juan Helguera, Cd. de México, 24 de enero de 2008.
 Síntesis que hace Juan Helguera sobre la historia de la guitarra en el siglo XX, en su programa radiofónico *La Guitarra en el Mundo*.
 Graham Anthony Devine. *British Guitar Music*, CD de Naxos, 8.667040, Inglaterra, 2005.
 Documental, *Julian Bream: My Life in Music*, DVD, Avie Records, Inglaterra, 2003.