

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
GUITARRA

PRESENTA:
JOSÉ MIGUEL GARCÍA TORRES

ASESOR:
DOCTORA MARGARITA MUÑOZ RUBIO

MÉXICO, D. F.

NOVIEMBRE DE 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción -----3

Programa -----6

Capítulo 1

Nikita Koshkin – *Sonata para guitarra* -----7

1.1. Contexto Histórico -----7

1.2. Aspectos Biográficos -----11

1.3. Análisis de la obra -----12

 1.3.1. I Allegro enérgico -----18

 1.3.2. II Adagio molto -----27

 1.3.3. III Presto -----35

1.4. Sugerencias técnico-interpretativas -----44

Capítulo 2

Johan Sebastian Bach - *Suite en La menor BWV 997* -----47

2.1. Contexto Histórico -----47

2.2. Aspectos Biográficos -----49

2.3. Análisis de la obra -----51

 2.3.1. Preludio -----53

 2.3.2. Fuga -----57

 2.3.3. Sarabande -----63

 2.3.4. Gigue -----66

 2.3.5. Double -----69

2.4. Sugerencias técnico-interpretativas -----71

Capítulo 3

Ernesto García de León – *Variaciones sobre un tema veracruzano y*

Son	74
3.1. Contexto Histórico	74
3.2. Aspectos Biográficos	76
3.3. Análisis de la obra	79
3.3.1. Tema	79
3.3.2 Variaciones	80
Var. I	80
Var. II	80
Var. III	81
Var. IV	81
Var. V	82
Var. VI	82
Var. VII	83
Var. VIII	83
Var. IX	84
3.3.3. Son (Final)	85
3.3.4. Sugerencias técnico-interpretativas	90

Capítulo IV

Roland Dyens – *Hommage a Villa – Lobos* 92 |

4.1. Contexto Histórico	92
4.2. Aspectos Biográficos	94
4.3. Análisis de la obra	96
4.3.1. Climazonie	98
4.3.2. Danse Caractérielle Et Bachianinha	102
4.3.3. Andantinostalgie	106
4.3.4. Tuhú	110
4.4. Sugerencias técnico-interpretativas	116
Conclusiones	119
Bibliografía	122
Anexos- Síntesis para el programa de mano	124

Introducción

La evolución y el repertorio de la guitarra en la tradición musical occidental, abarca más de cuatro siglos. Su historia se comprende mejor a partir de las contribuciones de instrumentos antecesores tales como el laúd, la vihuela y la guitarra barroca.

Es en el siglo XVIII cuando sucede una gran evolución en la guitarra, tal vez la modificación más trascendente fue la aparición de la sexta cuerda. Como consecuencia del enriquecimiento musical que adquirió la guitarra de seis cuerdas, al final del siglo XVIII surgen grandes concertistas como: Fernando Carulli (1770-1849), Dionisio Aguado (1784-1849), y Fernando Sor (1778-1839) entre muchos otros. Posteriormente, con las obras de Julián Arcas (1832-1882) y de Francisco Tárrega (1854-1909) nuevamente se despertó el interés en la guitarra y se motivó a otros músicos a componer para este instrumento.

A principios del siglo XX, especialmente en la década de 1920, Andrés Segovia (1893-1987) comenzó a popularizar la guitarra clásica, con un estilo particular, que se puede describir como una amalgama entre tendencias modernas y neo-románticas, difundiendo obras de compositores contemporáneos como Federico Moreno Torroba (1891-1982), Manuel M. Ponce (1882-1948), Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968), Alexandre Tansman (1897-1986), todos ellos representantes del fenómeno del nacionalismo musical de la corriente de la Europa de finales del siglo XIX.

La ruptura del sistema tonal provoca el brote de nuevas corrientes como el dodecafonismo, el serialismo, el minimalismo, la música aleatoria, entre muchas otras, expandiendo al mismo tiempo el arco de posibilidades sonoras de los instrumentos, permitiendo a la guitarra un gran avance en su evolución. Compositores como Leo Brouwer (1939), Nikita Koshkin (1956) y Roland Dyens (1955), sólo por mencionar algunos, exploran febrilmente las posibilidades sonoras y estilísticas de la guitarra, empleando cualquier tipo de sonido que sea posible producir por medio del instrumento y las manos, incluso también con el empleo de utensilios externos, estableciendo de este modo un lenguaje guitarrístico de vanguardia, el más sólido que ha tenido en su evolución desde que comenzó a tener

importancia en el periodo clásico. Puedo decir con toda certeza que en el siglo XX la guitarra experimentó uno de los periodos de más grande esplendor en su historia.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, en estas Notas al Programa presento el análisis de un repertorio que considero idóneo para mostrar las capacidades técnicas y musicales que demanda el repertorio guitarrístico actualmente.

Para cumplir con este objetivo elegí en su mayoría a compositores que pertenecen a la segunda mitad del siglo XX. La *Sonata para guitarra* de N. Koshkin (1956) es un gran trabajo que pretende transformar a la guitarra en una pequeña orquesta, retoma la forma sonata y la adapta a la música moderna, es un gran aporte al desarrollo de este instrumento, una obra de grandes dimensiones, majestuosa y sublime, que explota al máximo las capacidades musicales de la guitarra.

Las *Variaciones sobre un tema veracruzano* y *Son* de Ernesto García de León (1952), es una obra mexicana basada en un tema de son jarocho (El Balajú) que se desarrolla con todo el estilo de la música popular veracruzana, y que logra una excelente fusión entre los instrumentos con base rítmica de acompañamiento (como la jarana, instrumento de cuerdas punteadas típico de la música veracruzana) y la guitarra clásica.

El *Hommage a Villa – Lobos* de Roland Dyens (1955), uno de los compositores-guitarristas que más ha explotado las capacidades musicales y sonoras de la guitarra en todos los contextos, desde técnicas empleadas en guitarra eléctrica, hasta algunas empleadas en otros instrumentos como los de cuerdas frotadas y las percusiones. Además, esta obra retoma a otro gran guitarrista y compositor que fue esencial para la evolución de la guitarra, me refiero a Heitor Villa – Lobos, cuya obra es fundamental para la formación de los guitarristas clásicos.

El repertorio de la guitarra clásica, incluye no sólo la música escrita específicamente para ésta, sino también música escrita para antecesores de la guitarra y los instrumentos conexos. La *Suite en La menor BWV 997* (original en Do menor) de J. S. Bach (1685 – 1750) catalogada como obra para Laúd, es un ejemplo fascinante de las capacidades que tiene la guitarra para adaptar obras que no fueron concebidas originalmente para este instrumento, y no sólo eso, también nos muestra que el lenguaje guitarrístico permite

interpretar exitosamente casi cualquier tipo de música sin sacrificar las cualidades estilísticas originales de las composiciones, enriqueciéndolas y llevándolas más allá de sus límites.

Para lograr una mejor aprehensión de las obras mencionadas, he incluido en este trabajo diferentes aspectos de aproximación. El contexto histórico en que se compusieron cada una de ellas; una breve reseña biográfica acerca de los compositores; una breve descripción general y un análisis, en el que pretendo mostrar al lector mi interpretación de los diversos elementos que estructuran las obras (la forma, secciones y subsecciones, los motivos y temas principales, etc.), con ejemplos ilustrados y enumerados por capítulo; y por último, mis sugerencias y observaciones en los aspectos técnicos e interpretativos que considero son de especial atención y que pueden ser de ayuda para los intérpretes que deseen abordar estas obras.

Programa

Sonata para guitarra

Nikita Koshkin (1956)

Allegro enérgico
Adagio molto
Presto

Suite en La menor BWV 997

J. S. Bach (1685-1750)

Preludio
Fuga
Sarabande
Gigue, Double

Variaciones sobre un tema veracruzano y Son

E. García de León
(1952)

Tema
Variaciones I - IX
Son

Hommage a Villa-Lobos

Roland Dyens (1955)

Climazonie
Danse caractérielle et Bachianinha
Andantinostalgie
Tuhú

Capítulo 1

Nikita Koshkin - *Sonata para guitarra*

1.1. Contexto Histórico

La constitución soviética de 1977 consagraba el viejo principio socialista que dice: *de cada uno según sus capacidades, a cada cual según sus necesidades*. Sin embargo, en el decenio de 1980 se estaba aún muy lejos de la consecución de este objetivo pese a que, en muchos aspectos, la sociedad soviética era notablemente más igualitaria que la de otros países industrializados. En cuanto a prestaciones comunitarias, salud pública, educación y otros aspectos, el nivel de vida de la población soviética fue aceptable durante décadas. Por otra parte, eran acusadas las diferencias entre las distintas zonas de la URSS, siendo la más desarrollada económica y socialmente el sector noroccidental, mientras que en las repúblicas centroasiáticas se observaban niveles de vida próximos, en algunos casos a los del Tercer Mundo. El deterioro del sistema económico, dio lugar a la aparición de problemas sociales antes desconocidos, como el desempleo y la actividad deshonestas de organizaciones dedicadas a la especulación comercial. En la educación, el analfabetismo se erradicó casi completamente en todas las repúblicas de la Unión Soviética. La educación elemental era obligatoria y gratuita y se impartía en las múltiples lenguas del país. La enseñanza superior no consiguió equiparar las posibilidades de los habitantes del campo con los de las ciudades. El enfoque que se consiguió en la política educativa fue el de proveer las plazas en instituciones de enseñanza técnica y superior según las necesidades calculadas para el país, de forma que no existía, por lo general, una diversidad de opciones para el estudiante. Ello permitía a los titulados en compensación, hallar inmediatamente un puesto de trabajo.¹

En Música, tras la revolución de 1917 –que trajo consigo el final del imperio ruso y condujo a la formación de la URSS–, nombres como Serguéi Rajmáninov, Dimitri Shostakóvich, Serguéi Prokófiev, Aram Jachaturián e Igor Stravinski mantuvieron la

¹ *Unión Soviética* (1989). En *Enciclopedia Hispánica* (vol. 14, pp 144-159). Kentucky: Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc.

vitalidad de la música soviética con sus sinfonías, óperas y ballets, a pesar de las dificultades para seguir las transformaciones que ha experimentado la música en occidente. Tras la muerte de Lenin, en 1924, Stalin comenzó a reforzar su posición dentro de la jerarquía del partido, asumiendo el control total a principios de la década de 1930. Durante su ascenso se aplicó una presión cada vez mayor a la reducida libertad que existía en las artes. En 1932, un decreto titulado *Acerca de la reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas*, trajo consigo una detención definitiva de la apertura y variedad que había caracterizado al arte ruso durante la mayor parte de la década de 1920 e inauguró un periodo de represión y de conformidad absoluta. Ese mismo año se fundó la Unión de Compositores Soviéticos afiliados al gobierno.² Esta unión se convirtió en el único árbitro de lo que debía ser considerado musicalmente aceptable, y estaba totalmente adherida a la visión oficial soviética de que el arte debía “retratar la realidad en su desarrollo revolucionario”. La música al igual que el resto de las artes debía resaltar las virtudes positivas y útiles de la nueva sociedad; debía tener un contenido social. Esta posición estética conocida como *realismo socialista*, determinó la dirección de todas las artes en la URSS desde 1932 en adelante. Cualquier trabajo que no se ajustara a sus principios, fue condenado como “formalista” (sin contenido) y se consideró semejante al arte “degenerado y decadente” de los compositores occidentales modernistas como Stravinsky, Schoenberg y Hindemith. El paralelismo con la visión que tuvieron sus contemporáneos del régimen nazi en Alemania es completamente evidente. Dos hechos concretos que contaron con la intervención oficial del Comité Central del Partido Comunista, atrajeron la atención del mundo entero: la condena en 1936 de la ópera de Shostakovich *Lady Macbeth del distrito Mtsensk*; y el ataque más general, en 1948, contra todos los compositores soviéticos internacionalmente importantes como Prokofiev, Shostakovich y Aram Khachaturian. Dicho ataque fue promulgado por el dañino “zar cultural” del partido Andrei Zhdánov,³ cuyo nombre llegó a representar la represión del arte en Rusia. Sea lo que fuere lo que el

² P. Morgan, Robert (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: Akal/Música, p.257

³ El 10 de febrero de 1948, se dictó el llamado decreto Zhdánov, que marcó el comienzo de una campaña de críticas y descalificaciones contra muchos compositores soviéticos, entre ellos Vano Muradeli, Dimitri Shostakovich, Serguéi Prokófiev y Aram Khachaturian. El decreto pretendía otorgar absoluta prioridad a la llamada “veraz corriente del realismo socialista” frente a los presuntos “valores burgueses y reaccionarios” que al parecer se estaban dando en el proceso creativo de numerosos artistas soviéticos. Consultado en : <http://leiter.wordpress.com/2009/06/07/khachaturian-vals-de-la-suite-masquerade/> 11/09/2011

compositor deseara escribir, la cuestión de su aceptación política estaba siempre presente, y la libertad artística, tal y como existía en occidente, era completamente desconocida.

La Guitarra en la Unión Soviética

El panorama guitarrístico en la Unión Soviética ha pasado por un proceso de aceptación un tanto retardado. Aunque en la tradición musical ya se incluía a la guitarra en formas variadas, como por ejemplo la de 7 cuerdas, que aunque tiene la misma forma de una guitarra convencional, se distingue por su afinación peculiar, además de que su función principal se encuentra dentro de la música folklórica, por lo que el concepto de la guitarra clásica a menudo era desconocido al menos en el periodo en que existió la URSS. Sin embargo, tampoco fue inexistente. El guitarrista y compositor ruso Nikita Koshkin (1956) comentó lo siguiente en una entrevista acerca de su formación musical: *Asistí a la escuela secundaria Revolución de Octubre de Moscú que fue la primera escuela musical soviética, fue organizada el año después de la revolución como escuela de canto coral. Después un programa fue añadido para promover música e instrumentos folklóricos como la balalaika y el domra (laud de cuello largo). La guitarra clásica fue añadida a este programa, pero no creo que forme parte de los instrumentos folklóricos. El Conservatorio de Moscú no tiene guitarra clásica, porque ellos son conservadores y no conciben la guitarra como un instrumento clásico. Piensan que es sólo un instrumento casero. Puedes tocar música seria para ellos, pero nunca cambiarás su opinión acerca de la guitarra. Es por eso que la guitarra raramente se presenta en las salas de los conservatorios.*⁴ El escaso conocimiento que se tenía de la guitarra y su música no sólo se reflejaba en la poca aceptación que tenía, también era difícil para los compositores estar al día con la evolución del instrumento, así lo expone Koshkin: *Cuando compuse Los Juguetes del Príncipe en 1974, tenía muy poca información sobre lo que estaba pasando con la guitarra clásica y la música moderna para ésta. No estaba seguro si mis efectos en guitarra eran nuevos o si ya habían sido utilizados por otros compositores.* La formación de los guitarristas ha presentado dificultades constantes. Los instrumentos eran difíciles de encontrar en las tiendas además de que eran muy costosos, sin mencionar lo difícil que era adquirir cuerdas de buena calidad para las

⁴ Entrevista contenida en el artículo: *USSR Guitar, Nikita Koshkin (Diciembre 1988)*. En *Guitar Player Magazine*, pp. 89-93

guitarras. Las presentaciones en salas de concierto eran muy raras debido al rechazo del instrumento por parte de los conservatorios, además las reacciones del público ante un repertorio clásico prácticamente desconocido, solían ser de rechazo. Actualmente, esos tiempos han mejorado. El creciente interés en el instrumento y la calidad de la música producida en Rusia ha logrado llamar la atención no sólo de su propia población, también de la comunidad guitarrística de otros países.

1.2. Aspectos biográficos

Nikita Koshkin, guitarrista y compositor, nació en el año de 1956 en Moscú, antigua URSS. A los cuatro años de edad sus compositores favoritos eran Shostakóvich y Stravinski, aunque él no se inició en la música y la guitarra hasta los 14 años. Su primera guitarra fue un regalo de su abuelo, que venía acompañada de un disco de Andrés Segovia. Koshkin quedó tan impresionado de esta grabación que se las ingenió para hacer de la música su ocupación aunque sus padres le animaron a estudiar una carrera diplomática. Estudió guitarra clásica con George Emanov en el Colegio de Música de Moscú y más tarde con Alexander Frauchi en el Instituto Gnesin (Academia Rusa de Música) estudiando allí composición con Víctor Egorov.

Su éxito llegó pronto con el primer concierto de la Suite para guitarra *Los Juguetes del Príncipe* estrenada por Vladimir Mikulka en París en 1980. La lista de composiciones de Koshkin no sólo está construida por obras para guitarra sola, sino que también tiene obras para guitarra y otros instrumentos (contrabajo, violín, flauta, etc.) así como algunos duetos, tríos, un cuarteto de guitarra y una suite para mezzo-soprano y guitarra.⁵

En sus composiciones, Koshkin emplea numerosas referencias extra-musicales como leyendas, cuentos y personajes literarios, así como efectos de vanguardia y patrones de música popular que dan lugar a ricas texturas llenas de sorpresas.

Su música ha llegado a ser parte del repertorio de muchos guitarristas y agrupaciones de guitarra de todo el mundo; entre ellos, Vladimir Mikulka, John Williams, los hermanos Assad, y el trío de guitarra Zagreb de Ámsterdam. Koshkin es un guitarrista muy activo, y ha estado interpretando su propia música desde 1990 en conciertos en Rusia, Francia, Alemania, Gran Bretaña y los Estados Unidos así como en las grandes salas de concierto como el Concertgebouw en Ámsterdam. Actualmente Koshkin vive en Moscú donde combina la creación musical con el concertismo y la enseñanza.

⁵ http://physiology.med.unc.edu/tgs/artists/koshkin/nikita_koshkin_bio.html, escrito por Kenneth LaFave. 13/09/2011

1.3. Análisis de la obra

La *Sonata para Guitarra*, realizada entre 1996 y 1998, es una obra dedicada a la guitarrista de origen griego Elena Papandreou, con quien Koshkin mantiene una estrecha relación profesional y que ha destacado desde hace varios años por su trabajo musical como una de las principales intérpretes de la obra de este compositor. Según Elena:

...ésta es una de las composiciones más importantes de Koshkin. Le tomó dos años componerla y fue motivado por el deseo de reincorporar la forma sonata en la música contemporánea. Su primer paso en esta dirección fue su Sonata para Guitarra y Flauta. Los tres movimientos de la Sonata para Guitarra se encuentran en diferentes tipos de la forma sonata. La pieza entera imita los tres principales elementos de esta forma: exposición, desarrollo y reexposición. Así, el primer movimiento es una especie de exposición no sólo de los temas, sino también del conflicto dramático dentro de la sonata. También aparecen diversos leitmotivs⁶ en esta obra, y todos ellos son presentados en el primer movimiento. Uno de los objetivos de Koshkin en esta obra fue hacer ver a la guitarra más grande, como una orquesta y colocarla en un gran contexto estructural. Es en verdad impresionante como Koshkin conduce y realiza esta obra, dadas las limitaciones dinámicas del instrumento (guitarra) y el limitado número de cuerdas de este⁷.

Ciertamente, mi análisis coincide en algunos puntos con lo que plantea Elena Papandreou. Sin lugar a dudas esta obra queda dentro de lo que llaman *obras cíclicas*⁸, ya que diversos motivos, la mayoría de ellos presentados en el movimiento I, son el material fundamental de los tres movimientos que conforman la obra y también aparecen recurrentemente en cualquiera de ellos, siendo incluso el modelo del que se derivaran los temas y motivos

⁶ Leitmotiv. Un Fragmento musical, relacionado con algún aspecto del drama, que reaparece en el transcurso de una ópera. Wagner logró por medio del Leitmotiv una síntesis de dos importantes técnicas compositivas del siglo XIX: la reminiscencia temática y la transformación temática. Los leitmotivs constituyen el material a partir del cual se construye la sustancia musical, cumpliendo el mismo papel que los motivos para un compositor instrumental. Randel, Don Michael (1997). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Ed, p. 589.

⁷ Información incluida en el disco: *Nikita Koshkin: Guitar Music – Elena Papandreou*. BIS Records AB, 2002.

⁸ La *construcción cíclica*: “consiste en esencia, en la unificación de las diferentes partes o tiempos de una obra por medio de determinados temas (o células de temas) que no quedan encerrados en el estrecho marco de un solo tiempo, sino que aparecen en varios o en todos. Son temas de la obra total, y no exclusivamente de uno de sus tiempos. Y ampliados, reducidos, más o menos transformados, muestran la cohesión, la unidad de pensamiento que liga la obra, en la cual actúan unas veces en primer plano y otras, secundariamente”. Zamacois, Joaquín (2004). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Ed. Idea Books.

principales de los movimientos II y III. Por lo tanto, los tres movimientos que tiene la obra están formulados con una sola idea musical, que obliga a concebirllos a todos como un solo ente de grandes dimensiones.

Como bien se expone en el título de la obra, la técnica estructural sobre la cual se construyó ésta, es la *forma sonata*, pero antes de entrar en materia con el análisis, sería de gran ayuda, para comprender mejor la obra, tener una clara idea de lo que es una sonata, en qué consiste y sus orígenes como forma musical, por lo tanto, a continuación hago un paréntesis para dar una explicación al respecto de una de las formas principales en la tradición musical occidental.

Sonata

Originalmente “**sonata**” significaba simplemente “pieza que suena” tocada por instrumentos, frente a la “cantata” o “pieza cantada”. El aspecto fundamental de la sonata clásica (el contraste proporcionado por sus movimientos) puede remontarse a diversas composiciones instrumentales de fines del siglo XVI que caen en diversas secciones de estilos contrastantes. Durante la primera mitad del siglo XVII se publicaron muchas composiciones para conjunto instrumental llamadas “canzone de sonar” o, a veces “sonate”, éstas no eran sino adaptaciones instrumentales del estilo de la polifonía vocal. Esas piezas consisten en cinco o más secciones breves, en estilo contrastante, que con frecuencia alternan secciones algo largas, en estilo imitativo, con secciones más breves en textura homofónica y tempo más lento. Después, las secciones mostraron la tendencia a disminuir en número y aumentar en longitud, con lo que adquirieron el carácter de “movimientos”. En 1615, las danzas características de esa época, transcritas para laúd o diversos instrumentos, fueron agrupadas en un orden determinado para formar suites, aunque también se pueden encontrar con el nombre de “ordre” o “partita”. El éxito de estos arreglos hizo que penetrasen en todas las formas de la música instrumental, hasta tal punto que en la música del siglo XVII será difícil distinguir una suite de una sonata, al menos hasta 1660.

Las sonatas primitivas carecen de forma bien definida. Su rasgo común consiste en resaltar la individualidad de uno o varios instrumentos acompañados por el bajo continuo. La incipiente sonata, a la cual la suite impuso su carácter, en seguida encuentra su lugar en la iglesia, y lo hace en los intervalos de la liturgia. Se compondrán entonces *Sonatas da Chiesa* (de iglesia), mientras que la forma profana recibirá el nombre de *Sonatas da camera* (de cámara). Los dos términos se asociaron gradualmente con formas de multimovimiento, más bien que con piezas solas. La *sonata da chiesa* contiene entre tres y seis secciones contrastadas, pero el uso más común es de cuatro (lento – rápido – lento – rápido) generalmente en el estilo de imitación de la “canzone” a excepción del tercer movimiento. La *sonata da camera* se confunde al principio con la suite, de la que no se apartará sino lentamente. La sucesión más frecuente es: preludio, allemande, courante, sarabande y giga. La *forma sonata* de dos temas, no se adopta definitivamente hasta alrededor de 1760, sin duda el asentamiento de esta forma es resultado de un trabajo colectivo a lo largo de décadas. Mientras que desde 1735, Doménico Scarlatti introducía un segundo tema de modo bastante excepcional, en la primera mitad del siglo XVIII, Giovanni Battista Sammartini, en sus sinfonías, y Georg Philipp Telemann junto con Jean Marie Leclair, en sus sonatas, habrían inaugurado simultáneamente la forma bitemática clásica, seguida por Johann Wenzel Anton Stamitz y por C. P. E. Bach.⁹ La *forma sonata* no es sino una ampliación de esta estructura bitemática. Beethoven le dará su verdadero significado al explotar el contraste dramático entre los dos temas: pasan a ser dos ideas entre las cuales se establece una dialéctica sin precedentes en música.

Forma Sonata

La *forma sonata* es fundamentalmente un diseño de dos partes, estrechamente relacionado con la forma binaria común en la música del periodo barroco. La primera sección, que suele ir precedida de una introducción (con frecuencia en tempo lento si el resto del movimiento es rápido), comienza en la tónica y modula hasta la dominante o a otra tonalidad estrechamente relacionada o la tonalidad del relativo mayor, si está en tono menor. Las dos áreas tonales principales están asociadas cada una de ellas con material temático distintivo

⁹ Cande, Roland De. *Nuevo Diccionario de la Música*, (I) Términos musicales. Ma Non Troppo Edit. Traducción de Paul Silles

y a veces contrastante, conocido como el primer tema (A) y el segundo tema (B). El pasaje modulador que conecta las dos principales áreas tonales se llama “puente”, el conjunto de esta primera sección se le conoce como la “exposición”.

La segunda sección mayor consiste primero en un pasaje modulador, con frecuencia de longitud y complejidad considerables, cuyo propósito es volver a la tónica desde la dominante o desde otra tonalidad en la cual terminó la sección. A causa de que esa modulación, o serie de modulaciones, borda típicamente en el material temático de la exposición, se le conoce generalmente como “desarrollo” (o sección de fantasía).

La vuelta a la tónica original coincide con una reexposición del primer tema (A) y por ello señala el comienzo de lo que se llama la “recapitulación” (o reexposición). Después de esa nueva aparición del primer tema, se vuelve a presentar también el segundo tema (B), pero en esta ocasión en la tónica, lo cual hace necesaria una modificación del pasaje del puente, para evitar la modulación incorporada en la exposición. A veces sigue a la reexposición una coda¹⁰ para concluir el movimiento.

Introducción	Exposición	Desarrollo	Recapitulación	Coda Final
Puede haber o no. De corta duración.	A (Tónica) B (Dominante)	A, B (Modulaciones)	A (Tónica) B (Tónica)	Puede presentar nuevamente materiales ya utilizados anteriormente. Suele ser modulante, aunque acaba en la tonalidad del tema A.

Un segundo tipo de reexposición, habitual a comienzos del clasicismo, pero presente también en algunas obras románticas, es la *reexposición parcial*. En este segundo tipo, el reestablecimiento de la tónica tras la sección de desarrollo se confía únicamente a los temas secundario y conclusivo, el tema principal no reaparece.

Con este tipo están relacionadas esas formas en “*espejo*” en las que el regreso del tema principal se retrasa hasta después de que haya reaparecido el tema secundario.

¹⁰ La coda, en movimientos en forma sonata, adquiere con frecuencia dimensiones considerables y a veces se convierte en una segunda sección de desarrollo.

Existen formas de sonata en las cuales un solo tema se emplea para las principales zonas tonales de la exposición y también como ejemplos en los cuales hay más de dos áreas tonales importantes y/o grupos de temas. Sin embargo, la característica crucial de la *forma sonata* es la tensión creada por el contraste tonal en la primera sección y la resolución de esta sección por medio de un retorno a la tonalidad original, así como al tema original en la segunda sección.

Teóricamente, la forma sonata es característica del primer movimiento, pero no faltan las excepciones. La forma *lied* (A A' A) es una de las que se utilizan con mayor frecuencia en el movimiento lento, junto con la variación. La forma *rondó* (ABACA) consiste en estribillos y episodios, se hace característica del último movimiento a partir de Haydn.

El esquema de la sonata clásica, tal y como Haydn lo heredará para llevarlo a su madurez y transmitirlo a sus sucesores es el siguiente:

- I. Movimiento rápido o moderado, cuyo origen es la *allemande* de la suite. Generalmente muy desarrollado, en *forma sonata*, a veces precedido de una introducción lenta.
- II. Movimiento lento y expresivo, en forma *lied*, cuyo origen es la *sarabande* de la suite. Haydn emplea con frecuencia en este lugar un tema con variaciones.
- III. Minueto con trío y da capo. Siempre ternario. Beethoven lo sustituye por una pieza intensa, inquietante llamada *scherzo*, llegará a colocar este movimiento delante del movimiento lento, y a menudo lo suprimirá.
- IV. Movimiento rápido o muy rápido, que en la suite era casi siempre una *giga*. La estructura más habitual es la del *rondó*. Beethoven la ampliará al introducir el tipo de desarrollo propio de la forma sonata.

Los movimientos I, III y IV aparecen generalmente en la misma tonalidad, mientras que el movimiento lento presenta una tonalidad vecina.¹¹

Durante el siglo XIX, la tradición de la sonata clásica se mantuvo en manos de compositores austriacos y alemanes del romanticismo como Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms. Sin embargo, muchos compositores, entre ellos el pianista polaco Frederic Chopin, tenían más facilidad para las piezas cortas que para las obras de

¹¹ Cande, Roland De. *Nuevo Diccionario de la Música*, (I) Términos musicales. Ma Non Troppo Edit. Traducción de Paul Silles.

mayores dimensiones; cuando escribían sonatas, tendían a no tomar en cuenta las relaciones musicales a gran escala y escribían movimientos sorprendentemente diferenciados, cuya estructura interna realzaban haciéndoles corresponder unos episodios distinguidos. Otros, como el pianista húngaro Franz Liszt, no tomó en consideración gran parte del esquema tradicional. Su *Sonata en Si menor* es una obra larga en un movimiento, que se parece al planteamiento del *poema sinfónico*¹².

En el siglo XX, el interés por la sonata ha continuado dentro de ciertos límites, aunque el género ha experimentado una transformación tanto en su estilo como en su forma general. Joaquín Zamacois (compositor chileno) explica en un curso de formas musicales: “...*En nuestra época, en la cual las tendencias que se manifiestan lo hacen en sentidos muy dispares, y más en el de derrocar las formas clásicas que en el de enriquecerlas con aportaciones aspirantes a la perdurabilidad. De ahí Sonatas que únicamente tienen un vínculo con la aquí explicada: el título*”.¹³ En atención a que las características esenciales de la forma sonata se hallaban tan estrechamente ligadas a los principios de la tonalidad de tónica – dominante, es comprensible que la índole de la forma haya cambiado sustancialmente, al debilitarse o ser desechada la tonalidad. Así las obras no tonales se citan a veces como ejemplos de formas de sonata, cuando ofrecen sólo la más leve analogía con las nociones de exposición, desarrollo y reexposición. El término “sonata” también suele usarse de forma indefinida para sugerir en la mente del oyente las grandes tradiciones del pasado, pero con una estructura y carácter que tienden al individualismo.

¹² Un **poema sinfónico** es una obra de origen extra musical, de carácter poético literario, cuya finalidad es mover sentimientos y despertar sensaciones, o describir una escena mediante la música. El término fue aplicado por primera vez por Franz Liszt que escribió trece composiciones de este género.

¹³ Zamacois, Joaquín (2004). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Ed. Idea Books, S.A., p. 201

1.3.1. I Allegro enérgico

Esta sonata no tiene un centro de gravedad sobre alguna nota o grupo de notas en específico, tampoco parece existir una escala sobre la cual se hayan construido los motivos principales, por lo cual considero que esta sonata es de naturaleza atonal, aunque creo que la esencia de la composición se haya directamente en los intervalos utilizados ya que estos se conservan idénticos en la mayor parte de obra, y aunque es trabajada de forma muy libre, mantiene siempre los componentes principales de la *forma sonata clásica*. Dos motivos son las ideas musicales principales. Estas dos ideas tienen la función equivalente de los temas “A y B” dentro de una sonata. Para hacer este análisis, nombre a la primera de estas ideas Motivo Temático A (MT A); y a la segunda Motivo Temático B (MT B).

La estructura de este movimiento corresponde a las sonatas con *reexposición parcial*, en este caso se utiliza la reexposición en *espejo*, presentando al MT B (con variaciones de ritmo y altura) antes del MT A. El siguiente esquema muestra, a grandes rasgos, esta estructura:

Exposición		Desarrollo	Reexposición en <i>espejo</i>		Coda
C. 1-97		C. 98-142	C. 143-201		C. 202-219
Secc. A C. 1-51	Secc. B 83-97	Con material de la secc. A y también nuevo.	MT B (Variado) C. 143-147	MT A 169-171	Material basado en su mayoría sobre el MT A y en algunos motivos de la secc. A.
MT A C. 1	Puente 52-82				
	MT B 83-87				

En toda la obra existen en abundancia los contrastes dinámicos, agógicos, tímbricos, expresivos e interpretativos que mantienen un movimiento continuo de matices que forman parte del rico atractivo que nos ofrece esta obra.



Figura.6 M3 C. 20-22



Figura.7 M4 C. 24 y 25

A partir del compás 18, pequeños fraseos en forma de apoyaturas aparecen, su figura rítmica principal son los quintillos de treintaidosavo y a veces los seisillos. Este tipo de fraseos están presentes en los tres movimientos de la sonata y son un recurso típico de ésta. (Figura.8)

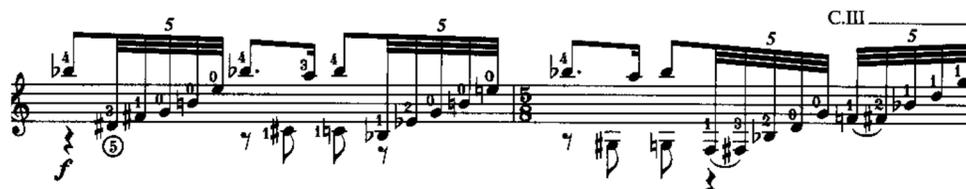


Figura.8 C.30 y 31

Puente

El puente está claramente marcado por el cambio de tempo, cambiando a *più mosso*, además en este pasaje aparece un nuevo motivo en el registro superior al que nombre: Motivo del Puente (MP). (Figura.9)



Figura.9 MP C. 52 y 53

Es importante señalar que el MP, a pesar de tener un modelo rítmico nuevo, tiene cierta relación con el MT A, esto lo podemos ver en los intervallos que lo conforman, los cuales marcan un claro movimiento contrario al del MT A, la comparación queda de la siguiente manera:

MT A: ↑↑↓↓
 MP: ↓↓↑↑

El nuevo motivo de esta sección se desarrolla y algunas veces se mezcla con variaciones de los motivos anteriormente presentados. En el tercer movimiento tiene relevancia estructural ya que es modelo para algunos pasajes. Aunque esta sección señala un cambio a un tempo más rápido, la melodía, el uso de valores rítmicos de duraciones medianamente largas, y las dinámicas señaladas por Koshkin, provocan una sensación de descanso.

Motivo Temático B

El MT B presenta un cambio de tempo ahora en *Andante*. En el registro inferior hay un pedal en la nota *Re*, y en el registro superior se encuentra la melodía. Ésta consiste en dos notas que se mueven de forma paralela llegando a un acorde que se forma con las notas *Re-Mi-La*, el cual parece ser un “centro de gravedad” dentro de este tema. (Figura.10)

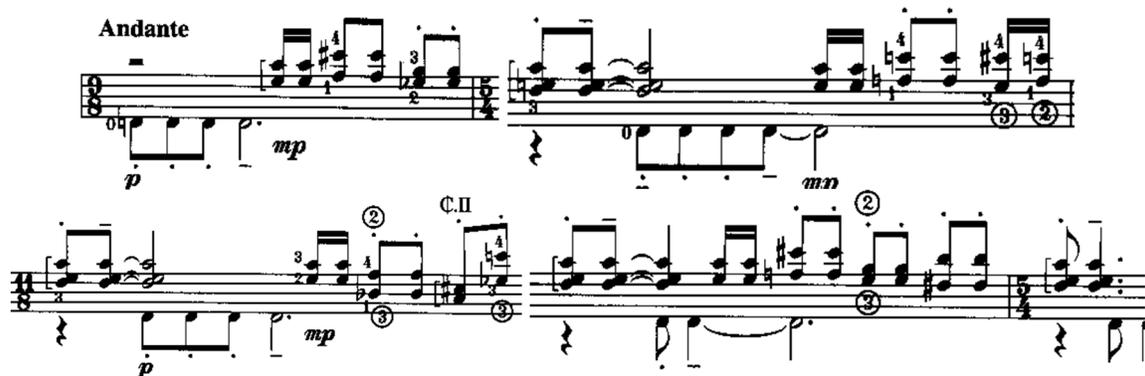


Figura.10 Motivo Temático B C. 83-87

Un rasgo característico del MT B es la articulación que indica el uso del staccato y el tenuto. Esto en principio marca una clara diferencia en la articulación que existe entre el MT A y el MT B, y se puede aprovechar para hacer uso de distintos colores para resaltar más el carácter de cada uno.

La sección B consta de 15 compases donde únicamente se presenta el MT B, no hay otros motivos en comparación con la sección A. El nuevo tema es lo suficientemente contrastante para poder reconocerlo sin dificultad, tanto en la reexposición como en algunos pasajes de los siguientes movimientos

Desarrollo

Esta sección tiene mucho movimiento, encaminado principalmente a generar tensión y llegar al clímax que es justamente el pasaje que antecede al MT A en su reaparición. Comienza retomando el tempo primo en el compás 98, y después cambia a *Agitato*. El rango dinámico va desde el *f* al *mf* marcando acentos y debido a que los valores rítmicos en general son dieciseisavos y treintaidosavos, los pasajes comienzan a llenarse de notas, lo que genera tensión automáticamente.

Está construido en su mayoría con fragmentos y variaciones de los motivos correspondientes a la sección A, y algunas alusiones al motivo del puente. También vuelven a aparecer los rápidos fraseos, principalmente en grupos de quintillos. (Figura.11)

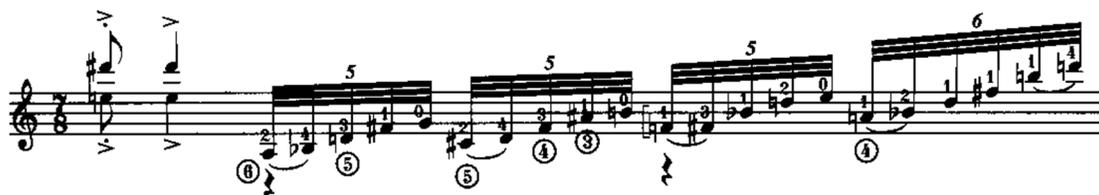


Figura.11 C. 138

En el compás 112, aparece un nuevo motivo que será reutilizado en el movimiento III de la Sonata. Me referiré a este como: M5. (Figura 12)



Figura.12 M5 C. 112 y 113

Poco a poco van apareciendo acordes, los cuales son enfatizados con acentos. (Figura.13)



Figura.13 C. 131 y 132

Reexposición

Como mencioné anteriormente, esta sonata tiene una Reexposición en espejo, en la cual se presenta primero al MT B y después al MT A.

En el compás 143 reaparece el MT B, con variaciones rítmicas y de altura, esta vez a una distancia de cuarta justa por debajo del original. (Figura.14)

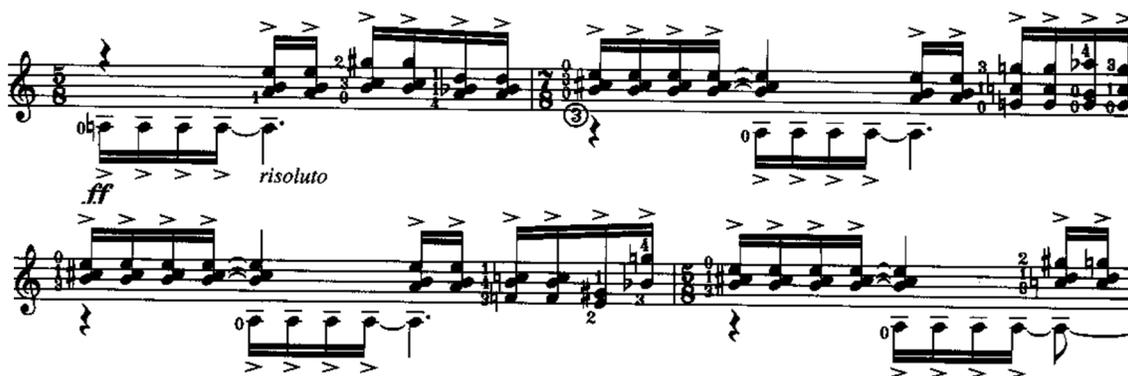


Figura.14 C. 143-146

Aunque el MT B no aparece en su forma original, sigue conservando los intervallos originales entre las notas que lo estructuran, además se hace bastante énfasis dinámico y de articulación para resaltar este pasaje mediante las indicaciones *ff*, *risoluto* y los acentos en cada dieciseisavo.

A partir del compás 149 se inicia la preparación del clímax de este movimiento. Hay dos planos sonoros. El superior tiene movimiento general ascendente mientras que en el inferior se establece un pedal que comienza con la sexta cuerda al aire y después se le añade la quinta cuerda y luego la cuarta, el rango dinámico se abre hasta llegar al *sff*. Del compás 158 en adelante, se encuentra el pasaje donde se genera más tensión, el pedal en el registro inferior se conserva, y el registro superior sigue el mismo modelo rítmico-melódico en cada compás, llegando al punto climático en el compás 166 con un acorde en octavos fuertemente marcado con acentos, el *ff*, los silencios entre cada uno de ellos. La articulación que exige violentos rasgueos con la mano derecha. (Figura.15)

Figura.15 C.161-166

En el compás 167 cambia el tempo a *Piú mosso*, si recordamos que originalmente el MT A tenía una nota pedal sobre la nota *Si*, en esta ocasión comienza dicho pedal, ahora duplicado en la cuerda 2 y 4 de la guitarra. En el compás 169, finalmente reaparece el MT A, a una distancia de segunda mayor por encima del original. El motivo se encuentra octavado en las notas de los extremos, y al mismo tiempo, también se haya en las notas

1.3.2. II Adagio molto

Este movimiento tiene la forma ternaria A-B-A, sus partes son: exposición, desarrollo y reexposición. También están presentes, el MT A y el M2 del movimiento I (Figuras 1 y 5).

Este es el esquema a grandes rasgos:

Exposición		Desarrollo	Reexposición		Coda
C. 1-24		C. 25-121	C. 122-149		C. 150-157
Sección A		Variaciones	Sección A		Sección conclusiva
Introducción	Tema A	Las variaciones tienen como modelo a los motivos MT A y M3, presentados en la secc. A.	Introducción	Tema A	
MT A y M3 C. 1-10	11-24		MT A y M3 C. 122-131	132-144	

Exposición

La exposición es lo que llamo **sección A**, que abarca del compás 1 al 24. Tiene una pequeña introducción donde se presentan un par de motivos a los que nombre: MT A y M3. Este último proviene del movimiento I. En ellos se basa gran parte del material que estructura al Adagio Molto. Una vez presentados dichos motivos, aparece el Tema A, único tema en este movimiento, que está construido con elementos de los motivos antes presentados. Toda la exposición se repite casi literalmente en la reexposición.

MT A

En los primeros tres compases del movimiento aparece el MT A. Su rasgo más característico es la figura rítmica de tresillo junto con las apoyaturas en sentido ascendente, las cuales tienen una medida rítmica de treintaidosavo y auditivamente parecen recursos percusivos. (Figura.18)



Figura.18 MTA C. 1-3

Los movimientos interválicos tienen la siguiente secuencia: $\uparrow\downarrow\uparrow$. Es importante esta serie de movimientos, ya que estará presente en las variaciones. Las apoyaturas junto con la nota que aparecen al principio de cada compás, provienen directamente del MT A del primer movimiento, aunque se aprecian más claramente en el compás 176 de dicho movimiento, en donde aparecen de forma simultánea como un acorde. (Figura. 19)



Figura.19 C. 176 del primer movimiento.

M3

En el compás 8 y 9 aparece el motivo que nombré M3 ya que proviene del primer movimiento. (Ver figura 6). La melodía que se encuentra en el registro superior sigue manteniendo los mismos movimientos interválicos que el modelo original, pero si hay variaciones en los valores rítmicos y en la altura. (Figura.20)



Figura.20 M3 C. 8 y 9

Tema A

En los compases del 11 al 24 aparece el Tema A. El tempo cambia, pasando de un *adagio molto* a un *piú mosso*. La melodía principal se encuentra en el registro superior. En el

inferior, hay un pedal con dos notas simultáneas que siempre aparece en contratiempo, la interacción entre ambas voces es de *pregunta respuesta*. (Figura.21)

Figura.21 C. 11-15

Desarrollo (Variaciones)

La primera variación aparece en el compás 25 con cambio de tempo ahora en *più mosso agitato* (Figura.22). Esta variación cuenta con elementos del MT A y del M3, como son: los veloces fraseos en el registro inferior que recuerdan a las apoyaturas y que además se encuentran en los contratiempos; la figura rítmica de tresillo; y en el registro superior los intervalos tienen cierta similitud con los del M3.

Figura.22 C. 25-26

En el compás 40, retomando el *tempo primo*, aparece nuevamente el MT A, ahora en el registro inferior, dos octavas por debajo del original. Las apoyaturas tienen más notas y ahora son en sentido descendente. (Figura.23)

Figura.23 C. 39-42

La segunda variación comprende de los compases 46 a 60. Ahora con cambio de tempo en *andantino*, la melodía principal se encuentra en el registro superior. En el registro inferior hay otra melodía que a lo largo de casi todo el pasaje presenta un movimiento contrario al registro superior, y aparece en los contratiempos. En este registro esta presente el movimiento interválico: $\uparrow\downarrow$, que hace alusión al MT A. También se utilizan las apoyaturas como rasgo característico, sólo que en esta variación dichas apoyaturas son de una sola nota y por lo tanto de más larga duración. El rango dinámico comienza en un *p* que se abre y luego se cierra llegando a un *mp*. (Figura.24)

Figura.24 C.46-48

En el compás 57, se hace referencia al MT A, en el registro inferior. (Figura.25)

Figura.25 C.57

La tercera variación aparece en el compás 61, el tempo cambia a *poco piú mosso*. Aquí el registro superior tiene como modelo al M3, y en el inferior se sigue haciendo alusión al MT A, en sus movimientos interválicos, y también sigue apareciendo en contratiempo. (Figura.26)



Figura.26 C. 61, 62

En el compás 67 de este pasaje, aparece un nuevo modelo rítmico-melódico. (Figura.27)



Figura.27 C. 67

Se sigue manteniendo el contrapunto en el registro inferior y ocasionalmente el nuevo motivo transcurre en ambos registros, en interacción de *pregunta-respuesta*, el rango dinámico se encarga de generar tensión yendo de un *p* a un *f*, y en el compás 78 sorpresivamente aparece el motivo típico de la Sonata: el MT A del primer movimiento, junto también con el M2, el que aparece en la figura 5. (Figura.28)

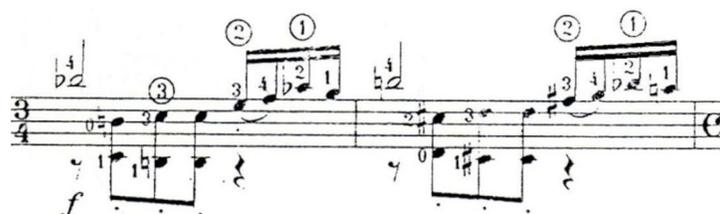


Figura.28 C. 78 y 79

En el compás 82 cambia el tempo ahora a *con moto*. Este es el pasaje donde se desarrolla el clímax del movimiento. Con el uso de dieciseisavos casi exclusivamente, y con un movimiento melódico, regularmente ascendente, se genera tensión. Los reguladores abren el rango dinámico de *p* a *sf*. Los registros juegan mayormente con el bordado en interacción de *pregunta-respuesta*. En el compás 90 el registro inferior presenta una escala ascendente, mientras que el superior se mantiene con un pedal en las notas *Si* y *Sol*. En el compás 93 aparecen acordes articulados en forma de arpeggios que se basan en posiciones fijas en la guitarra, enfatizando algunos de éstos con stacatos y acentos. Finalmente el clímax se encuentra en el compás 98 con acordes en contratiempo fuertemente marcados con rasgueos violentos en la guitarra, al final del compás se presenta el MT A de este movimiento. (Figura.29)

Figura.29 C. 93-98

Después de este pasaje de tensión viene el reposo con la última variación en el compás 99. El tempo desacelera cambiando a *poco meno mosso*. Se puede apreciar claramente el MT A en la anacrusa al compás 100, en el registro superior. Se conserva el ya conocido pedal en contratiempo del registro inferior, y un registro intermedio lleva una melodía cromática

ascendente. El rango dinámico se cierra hasta el *p*, y las notas se van haciendo cada vez más largas de duración, se prepara la reexposición. (Figura.30)

Figura.30 C. 99-104

Reexposición

De forma casi literal, se vuelve a presentar el mismo material de la exposición (sección A) con algunos elementos nuevos. El MT A en el registro superior, viene acompañado de un registro inferior que parece tener el papel de “eco” o repetición desfasada de la primera. (Figura.31)

Figura.31 C. 122-124

El M3 también reaparece con una pequeña diferencia: el acorde en el registro inferior se presenta en forma de arpeggio. (Figura 32)

Figura.32 C. 129 y 130

En el compás 122, el tempo cambia a *più mosso*, reaparece el Tema A. Se presenta casi igual solo con la diferencia de estar a una distancia de cuarta justa por encima del original. En el registro inferior se mantiene un pedal en contratiempo pero con más notas. (Figura.33)

The image shows a musical score for measures 132-134. It consists of two staves in 3/4 time. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a dynamic marking of *pp* and the tempo instruction *Poco più mosso*. The melody features three triplet markings. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, with a dynamic marking of *pp* and the instruction *poco a poco cresc.* The bass line includes a pedal point in the left hand.

Figura.33 C.132-134

Coda

En el compás 145 se regresa al tempo primo. Una pequeña sección de *pregunta-respuesta* entre armónicos y notas naturales marca la llegada de la sección conclusiva. En el compás 150 cambia el tempo a *lento*. El rango dinámico se cierra de un *p* hasta *ppp*, las notas se hacen cada vez más largas, se conservan las típicas apoyaturas del principio, y concluye con un acorde.

1.3.3. Presto

El tercer movimiento de la sonata parece tener la función general de ser una especie de reexposición de casi todo el material motivico que se presentó en el movimiento I, además de que también, presenta su propio material motivico y sus correspondientes secciones: exposición, desarrollo y reexposición. Es de carácter resolutivo, sumamente enérgico, lleno de contrastes expresivos. Koshkin vuelve a utilizar recursos de los movimientos anteriores, como las apoyaturas del movimiento II y los veloces fraseos del movimiento I. El siguiente cuadro muestra una síntesis de la estructura del tercer movimiento.

Exposición		Desarrollo	Reexposición		Coda
C. 1-67		C. 68-220	C. 221- 277		C. 278-332
MT A C. 7-10	MT B C. 51-57	Contiene material nuevo y también se presentan el MT A y el MT B, ambos del movimiento I.	MT A C. 228-231	MT B C. 265-271	Sección conclusiva, que utiliza como material más importante el MT A del movimiento I.

Exposición

Comienza con un pequeño motivo introductorio que se asemeja a los veloces fraseos y a las apoyaturas de los movimientos anteriores, incluso al MT A del movimiento I, en su estructura. Este motivo será un rasgo característico ya que aparecerá muy frecuentemente en todo el movimiento. (Figura.34)



Figura.34 C.1 y 2

Después, se combina este motivo con el MP del movimiento I (ver figura 9). Este último, tiene variaciones rítmicas. Esta combinación aparece frecuentemente tanto en la exposición como en la reexposición. (Figura.35)



Figura. 35 C. 3 y 4

MT A

En el compás 7 aparece el MT A, con una duración de cuatro compases, lo conforman dos planos sonoros. La corchea es la figura rítmica predominante, las notas tienen un movimiento general ascendente. El rango dinámico comienza en *mf* que se irá abriendo hasta el *f*. (Figura.36)

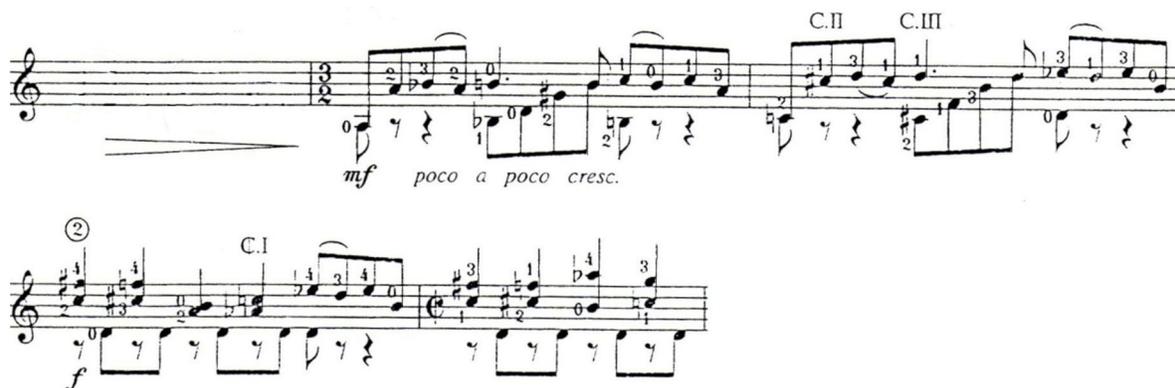


Figura.36 MT A C. 7-10

En la exposición reaparecen casi todos los motivos que se presentaron en el movimiento I, con ligeras variaciones pero fácilmente reconocibles. A continuación se muestran tres de ellos que aparecen en la exposición. (Figuras 37-39)

Figura.37 M5 C. 21 y 22

Figura.38 M4 C. 28

Figura.39 M3 C. 60 y 61

En el compás 42 aparece nuevamente el MT A, ahora a una distancia de cuarta justa sobre el original. (Figura.40)

Figura.40 C. 42-45

El rango dinámico en todo este pasaje se irá abriendo generando tensión para llegar a un pequeño clímax en el compás 92. Acordes fuertemente rasgueados se presentan en este pasaje. (Figura.43)

Figura.43 C. 91-94

En anacrusa al compás 111, aparece el viejo conocido MT B del movimiento I, variado en valores rítmicos y altura, pero auditivamente siempre reconocible. (Figura.44)

Figura.44 C. 109-115

Nuevamente aparece en anacrusa al compás 123. (Figura.45)



Figura.45 C. 122-128

En el compás 141 hay un pasaje basado en otro viejo material procedente del movimiento I que incluye el también conocido MT A, junto con el MP, ambos de ese movimiento. A continuación se muestran dichos pasajes. (Figuras 46 y 47)

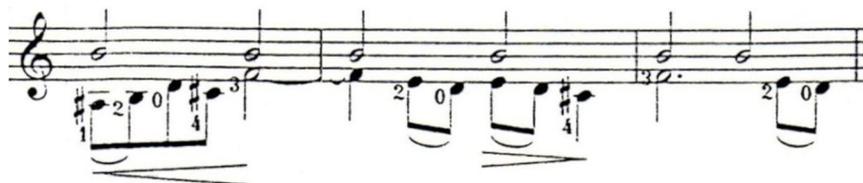


Figura.46 C. 141-143, Movimiento III



Figura.47 C. 181- 183, Movimiento I

El pasaje que abarca del compás 153 al 165, contiene el M2 del movimiento I, claramente se aprecia en el sistema inferior. (Figura.48)



Figura.48 C. 153-155

Después viene un pasaje de reposo que abarca de los compases 172 a 190. En el registro superior hay un pedal en la nota Si, mientras que en el inferior se juega con armónicos en donde se utilizan intervalos derivados del MT A. En el compás 191 aparece el ya conocido MT A del movimiento I, en registro inferior. (Figura.49)



Figura.49 C. 191 y 192

El pasaje que antecede a la reexposición abarca de los compases 205 al 220. Consiste en una línea melódica en dirección ascendente, como rasgo característico emplea apoyaturas al comienzo de la mayoría de los compases, recordando al movimiento II. El rango dinámico comienza en *pp*, que se abrirá en un movimiento paralelo a la melodía ascendente hasta llegar a *più f*.

Reexposición

En la reexposición aparecen el MT A y B en el mismo orden, junto con todos los motivos que se presentaron en la exposición. Un nuevo motivo aparece junto al que servía de introducción en el compás 1. Estos motivos serán característicos de esta sección y también de la coda. (Figura.50)

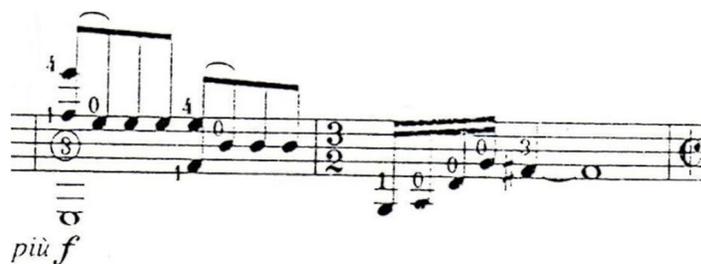


Figura.50 C. 221 y 222

El MT A se presenta en el compás 228, a una distancia de segunda mayor por encima del original. (Figura.51)

Figura.51 C. 228-231

El MT B se presenta en el compás 265, el registro inferior sigue siendo una nota pedal en contratiempo, ahora a una distancia de cuarta justa por debajo del original. (Figura.52)

Figura.52 C. 265-272

Coda

La sección conclusiva es también el clímax de la sonata entera. La tensión se genera al máximo comenzando con un cambio de tempo, acelerando a *piú mosso*. El rango dinámico es un constante crescendo que parte del *mp* hasta el *sfz*. La dirección constante de las notas es siempre ascendente. Fuertes acentos serán precedidos por grupos de dieciseisavos que con la velocidad requerida dan la impresión de esos recurrentes fraseos veloces que siempre estuvieron presentes en la sonata.

Aunque se presentan algunos de los viejos motivos, la coda presenta como tema final y conclusivo el recurrente MT A del movimiento I, que a pesar de las variaciones rítmicas, es fácilmente reconocible al oído. (Figura.53)



Figura.53 C. 308-313

Finalmente, de un modo por demás resolutivo, el mismo tema se presenta en forma de acorde de intervalos de cuarta con el uso de una posición fija que consiste en una cejilla sobre las seis cuerdas de la guitarra, y de este modo concluye la obra. (Figura.54)



Figura.54 C.331 y 332

1.4. Sugerencias técnico-interpretativas

La *Sonata para guitarra* es una obra de grandes dimensiones y plagada de pequeños motivos que aparecen recurrentemente. Esta característica puede ser una de las principales dificultades para el intérprete, ya que dichos motivos aparecen en cualquiera de los tres movimientos que estructuran la obra. Así, es posible cometer el error de saltarse de uno a otro sin darse cuenta, por lo cual es importante ubicar con precisión cada uno de estos motivos dentro de la obra entera y saber entre qué pasajes o secciones se encuentran, organizando un mapa mental con el fin de ayudar a la memoria y no dejarle el trabajo sólo a la memoria muscular de los dedos.

Es una obra de fines del siglo XX, por lo tanto se encontrará en ella una forma muy libre en cuanto a su estructura y composición, pese a que retoma la forma sonata clásica, esta aparece a grandes rasgos. Para abordar la obra se debe tener un conocimiento previo de la música para guitarra escrita en la segunda mitad del siglo XX, en especial estar familiarizado con las diferentes escrituras, nomenclaturas, tener una buena comprensión y dominio en los aspectos rítmicos y métricos ya que la obra contiene en abundancia compases irregulares o compuestos, acentos en distintos tiempos, valores binarios y ternarios superpuestos (tres contra dos, por ejemplo), escritura en doble sistema cuando alguna voz independiente lo requiere. Por su puesto, también es necesario un buen trabajo de memoria, ya que almacenar una obra de grandes dimensiones como lo es ésta, no es una tarea fácil.

En cuanto a la interpretación, Koshkin hace indicaciones durante toda la obra, refiriéndose principalmente a los aspectos dinámicos y agógicos, con lo cual el intérprete intuye el carácter o intensidad de cada pasaje, pero no hay ninguna indicación con respecto a la coloratura de la guitarra que debería usarse (*ponticello, sul tasto, etc.*), es tarea del intérprete enriquecer la obra mediante el uso de los distintos colores sonoros que ofrece la guitarra, herramientas características de la expresividad de este instrumento. Así entonces sugiero dar un color característico a cada sección o pasaje que suponga un contraste

importante, pero sobre todo a los motivos que aparecen en las exposiciones de cada movimiento. Esto además de enriquecer la interpretación, será de gran ayuda para que el público identifique auditivamente las secciones importantes de la Sonata. Por ejemplo, en el movimiento I, uso el color natural de la guitarra (la mano derecha punza las cuerdas sobre la boca de la guitarra) para interpretar el MT A; utilizo el *sul tasto* (las cuerdas se punzan sobre los trastes) para el Motivo del puente, ya que este es el pasaje de transición entre los motivos principales; y para el MT B utilizo el *ponticello* (las cuerdas se punzan cerca del puente de la guitarra). Así, tales motivos tienen un color característico. Cuando alguno de estos motivos reaparece en la obra, conservo el color que les aplique en un principio y así, de este modo, ayudo a la memoria del público a identificarlos y recordarlos con mayor facilidad.

Con respecto al MT A en el movimiento I (el motivo más recurrente dentro de la obra), la indicación marca *risoluto*, sugiero entonces enfatizar el motivo con un *acelerando* (sólo durante el lapso que dura el MT A) resolviendo en la última nota del motivo. Esto marca un rasgo característico que ayudará al público a reconocer el tema en futuras presentaciones, recordando que está presente en toda la sonata.

Esta obra tiene dos o más planos sonoros, por lo que se debe tener sumo cuidado en los ataques de ambas manos para asegurar una buena independencia de cada voz. Koshkin desde el principio, pretende explotar al máximo las capacidades musicales de la guitarra, concibiéndola no como un pequeño instrumento sino como una pequeña orquesta, y así es como se debe abordar a la guitarra, como si cada cuerda fuera un miembro independiente dentro de una orquesta, por lo tanto esta obra exige al intérprete hacer una interpretación que dé la impresión de que se escucha una obra interpretada por varias guitarras.

Con respecto a la articulación, la música de Koshkin siempre contiene desafíos técnicos referentes en especial al tipo de ataque de la mano derecha (mano que puntea las cuerdas). En ésta, la independencia de los dedos puede, por ejemplo, requerir punzar naturalmente con el pulgar y apagar con el dedo anular, o viceversa. Este tipo de articulaciones estarán presentes en la obra entera, y son un rasgo característico de la música de este compositor

por lo que recomiendo tener especial atención y cuidado al resolver dificultades técnicas de este tipo, incluso practicar por separado todos aquellos pasajes que requieran articulaciones independientes para cada voz (ataques independientes en los dedos de la mano derecha).

Un rasgo característico de esta sonata son los grupos de quintillos, seisillos y las apoyaturas. Estas aparecen en dirección ascendente y descendente. Casi nunca aparecen sus notas en distancias por grado conjunto, más bien por terceras y cuartas. Para la mano derecha, el ataque es similar al de un arpeggio, pulsando una cuerda por cada dedo, pero habrá casos en los que se tenga que pulsar más cuerdas que los dedos que utilizamos en esa mano (*p, i, m, a*), para lo cual recomiendo hacer barridos con un solo dedo sobre las cuerdas que se requiera, si es en dirección ascendente el pulgar es la mejor opción para hacer el barrido, y si es en dirección descendente, el intérprete puede escoger a su gusto entre los dedos índice, anular y medio. Un par de ejemplos se encuentran en el compás 49 del movimiento I, y en el compás 117 del movimiento III.

Capítulo 2

Johan Sebastian Bach - *Suite en La menor BWV 997*

2.1. Contexto Histórico

El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos podemos situarlos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII. Durante ese lapso, el concepto del mundo cambio de universo geocéntrico a heliocéntrico; la especulación filosófica cambio su criterio sobrenatural a otro situado en el mundo natural, los procesos fundamentales del pensamiento cambiaron desde la aceptación de la autoridad de la fe, hasta la experimentación científica; la unidad de la cristiandad simbolizada por una iglesia universal fue objetada por diversas fuerzas protestantes y la unidad teórica política del Sacro Imperio Romano, cedió el paso al hecho práctico de un equilibrio del poder distribuido entre una familia de naciones.¹⁴ En ese periodo las fuerzas irresistibles modernas chocaron con los pilares inmóviles tradicionales y de las disputas teológicas, las tensiones sociales, los disturbios políticos, las naciones beligerantes y la creación artística, nacieron el estilo barroco y la época moderna. El arte barroco, por todo lo aquí señalado, emerge de estas tensiones y habla en acentos elocuentes de los límites cada vez más amplios de las actividades humanas, adelantos grandiosos y una búsqueda incesante de medios más poderosos de expresión.

El universo barroco se caracterizó por un movimiento incesante. Los planetas de Kepler giraban en ondas elípticas; las iglesias de la Contrarreforma fueron erigidas sobre ondulantes plantas, y sus paredes ondearon como cortinas de un teatro; la profusión decorativa de sus fachadas activó todavía más las masas estáticas y aumento su pulso rítmico, y por debajo de sus cúpulas los ángeles de terracota volaban en parábolas; la piedra dura e inflexible de las estatuas por último ascendió del suelo y se fundió con una mirada de formas fluidas; las pinturas escaparon de las planas paredes para ascender a las superficies cóncavas más adecuadas de las bóvedas y cúpulas donde pudieron ascender

¹⁴ Fuentes consultadas: Fleming, Williams (1989). *Arte, Música e Ideas*. U. S. A.: McGraw-Hill, pp. 192-269; Basso, Alberto. *Historia de la Música: La época de Bach y Haendel*. Turner Libros; Edwards, Owain Tudor (1974). *Baroque Instrumental Music*. Londres: The Open University Press.

hacia el cielo, en el que eran posibles efectos más audaces de perspectiva. La música del barroco también fue reflejo de un universo cambiante. Sus formas inquietas compartieron el color de su época dinámica, y sus esquemas sonoros flotaron libremente por medio de sus espacios tonales libres por fin de las leyes de la gravitación. Rotas las cadenas que la unían al ritual religioso, a la danza o la poesía, su emancipación fue completa. Con estas ideas y materiales se construyó la imagen de este osado nuevo mundo barroco, aunque este largo proceso inició desde el periodo renacentista.

2.2. Aspectos biográficos

Johann Sebastian Bach (1685- 1750)

Bach nació en la pequeña villa alemana de Eisenach, el 21 de Marzo de 1685. Su amplia formación, que no se limitó al ámbito musical, abarcó múltiples disciplinas relacionadas con las artes y la religión, hasta que su hermano mayor Johann Cristoph, lo introdujo en el arte de la composición. Profundamente religioso, su vida se vio influida por el ambiente luterano imperante en toda la región de Turingia, de la que era originaria su familia.

Una vez concluidos sus estudios, el joven Bach buscó un puesto acorde con sus condiciones y consiguió una plaza en la orquesta de Johann Ernst, duque de Weimar, aristócrata apasionado por las artes musicales.

En 1703, al frente de su recién conseguido cargo, empezó a adquirir fama y prestigio hasta el punto de que en ese mismo año fue llamado para estrenar y expresar su opinión sobre la calidad del gran órgano instalado en la Neurkirche de Arn Stadt. Su gran técnica de ejecución instrumental le valió el nombramiento de organista, puesto desde el que emprendió su dilatada carrera.

Su dedicación al órgano no le impidió dominar otros instrumentos con perfección y maestría, así como ampliar sus dotes para la composición. Tras dejar el amparo del duque de Weimar, en 1717 se instaló en Kothen, donde compuso sus primeras piezas célebres. Entre ellas destaca el primer libro de *El clave bien temperado* (1722) y los *Conciertos de Brandenburgo* compuestos en 1721. Este mismo año contrajo por segunda vez matrimonio, con Ana Magdalena Wilcken, tras la muerte de su primera esposa, su prima María Bárbara Bach.

Después de su matrimonio abandonó Kothen, y consiguió la plaza de *cantor* de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Este cargo supuso un gran incremento de su trabajo, ya que lo obligó a enseñar a los alumnos de la escuela de Santo Tomás y a componer una ingente cantidad de obras para las iglesias de la escuela y para la de San Nicolás. Los conflictos se sucedieron debido a las intromisiones a que se veía sometido por los sucesivos directores.

La producción musical de Bach en Leipzig, vital en la carrera del maestro, fue muy amplia e importante. Durante los años que vivió en esta ciudad compuso numerosos conciertos, cantatas y fugas para las iglesias y creó dos de sus más célebres obras: la *Pasión según San*

Juan (1723) y la *Pasión según San Mateo* (1729). De esta etapa data asimismo la impresionante *Misa en si bemol menor* (1733- 1738), que constituye una de las cumbres de la música religiosa de todos los tiempos.

Durante el periodo de Leipzig, que se prolongaría hasta su muerte, Bach desplegó una actividad abrumadora como director del Collegium Musicum, cargo que ocupó hasta 1736, como organista y como compositor. En 1747 visitó Postdam invitado por el rey Federico II el Grande. Las improvisaciones que realizaría ante el soberano sirvieron como base para otra de sus magnas creaciones, *La ofrenda musical* (1747). Consagró sus últimos años a la composición de corales para órgano y a la elaboración de un célebre paradigma de técnica compositiva: *El arte de la fuga* (1748- 1750) que quedó incompleto.

Enfermo durante sus últimos años y prácticamente ciego, Johann Sebastián Bach falleció en Leipzig el 28 de julio de 1750.¹⁵

¹⁵ Fuentes consultadas: Edwards, Owain Tudor. *Baroque Instrumental Music*; Dilthey, Wilhelm (1963). *La gran música de Bach*. Madrid: Taurus Ediciones; Geiringer, Karl (1982). *J. S. Bach, La culminación de una era*. Madrid: Ed. Altalena; Basso, Alberto. *Historia de la Música: La época de Bach y Haendel*. Turner Libros.

2.3 Análisis de la obra

Uno de los temas de reflexión en la musicología es sobre el verdadero instrumento que J. S. Bach tenía en mente al componer sus diversas obras para laúd. Es muy posible que al menos algunas de estas composiciones estuvieran destinadas realmente para ser interpretadas en un instrumento de teclado, el llamado: Lautenwerk (un clavecín del siglo XVIII modificado para producir un sonido similar al de un laúd). El tipo básico se parecía a un pequeño clave con forma de ala, de un solo teclado. El instrumento no tiene cuerdas de metal en absoluto. Tres lauderos del siglo XVIII eran los que fabricaban este instrumento en Alemania: Christoph Fleischer en la ciudad de Hamburgo, Johann Nicolaus Bach (un primo segundo de Johann Sebastian) y el constructor de órganos Zacharias Hildebrandt.¹⁶ La relación de J. S. Bach con el Lautenwerk fue considerable. Se sabe que un instrumento de este tipo fue construido para él por Hildebrandt, bajo sus propias especificaciones. En una anotación al texto de Jakob Adlung¹⁷, *Música mechanica organoedi*, Johann Friedrich Agricola¹⁸ describe un Lautenwerk que perteneció a Bach: “*El editor de estas notas recuerda haber visto y oído un "Lautenclavicymbel" en Leipzig, en alrededor de 1740, diseñado por el Sr. Johann Sebastian Bach y hecho por el Sr. Zacharias Hildebrandt*”. El inventario de las posesiones de Bach en el momento de su muerte pone de manifiesto que era propietario de dos de esos instrumentos, así como de tres clavecines, un laúd y una espineta. Ciertamente, el conocimiento de Bach de instrumentos barrocos punzados no era tan profundo como su conocimiento de los instrumentos de cuerda frotada para los cuales compuso diversas obras, por lo que la idea de que al escribir las obras para laúd, tal vez le resultó útil recurrir a un medio familiar como el teclado, no es difícil de creer.

En el siglo XVIII, el laúd seguía siendo un instrumento muy activo, después de una brillante carrera durante el Renacimiento. Es probable que Bach tuviera contacto con los

¹⁶ Fuentes de consulta: <http://www.answers.com/topic/partita-for-lute-in-c-minor-bwv-997-bc-1170#ixzz1QVgtAleL> 09/08/2011; <http://www.barquemusic.org/barluthp.html> 09/08/2011; Geiringer, Karl (1982). *J. S. Bach, La culminación de una era*. Madrid: Ed. Altalena

¹⁷ Jakob Adlung (1699-1762) fue un organista alemán, maestro, constructor de instrumentos, historiador y teórico de la música .

¹⁸ Johann Friedrich Agricola (1720-1724), fue un organista y compositor alemán. Estudió música con Johann Sebastian Bach, e hizo algunas adiciones al texto *Música mechanica organoedi* de Jakob Adlung.

principales laudistas de su tiempo, tales como los afamados virtuosos Sylvius Leopold Weiss, Johann Kropffgans de Dresden, y Ernst Gottlieb Baron, el historiador del instrumento, que estudió en Leipzig. El propio Bach empleaba el laúd como instrumento solista y en conjuntos¹⁹, y por la naturaleza de esas composiciones se puede suponer que conocía su técnica y es posible también que lo tocara.

La *Suite en Do menor* BWV 997 es el único trabajo de Bach que parece encajar con el Lautenwerk. Otras de sus obras catalogadas como obras para laud, son arreglos de obras para violín o el violonchelo, como la suite en BWV 1006^a y la BWV 995. La *Suite en Do menor* se piensa que fue compuesta en los años de Bach en Leipzig, que data probablemente de finales de la década de 1730 o principios de 1740. En la actualidad no sobrevive ninguna partitura original de la mano de Bach, pero si existen diversas copias manuscritas disponibles en algunas bibliotecas de Alemania. Aunque no todas estas copias se encuentran completas, la comparación de todas ellas hace posible reconstruir la obra.

La suite tiene cinco movimientos: Preludio, Fuga, Sarabande, Gigue y Double. Después del Preludio inicial, Bach presenta una Fuga da capo, en la cual la sección inicial es repetida. La Sarabande y la Gigue son las danzas que comúnmente se encuentran en una suite barroca, y el Double, es una versión ornamentada de la Gigue.

¹⁹ En la Oda Fúnebre de Bach en memoria de la Reina Christiane Eberhardine (BWV 198) escrita en 1727 se emplean dos laudes en algunos compases. Sin embargo, Bach pudo haber tropezado con dificultades en encontrar la persona adecuada para interpretar esos compases. Parece que finalmente, Bach se decidió por instrumentos más fáciles de disponer dado que la partichela autógrafa de este número lleva el encabezamiento “órgano o cémbalo”. También fue requerido en las primeras versiones de La Pasión Según San Juan y La Pasión Según San Mateo.

2.3.1. Preludio

Inicia, como es usual en esta forma musical, con la presentación del tema principal que está compuesto de dos células motívicas. La primera de éstas consiste en un arpeggio ascendente sobre el acorde de la menor con notas de paso, acompañado de un bajo en dirección descendente que avanza por grado conjunto; la segunda, es una escala descendente que se forma en el cuarto grado y termina en el quinto. El tema completo abarca los primeros cuatro compases. (Figura.1)



Figura.1 C. 1-4

El preludio se puede dividir en tres secciones en las que se presenta este tema pasando por las tonalidades correspondientes a la tónica, subdominante y dominante. La primera sección abarca de los compases 1 al 16, presentando el tema en la tonalidad principal: La menor.

El pasaje de modulación para pasar a la segunda sección, comprende del compás 9 al 16, y en el compás 17 aparece nuevamente el tema ahora en la tonalidad de Mi menor, región tonal del dominante. (Figura.2)



Figura.2 C. 17-21

El pasaje de modulación comprende de los compases 25 a 32. La tercera sección comienza en el compás 33 donde presenta el tema con variaciones rítmicas y melódicas ahora en la tonalidad de Re menor, región tonal de la subdominante. (Figura.3)



Figura.3 C. 33-35

En el compás 40 hay un pasaje de cierta tensión que se puede entender como un clímax del preludio. Se trata de una progresión armónica muy común conocida como círculo de quintas (*Mi, La, Re, Sol, Do*), que se conecta con el pasaje de modulación para regresar a la tonalidad principal, La menor. (Figura.4)



Figura.4 C. 40-44

El pasaje de modulación comprende del compás 45 al 50, llegando a la sección conclusiva en el 51, reafirmando la tonalidad original. Termina con un dominante secundario del dominante (Si 7), el acorde dominante en tercera inversión (E 7) y la tónica (La menor). (Figura.5)

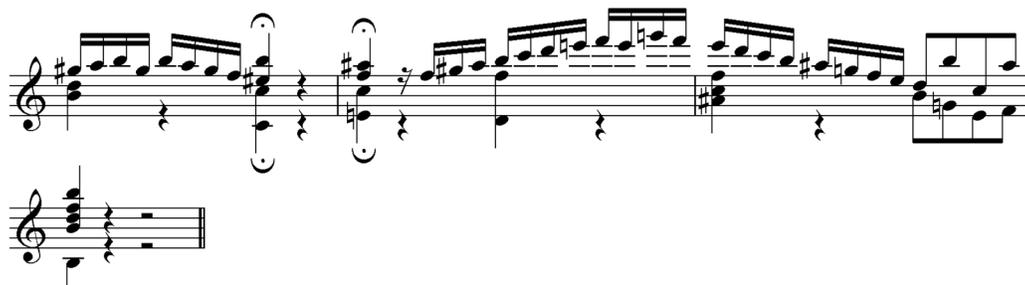


Figura.5 C. 53-56

Además del tema principal del preludio, en el material musical restante se forman pasajes con células melódico-rítmicas recurrentes, a los que designé una letra para ubicarlos en los siguientes cuadros, donde se muestra una síntesis de la estructura general del preludio.

Sección	A									
Subsecciones	Tema A	B	B'	C	D	E	F	E'	Puente cadencial	
Compases	1-4	5	6	7	8	9, 10	11,12	13, 14	15, 16	
Tonalidad	Am					Modulación a Em				

Sección	B										
Subsecciones	Tema A	B''	G	B	G	C'	D'	D''	D'''	H	Puente cadencial
Compases	17-20	21	22	23	24	25	26	27	28	29-32	32
Tonalidad	Em		Am		Modulación a Dm						

Secciones	C							
Subsecciones	Tema A'	C'	D'	D''''	H' (Clímax)	E''	F'	E'
Compases	33-35	36	37,38	39	40-44	45-46	47,48	49, 50
Tonalidad	Dm y modulación a Am	Am			Círculo de quintas: E7, A7, D7, G7, C7	Modulación a Am	Am	

Secciones	Sección conclusiva	
Subsecciones	Puente cadencial	Final
Compases	51-54	54-56
Tonalidad	Énfasis sobre el V7	Am

2.3.2. Fuga

Esta es una fuga a tres voces estructurada en tres secciones: A (exposición del sujeto, C. 1-48), B (desarrollo, C. 49-109), y nuevamente A ya que así se indica en el compás 109 (*Dal segno al* C). Concluyendo la fuga en el compás 49 (157 en la repetición).

El sujeto se presenta en la anacrusa del compás 1, en la voz intermedia. Este sujeto está formado por tres partes que llamé: cabeza, centro y cola. La cabeza consiste en una escala ascendente que parte de la tónica. El centro es una escala cromática ascendente sobre el enlace armónico: IV, V/VII, VII y V. Y la cola se centra en la tónica con un salto de cuarta descendente que regresa a la tónica y termina con un bordado descendente sobre la sensible en un enlace cadencial: I, V7. También existe un contrasujeto en la voz inferior, que aparece en el segundo compás. Consiste en una escala descendente que conduce a la tercera del acorde de tónica y termina en la quinta del acorde de dominante, en lo que corresponde a la cola del sujeto. (Figura.6)



Figura.6 C. 1-4

La primera respuesta aparece del compás 7 al 10 con el sujeto en la voz superior y el contrasujeto en la voz intermedia. La siguiente respuesta sucede del compás 17 al 20 con el sujeto en la voz inferior y el contrasujeto en la voz intermedia. (Figura.7 y 8) La siguiente en los compases 23 a 26, con el sujeto en la voz intermedia y el contrasujeto en la superior.



Figura.7 C. 7-10



Figura.8 C.17-20

En el compás 44 se presenta nuevamente el sujeto pero en este caso comienza en la voz intermedia y termina en la voz superior. Con el contrasujeto pasa algo similar, inicia en la voz inferior y terminando en la intermedia. (Figura.9)



Figura.9 C. 44-47

El desarrollo comienza en el compás 49, sección en la que se utilizan las figuras de dieciseisavos, en su mayoría; el sujeto aparece en ocasiones sin cabeza o sin cola y con variaciones rítmicas como ocurre en el compás 55, donde tiene variaciones rítmicas en el centro. (Figura.10)



Figura.10 C. 55-59

En el compás 59, aparece en la voz superior un “sujeto” en forma invertida, dentro de un proceso de modulación que va de Em a Am. Auditivamente no parece tener ninguna

relación con el sujeto original. El parentesco se puede observar claramente en la partitura donde los movimientos interválicos muestran un claro movimiento contrario a los del sujeto original, además de que los valores rítmicos son casi idénticos en ambos casos. (Figura.11)

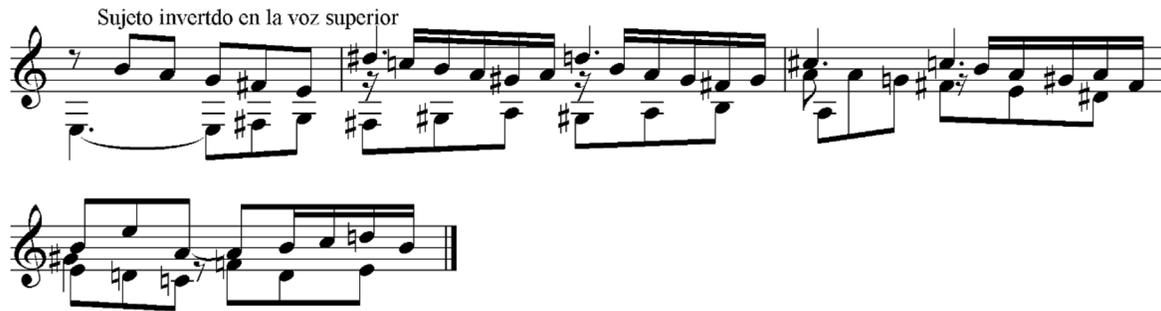


Figura.11 C. 59-63

El mismo material se repite en los compases 63 a 67, pero ahora el proceso de modulación es de Am a Dm.

El sujeto aparece nuevamente en el compás 75 en la voz superior, en este caso el contrasujeto está variado en la voz inferior. (Figura.12)

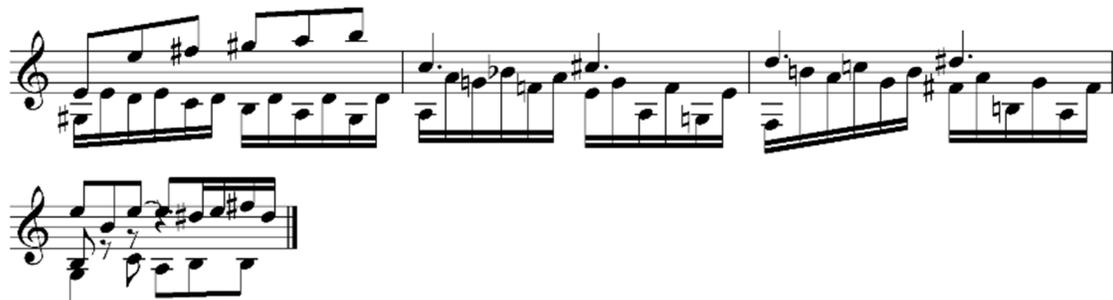


Figura.12 C. 75-78

El pasaje que abarca de los compases 85 a 97, representa el clímax de la fuga. La melodía en la voz inferior recuerda al contra-sujeto y la voz superior se basa en ostinatos y arpeggios. En el compás 98 se presenta el sujeto sin cabeza y, en esta ocasión, sin contrasujeto. (Figura.13)



Figura.13 C. 98-101

En el compás 105 se presenta por última vez el sujeto en la voz inferior y de forma variada. Después de presentar la cabeza, se omite el salto descendente de séptima, y la escala ascendente cromática tiene variaciones rítmicas. El contra-sujeto aparece incompleto en la voz superior. Con esta última presentación se prepara el camino hacia la repetición de la sección A donde en el compás 109 reaparece la cabeza del sujeto. (Figura.14)

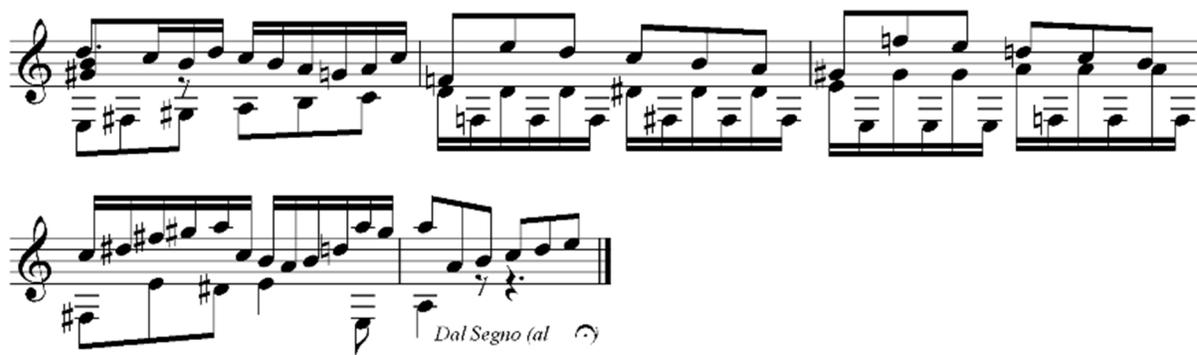


Figura.14 C. 105-109

Los siguientes cuadros muestran una síntesis de la estructura general de la Fuga.

Sección	A						
Subsección	Sujeto (Contrasujeto)	Episodio	Sujeto (Contrasujeto)	Episodio	Sujeto (Contrasujeto)	Episodio	Sujeto (Contrasujeto)
Compases	1-4	5,6	7-10	11-16	17-20	21, 22	23-26
Tonalidad	Am	Modulación a Em	Em	Modulación a Am	Am	Inflexión al grado III	Em

Sección	A (continuación)		
Subsección	Episodio (Clímax)	Sujeto (Contrasujeto)	Final
Compases	27-43	44-47	48-49
Tonalidad	Dm, Am	Am	Am I, V7, I

La sección B, es un largo desarrollo que puede entenderse como una gran sección de clímax dentro de la Fuga. La figura rítmica predominante son los dieciseisavos, lo que provoca una sensación de mayor velocidad y genera tensión. El sujeto se presenta con variaciones rítmicas, melódicas y armónicas. También algunas veces aparece sin cola o sin cabeza. Los episodios son de varios tipos. Algunos están hechos con escalas acompañadas por un bajo, en las que se encuentra algún modelo rítmico recurrente. Un segundo tipo presenta un “sujeto” con movimiento contrario al original (invertido). Y el tercero consiste en pasajes con material contrapuntístico, que se repite nuevamente pero en otra tonalidad.

Sección	B					
Subsección	Episodio (escalas)	Sujeto (sin cola)	Episodio “sujeto invertido”	Episodio “sujeto invertido”	Episodio (escalas)	Sujeto (Completo)
Compases	49-54	55-58	59-63	63-67	67-74	75-78
Tonalidad	Am	Em	Em, modulación a Am	Am, modulación a Dm	Dm, C y círculo de 5as: A, D, G, C, F	Am, modulación a Em

Sección	B (continuación)				
Subsección	Episodio (material contrapuntístico 1)	Episodio (material contrapuntístico 2)	Episodio (arpeggios)	Episodio (material contrapuntístico 2)	Sujeto (sin cabeza)
Compases	79-82	83-87	88-92	93-97	98-100
Tonalidad	Em	Em, modulación a Am	Am	Am, modulación A Dm	Dm, modulación a Am

Sección	B (continuación)		
Subsección	Episodio (material contrapuntístico 1)	Sujeto variado	Cabeza del Sujeto (regreso a la sección A)
Compases	101-104	105-108	109
Tonalidad	Am	Am	Am

2.3.3. Sarabande

Esta danza está estructurada en dos grandes secciones, la primera, abarca del compás 1 al 16, en donde se despliega el motivo rítmico-melódico en La menor; y la segunda, de los compases 7 al 32 donde presenta el motivo en la tonalidad relativa de Do mayor.

El motivo de esta sarabande comienza con un acorde de La menor seguido de una pequeña escala con intervalos de sexta entre las voces superior e intermedia, y en el compás 2 aparece la misma melodía en el bajo, omitiendo las sextas. (Figura.15)



Figura.15 C. 1-5

Este pasaje termina en el compás 8 con un acorde del dominante (E7), y del compás 9 al 16 se presentan escalas y arpeggios con notas repetidas, que al final del pasaje hacen énfasis en Re menor y Sol mayor, es una modulación hacia el relativo mayor de la tónica. (Figura.16)



Figura.16 C. 13-16

En la segunda sección se presenta el tema o motivo inicial ahora en la tonalidad relativa Do mayor. Igual que en la primera sección, comienza con un acorde de Do mayor seguido de una escala con sextas, y en el siguiente compás la misma melodía aparece en el bajo, ahora sin las sextas. (Figura.17)



Figura.17 C. 17-19

A continuación se presenta un pasaje nuevamente a base de escalas y arpeggios con notas repetidas. Del compás 25 al 28 aparece un material basado en el que aparece en el compás 11 al 14, prácticamente se trata de una imitación en forma invertida, en el siguiente ejemplo se muestra la comparación. (Figura.18 y 19)



Figura.18 C. 11-14



Figura.19 C. 25-28

Del compás 29 al 32 se presenta la modulación de regreso a La menor, pasando por Do mayor, Re menor y el dominante Mi 7 para terminar con un acorde de La menor. (Figura.20)



Figura.20 C. 29-32

Durante el desarrollo de cada sección existen células rítmico-melódicas recurrentes a las que designe una letra para poder identificarlas en los siguientes cuadros.

Sección	A						
Subsecciones	Motivo principal	Pasaje	A	A	B	B	Final
Compases	1, 2	3-8	9,10	11, 12	13	14	15, 16
Tonalidad	Am	Am, inflexiones a los grados IV y V	Inflexión al grado VI	Inflexión al grado IV	Am	Grado VII, modulación a C mayor	C mayor

Sección	B				
Subsección	Motivo principal	Pasaje	C	C	Final
Compases	17-19	20-24	25, 26	27-29	30-32
Tonalidad	C mayor, inflexión al V	C, inflexión al III	Inflexión al II	C mayor, II, V7, I	Am

2.3.4. Gigue

Se divide en dos secciones, la primera en la región de la tónica y la segunda pasa por el dominante, el subdominante, el relativo mayor que también termina con un fragmento de la primera parte consolidando así el regreso a la tónica. Está plagada de apoyaturas melódicas, saltos, anacrusas y los típicos ornamentos barrocos: trinos y mordentes.

El tema o motivo musical de la Gigue, aparece en los compases 1 a 4 (Figura.21), se presenta al principio de cada sección y su constitución melódica-rítmica es el modelo en que se basa el resto del material que conforma la danza.



Figura.21 C. 1-4

La primera sección comienza con una frase de 8 compases que empieza en la tónica y termina en la dominante. La segunda frase del compás 8 al 16, contiene la modulación hacia la región del dominante mediante el uso del V7/V. (Figura.22)



Figura.22 C. 15-16

La segunda sección tiene abundante movimiento armónico, comienza con el modelo rítmico-melódico en Mi mayor (C.17), y después pasa por la región de Re menor, Sol mayor, y en el compás 31 y 32 llega al relativo Do mayor, terminando una frase para pasar a otra que supone un pequeño clímax en los compases 33 a 36, haciendo énfasis armónico sobre el dominante (Mi7) de la tónica original y terminando la frase con el uso de dieciseisavos. (Figura.23)



Figura.23 C. 32-36

En el compás 37 está el regreso a la tonalidad inicial, prácticamente se utiliza el mismo material de la primera sección. Se presenta nuevamente el motivo de los compases 1 a 4 tal cual es, y también se retoma el material de los compases 9 a 16, pero en esta ocasión parte de Re menor a La menor, concluyendo la danza. (Figura.24)



Figura.24 C. 36-48

En los siguientes cuadros se muestra una síntesis de la estructura general de la Gigue.

Sección	A			
Subsección	Tema	A	B	Final
Compases	Anacrusa 1-4	5-8	9-14	15, 16
Tonalidad	Am	Am, V	Am, modulación al grado V	E mayor

Sección	B							
Subsección	Tema	Á´	A´	A´	A´´ (Clímax)	Tema	B´	Final
Compases	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36	37-40	41-46	47, 48
Tonalidad	E, inflexión a Dm	C mayor	C mayor	C mayor	Modulación a Am, énfasis en el grado V	Am	Am	Am

2.3.5. Double

Double, es en esencia una variación de la Gigue, se dice que es una versión ornamentada de ésta. Mientras que en la Gigue predomina la figura rítmica de octavos, en el Double es la de dieciseisavos, lo que produce la sensación de tener el doble de velocidad, aunque es la misma en ambas. Lo cierto es que la mayoría del material del Double tiene el doble de notas que la Gigue. El proceso armónico-melódico, aunque presenta ligeras diferencias, es en esencia, el mismo en ambas piezas, y una interesante forma de comprobarlo es reproducir ambas danzas al mismo tiempo (una encima de la otra), resultando una pieza correspondiente en la melodía, la armonía y en el ritmo, que difícilmente el oído puede concebir como piezas independientes. El Double, igual que la Gigue, tiene un total de 48 compases y se divide en dos grandes secciones: A y B, cada una con repetición. Al principio de la primera sección se presenta el tema en la tonalidad de La menor, y termina con una modulación a la región del dominante Mi mayor. (Figura.25)

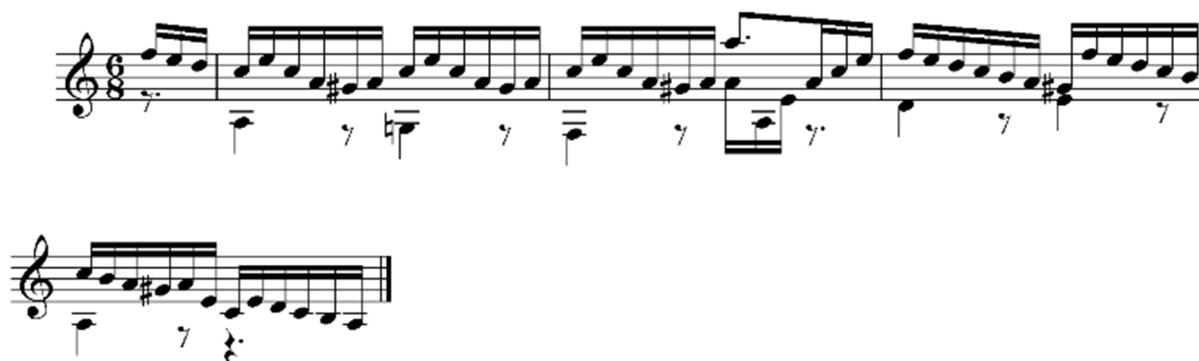


Figura.25 C. 1-4

La segunda sección comienza con el tema ahora en Mi mayor. Sigue una modulación hacia el relativo Do mayor y finalmente hay un regreso a La menor presentando nuevamente el tema. Predominan las escalas por grado conjunto, arpeggios, campanelas, y el acompañamiento de un bajo. Con estos componentes se forman las células melódico-rítmicas que conforman esta danza. En este aspecto, existe una notable diferencia en el análisis que hice, ya que mientras en la Gigue encontré sólo dos células, en el Double hallé

por lo menos siete. Esto se expone en los siguientes cuadros, una síntesis de la estructura general del Double.

Sección	A					
Subsección	Tema	A	B	C	A´	Final de la sección A
Compases	1-4	5, 6	7, 8	9-12	13, 14	15, 16
Tonalidad	Am	Am	Am	Am	Modulación a E	E

Sección	B							
Subsección	Tema	D	B´	E	F	G	Clímax	Tema
Compases	Anacrusa 17-20	21, 22	23, 24	25, 26	27, 28	29-32	33-36	37-40
Tonalidad	E, inflexión a Dm	C	C	C	C, inflexión al IV y VI	C, inflexión al V	Modulación a Am por medio del V	Am

Sección	B (continuación)		
Subsección	C´	A´	Final
Compases	41-44	45, 46	47, 48
Tonalidad	Círculo de quintas: D, G, C, F	Am (V)	Am, I-V7-I

2.4. Sugerencias técnico-interpretativas

Al abordar música antigua es importante tener en cuenta la distancia de tiempo que nos separa de ésta. No sólo es una obra de hace siglos, también es lejana en cuanto al territorio, por lo que será muy importante para el intérprete documentarse tanto como sea posible en cuanto a: época, estilo barroco (en especial de J. S. Bach), ornamentación, fraseo y articulación.

Otro aspecto importante a tomar en cuenta, es el lenguaje instrumental de esta suite, recordando que aunque no se sabe con certeza si Bach compuso esta obra para el laúd o para el lautenwerk (clave-laúd), actualmente existen grabaciones en ambos instrumentos, además de las muchas versiones que se han grabado con la guitarra. En especial recomiendo escuchar la grabación de Elizabeth Farr para la colección “Naxos” con el título: “*J. S. Bach music for Lute-Harpsichord*”, donde se interpreta en el lautenwerk, gran parte de la música de Bach catalogada como obras para laúd, incluyendo la suite BWV 997. Al apreciar las diferencias entre las interpretaciones en laúd, lautenwerk y guitarra, el abanico de posibilidades interpretativas se abrirá en gran medida ayudando al intérprete a formular una idea mejor documentada sobre cómo interpretar la obra de una forma más acertada y acorde al estilo barroco y al posible instrumento al que Bach compuso esta obra, el laúd o el lautenwerk.

La versión que se interpreta en esta ocasión es un arreglo para guitarra, trabajo en el cual se transportó de la tonalidad original Do menor a La menor, tonalidad muy recurrente en la guitarra debido a su afinación. Aunque en este arreglo siempre se indican todos los cambios efectuados para poder adaptar la obra (tales como el registro) un elemento importante para resolver pasajes técnicamente complicados, es la digitación y la articulación. Estos aspectos son sugeridos por el arreglista de acuerdo a sus propios medios y necesidades para resolver problemas técnicos, lo cual me llevó a la reflexión de que la técnica es un aspecto en gran medida *personal*, ya que lo que bien puede resultar para un intérprete, puede no serlo para otro, y en este punto creo que las diferencias físicas de cada persona son la esencia del problema. Por tal motivo, creo que el intérprete tiene libertad para buscar formas distintas a la digitación y la articulación sugeridas por el arreglista, de modo que se adapte a la obra

sin exigir habilidades y destrezas, incluso deficiencias que no sean propias del intérprete, sino más bien, poniendo a prueba el dominio del instrumento y la habilidad para encontrar diversas soluciones a los problemas técnicos, eligiendo siempre la opción que mejor convenga a cada intérprete sin dañar la integridad original de la obra.

Para enriquecer la obra aún más, es recomendable jugar con los colores sonoros de la guitarra, así como con la dinámica y la agógica. Identificando los pasajes que supongan tensión o reposo, otorgar un color y una intensidad, estableciendo cierto tipo de carácter, según el gusto del intérprete.

En el caso del prelude, recordando en el análisis, que se puede dividir en tres partes teniendo el motivo principal en cada una de estas, en diferentes tonalidades, es recomendable resaltar dicho motivo. En los pasajes de modulación se genera tensión, enfatizarla con el uso de colores y ligeros *acelerandos*, resulta efectivo para caracterizar una sección de conclusión y cambio.

En la fuga, resaltar la voz que lleva al sujeto es el principal objetivo. Un recurso muy efectivo para lograr esto, es “arpeggiar” cuando el sujeto se encuentre en la voz aguda. Cuando las voces de las notas requieran una ejecución simultánea, conviene a nuestro fin, hacer un ataque “desfasado”, nota por nota, partiendo de la más grave hacia la más aguda, de este modo se puede asegurar una clara independencia de cada voz, en especial de la más aguda. Otro recurso que resulta efectivo, es apoyar con la mano derecha sólo las notas que conciernen al sujeto, y atacar naturalmente (sin apoyar) las notas que pertenecen a las demás voces. De este modo el sujeto sobresale de las demás voces por tener un mayor volumen. Aunque es necesario aclarar que este método requiere un ataque independiente en cada dedo de la mano derecha y no siempre podrá llevarse a cabo, ya que apoyar también supone apagar la cuerda inmediata superior a la que se pulsa, lo que resultaría contraproducente si en dicha cuerda apagada se encuentra la línea melódica de otra voz.

La sarabande consta de dos grandes secciones, cada una con su respectiva repetición. Conviene para enriquecer cada sección, hacer variaciones en los colores y en los adornos, de este modo se restará monotonía a la estructura: ||: A :||: B :||, quedando || A || A''|| B || B''||. De igual forma, sugiero hacer lo mismo con la Gigue y el Double.

La Gigue y el Double son las danzas que más destreza técnica exigen, debido a su rapidez. Al escuchar la versión en lautenwerk, pude apreciar un particular fraseo que a grandes

rasgos consistía en hacer ligeras pausas entre frase y frase, lo cual, al aplicarlo en la interpretación en guitarra, me ayudó a identificar motivos melódicos de los cuales no me había percatado antes, además de que al mismo tiempo, mi memoria tenía un mejor desempeño, recordando todas las secciones con mayor facilidad. Otro aspecto importante fue poner ambas piezas con el mismo fraseo, recordando que el Double se basa en la misma estructura armónica y melódica que la Gigue. Después de montar las piezas en el mismo tempo, con ayuda del metrónomo, el método que utilicé para lograr el objetivo, consistió en tocar una pieza encima de la otra con ayuda de un reproductor de música. Primero hice una grabación de la Gigue, después la reproducía y al mismo tiempo tocaba sobre ella el Double, tratando de imitar el fraseo. El resultado final, fue la conjunción de ambas piezas como parte de un solo ente y no como movimientos independientes, además de una notable mejora en los problemas técnicos.

Capítulo 3

Ernesto García de León – *Variaciones sobre un tema veracruzano y Son*

3.1. Contexto Histórico

México es una región que ha edificado su identidad cultural a partir de múltiples mestizajes, combinaciones, determinaciones, colonialismos, imposiciones desde sus inicios precolombinos hasta el presente. Estas determinaciones históricas han desarrollado modos de percibir la realidad, de interpretarla y de pretender influir en ella. De este modo se han ido acumulando experiencias sociales que han conformado lo que ahora se conoce como la cultura representativa mexicana. Una de estas experiencias es lo que se reconoce como música popular, entendida ésta como esa música que nace del pueblo para el pueblo e interpreta la forma de ser de un pueblo.

La música popular mexicana no ha sido producto de un solo pueblo, de una sola forma de civilización. La música mexicana ha tenido, a través de su desarrollo, al menos tres influencias: Una, la herencia cultural de los pueblos originales de las tierras que ocupa actualmente México. La siguiente y quizá la central por el desarrollo técnico que tenía al llegar a América, fue la música europea y con ella, fundamentalmente la música española en su conjunto; y por último, el desarrollo musical que los pueblos africanos trajeron al llegar a esta tierra a través de la trata de esclavos. Es necesario aclarar que la raza negra no llegó por primera vez a América desde África sino de España ya que la corriente de esclavos negros fluía hacia la Península Ibérica, por lo que necesariamente la cultura africana debió experimentar en mayor o menor grado un proceso de transculturización aún antes de llegar a México.

Es a partir de estas determinaciones centrales que se desarrolla todo un conjunto de manifestaciones musicales en todo el territorio mexicano y que se muestran en formas musicales regionales influidas éstas por el tipo cultural que predominaba en el lugar. Ejemplo de este proceso son los ritmos populares de las costas mexicanas, donde el predominio afro mestizo fue siempre notable como es el caso de los llamados **sones**, músicaailable generalmente y de contenido sumamente rítmico.

En el rico crisol cultural de la tierra jarocho (Veracruz), se desarrollaron diferentes formas de son, expresión musical de cualidades únicas, alegre, de ricos matices musicales, que invita a los danzantes a zapatear en tarimas (antiguamente llevaba en su interior guías de cascabeles y platillos metálicos) construidas para eso, variable de tamaño; junto a la que se reúnen músicos, cantadores, trovadores, bailadores y espectadores. Una de sus características más sobresalientes, consiste en que tanto en el baile, como en el canto debe privar la improvisación.

Los sones tienen un lugar primordial en la fiesta tradicional de los jarochos llamada fandango jarocho. En la celebración de las fiestas patronales, los fandangos ocupan un lugar central, donde se combinan con la danza zapateada y la poesía cantada. La música tiene un ritmo armónico, generalmente sesquiáltero (hemiola), con síncopas y contratiempos, la lírica tiene coplas cambiantes llamadas "versos" y la danza se basa en el zapateado.

El grupo de músicos que toca el son jarocho varía por regiones, en el puerto de Veracruz y zonas adyacentes se acompaña con un arpa, jaranas y violín, en la zona del Papaloapan privan las jaranas y guitarras de son o requintos; hacia los Tuxtlas es usual la jarana pequeña o mosquito y requintos de doble cuerda que igual se puntean; en la zona del istmo las jaranas suelen ser de caja grande y brazo corto, de sonido muy agudo y las guitarras graves. Con el tiempo los músicos han agregado ocasionalmente un pandero, el güiro, la armónica, la quijada de burro, etc.²⁰

²⁰ Fuentes consultadas:

- Campos, Rubén M. (1928). *El Folklore y la Música Mexicana*. México: Publicaciones de la SEP

3.2. Aspectos Biográficos

Ernesto García de León²¹, nace en el año de 1952 en Jáltipan, Veracruz, México. Compositor contemporáneo especializado en música para guitarra, y cuyos trabajos se conocen cada vez más a nivel internacional. Su música evoca a su pueblo natal, Jáltipan, en el sur de Veracruz. Este pueblo se ubica en la parte más estrecha del país, en la selva de clima húmedo y cálido. Durante su niñez, Jáltipan fue una villa con arquitectura colonial, con casas con techo de teja adyacentes en corredores lineales con arcos que cubrían las banquetas. Estas galerías de arcos corrían a lo largo de la calle y protegían a los transeúntes de la luz quemante del sol y de las frecuentes lluvias. Este es el lugar que el compositor evoca, esos tiempos, y el ánimo de extraña melancolía que el sintió en sus primeros cinco años mientras improvisaba música con una pequeña marimba en el vapor de la atmósfera ecuatorial.

En Agosto de 1959, un terremoto destruyó completamente Jáltipan y durante la década de 1960 una nueva villa crecía en este lugar, desprovista del rico gusto arquitectónico que una vez tuvo. Durante esos años, Ernesto García de León pasó mucho de su tiempo cantando, componiendo música popular, y tocando una gran variedad de instrumentos de percusión. El también toco la *jarana*, la cual tanto en forma física como en funciones musicales, deriva de la guitarra barroca. Uno de sus compañeros musicales fue su hermano mayor, Antonio, quien es ahora un antropólogo, y también, uno de los máximos exponentes de la música veracruzana, un renombrado cantante del llamado *Son Jarocho*.

Alentado por su padre, un físico, campeón nacional de ajedrez y amante de la música, Ernesto García de León agregó la guitarra a la lista de instrumentos que tocaba. En esos tiempos escucho también por vez primera una grabación de Andrés Segovia. Esto sucedió en la casa de David Haro, el ahora renombrado trovador de Veracruz. Escuchando a Segovia y a los Beatles, y sumergiéndose en la música folclórica mexicana, en canciones

- Moreno Rivas, Yolanda (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza.
- Ochoa Serrano, Álvaro (1994). *Mitote, Fandango y Mariacheros*. México: Edit. More vallado
- Pérez Fernández, Rolando (1987). *La música afro mestiza mexicana*. Ed. Pueblo y Educación
- Stanford, Thomas (1984). *El Son Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica

²¹ <http://www.ernestogarciadeleon.com/htdocs/bio.html> (traducción de José Miguel García)

populares y ritmos como el jazz, bossa nova, y los clásicos europeos, Ernesto llegó a sentir que la música era infinita.

En esos años él disfrutaba ir a las riveras a nadar y a pescar, y se deleitaba recolectando las abundantes frutas tropicales obtenidas de los árboles en lo profundo de la selva; y yendo al mar con sus amigos donde podían estar dos o tres días en las playas desiertas, solos sin nada más que el océano de un lado y la selva del otro. En ocasiones, él y su hermano Antonio hacían caminatas a las comunidades indígenas en medio de la selva donde no había comunicación con el mundo exterior y permanecían ahí por días.

Alrededor de los doce años de edad, Ernesto encontró un tablón de madera en el patio de su casa, un pedazo de viga con clavos, él ató bandas de goma a los clavos y con su oído frente a la madera, punteaba las bandas. En su instrumento casero producía sonidos muy lejanos a la música que conocía y hacía volar su imaginación. Trabajó esos sonidos moldeando su esencia y su música no restringió las canciones populares que él componía y también cantaba. Decidió dedicarse devotamente a la composición, a estudiar seriamente y aprender cómo la música comunica y expresa sentimientos que con las palabras no se puede lograr. Desde ese momento y hasta el presente ha dedicado una gran parte de su tiempo a la improvisación, o mejor dicho, a jugar improvisando, siente que la frescura y la espontaneidad de su infancia son el corazón de su creatividad.

Cuando Ernesto tenía catorce años de edad, su padre murió, pero en sus días finales, este recalcó a su madre su fuerte convicción de que Ernesto debía estudiar seriamente música y solicitó a sus dos hijos mayores poner a Ernesto en ese sendero. Tres años después, en 1970, se trasladó a la Ciudad de México a estudiar en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. En sus primeros dos años ahí, trabajó con David Haro tocando música popular en un grupo llamado “Las Almas”, pero de 1972 a 1978, se dedicó completamente a la guitarra clásica y a la composición. Como parte de su estudio, analizaba un considerable repertorio y aún continúa haciéndolo. Tocaba música para guitarra que abarcaba desde el renacimiento hasta lo contemporáneo, y compuso sus primeros trabajos, algunos de los cuales son presentados en la Colección de trabajos, volumen uno.

En 1977, el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer, visitó la Ciudad de México, presentando un concierto y una serie de clases en las que mostraba las bellezas de un repertorio más allá de los cánones de Segovia. Brouwer alentaba a la gente a componer, y

con su propio ejemplo mostraba a la comunidad guitarrística mexicana, la existencia de nuevas posibilidades artísticas. Dio consejos a Ernesto sobre composición y promovió la primera presentación de este en Cuba en 1979. Estando en Cuba, se presentó con algunos compositores cubanos, incluyendo el viejo José Ardevol cuya *Sonata*, Ernesto interpretó para Brouwer en su primer encuentro; Brouwer fue un gran apoyo para que García de León cayera en cuenta de su propio potencial artístico. Antes de Brouwer, aquellos que más influenciaron la música de Ernesto fueron los mexicanos Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas y el Brasileño Heitor Villa – Lobos, compositores de la primera mitad del siglo XX. Más recientemente, Ernesto admira mucho las ideas del brasileño Egberto Gismonti y del norte-americano Colon Nancarrow, a quienes estima por haber desarrollado un poderoso estilo personal basado en las corrientes europeas, orientales y africanas, pero absolutamente ligadas a las raíces americanas. De forma similar García de León enriquece su música con influencias extranjeras pero él se identifica a sí mismo como un músico mexicano que imagina el arte como mexicano.

Durante la década de años ochenta, Ernesto participó en numerosas conferencias de compositores hispano-americanos; llegó a ser miembro fundador de “Nova Guitarra Música”, grupo de guitarristas y compositores mexicanos dedicados a difundir la música contemporánea para guitarra; en 1988, grabó *Del Crepúsculo*, su primer disco en solitario interpretando su propia obra; gana gran renombre por su música a través de las presentaciones que el mismo, Michael Lorimer, y otros guitarristas, realizaron en México, Norte y Sur de América, Europa y Asia.

Actualmente, Ernesto García de León vive en la Ciudad de México; enseña guitarra en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); compone y da conciertos exclusivamente de su música. En un típico recital, Ernesto expresa lo que siente en el momento y lo hace allí mismo; consiste en tocar sus obras (por ejemplo una sonata, una fantasía o una pieza sola) y hacer improvisaciones. Ernesto tiene muchos amigos, le gusta leer, dibujar (lo cual sabe hacer muy bien), caminar, ver películas y leer poesía. Cree que todo lo que siente y también sus experiencias pueden ser expresados a través de la música y que esa música puede llevar directamente a las personas a lugares lejanos, algo que con las palabras no podría ser posible. Su catálogo tiene más de sesenta opus.

3.3. Análisis de la obra

3.3.1. Tema



Figura.1 Tema

La obra *Variaciones sobre un tema veracruzano y son* inicia el tema con anacrusa y tiene un total de ocho compases, la mayoría en compás de 6/8 a excepción del compás siete el cual cambia a 3/4. La figura rítmica predominante son los tresillos de octavo, y los grupos de dos octavos. La tonalidad es La mayor y básicamente la melodía consiste en arpeggios sobre los acordes de los grados I-IV-V7. La textura es monofónica, aunque en el compás 7 cambia a homofónica ya que está presente la melodía y un acompañamiento. En el siguiente cuadro se muestra el movimiento armónico.

Tema							
Tonalidad	La mayor						
Grados	I	V7	I	IV	V	IV, I, V7	I
Compases	Anacrusa	1	2, 3	4, 5	6	7	8
Compás	6/8					3/4	6/8

3.3.2. Variaciones

En total son nueve variaciones, las cuales conservan del tema: La anacrusa al comienzo; el número de compases; el compás de 6/8 y el cambio a 3/4 (normalmente en el compás 7). Tienen cambios en la tonalidad, en la modalidad, en la textura, y también variaciones rítmicas.

Variación I

Se presenta en la tonalidad de Do mayor, con anacrusa al comienzo. La textura es homofónica, hay dos voces, una con la melodía y la otra acompañando y en algunos compases se intercambian las funciones.

Variación I								
Tonalidad	Do mayor							
Grados	I	V7	I, V	VI, V, IV	V	I, VII, VII°/IV	IV, V	I
Compases	Anacrusa	1	2	3	4, 5	6	7	8
Compás	6/8		3/4		6/8	3/4	6/8	

Variación II

No comienza con anacrusa. La tonalidad es Mi mayor. La textura es homofónica, pero a diferencia de la variación anterior, el acompañamiento se encuentra en el registro agudo y la melodía se encuentra en el bajo. La figura rítmica sigue siendo el octavo en grupos de tres y de dos.

Variación II								
Tonalidad	Mi mayor							
Grados	I, VII	I	VII, IV	V	V, IV	V	IV, III, II	I
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8
Compás	6/8					3/4		6/8

Variación III

Comienza con anacrusa, en la tonalidad de Sol mayor. La textura es homofónica, la melodía se encuentra en el registro superior y el acompañamiento en el inferior. En los primeros compases el bajo tiene una escala cromática descendente que parece independiente de la melodía. Rítmicamente se mantiene igual que las variaciones anteriores. Termina con un acorde de Sol con 7ma mayor y una disonancia entre la quinta y la cuarta aumentada: Re y Do sostenido.

Variación III									
Tonalidad	Sol mayor								
Grados	I	I, VI	I	V, IV	IV	IV, V/II	II, V	I	I (7ma mayor)
Compases	Anacrusa	1	2	3	4	5	6	7	8
Compás	6/8						3/4	6/8	

Variación IV

Está en la tonalidad de Mi mayor, con anacrusa al inicio. La textura es homofónica, la melodía básicamente arpeggios, se encuentra en el registro superior; y el acompañamiento, un bajo, en la voz inferior. Rítmicamente los valores en el bajo son de duración más larga que en las variaciones anteriores.

Variación IV								
Tonalidad	Mi mayor							
Grados	I	I	I, II	II	IV, VII	IV	V7	I (7ma mayor)
Compases	Anacrusa	1, 2	3	4	5	6	7	8
Compás	6/8						3/4	6/8

Variación V

Esta variación es la versión del tema en su tonalidad homónima: La menor. Como elementos nuevos, en su textura el acompañamiento del bajo aparece casi siempre en tiempos débiles, y en la melodía ocurre lo mismo pero sobre un intervalo de segunda menor. En el compás siete, donde cambia el compás a 3/4, la melodía del bajo aparece en contratiempo, de forma contraria al tema. Aparece en varias ocasiones un La sostenido que provoca una disonancia característica de esta variación.

Variación V							
Tonalidad	La menor						
Grados	I	V7	I	IV	V	IV, III, II°	I
Compases	Anacrusa	1	2	3, 4	5, 6	7	8
Compás	6/8				3/4		6/8

Variación VI

En la tonalidad de Mi menor, respeta todos los elementos del tema original. Los movimientos interválicos en la melodía son contrarios al modelo original, tal como se vería en la partitura al colocar un espejo por encima de cada sistema. En el compás 7 son notables el Si y Mi bemoles que forman parte de una escala descendente que resuelve en el grado I Mi menor con séptima menor.

Variación VI							
Tonalidad	Mi menor						
Grados	I	IV	I	V(3ª menor), VII	IV	Escalas ascendente y descendente	I (7ma menor)
Compases	Anacrusa	1	2, 3	4, 5	6	7	8
Compás	6/8				3/4		6/8

Variación VII

Aquí aparece el tema tal cual es, pero en espejo, es decir, como se vería al leerlo de derecha a izquierda, de fin a principio. Aparece nuevamente el La sostenido que aparece en la variación V. La textura sigue homofónica, la melodía en el registro superior y el bajo que acompaña en el registro inferior. Concluye en el compás 8 con la disonancia: Sol sostenido-La en el bajo.

Variación VII (Tema en espejo)							
Tonalidad	La mayor						
Grados	I	II, III, IV	V	IV	I	V7	I
Compases	Anacrusa	1	2, 3	4	5, 6	7	8
Compás	6/8	3/4	6/8				

Variación VIII

En la tonalidad de Do mayor, esta variación retoma en cierta forma a la variación II. El bajo acompañante aparece en tiempos débiles. Al comienzo se juega con lo que sería la tercera menor del primer grado (Mi bemol), pero está disfrazada en lo que se podría llamar una segunda aumentada (Re sostenido). En los compases 2 y 4 aparece el valor rítmico de dieciseisavos, esto solo ocurre en esta variación. En el final aparece una disonancia de segunda menor con las notas: Do sostenido-Re.

Variación VIII								
Tonalidad	Do mayor							
Grados	I	VII, I	I, V/VI	IV	IV, VII ^o /VI	VI, I	V7	I
Compases	Anacrusa	1	2, 3	4	5	6	7	8
Compás	6/8						3/4	

Variación IX

La última variación, no tiene un centro tonal claro. La melodía que se encuentra en el bajo corresponde a una escala por tonos enteros (hexáfona) en dirección descendente. Está plagada de intervalos de segunda menor, lo cual es un recurso que aparece frecuentemente en las variaciones anteriores. Estas disonancias aparecen en el registro superior, marcadas con acentos en los tiempos débiles. Dos células rítmico-melódicas se forman, la primera (A) en compás de 6/8, y la segunda (B) en 3/4. Siempre aparecen alternadas, una y luego la otra. En el final se forma un acorde de Fa mayor con novena mayor, el cual parece ser una resolución de la escala descendente del bajo junto con la disonancia del acompañamiento, arbitrario a cualquier tonalidad.

Variación IX								
Tonalidad	Sin tonalidad aparente							
Células rítmico-melódicas	A	B	A	B´	A´	B´	A´	Final
Compases	1	2	3	4	5	6	7	8
Compás	6/8	3/4	6/8	3/4	6/8	3/4	6/8	3/4

3.3.3. Son (Final)

La tonalidad principal es La mayor. Están presentes algunos elementos del tema y las variaciones presentadas anteriormente. Armónicamente tiene un movimiento continuo, presentando modulaciones constantes

Tiene una introducción que abarca los primeros 15 compases. El compás marca 3/4 y 6/8. Todo este pasaje tiene el mismo modelo melódico-rítmico del compás 1. (Figura.2) En el bajo está estructurado con una hemiola, siempre con la figura rítmica de cuarto. Mezcla una escala cromática descendente, que va de Sol # a Mí, con un pedal en la nota La. En la voz superior hay un acompañamiento formado por intervalos de sexta. El rango dinámico comienza en triple *piano*, que se abre para generar tensión y llegar al acorde Mí7, el dominante de la tonalidad principal: La mayor.



Figura.2 C.1-3

La sección A retoma material correspondiente a los compases 6 y 7 de la variación VII (Tema en espejo), son arpeggios sobre los grados I – V7, pero en esta ocasión las figuras rítmicas aparecen en forma de hemiola. (Figura.3)



Figura.3 C.16 y 17

Después de este pasaje, hay una inflexión al grado V por medio del VII^o/V, con esto concluye la sección A. (Figura.4)



Figura.4 C.20 y 21

El puente 1, es una sección de modulación hacia Sol mayor. Aquí aparece material de los primeros compases de la Variación II. (Figura.5)



Figura.5 C.30 y 31

En el compás 35 la voz superior tiene una escala descendente en contratiempo, mientras que la inferior es una escala ascendente en tiempo fuerte. Esta pequeña célula rítmica-melódica es importante ya que será utilizada en futuros pasajes como una pequeña introducción a otras secciones del Son. (Figura.6)



Figura.6 C.35 y 36

La sección B comienza con un tema de cinco compases sobre los grados V7 – I en la tonalidad de Sol mayor. (Figura.7) Después vuelve a aparecer en los compases 98 a 57 en la tonalidad de Do mayor.



Figura.7 C.36-40

La sección C (Puente 2), es otra sección de modulación, en esta ocasión hacia Do mayor. Aquí, el compositor parece retomar el material rítmico-melódico que aparece en el compás 2 de la Variación IX. (Figura.8) Este pasaje termina con la célula que aparece en el compás 35 (ver Figura.6), pero en esta ocasión sólo aparece la melodía del bajo.



Figura.8 C. 58-62

El clímax abarca de los compases 63 al 90. En todo este pasaje la progresión armónica es la siguiente: V7- I en Do mayor, seguido de V7 – I en Re mayor; en lapsos de cuatro compases (un compás por cada acorde). La tensión se genera progresivamente por medio del rango dinámico que se abre desde el *p* hasta el *f*; y por el ritmo, en donde los valores logran una metamorfosis de la melodía hasta convertirse en fuertes acordes rasgueados. (Figuras.9 y 10)



Figura.9 C.63-66

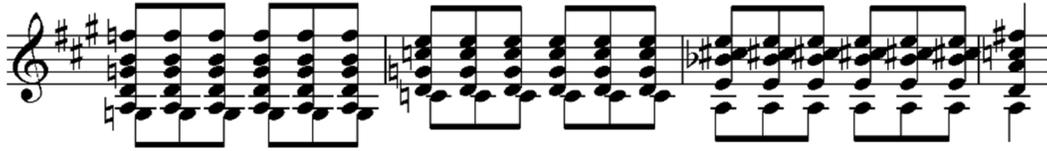


Figura.10 C. 87-90

Del compás 90 al 116, hay una reexposición del tema de la sección B. Ahora aparece en la tonalidad de Do mayor. La melodía comienza en la séptima del acorde de dominante (Sol7). En el compás 99 aparece de nuevo el tema en la misma tonalidad, pero ahora la melodía comienza en la fundamental del mismo acorde. Por último, aparece nuevamente en el compás 112, con la melodía otra vez en la séptima del acorde, solo que aquí aparece un intervalo de segunda menor que recuerda esas disonancias típicas de las Variaciones. Esta sección termina con un acorde de Mi7 (dominante de La mayor) y en el compás 116, sobre el mismo acorde, aparece la célula del compás 35 (ver Figura.6), lo que prepara el regreso a la sección A. (Figura.11)



Figura.11 C.112-116

La sección A aparece nuevamente en los compases 117 a 127, en la tonalidad principal La mayor. El Son concluye extrañamente en el quinto grado (acorde de Mi7), con la progresión: VI/V, VII/V, V. Los acordes Do mayor y Re mayor provienen de la tonalidad de Mi menor, homónima de Mi mayor. (Figura.12)



Figura.12 C.128, 129

Los siguientes cuadros muestran una síntesis de la estructura general del Son.

Son (Final)					
Sección	Introducción	A	Puente 1	B	B´
Tonalidad	La mayor, movimiento cromático descendente que resuelve al V7	La mayor	Sección de modulación	Sol mayor	Do mayor
Compases	1-15	16-23	23-36	36-48	48-57

Son (continuación)					
Sección	C (Puente 2)	Clímax	B´, B´´, B´´´ (repetición)	A	Final
Tonalidad	Do mayor	Do mayor V-I, y Re mayor V-I	Do mayor V-I, y concluye con el dominante de La mayor (E7)	La mayor	VI/V, VII/V, V
Compases	58-62	63-90	90-116	117-127	128, 129

3.4. Sugerencias técnico-interpretativas

El principal aspecto que sugiero tomar en cuenta para interpretar esta obra, es el uso de los colores de la guitarra. Al documentarme sobre los *sones jarochos*, me llamó mucho la atención la instrumentación que usan los conjuntos que interpretan esta música, siendo esenciales el *arpa* y la *jarana*. Aunque ambos tienen un color dulce, entendiendo esto como un sonido con proporciones equilibradas en frecuencias agudas-medias-bajas, la técnica empleada en cada uno causa un sonido característico. El *sul tasto* (punzar las cuerdas a la altura del mástil) en la guitarra produce un color dulce que se asemeja al del arpa. La jarana, cuando acompaña se toca con rasgueos y cuando lleva una melodía, las cuerdas se pulsán con un plectro (plumilla o cualquier utensilio que se asemeje) y por lo general el ataque siempre es hacia abajo, esto provoca un sonido “metálico”, es decir, que tiende más hacia las frecuencias agudas, por tal motivo sugiero utilizar el *ponticello* (pulsar las cuerdas a la altura del puente) para simular el color de la jarana.

En lo que respecta al tema y las variaciones, a pesar de ser bastante cortos presentan desafíos técnicos dignos de atención detallada. El tema básicamente consiste en arpeggios, y teniendo en cuenta que es la única sección de la obra que no es original para guitarra, es probable que la disposición de las notas requiera de posiciones poco convencionales dentro del lenguaje guitarrístico, por lo que el intérprete debe planear detalladamente la digitación a usar, especialmente de la mano derecha, debido a que la partitura carece de indicaciones salvo para la mano izquierda.

Ya que el Son Jarocho tiene en sus características, una acentuación sesquiáltera, que provoca un ritmo peculiar en esta música, es importante marcar enfáticamente la acentuación indicada por el compositor.

EL Son está compuesto de distintas subsecciones, por ello es conveniente separarlas con pequeñas pausas que también pueden ayudar a memorizar fácilmente la obra, además también puede ayudar al público a identificarlas.

Esta obra tiene sus raíces en la música popular y en las formas de hacer música en la práctica popular, es decir, sin seguir un proceso rígido y estricto como podría hacerlo un músico con formación académica, por lo cual pienso que se debe abordar la obra con la idea de acompañar una danza y un canto, en vez de pensar que es una interpretación para la sala de un concierto.

Capítulo 4

Roland Dyens – *Hommage a Villa – Lobos*

4.1. Contexto Histórico

El cambio fundamental que se produce con la llegada del siglo XX en el mundo de la creación guitarrística, es la aparición del compositor no guitarrista que, lejos de encerrarse en los criterios puramente instrumentales, se encuentra con una guitarra que está en una fase de gran madurez y que, por lo tanto, le permite desarrollar su línea estética y formal. Automáticamente este hecho consigue provocar nuevos replanteamientos técnicos y trae como consecuencia la paulatina inclusión de la guitarra en ambientes musicales no específicamente guitarrísticos, sin mencionar su creciente popularidad. Compositores como Torroba, Turina, Mompou, Ponce, Tansman, Castelnuovo-Tedesco, forman parte de una larga lista de autores que dedicaron una gran parte de su producción musical a la guitarra. El repertorio que compusieron constituye una de las mayores aportaciones a la literatura musical que ha tenido la guitarra a lo largo de su historia. Dentro de esta larga lista de compositores, ciertamente es de especial atención la obra de Heitor Villa – Lobos (1887-1959), la cual supuso una nueva revolución en cuanto a la técnica para guitarra, consolidándose como obra fundamental en la formación de las nuevas generaciones de guitarristas, además de que fue de los pocos compositores para guitarra de la época que indagaron en corrientes musicales poco frecuentadas, como el impresionismo, ya que a excepción de él, la gran mayoría de compositores pocas veces salían del españolísimo y el romanticismo que estaba fuertemente establecido a principios del siglo XX.

Una de las características más importantes que definen la evolución de la música en el siglo XX es la pluralidad, los lenguajes que usan los creadores son cada vez más unipersonales y por tanto muy específicos. En ninguna otra etapa de la historia de la música existieron tantas corrientes como en este siglo: serialismo, dodecafonismo, politonalismo, neoclasicismo, constructivismo, música concreta, música abierta, aleatoriedad, música electrónica, minimalismo... Como consecuencia de todo esto, las nuevas libertades se ven también reflejadas en la exploración de “nuevas” posibilidades sonoras de los instrumentos.

Especialmente esto favoreció a la guitarra que avanzó bastos pasos en su evolución. Ahora la música “académica”, al menos la de guitarra, toma elementos no sólo de otros instrumentos, sino también de otros géneros musicales con el fin de enriquecer su lenguaje. Estos nuevos elementos fueron incorporados a la guitarra por la nueva generación de compositores pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX. Roland Dyens, dentro de dicho grupo, se mantiene dentro de la evolución del lenguaje guitarrístico, que se ha solidificado hasta el punto en que las obras para guitarra son tan exclusivas de ésta, que es casi imposible ejecutarlas en otros instrumentos sin sacrificar las cualidades sonoras, estéticas y expresivas que posee la guitarra. En este punto, un hecho muy importante es que pasamos de tener en nuestras manos exclusivamente “piezas guitarrísticas” para contar además con un repertorio de “piezas para guitarra”. Esta nueva generación de compositores (cada uno con su propio estilo) consiguió vencer la indiferencia de los públicos que solo deseaban escuchar música española, de los músicos que rechazaban las transcripciones, de los conservatorios para los cuales un guitarrista no era un músico y la guitarra era un sub-instrumento. Ciertamente para la guitarra ninguna época anterior fue tan fecunda como el siglo XX.²²

²² Fuentes consultadas:

- Fubini, Enrico (1988). *Cap. XVII Las poéticas de vanguardia*. En “La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX” (pp. 457-490). Madrid: Alianza Música.
- Viguera Sánchez, Fernando (2009). Notas al Programa: *Horizontes verticales, música para guitarra y medios electrónicos*. México, D. F.
- Royo Abenia, Alberto (2006). *El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra*. En: Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 17 (Junio, 2006) <http://musica.rediris.es>

4.2. Aspectos Biográficos

Roland Dyens, intérprete, compositor, arreglista e improvisador, francés, nació el 19 de octubre de 1955. Con sólo nueve años inició sus estudios de guitarra, y cuatro años más tarde se convirtió en alumno del Maestro español Alberto Ponce, obteniendo en 1976, la “Licencia de Concierto”, titulación otorgada por la “Escuela Normal” de Música de París. Compaginó sus estudios instrumentales con los teóricos, de la mano del célebre compositor y director de orquesta Desiré Dondeyne, logrando el Primer Premio de Armonía, de Contrapunto y Análisis del Conservatorio Superior de París. Entre los muchos premios que obtiene desde los inicios de su carrera, cabe destacar el Premio Especial del Concurso Internacional “Cittá de Alessandria” (Italia), así como el prestigioso Gran Premio del Disco de la Academia “Charles-Cros”, en ambos casos logrados en acontecimientos de homenaje a Villa-Lobos. Ha sido laureado por la fundación Menuhin y a los 33 años, fue clasificado por la famosa revista “Guitarrista”, como uno de los 100 mejores guitarristas del mundo, incluyendo todos los estilos. El 30 de septiembre del 2006, le fue entregada, por la Presidencia del Concurso Internacional “Città di Alessandria”, la “Chitarra d’Oro”, en reconocimiento al conjunto de su obra. En el siguiente año, GFA (Guitar Foundation of America) lo honró al seleccionarlo para componer la pieza obligatoria de este prestigioso Concurso Internacional anual que, en 2007, se llevó a cabo en Los Ángeles, California. El 27 de julio del 2008, Italia reconoció de nuevo la valía de su obra otorgándole el “Premio per la Composizione” en el 2º Festival Internacional de Guitarra “Città di Fiuggi” (Roma). Algunos meses más tarde, Roland Dyens fue elegido y honrado para componer y dirigir la totalidad de la música del 20º aniversario que cumplirá y festejará la famosa Asociación "Guitar Ensemble Association of Japan". "Soleils levants" (Soles crecientes) salieron a luz el 9 de noviembre 2008. El 21 de enero del 2010, Roland Dyens ha sido honrado con el privilegio de ser el único guitarrista clásico invitado a participar en un homenaje al gran Django Reinhardt conmemorándolo con un concierto por el centenario de su nacimiento y el cual se llevó a cabo en el legendario Teatro de Chatelet en París. Los conciertos, la composición y la docencia llevan a Roland Dyens a recorrer sin descanso el ancho mundo; esta triple alianza es la base misma de su indiscutible éxito, así como de su constante evolución. Los recitales de este músico, vaya donde vaya, son siempre un acontecimiento,

impactante o impresionante, y una experiencia única. A muchos neófitos, les ha permitido acercarse al instrumento con otra mirada, y a otros les ha reconciliado con la guitarra clásica. Su visión particularmente sensible y abierta de la música, le permite conjugar todos los estilos en un mismo programa. Sus conciertos, por su presencia en escena, por su interpretación, por su improvisación de inicio, por una suerte de comunión con el público, se convierten en un verdadero espectáculo, y en un placer compartido. Su música, ligada para siempre y desde hace tiempo, al repertorio del instrumento, hace que sea miembro de la lista restringida de guitarristas actuales que gozan de este privilegio. Sus composiciones y arreglos son referencia en todo el mundo, y aportan de manera incontestable un aire nuevo a la guitarra, para la cual parece descubrir cada vez nuevos recursos. Si Roland Dyens agrupa cada vez más público en sus master-classes, ha de ser tanto por su discurso rico e innovador como por su sincera cercanía con los guitarristas de las nuevas generaciones. Busca con ellos un dialogo fluido, basado en la calidad y la emoción. Es profesor del Conservatorio Superior Nacional de Música de Paris.²³

²³ <http://www.rolanddyens.com/biography/> 09/08/2011

4.3. Análisis de la obra

El término “Homenaje” es usado para describir una composición que rinde un tributo conciso a la música del pasado. Dicho término implica un especial honor o respeto para una persona particular o una pieza musical, en este caso se rinde tributo al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cuya música ha influenciado fuertemente la música de Roland Dyens. Esta influencia es evidente en las grabaciones y arreglos que ha hecho sobre la música de Villa-Lobos, y además de interpretar y arreglar su música, también le ha compuesto homenajes. Tal es el caso de *Hommage a Villa-Lobos*, suite de cuatro movimientos que es un extenso tributo al compositor brasileño. Este trabajo fue compuesto en 1987 dedicado a Patrick Belargent, un agente de eventos de Paris, quien organizó el concierto donde Dyens interpretó por primera vez esta obra. El título del primer movimiento *Climazonie*, es una combinación de las palabras “clima” y “amazonas” para evocar el clima musical de la rivera amazónica y por lo tanto al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos.

El segundo movimiento, tiene el título de *Danse Caractérielle et Bachianinha*, es un homenaje a la mezcla de la música popular brasileña y la música barroca en el estilo de Villa-Lobos. El título *Danse Caractérielle* quizá alude a la serie de *Danzas Características* de Villa-Lobos. El par de nombres de este movimiento es una reminiscencia al modo en que Villa-Lobos llamó a los movimientos de sus *Bachianas Brasileiras* con dos títulos, uno de la música artística y otro de la música popular. Dyens combina el título *Danse Caractérielle* implicando la música popular de danza brasileña, con el título *Bachianinha* (Bachiana), aludiendo a la música de Villa-Lobos. Así, para Dyens, las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos se encuentran dentro de los cánones de la música de arte occidental y son una fuente para una alusión y homenaje. Esto crea una oportunidad de homenaje ya que Dyens hace un tributo a las *Bachianas Brasileiras*, en las que Villa-Lobos hace un tributo a J. S. Bach. De este modo, Dyens indirectamente une la larga tradición de compositores que aluden la música de Bach.

El tercer movimiento se titula *Andantinostalgie*, combinación de las palabras “andantino” y “nostálgico”. Este movimiento se caracteriza por tener una melodía sincopada con un acompañamiento arpegiado, consiste básicamente en variaciones sobre el tema principal que aparece en los compases 1 a 8. Este tema es una reminiscencia del tema principal de la

obra: *Gavotta-Choro* de Villa-Lobos. Ambas piezas comienzan en Re mayor y también las melodías comienzan con Fa sostenido seguidas de un movimiento regular descendente que termina en el siguiente compás con la nota Sol. La voz inferior presenta en ambos casos un movimiento descendente.

Tuhú, el cuarto movimiento, tiene este título derivado del apodo que Villa-Lobos tenía cuando era niño. *Tuhú* significa “pequeña flama”, y este movimiento lleva al *Hommage a Villa-Lobos* a un ardiente final. Contiene también similitudes estilísticas con las piezas *Tocatta* y *O Trenzinho de Capira*, contenidas en *Bachianas Brasileiras No. 2* de Villa-Lobos. Ambas piezas contienen un veloz ostinato sobre el cual aparecen melodías. También reaparecen células motívicas del primer movimiento *Climazonie*, por lo que supone una unidad cíclica a la obra entera.

Roland Dyens toma elementos de otros compositores y de otros estilos y géneros musicales, creando de forma muy libre su propia música, quitándose de ataduras y de convencionalismos. Es una pieza en la que la música demanda al ejecutante conocimiento y dominio de técnicas y elementos de músicas tan diversas como sea posible así como un buen entendimiento de las frases musicales, que siendo tan dispares en sus métricas, no dejan de sonar a sus contextos de donde fueron extraídas, y al mismo tiempo son parte característica de los elementos de la música de finales del siglo XX. El estilo musical de Dyens es ecléctico y original. Él puede adaptar y combinar diferentes lenguajes musicales, aparentemente con mínimo esfuerzo y pocas líneas de demarcación. A pesar de los elementos de la música de otros compositores, el trabajo de Dyens tiene un sonido único. Esto se debe a la sensibilidad del sonido y del timbre, los inusuales ritmos, las melodías sincopadas que inesperadamente resaltan dentro del acompañamiento, y la incorporación de una gran variedad de técnicas extendidas de guitarra.

Desde el comienzo en su carrera, Villa-Lobos fue fuertemente influenciado por los modelos franceses del post-romanticismo y del impresionismo. Tal vez sea por esta razón que Roland Dyens se identifica tanto con la música de Villa-Lobos. Este homenaje refleja claramente el estilo de Villa-Lobos de modo muy sutil pero sin usar materiales musicales de alguna de sus obras, manteniendo claramente la propiedad de Dyens.

4.3.1 Climazonie

Se divide en dos grandes secciones: A y B. Comienza con una introducción que consiste en un ágil fraseo basado en la escala de *blues*, también conocida como escala pentatónica, en la tonalidad de La menor. (Figura.1)

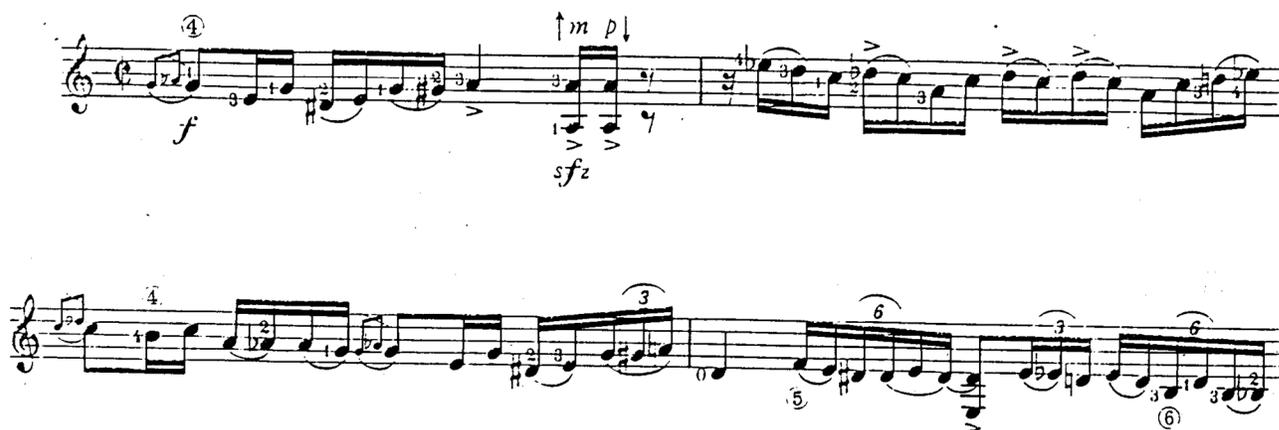


Figura.1 C.1-4

La sección A comienza en el compás 5, tiene un modelo rítmico-melódico que consiste en un ostinato con valores de dieciseisavo sobre la nota La y su octava ascendente. El ostinato se caracteriza por la repetición de la misma nota en diferentes cuerdas de la guitarra, con lo que se crea un efecto atmosférico (Figura.2). El uso de Dyens, de la misma nota en varias cuerdas imita una técnica similar usada por Villa-Lobos. En el *Estudio 11*, compas 49, Villa-Lobos indica que la nota Mi índice 5 debe tocarse en tres cuerdas distintas.



Figura.2 C. 5

La sección A está basada en su totalidad sobre este modelo, con el que se forman pasajes en los que sigue apareciendo con elementos nuevos o pequeñas variaciones. Esta sección bien puede quedar dentro del minimalismo.

En el compás 22, el compás cambia a 12/8 y se agregan dos dieciseisavos al modelo original. En el compás 25 una nueva melodía se presenta en la voz superior y el modelo anterior se conserva como acompañamiento. (Figura.3)



Figura.3 C. 25 y 26

La sección B no tiene una métrica estrictamente definida, es más libre como una improvisación. Comienza en el compás 29, donde el compás escrito es el siguiente: 12/8 + X. Se trata de un motivo formado de tres células. (Figura.4)



Figura.4 C. 29 y 30

Este motivo se encuentra distribuido en lo que parecen ser dos compases divididos por una barra punteada. El primer compás tiene valores rítmicos que llenan perfectamente el compás de 12/8. El segundo queda fuera de una métrica exacta, aparecen valores de sesentaicuatroavos, treintaidosavos y dieciseisavos, donde la idea escrita se interpreta como una pequeña cadenza dentro de esta frase, y también este par de compases son el modelo rítmico-melódico en que se basa esta sección. Este modelo consiste en un aparente arpeggio

sobre el acorde de La mayor con las tensiones: 4ta aumentada y 9ª mayor. Se sigue manteniendo un centro de atracción sobre la nota La. Recurrentemente aparecen las notas Mí y Do #, por lo que se puede suponer que este movimiento tiene la tonalidad de La mayor o se basa en el acorde de La mayor.

En las notas graves sobresale una melodía que conecta las frases de esta sección. Se caracteriza por la articulación requerida, como acentos, glissando y también por los matices dinámicos. Esta melodía parece mantenerse dentro de la escala pentatónica de La menor. (Figura.5)



Figura.5 C. 30

El resto del material que conforma esta sección, consiste en frases basadas en el modelo del compás 29 (ver Figura.4), donde se pasa por las regiones de los acordes: Sol mayor, donde se juega con las tensiones 4ª, 4ª aumentada, incluso la 3ª menor; y Mí mayor con 9ª mayor.

El movimiento termina con un arpeggio usando las cuerdas 1, 2, 3 y 4 al aire de la guitarra, con lo que se forma el acorde de Mí menor con bajo en La. (Figura.6)



Figura.6 C. 51

En el desarrollo de este movimiento se forman subsecciones con material rítmico-melódico recurrente. En los siguientes cuadros se muestra una síntesis de la estructura general del movimiento.

Sección	A								
Subsección	Introducción	A1 Motivo	A2	A3	A4	A3'	A5	A5'	A1'
Compases	1-4	5-7	8,9	10-12	13, 14	15, 16	17, 18	19-21	22, 23
Tonalidad	Escala pentatónica de La menor	Centro de atracción en la nota La							

Sección	A (continuación)	
Subsección	A1''	A6 Melodía en voz superior
Compases	24	25-28
Tonalidad	Centro de atracción en la nota La	

Sección	B				
Subsección	B1 Motivo	B2	B1'	B3	B4
Compases	29, 30	31, 32	33, 34	35, 36	37-40
Armonía	A (9ª y 4ª aum)	G (4ª, 4ª aum y 3ª menor)	A (9ª y 4ª aum)	G (6ª, 4ª aum 3ª menor)	E (9ª)
Tonalidad	Centro de atracción en el acorde de La mayor				

Sección	B (continuación)					
Subsección	B1''	B2''	B1'''	B3	B4'	Final
Compases	41, 42	43, 44	45, 46	47, 48	49, 50	51
Armonía	A (9ª y 4ª aum)	G (4ª, 4ª aum y 3ª menor)	A (9ª y 4ª aum)	G (6ª, 4ª aum 3ª menor)	E (9ª)	Em/A
Tonalidad	Centro de atracción en el acorde de La mayor					

4.3.2. Danse Caractérielle et Bachianinha

Se divide en dos grandes secciones: A (Danse Caractérielle) y B (Bachianinha), concluyendo con una repetición de algunos fragmentos de A. El pasaje que abarca los compases 1 a 24 está influenciado por un estilo de danza tradicional del noreste de Brasil llamado *baiao*, que fue muy popular en la década de 1940.

La sección A comienza con una anacrusa a modo de breve introducción, en lo que parece ser un arpeggio con notas de paso sobre el acorde de Re menor. En el compás 1 se presenta el motivo principal de esta sección, formado de pequeñas células motívicas. (Figura.7)



Figura.7 C. 1

La melodía en la voz superior utiliza la escala pentatónica de Re mayor, formada con las notas: re-mi-fa#-la-sí. La voz inferior resalta por el intervalo de segunda menor entre sol# y la, e igualmente, el motivo termina con una disonancia de séptima mayor entre si b y la. Este motivo es el modelo rítmico-melódico en que se basa el resto de material de la sección A. En esta sección, la tonalidad se centra en Re mayor, pero en la armonía aparecen recurrentemente acordes formados por intervalos de cuarta, como por ejemplo en los compases 3 y 4. (Figura.8)



Figura.8 C. 4

polifonía implícita, una de las técnicas favoritas de Bach. La voz superior lleva el canto o la melodía, mientras que la voz inferior es un acompañamiento a base de dieciseisavos. Esta sección siempre tiene Si b en la armadura, pero a pesar de esto, el desarrollo armónico-melódico nunca establece funciones tonales, como enlaces entre grados, inflexiones, o incluso alguna nota que sirva como centro de atracción, por lo que se puede concluir que la naturaleza de esta sección es atonal.

El tempo cambia a *meno poco*, y en el compás 34 se presenta el motivo principal de esta sección. (Figura.11)



Figura.11 C. 34

Este motivo comienza con un aparente arpeggio sobre el acorde de Fa con 5ª aumentada y 7ª mayor, y en el segundo tiempo una de las células que aparecen en el puente (ver Figura.12). Este motivo es el modelo rítmico-melódico con el que se construye el material restante de esta sección. En los compases 62 a 64, concluye la sección B. En este pasaje vuelve a aparecer material del motivo principal de la sección A (células 1 y 2 ver Figura.9), y concluye con un acorde de intervalos de 4ª. (Figura.12)

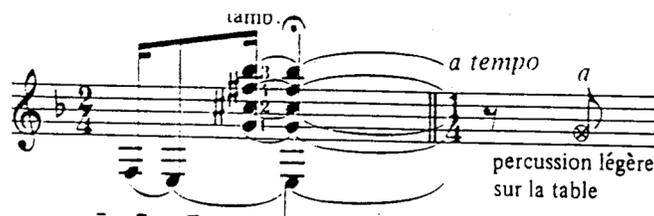


Figura.12 C. 63 y 64

De los compases 65 a 73, hay una reexposición de la sección A. Aparece el mismo material de los compases 1 a 8, y en el compás 73 aparece la sección conclusiva del movimiento. En esta coda las notas Fa y Do son naturales, y la única alteración que aparece es Si b, aunque la armadura de Re mayor nunca desaparece. (Figura.13)



Figura.13 C. 74-76

Esta coda consiste básicamente en arpeggios, aunque no hay tonalidad establecida, las notas que aparecen forman un acorde que podría ser: Si b con 7ª mayor y 4ª aumentada; o bien, un acorde de intervalos de 4ª con las notas: fa-si b-mi-la-re. Esta última opción se basa en el uso frecuente de los intervalos de 4ª. El último compás tiene puntillos de repetición y la indicación de disminuir el volumen progresivamente hasta extinguir el sonido por completo, este tipo de final se conoce como *fade out*. Los siguientes cuadros muestran una síntesis de la estructura de este movimiento.

Sección	A (Danse Caractérielle)							
Subsección	Intro	A1	A2	A1	A2'	A3	A2	Puente
Compases	Anacrusa al compás 1	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-24	25-33
Tonalidad	Re menor	Re mayor						Sin centro tonal

Sección	B (Bachianinha)									
Subsección	B1	B1'	B2	B3	B4	B3'	B5	B2'	B3''	Final de sección B
Compases	34-38	39-42	43-46	47, 48	49, 50	51	52-56	57-60	61	62-64
Tonalidad	Sin centro tonal									

Sección	A' (Danse Caractérielle)		
Subsección	A1	A2	Coda
Compases	65-68	69-72	73-76
Tonalidad	Re mayor		Sin centro tonal

4.3.3. Andantinostalgie

Se encuentra en la tonalidad de Re mayor. Se divide en dos grandes secciones: A y B sin introducción. La sección A comienza con la presentación del motivo 1. (Figura.14)



Figura.14 C. 1 y 2

La melodía en la voz superior comienza como escala descendente y termina con un salto de 4ª ascendente. El acompañamiento en la voz superior consiste en arpeggios sobre los acordes: D, C, Bb, Eb y también se mantiene un pedal en la nota Sol que corresponde a la cuerda tres al aire de la guitarra.

En anacrusa al compás 5, aparece el motivo 2, una melodía de carácter dulce y nostálgico (Figura.15). Está formado por dos células que llamé CM1 y CM2.

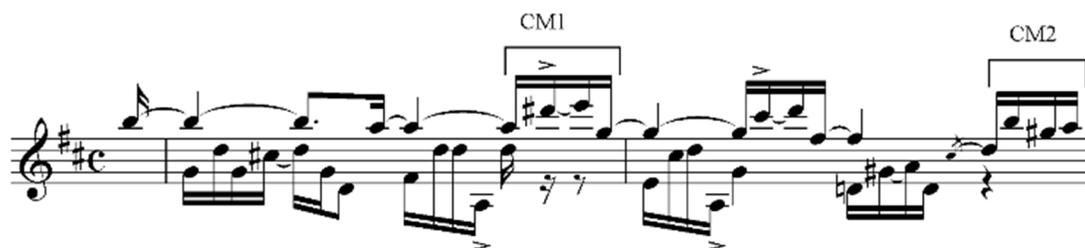


Figura.15 C. 5-7

La melodía en la voz superior comienza con el modelo rítmico del motivo 1. Básicamente se trata de otra escala descendente. Las células CM1 y CM2, parecen pequeños adornos dentro de esta escala. CM1 tiene los movimientos interválicos de 2ª menor ascendente y un salto de 6ª descendente; CM2 tiene un salto de 6ta ascendente, 3ª menor descendente y 2ª menor ascendente. Ambas células usan valores rítmicos de dieciseisavo. El acompañamiento consiste en arpeggios sobre la progresión armónica: IV-I-V7-I.

En los compases 18 a 23, se encuentra un pasaje donde se genera tensión, centrado en el grado VI y su dominante V/VI. Este pasaje está construido principalmente por los modelos rítmico-melódicos de las células CM1 y CM2. (Figura.16)

Figura.16 C.21-24

Posteriormente, en los compases 24 a 27, reaparece el motivo 2 (ver Figura.15) con algunas variaciones. En los compases 27 y 28 se genera tensión en la progresión: V/VI-VI-I. Todo este pasaje está basado en la escala pentatónica de Re mayor, los fraseos utilizan intervalos de 4ª, algo que resulta cómodo y típico al utilizar esta escala en la guitarra. Al final del pasaje, se establece un pedal en el bajo sobre la nota La, y en la voz superior un arpeggio con notas de paso sobre el acorde de Re mayor, con lo que se da paso a la siguiente sección. (Figura.17)

Figura.17 C. 27 y 28

La sección B es el clímax y la sección conclusiva de este movimiento. Hay un motivo que consiste en un pedal en la nota La (cuerda 5 al aire de la guitarra) y una progresión armónica con la secuencia de acordes: D7-G-Bb5+-D. Debido a las inversiones que tienen algunos de estos acordes, en las notas graves de cada uno se forma una escala cromática descendente que se dirige de Do hacia La. (Figura.18)



Figura.18 C. 29 y 30

La tensión se genera por medio de: los matices dinámicos, donde aparecen *pianos* y *fortes* súbitos; y por la articulación. Los acordes en la voz superior siempre están acentuados, y en su mayoría aparecen en el cuarto dieciseisavo de los tiempos 2 y 4 de cada compás, lo cual supone cierta tensión métrica. El pedal en el bajo, cambia de articulación constantemente, pasa por el ataque natural, el staccato, el slap²⁴ y el acento con *sfz.*

En el compás 37 concluye el movimiento. Aparece un recurso sonoro poco convencional pero típico en las composiciones de Dyens. Está indicado con un dibujo, grosso modo, de la cabeza de la guitarra y consiste en rasguear las cuerdas a la altura de la cabeza, entre el puente y la maquinaria, lo que produce sonidos sobre-agudos. Después hay un arpeggio con notas de paso sobre el acorde de Bb, 5as justas a partir de la nota Re y un armónico en la nota Mi. (Figura.19)

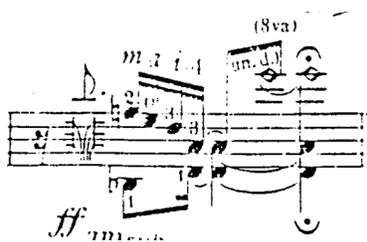


Figura.19 C. 37

²⁴ El *slap* es una técnica que consiste en percutir las cuerdas con el costado del pulgar, sobre la tastiera. Esta técnica es empleada comúnmente por el bajo eléctrico en la música Funk.

En los siguientes cuadros se muestra una síntesis de la estructura general de este movimiento.

Sección	A						
Subsección	A1 Motivo 1	A2 Motivo 2	Puente	A1'	A2'	A3 (Con material de A2)	A2''
Compases	1-4	5-7	8	9-12	13-18	18-23	24-28
Tonalidad	Re mayor					Énfasis en el grado VI	Re mayor

Sección	B (Clímax)				
Subsección	B1	B1'	B1''	B1'''	Final
Compases	29, 30	32, 32	33, 34	35, 36	37
Tonalidad	Re mayor				

4.3.4. Tuhú

Este movimiento consta de varias secciones. Comienza con una introducción en los compases 1 a 11, donde reutiliza el motivo principal de la sección A del primer movimiento *Climazonie* (ver Figura.2), pero en esta ocasión aparece con las notas Re y su octava superior, a un distancia de 4ª justa por encima del original. (Figura.20)



Figura.20 C. 1

En el compás 12 comienza la sección A, el motivo anterior se conserva como acompañamiento, y en la voz superior aparece una nueva melodía. (Figura.21)



Figura.21 C. 12-15

En su comienzo esta melodía se desarrolla en la cuerda 1 de la guitarra. Comienza con un salto de 5ª justa ascendente de la nota Mí a Sí, y después un par de saltos de 3ª mayor descendente de las notas Sol# a Mí, aparentemente un arpegio sobre el acorde de Mí mayor. Continúa con otro arpegio sobre el acorde de Sí menor 7, después en el acorde de Sol menor en primera inversión, y concluye sobre el acorde Fa mayor con 5ª aumentada. El acompañamiento supone una posición fija en la digitación de la mano izquierda, y es por esta razón que las notas que aparecen se basan en dicha posición, la cual se mantiene y recorre descendentemente sobre el mástil de la guitarra, sobre las octavas de: Re-Do-Sí-Sib

hasta La, en donde aparece nuevamente el motivo de la introducción, ahora a modo de puente. (Figura.22)

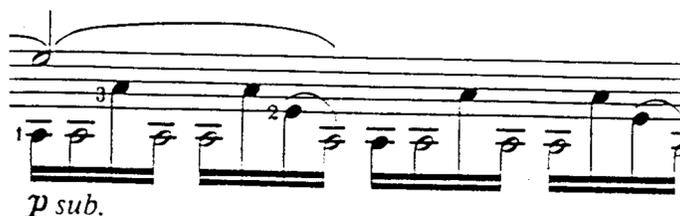


Figura.22 C. 20

En los compases 22 a 28, aparece un pasaje basado en el material de los compases 12 a 15 (ver Figura.21). En esta ocasión la posición fija del acompañamiento se mueve descendientemente sobre: La y su octava, acorde de Sol mayor, acorde de Fa mayor y acorde Mi sin 3ª. En la melodía el rasgo más característico es el uso e intervalos de 4ª justa en su mayoría. (Figura.23)



Figura.23 C. 22-25

En el compás 29 comienza la sección B. Aparece el ya conocido motivo de ostinato ahora con las notas Mí y su octava superior, aunque ligeramente variado. (Figura.24)



Figura.24 C. 29

Otro motivo que aparece en esta sección, se encuentra en los tiempos 3 y 4 del compás 30, en donde es evidente el empleo de intervalos de 4ª. (Figura.25)



Figura.25 C. 30

La sección B en su totalidad, está construida con la escala pentatónica de Mí menor (escala de Blues). Los fraseos utilizan casi exclusivamente intervalos de 4ª justa, y se articulan con acentos y ligados. En el compás 35 se genera mayor tensión con un movimiento general ascendente y el rango dinámico se abre del *piano* al doble *forte*, llegando a una especie de clímax en los compases 36 a 39, que también es el inicio de la sección C. (Figura.26)



Figura.26 C. 35-38

En este pasaje aparece un pequeño motivo extraído de una de las células motívicas que aparecen en los compases 29 y 30 del primer movimiento (ver Figura.4). Este motivo aparece en la voz inferior y su articulación siempre es en *pizzicato*. Se utilizan también efectos sonoros especiales, como rasgueos con las cuerdas apagadas, golpe sobre las cuerdas con el puño derecho, y destensar y volver a tensar alguna cuerda con las clavijas de afinación. Este pasaje supone una especie de clímax al cual se llega por medio de la tensión generada en la sección B. En los compases 40 a 43, se conserva el motivo anterior, ahora

sin *pizzicato*. En la voz superior aparecen rasgueos sobre el acorde de La mayor, y también se juega con la 4ª justa y la 4ª aumentada. (Figura.27)

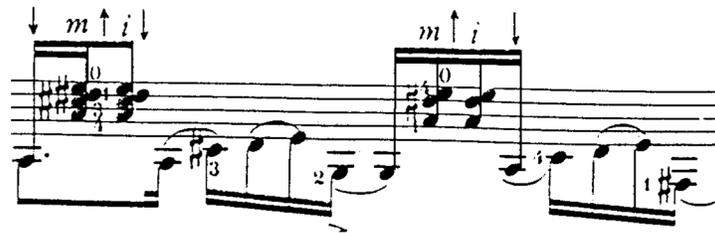


Figura.27 C. 40

El motivo se combina con una escala descendente, con las notas: La-Sol-Fa#-Fa y Mí. En el rango dinámico se genera tensión partiendo del *meso forte* y llegando al doble *forte*.

En los compases 44, comienza la sección D. Aparece otro pasaje formado de células motívicas anteriores. (Figura.28)



Figura.28 C. 43-46

En este pasaje se conserva el motivo anterior, y también hay uno nuevo en el compás 44 que consiste en ligados descendentes sobre la cuerda 5 (La) al aire de la guitarra. En anacrusa al compás 45, aparece una melodía en la voz superior que está basada en otra melodía que se presentó anteriormente en los compases 25 y 26 del primer movimiento (ver Figura.3).

Posteriormente en los compases 49 a 51, a la melodía anterior se le añade una nota con la que hace un movimiento paralelo siempre en intervalos de 4ª justa. En el bajo se establece un pedal en la nota Fa. La tensión se genera al máximo con un *crescendo* que llega hasta el triple *forte*. (Figura.29)



Figura.29 C. 49 y 50

El clímax del movimiento se encuentra en el compás 52. Consiste en una combinación de fuertes rasgueos, apagados y golpes sobre las cuerdas. (Figura.30)

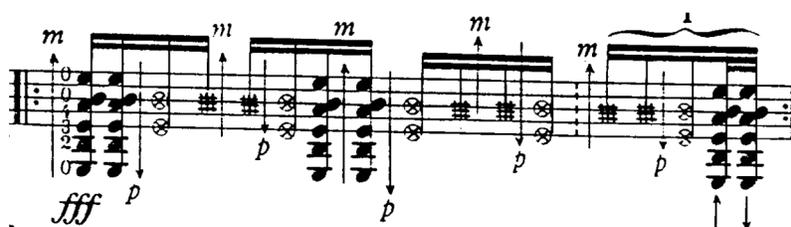


Figura.30 C. 52

El acorde que aparece está formado esencialmente por intervalos de 4ª justa, con las notas: Sí-Mí-La, algunas de estas octavadas. La obra concluye con la reaparición del tema de introducción del primer movimiento. (Ver Figura.1)

En los siguientes cuadros se expone una síntesis de la estructura general de este movimiento.

Sección	A					
Subsección	Intro	A1	A1'	Puente	A2	A2'
Compases	1-11	12-15	16-19	20, 21	22-25	26-28
Tonalidad	Centro de atracción en la nota Re y su octava			Centro de atracción en la nota La y su octava		

Sección	B				C	
Subsección	B1	B1'	B1''	B1'''	C1	C2
Compases	29, 30	31	32, 33	34, 35	36-39	40-43
Tonalidad	Mi menor (escala de Blues)				Centro de tracción en el acorde La mayor	

Sección	D				Final
Subsección	D1	D1'	D1''	Clímax	Tema de introducción del primer movimiento
Compases	44-46	47, 48	49-51	52	53-57
Tonalidad	Aparente centro en el acorde de Fa mayor			Acorde por cuartas con las notas: si-mi-la	Escala pentatónica de La menor

4.4. Sugerencias Técnico-interpretativas

En las obras de Roland Dyens siempre hay una mezcla de la tradición estilística de la guitarra con las innovaciones que tuvo el lenguaje del instrumento en el siglo XX. Las *técnicas extendidas* son un recurso típico de su música, y demanda siempre al intérprete el desarrollo de nuevas habilidades técnicas, una buena comprensión de los aspectos rítmicos y métricos, y a mí parecer, un poco de experiencia con la forma de hacer música espontáneamente sin seguir estrictamente un sistema de reglas, es decir, improvisando. Dyens es muy específico en cuanto a las técnicas que deben usarse en sus piezas. Usa muchas técnicas extendidas de guitarra, tales como rasguear las cuerdas del lado de las llaves de afinación, puntear por detrás de la mano que pisa los trastes, tapping con ambas manos, y tremolo rasgueado conocido como “dedillo”. Dyens ha desarrollado su propia notación para muchas de esas técnicas. También incluye textos de descripción de las técnicas empleadas en sus piezas. Uno de los sellos de su música es el cómo utiliza muchos de esos efectos técnicos. También incluye indicaciones muy específicas acerca de las dinámicas y los timbres, algunas veces incluso nota por nota. La específica naturaleza de la notación musical de Dyens es digna de discusión. Muchas de sus piezas suenan como improvisaciones, pero indica con extrema precisión cada detalle. Es posible que algunos intérpretes sientan que esta notación exacta atenta contra la libertad del intérprete, mientras que otros probablemente aprecien más este nivel de detalles. Pero ciertamente, una notación tan compleja como la de Dyens, acerca más al intérprete con los sonidos originales que el compositor buscaba para su música.

Climazonie. En el tema introductorio, me presento complicaciones técnicas debido a la velocidad requerida y al *legato*, por lo que fue de gran ayuda estudiar dos cosas por separado: 1, fraseos con la escala pentatónica utilizando en ella notas de paso y articulado con ligados; y 2, estudiando ligados, directamente en la obra de Villa-Lobos, en especial me ayudo bastante el estudio No. 3 para guitarra.

En el motivo de ostinato de la sección A, tal vez lo que requiere mayor atención sea la articulación de los acentos marcados, y la correcta separación de las frases indicadas.

Aunque no indica en la partitura el uso de un color específico, el uso del *sul tasto* y del *ponticello*, enriquecen la interpretación además de que son útiles para que el público identifique frases.

En la subsección A6 (c.25, 26), la melodía que aparece en la voz superior puede presentar dificultades para destacarla entre el acompañamiento que existe en la voz inferior. Sugiero para esto, articular dicha melodía con un ataque independiente en la mano derecha, el acompañamiento se puede punzar con los dedos pulgar-índice-medio, y la melodía únicamente con el dedo anular, haciendo uso del apoyado solo en este dedo, de este modo la voz superior siempre resaltara por encima del acompañamiento.

En la sección B, en su totalidad y a mi parecer, tiene el carácter de improvisación por lo que sugiero abordar el aspecto rítmico y métrico sin tanta sobriedad, y darle más importancia al fraseo y a las indicaciones escritas, ya que Dyens indica con precisión el tipo de interpretación que quiere para cada grupo de notas.

Dansa Caractérielle Et Bachianinha. En la sección A, los motivos y frases que se forman con estos, exigen una buena fluidez y excelente acentuación, para mantener el carácter de danza. Sugiero estudiar frases por separado, con metrónomo y a una velocidad lenta para asegurar los pasajes que exigen posiciones complicadas y cambios rápidos de éstas.

La sección B (*Bachianinha*), tiene un acompañamiento y una melodía, al igual que en el primer movimiento y del mismo modo, sugiero hacer ataques independientes en la mano derecha para destacar la melodía. Esta sección se presta mucho para jugar con los colores de la guitarra, el mismo Dyens indica en algunos pasajes, el uso de un color específico, por lo que creo que la coloratura es un elemento muy importante a considerar, en general en toda la obra.

Andantinostalgie. Este movimiento en general es de carácter dulce. En la sección A, sugiero enfatizar las melodías haciendo uso del *sul tasto*. En la sección B, hay un pequeño pasaje en el compás 33, donde Dyens especifica el uso de una técnica conocida como *slap*,

la cual consiste en percutir las cuerdas con el costado del pulgar de la mano que punza las cuerdas. Debido a que esta técnica no es propia de la guitarra, es posible que presente dificultades para aplicarla, por lo que sería conveniente aislar ese pasaje y estudiarlo por separado, haciendo incluso, sesiones dedicadas únicamente a desarrollar esa técnica.

Tuhú. A pesar de que este último movimiento se basa casi exclusivamente en posiciones fijas en la guitarra, algo que de alguna manera facilita la ejecución en este instrumento, la velocidad requerida y la búsqueda de una clara independencia de las voces son un verdadero desafío, digno de un detallado estudio, como por ejemplo, los pasajes que se encuentran en los compases 12 a 28 y 44 a 51. En dichos pasajes, sigo haciendo uso de ataques independientes en la mano derecha, apoyando siempre que se puede y únicamente la melodía. Dominar este tipo de ataque a la velocidad requerida, puede exigir un número considerable de sesiones de práctica, pero el resultado es estupendo.

El pasaje que comprende los compases 36 a 39, es sin lugar a dudas uno de los que requieren mayor atención, cuidado y estudio para interpretarlo tal como lo indica Dyens. Aquí se combina la melodía en pizzicato del bajo con rasgueos apagados, golpe en la tapa, los sonidos sobreagudos de la cabeza de la guitarra, armónicos, “bending” (alteración de la afinación por medio de la tensión o distensión de las cuerdas), glissando, ligados y acentos. Para ejecutar adecuadamente tantos elementos combinados en un pequeño pasaje, es necesario un estudio detallado, casi nota por nota y con metrónomo a una velocidad lenta, de este modo se puede seguir de forma precisa las indicaciones de Dyens. También sugiero el mismo procedimiento de estudio con el pasaje del compás 52 (clímax).

En general, esta obra retoma el estilo de las composiciones de Villa-Lobos, en ellas siempre se encuentran desafíos técnicos e interpretativos que demandan al intérprete, el desarrollo de nuevas habilidades, y por tal motivo, tienen un lugar importante en la formación de los guitarristas, siendo repertorio común, casi tradicional y obligado, en la gran mayoría de estos. El *Hommage a Villa-Lobos* de Dyens, es una obra en la que se encuentran resumidas las exigencias técnicas e interpretativas del estilo de Villa-Lobos, mezcladas con el estilo de Dyens.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se hayan expuestos los conocimientos y habilidades adquiridos en mi formación profesional en la Escuela Nacional de Música desde el ciclo propedéutico hasta la licenciatura. En la interpretación final de las obras, el grado de profundización y conocimiento de éstas es fundamental para abordarlas e interpretarlas con acierto. La labor del intérprete al momento de hacer música conlleva un gran compromiso en el cual se tiene que idealizar la música desde enfoques distintos, como público, intérprete y creador al mismo tiempo, lo cual no es una tarea fácil y para lograrla, la herramienta clave es el análisis de las obras, en todas las variantes que pueda tener, análisis estilístico, formal, funcional, estructural, etc.

El análisis conduce al intérprete al mayor nivel de apreciación y entendimiento de las obras, por ello es necesario mantenerlo en constante práctica e incorporarlo a nuestras formas de hacer música, de este modo, podremos asegurar una interpretación que no se base únicamente en las instrucciones mecánicas que se hallan impresas en la partitura, y así la concepción que tiene el intérprete de sí mismo para con las obras, cambie de *intérprete a compositor* creando su música.

En la *Sonata para Guitarra* de Nikita Koshkin, el trabajo de análisis me llevo a redescubrir el significado de la “forma sonata” y lo que conlleva históricamente su evolución para ser utilizada en la música del siglo XX. Es curioso el hecho de que haya aprendido tanto de esta forma musical clasicista en una obra moderna y reciente, lejana en tiempo al periodo en que tuvo su mayor esplendor y que, además, fuera en un lenguaje no tonal y completamente en otro contexto histórico y musical.

La *Suite en la menor BWB 997* de J. S. Bach, siendo la única obra de este trabajo que no es propia de la música compuesta para la guitarra, representó para mí un auténtico desafío técnico y mental, gracias al cual pude darme cuenta de algunas habilidades que no me había preocupado en desarrollar en un nivel más profundo, como por ejemplo la concentración y la relajación tanto en las presentaciones públicas como en las sesiones de estudio, gracias a esta obra, he desarrollado una notable mejoría en estos aspectos.

Variaciones sobre un tema veracruzano y *Son* de Ernesto García de León, es una obra que contiene elementos típicos de la música popular mexicana, por lo que tiene un carácter musical coloquial en el que no se requiere más que hacer música únicamente con lo que se tiene al alcance, fuera de preocupaciones y prejuicios estéticos como por ejemplo la calidad del sonido o las técnicas más adecuadas para ejecutar esta música, aspectos que a menudo se procuran en los cánones estrictos de la música de arte occidental. Creo que en esta obra se recogen valores estéticos propios de la vida y cultura mexicana en los cuales el propósito principal de la música es acompañar los festejos, rituales y el pensamiento de un pueblo, y justamente, en el momento de interpretar o escuchar esta obra me envuelve la sensación de estar presente en un fandango.

Hommage a Villa-Lobos de Roland Dyens, es la obra técnicamente más complicada de este trabajo. La labor de montaje exigió de mí un esfuerzo considerable que no hubiera podido realizar sin los años de formación guitarrística y del estudio de la obra para guitarra de Villa-Lobos, en especial sus *Doce Estudios*, que seguramente, y no únicamente en mi caso, son indispensables en la formación de habilidades técnicas de la gran mayoría de guitarristas. Al igual que Roland Dyens, estoy agradecido con Villa-Lobos por los grandes aportes que con su música hizo a la guitarra, y en particular a mis concepciones musicales y guitarrísticas, y ya que en esta obra (*Hommage a Villa-Lobos*) se encuentra fusionado su estilo compositivo con las innovaciones vanguardistas del siglo XX, que sin duda son fruto de su legado, encontré ideal esta obra para aplicar los conocimientos y habilidades que adquirí con el estudio de su música, y al mismo tiempo, honrar su figura, ya que esta obra es un verdadero homenaje al compositor brasileño.

En la literatura musical del siglo XX para guitarra, se logró explotar al máximo sus capacidades musicales, su lenguaje se enriqueció notablemente logrando una evolución estilística única en su historia, pero a pesar de esto, la tradición de la escuela guitarrística ha establecido el aprendizaje, en su mayoría, de un repertorio común y típico que poco lugar deja a la música más cercana a nuestra actualidad. Creo que como músicos, es nuestro trabajo honrar la música antigua y conocerla, pero tenemos también el deber de hacer música que exponga el contexto histórico que vivimos, lo que se produce a la par de nuestra

existencia y que refleja el sentir de la humanidad con la que compartimos esta era, porque es un error común en nosotros, aislarnos dentro de la música de periodos pasados.

Bibliografía

- Álvarez Boada, Manuel (1985). *La música popular en la huasteca veracruzana*. Puebla: Premia Editora
- Basso, Alberto (1977). *Historia de la Música: La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner Libros, p. 25
- Campos, Rubén M. (1928). *El Folklore y la Música Mexicana*. México: Publicaciones de la SEP
- Daufi, Xavier (1987). *La Sonata*. México: Ediciones Daimon, Manuel Tamayo
- Dilthey, Wilhelm (1963). *La gran música de Bach*. Madrid: Taurus Ediciones
- Edwards, Owain Tudor (1974). *Baroque Instrumental Music*. Londres: The Open University Press
- Fleming, Williams (1989). *Arte, Música e Ideas*. U. S. A.: McGraw-Hill, pp. 192-269
- Fubini, Enrico (1988). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Geiringer, Karl (1982). *J. S. Bach, La culminación de una era*. Madrid: Ed. Altalena
- Graetzer, G. (1968). *La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi
- Hadow, Williams Henry (1979). *Sonata Form*. Londres: Hardcover, Best Books
- Llacer Pla, Francisco (1982). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Valencia: Ed. Real Musical
- Mendoza, Vicente T. (1969). *Panorama de la música tradicional de México*. México, D. F.: Imprenta Universitaria
- Moreno Rivas, Yolanda (1979). *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza
- Morgan, Robert P. (1994). *La Música del Siglo XX*. Madrid: Akal/Música
- Ochoa Serrano, Álvaro (1994). *Mitote, fandango y mariacheros*. México: Edit. Morevallado
- Pedro Cursa, Dionisio De (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Ed. Real Musical
- Pérez Fernández, Rolando (1987). *La música afro mestiza mexicana*. Ed. Pueblo y Educación
- Rosen, Charles (2004). *Formas de Sonata*. Barcelona: Idea Books
- Stanford, Thomas (1984). *El Son Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica
- Viguera Sánchez, Fernando (2009). *Notas al Programa: Horizontes verticales, música para guitarra y medios electrónicos*. México, D. F. Escuela Nacional de Música

- Zamacois, Joaquín (2004). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Idea Books, pp. 167-215

Artículos

- *Breves apuntes sobre la guitarra en México*. Revista: Armonía-ENM Vol. 1 No. 2 Abril-Junio, pp. 17-21
- Royo Abenia, Alberto (2006). *El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra*. En: Revista Electrónica de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación). N° 17 (Junio, 2006) <http://musica.rediris.es>
- Entrevista a Nikita Koshkin contenida en el artículo: *USSR Guitar, Nikita Koshkin (Diciembre 1988)*. En *Guitar Player Magazine*, pp. 89-93

Diccionarios

- Pareyon, Gabriel. *Diccionario enciclopédico de música en México*
- *The Concise Oxford Dictionary Of Music*
- *Diccionario Akal/Grove de la Música*
- Randel, Don Michael (1997). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Ed, pp. 442-446 “Forma Sonata”, 589 “Leitmotif, leitmotiv”, 946 “Son”
- Cande, Roland De (2010). *Nuevo Diccionario de la Música*. Ma Non Troppo Edit.

Consulta en Internet

- http://physiology.med.unc.edu/tgs/artists/koshkin/nikita_koshkin_bio.html
- <http://www.ernestogarciadeleon.com/htdocs/bio.html>
- <http://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/viewFile/76307/98921>
- http://physiology.med.unc.edu/tgs/tgsnl12_2/tgsnl12_2-news.html
- <http://www.answers.com/topic/partita-for-lute-in-c-minor-bwv-997-bc-1170#ixzz1QVgtAleL>
- <http://noseq.com/musica/9753843/el-lautenwerk-o-clave-laud/>
- <http://www.baroquemusic.org/barluthp.html>
- <http://www.rolanddyens.com/biography/>

Anexos

Síntesis para el programa de mano

Sonata para guitarra

Nikita Koshkin (1956)

La *Sonata para guitarra* de N. Koshkin (1956) es un gran trabajo que pretende transformar a la guitarra en una pequeña orquesta, retoma la forma sonata y la adapta a la música moderna. Fue compuesta entre 1996 y 1998, es una obra dedicada a la guitarrista de origen griego Elena Papandreou, con quien Koshkin mantiene una estrecha relación profesional y que ha destacado desde hace varios años por su trabajo musical como una de las principales intérpretes de la obra de este compositor. Esta obra queda dentro de lo que se conoce como obras cíclicas, ya que diversos motivos, la mayoría de ellos presentados en el movimiento I, son el material fundamental de los tres movimientos que conforman la obra y también aparecen recurrentemente en cualquiera de ellos, siendo incluso el modelo del que se derivan los temas y motivos principales de los movimientos II y III. Por lo tanto, los tres movimientos que tiene la obra están formulados con una sola idea musical, que obliga a concebirlos a todos como un solo ente de grandes dimensiones.

Suite en La menor BWV 997

J. S. Bach (1685-1750)

El repertorio de la guitarra clásica, incluye no sólo la música escrita específicamente para ésta, sino también música escrita para antecesores de la guitarra y los instrumentos conexos. La *Suite en La menor BWV 997* (original en Do menor) de J. S. Bach (1685 – 1750) catalogada como obra para Laúd, es un ejemplo fascinante de las capacidades que tiene la guitarra para adaptar obras que no fueron concebidas originalmente para este instrumento. Se piensa que esta suite fue compuesta en los años de Bach en Leipzig, que data probablemente de finales de la década de 1730 o principios de 1740. Tiene cinco movimientos: Preludio, Fuga, Sarabande, Gigue y Double. Después del Preludio inicial, Bach presenta una Fuga da capo, en la cual la sección inicial es repetida. La Sarabande y la Gigue son las danzas que comúnmente se encuentran en una suite barroca, y el Double, es una versión ornamentada de la Gigue.

Variaciones sobre un tema veracruzano y Son E. García de León (1952)

En el rico crisol cultural de la tierra jarocho (Veracruz), se desarrollaron diferentes formas de son, expresión musical de cualidades únicas, alegre, de ricos matices musicales, que invita a los danzantes a zapatear en tarimas, junto a las que se reúnen músicos, cantadores, trovadores, bailadores y espectadores. Los sones tienen un lugar primordial en la fiesta tradicional de los jarochos llamada fandango jarocho. En la celebración de las fiestas patronales, los fandangos ocupan un lugar central, donde se combinan con la danza zapateada y la poesía cantada. La música tiene un ritmo armónico, generalmente sesquiáltero (hemíola), con síncopas y contratiempos, la lírica tiene coplas cambiantes llamadas "versos" y la danza se basa en el zapateado. Las *Variaciones sobre un tema veracruzano y Son* de Ernesto García de León (1952), es una obra mexicana basada en un tema de son jarocho (El Balajú) que se desarrolla con todo el estilo de la música popular veracruzana, y que logra una excelente fusión entre los instrumentos con base rítmica de acompañamiento (como la jarana, instrumento de cuerdas punteadas típico de la música veracruzana) y la guitarra clásica.

Hommage a Villa-Lobos

Roland Dyens (1955)

Roland Dyens (1955), es uno de los compositores-guitarristas que más ha explotado las capacidades musicales y sonoras de la guitarra en todos los contextos, desde técnicas empleadas en guitarra eléctrica, hasta algunas empleadas en otros instrumentos como los de cuerdas frotadas y las percusiones. *Hommage a Villa-Lobos* es una suite de cuatro movimientos, un extenso tributo al compositor brasileño Heitor Villa – Lobos, cuya obra fue esencial para la evolución de la guitarra, y en la actualidad sigue siendo fundamental para la formación de los guitarristas clásicos. Este trabajo fue compuesto en 1987 dedicado a Patrick Belargent, un agente de eventos de París. Este homenaje refleja claramente el estilo de Villa-Lobos de modo muy sutil pero sin usar materiales musicales de alguna de sus obras, manteniendo claramente la propiedad de Dyens.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres

A mis hermanos

A mis amigos, todos

A Jesús Chávez, tu gran amistad y tu compañía siempre son importantes.

A Alfredo Roveló

A Margarita Muñoz Rubio

A Edgar Mario Luna Espinoza

A René Báez De La Mora

A Fernando Cruz Vázquez

A José Miguel Ordóñez Gómez

A todos mis maestros

A la ENM y a la UNAM

A la Música