



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

MÚSICA PARA GUITARRA DE:

*MANUEL M. PONCE
EDUARDO MARTÍN
AGUSTÍN BARRIOS
ROLAND DYENS
CARLO DOMENICONI*

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-

P R E S E N T A:

RICARDO HERNÁNDEZ REYES

ASESOR DE TRABAJO ESCRITO:
MTRO. RODRIGO LARA ALONSO
FEBRERO 2016

México, D. F.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

*Iä! Iä! Cthulhu fhtagn!
Ph'nglui mglw'nfhah Cthulhu R'lyeh wgah'nagl fhtagn!*

Agradezco:

A mi madre, Teresa, y a mi padre, David, por su amor incondicional y por estar siempre conmigo. Por su apoyo total en cada situación de mi vida y por su gran paciencia.

A mis amigos, que siempre han creído en mí y en lo que hago: Christian, Aránzazu, Romel, Alfredo.

A mis maestros y compañeros por enseñarme que las cosas se pueden hacer siempre mejor: Néstor Castañeda, Alfredo Roveló, Rodrigo Lara.

Y a todos los que no han creído en mí y me han puesto obstáculos, porque superando eso he crecido sabiendo que nada es fácil.

Mi total gratitud y cariño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I – MANUEL M. PONCE	7
1.1. Datos biográficos	7
1.2. Contexto cultural.....	9
1.3. Sonata III	9
1.3.1. Análisis musical	11
1.3.1.1. Allegro moderato	11
1.3.1.2. Chanson	18
1.3.1.3. Allegro non troppo	21
1.3.2. Comentarios técnicos y de interpretación	26
CAPÍTULO II – EDUARDO MARTÍN	28
2.1. Datos biográficos.....	28
2.2. Contexto cultural.....	29
2.3. Preludio, Son y Allegro	30
2.3.1. Análisis musical	31
2.3.1.1. Preludio	31
2.3.1.2. Son.....	39
2.3.1.3. Allegro	43
2.3.2. Comentarios técnicos y de interpretación.....	48
CAPÍTULO III – AGUSTÍN BARRIOS	50
3.1. Datos biográficos.....	50
3.2. Contexto cultural.....	51
3.3. La Catedral	52
3.3.1. Análisis musical	53
3.3.1.1. Preludio ‘Saudade’.....	53
3.3.1.2. Andante religioso	56
3.3.1.3. Allegro solemne	59
3.3.2. Comentarios técnicos y de interpretación.....	63
CAPÍTULO IV – ROLAND DYENS	66
4.1. Datos biográficos.....	66
4.2. Contexto cultural.....	67
4.3. Libra Sonatina	68

4.3.1.	Análisis musical	69
4.3.1.1	India	69
4.3.1.2.	Largo	74
4.3.1.3.	Fuoco	77
4.3.2.	Comentarios técnicos y de interpretación.....	81
CAPÍTULO V – CARLO DOMENICONI		85
5.1.	Datos biográficos.....	85
5.2.	Contexto cultural.....	86
5.3.	Koyunbaba (Suite para guitarra, Op. 19).....	87
5.3.1.	Análisis musical	88
5.3.1.1.	Moderato	88
5.3.1.2.	Mosso.....	91
5.3.1.3.	Cantabile	94
5.3.1.4.	Presto.....	100
5.3.2.	Comentarios técnicos y de interpretación.....	103
CONCLUSIONES		1066
APÉNDICES 1 Y 2		1088
BIBLIOGRAFÍA		11313

INTRODUCCIÓN

Las obras elegidas para la realización de este trabajo constituyen un recorrido musical del repertorio guitarrístico del siglo XX, periodo en el cual se vivió un desarrollo importante para la guitarra, gracias a un mayor interés por parte de nuevos compositores que, en la búsqueda de nuevas formas de composición y con la exploración de técnicas novedosas en la ejecución, fueron creando un lenguaje musical cada vez más amplio y diverso. El repertorio seleccionado representa un crisol de estilos estéticos del siglo XX, que utiliza tanto recursos idiomáticos como otros novedosos y en algunos casos atípicos que exploran amplia y magistralmente las capacidades sonoras del instrumento.

Es importante mencionar que, al existir información suficiente y bien sustentada sobre los compositores que abordo en este trabajo, he decidido incluir sólo lo que he considerado más importante de su biografía, basándome en fuentes confiables, señalando que todas aquellas que se encuentran en inglés han sido traducidas por mí, mientras que aquellas en francés contienen el crédito correspondiente del traductor. Además, he incluido un apartado que denomino contexto cultural, donde describo brevemente la situación del entorno cultural en el que cada compositor se desarrolló. Por otro lado, es preciso mencionar que las ediciones de partituras utilizadas para el estudio y análisis fueron también utilizadas para ilustrar los ejemplos que se exhiben en los apartados de análisis musical de cada obra. De igual modo, en el análisis musical se incluyen cuadros explicativos de la estructura de cada movimiento, mismos que detallan sus secciones por numeración de compases.

El presente trabajo está estructurado de la siguiente forma: una introducción, seguida de cinco capítulos que corresponden a cada una de las obras que se han elegido para el recital público; capítulos que a su vez se dividen de manera homogénea en datos biográficos de los compositores, contexto cultural, análisis musical de la obras y sugerencias técnicas e interpretativas. Finaliza el trabajo con unas conclusiones, apéndices y un listado bibliográfico.

El objetivo principal de este trabajo es proporcionar algunas recomendaciones técnicas e interpretativas sobre las obras, a partir de la experiencia adquirida no solamente a lo largo del tiempo que las he estudiado, sino a través de mi formación profesional como músico. La finalidad es que estas recomendaciones puedan servir al lector, quizás, para lograr una mejor interpretación de dichas obras.

Cada una de las piezas escogidas tiene un lugar y una historia muy especial en mi vida, lo que me llevó a elegir las como parte de mi recital de titulación. Cada una será analizada en el orden en que se presentará en el recital público y no de manera cronológica, sino con una organización justificada por los requerimientos de afinación de la guitarra. Dicha organización es la siguiente: Sonata III de Manuel M. Ponce, Preludio, Son y Allegro de Eduardo Martín, La Catedral de Agustín Barrios, Libra Sonatina de Roland Dyens y Koyunbaba de Carlo Domeniconi.

La obra de Manuel M. Ponce ha desempeñado un papel muy importante dentro de la historia de la música en México, siendo su música para guitarra, desde mi punto de vista, un aporte de valor inestimable. Mi decisión de incluir la Sonata III nace porque, a mi consideración, es una de las obras que mejor representan el lenguaje musical adquirido por el compositor durante su estancia en Europa, etapa en la que escribió la mayor parte de su obra dedicada a la guitarra, incentivada por la amistad que entabló con compositores como Andrés Segovia (1893-1987), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y Joaquín Rodrigo (1901-1999), por mencionar algunos.

Para el primer capítulo, he utilizado las fuentes de Miguel Alcázar y Corazón Otero, que son referentes muy importantes sobre la vida y obra de Manuel M. Ponce. Además, he recurrido a otras fuentes que contienen datos interesantes y relevantes sobre el compositor, como las *Efemérides de Manuel M. Ponce* de Jesús Romero y *Manuel M. Ponce – A Bio Bibliography* de Jorge Barrón Corvera. Para el análisis, estudio y ejemplos ilustrativos de esta obra he utilizado la edición de Andrés Segovia de 1928, publicada por B. Schott's Söhne.

Al hablar de Eduardo Martín nos damos cuenta de que estamos ante un compositor que ha sabido fusionar magistralmente la música académica con la música popular, creando nuevo repertorio con obras para todos los niveles de aprendizaje del instrumento y generando una nueva literatura musical de notable calidad. El Preludio, Son y Allegro es una obra dinámica, dotada de matices y llena de ritmos cambiantes que transportan (mediante el tejido de sus líneas melódicas sobre armonías complejas y bien diseñadas) a una experiencia sonora que sólo la música cubana puede transmitir. Es una obra que en lo personal me atrapó desde el momento que escuché su segundo movimiento que, sin demeritar a los otros dos, considero uno de los mejores ejemplos de la simbiosis que se puede lograr entre la música académica y la música popular.

A partir de la escucha de este segundo movimiento fue que surgió el interés de incluirla en mi recital de titulación, siendo el contacto directo con el compositor la forma en que pude obtener las partituras de ésta y otras obras suyas, ya que, demostrando su gran sencillez y calidad humana, tuvo la gentileza de enviarme vía correo electrónico la edición de *Guitar Solo Publications* de 2007, que utilicé para el análisis musical y ejemplos ilustrativos.

Teniendo en cuenta que no hay suficiente información bibliográfica sobre Eduardo Martín, recurrí al *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba* para los datos sobre su vida y obra, además de algunas páginas de internet que considero fuentes serias, que contienen información directamente proporcionada por el compositor, como una entrevista íntegra en la cual habla sobre su carrera y su obra.

Agustín Barrios es, sin duda, una de las figuras paradigmáticas de la cultura paraguaya contemporánea. Barrios fue un gran virtuoso que combinó con gran creatividad la finura de las composiciones barrocas, románticas y clásicas con la música popular paraguaya y latinoamericana. Al hablar de su obra, no puedo sino evocar imágenes y sensaciones de armonía y satisfacción, ya que su música me ha acompañado a lo largo de toda mi carrera como guitarrista, ya sea con las grabaciones que conseguía en la escuela

y escuchaba insistentemente, o a través de los recitales donde se tocaban obras suyas y que siempre me impulsaron a tocar su música. Es así como conocí *La Catedral*, obra que a través de sus tres movimientos me conducía cotidianamente por un recorrido imaginario y profundamente descriptivo que definitivamente cambió mi manera de percibir la música en ese entonces.

Esta obra, inspirada en la catedral de Montevideo, es una de las más conocidas e interpretadas de Barrios a nivel mundial, además de haber sido grabada por numerosos guitarristas de talla internacional como John Williams o David Russell, quienes han dedicado discos completos a la música de este gran personaje, uno de los compositores cimeros de la música latinoamericana para guitarra del siglo XX.

Siendo tan importante la producción musical de este compositor-y gracias a la labor de rescate e investigación de su obra- existen numerosas fuentes bibliográficas sobre su vida y obra, de las cuales utilizo *Seis Rayos de Plata: La vida y obra de Agustín Barrios Mangoré* de Richard D. Stover, *Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios* de Sila Godoy y Luis Szarán, y *Mangoré: El maestro que conocí* de José Roberto Bracamonte Benedic. Además, utilizo dos ediciones de *La Catedral* para el análisis musical y los ejemplos ilustrativos: la de Richard D. Stover, publicada por *Belwin Mills Publishing Corp en 1979* y la de Jesús Benites R., publicada por *ZEN-ON Music Company Ltd en 1977*.

La Libra Sonatina representa para Roland Dyens un gran hito en su carrera, ya que le ha ganado gran notoriedad a lo largo de los años, al ser interpretada, tanto por innumerables estudiantes de diferentes niveles en conservatorios y escuelas de música de todo el mundo, como por renombrados y experimentados guitarristas de talla internacional. Esta obra es un claro ejemplo de la exploración de nuevos recursos en la música contemporánea para guitarra, ya que hace uso de técnicas innovadoras que producen sonoridades pocas veces escuchadas en las salas de concierto y que la sitúan como una obra de importante complejidad técnica e interpretativa.

Dyens es un compositor que transita con soltura por diferentes estilos musicales, sean contemporáneos o no, gracias a su gran conocimiento, tanto de armonía, como de las capacidades sonoras que ofrece la guitarra y que especialmente en esta obra supo aprovechar de manera magistral. Considero que, gracias a su talento como compositor, su amplia visión musical, su diversidad, el virtuosismo y la originalidad de su música, Roland Dyens sin duda se ha ganado un lugar entre los músicos más innovadores y completos de su generación.

La elección de la *Libra Sonatina* como parte de mi recital público se debe a que ha sido una obra que me ha acompañado desde hace muchos años en mi carrera como guitarrista, formando parte de mi repertorio, además de que siento una gran admiración por Roland Dyens y su obra. Particularmente el *Fuoco*, por sus cambios constantes de ritmo y sus contrastes dinámicos, fue el movimiento que, en su momento, atrajo mi atención y me hizo perseguir el objetivo de poder interpretarla en algún momento de mi vida.

La información que he utilizado para este capítulo proviene principalmente de su página web oficial, así como de algunas entrevistas, además de una tesis doctoral de Sean Beavers titulada *Homage in the solo guitar music of Roland Dyens*, bien documentada y que presenta datos relevantes para los fines del presente trabajo. Para el análisis musical y ejemplos ilustrativos de esta obra utilicé la edición publicada por *Henry Lemoine* en 1985.

Koyunbaba es una obra que representa, personalmente, un viaje espiritual y evocativo y un acercamiento a mis emociones más profundas, que ha provocado, desde el momento que la conocí, un profundo sentimiento de empatía. Es una obra que de igual manera utiliza recursos raramente vistos en música para guitarra sola, ya que usa una afinación completamente distinta a la habitual, haciendo que la sonoridad del instrumento cambie radicalmente y produciendo, por su elaborada estructura rítmica, un efecto casi hipnótico y de una riqueza sonora tal que resulta una propuesta muy novedosa. El uso de un lenguaje basado en la fusión de estructuras y armonías pertenecientes a diferentes culturas hace de esta obra un ejemplo de versatilidad y de las múltiples posibilidades que

nos ofrece la guitarra como instrumento de expresión artística. Koyunbaba sitúa a Carlo Domeniconi como un compositor original, con un sello distintivo.

El caso de Koyunbaba es excepcional, ya que, por sí sola, le ha otorgado gran notoriedad a Carlo Domeniconi como compositor, situándolo en el escenario guitarrístico mundial. Esta obra ha sido interpretada y grabada por diferentes guitarristas de notable trayectoria en todo el mundo, como John Williams, Costas Cotsiolis, William Kanengiser y David Russell, quien fue el primero en grabarla.

Al buscar información detallada sobre este compositor tuve la sorpresa de ver que, aunque es muy prolífico en su producción –con un total de 156 obras– es muy poco investigado (en comparación con otros compositores) y sus obras son difíciles de conseguir. Afortunadamente, en su página web viene una descripción detallada de sus obras y algunos enlaces de interés que considero pueden servirle al lector interesado en conocer más acerca de su producción musical. Además de esta información, encontré dos trabajos doctorales que hablan sobre el compositor, de los cuales sólo utilicé uno como referencia, ya que fue el único al que pude acceder libremente: el trabajo de Colin Harries titulado *The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi: An Exploration of the Diverse Influences*. El otro trabajo no lo consideré como fuente, principalmente porque está escrito en indonesio y, dadas las características del idioma, me resultó muy difícil tener una traducción adecuada para poder utilizarlo como material de referencia. Para el análisis y estudio de esta obra he utilizado la edición *Margaux*, publicada en Berlín en 1998.

El presente trabajo pretende servir al lector como fuente de información concisa y puntual sobre los compositores, poniendo especial atención en la ejecución de las obras presentadas. Si bien considero que no hay una manera totalmente “correcta” o “definitiva” para interpretar una pieza musical, las sugerencias proporcionadas buscan ofrecer una posible solución a algunos de los desafíos técnicos y de interpretación, proponiendo estrategias para que el lector pueda tener un acercamiento que permita una mejor comprensión y una interpretación satisfactoria de cualquiera de estas obras.

CAPÍTULO I – MANUEL M. PONCE

1.1. DATOS BIOGRÁFICOS

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. El gran gusto de su familia por la música fue fundamental en el destino de Ponce, quien inició sus estudios de piano con su hermana Josefina a la edad de cuatro años y que continuaría posteriormente bajo la tutela de Cipriano Ávila.¹

La inquietud y persistencia de Ponce en su interés por la música, además del apoyo de su familia, lo llevaron en 1892 a ser integrante del Coro Infantil del Templo San Diego de Aguascalientes, ayudante de órgano en 1895 y organista en 1898. En 1900, viajó a la ciudad de México para continuar sus estudios con los profesores Vicente Mañas (1858-1931) y Eduardo Gabrielli (1856-?)². Posteriormente ingresó al Conservatorio Nacional de Música (CNM) en 1901, donde permaneció hasta 1903.

En 1904 viajó a Italia para estudiar cursos superiores en el Liceo Musical de Bolonia con los maestros Enrico Bossi (1861-1925) y Luigi Torchi (1858-1920), para posteriormente viajar a Alemania, en donde estudió con Martin Krause (1853-1918) entre 1906 y 1908.³ Finalmente regresó a México para dedicarse a la docencia, dictando clases de piano e historia de la música, ocupando la cátedra que tuvo a su cargo Ricardo Castro (1864-1907) en el CNM, donde “además de cultivar su gusto por el folclor de la música mexicana, se impuso difundir la obra de los impresionistas tan admirados por él: Manuel de Falla (1876-1946), Maurice Ravel (1875-1937) y Claude Debussy (1862-1918), que eran casi desconocidos en México”.⁴

¹ Corazón Otero, *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, Editorial Edamex, México, 1997, p. 8.

² Jesús Romero, *Efemérides de Manuel M. Ponce*, Editorial Nuestra Música, México, 1950, p. 31.

³ Jorge Barrón Corvera, *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography*, Donald L. Hixon, Estados Unidos, 2004. p. 7.

⁴ Corazón Otero, *op. cit.*, p. 10. Es preciso hacer mención que las fechas de nacimiento y muerte de los compositores que aparecen en la cita textual no forman parte de la misma y sólo se agregan para continuar con el formato en que presento este trabajo.

En 1915 se trasladó a La Habana, Cuba, donde fundó la Academia Beethoven en la que fue profesor de piano.⁵ Tras un nuevo regreso a México fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que ocupó entre 1918 y 1920. Posteriormente, fue comisionado por la Secretaría de Educación Pública (SEP) y auspiciado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) para estudiar en París bajo la guía de Paul Dukas.⁶

Luego de concluir la Licenciatura en Composición en la Escuela Normal de Música de París, regresó nuevamente a la ciudad de México en 1933 para tomar el cargo de director del CNM y ser titular de la cátedra de piano, tanto en esta institución como en la Facultad de Música de la UNAM. En 1934, fue nombrado Inspector de la Sección de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y Consejero de la Orquesta Sinfónica de México.⁷

Ponce compuso obras para diversos instrumentos, siendo su obra para guitarra incentivada gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia durante muchos años, además del contacto con otros compositores que, sin ser guitarristas propiamente, escribieron para el instrumento, como Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo y Federico Moreno Torroba (1891-1982), quién escribió sobre Ponce lo siguiente:

Al conocer sus composiciones de guitarra, tanto para solista como para guitarra y orquesta, verdaderamente quedé prendado de su arte, arte que se significa por su finura, por su clasicismo y belleza; que son, para mi sincero juicio, la rotunda afirmación de que Manuel Ponce era un compositor con pleno derecho a figurar –sobre todo en el campo guitarrístico- como una primerísima figura.⁸

En 1948 recibió el premio Nacional de Artes y Ciencias, falleciendo el 24 de abril de ese mismo año. Sus restos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón de Dolores de la ciudad de México.

⁵ Jorge Barrón Corvera, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Jesús Romero, *op. cit.*, p. 178.

⁷ *Ibidem*, p. 181.

⁸ Corazón Otero, p.3.

1.2. CONTEXTO CULTURAL

Con la experiencia adquirida durante sus viajes en Europa, Ponce tuvo la oportunidad de establecer un contacto directo con compositores que estaban generando su música a partir de temas completamente inherentes a su propia cultura, situación que le hizo comprender la importancia de seguir un camino análogo para la música mexicana, dando paso así a una tendencia nacionalista en su obra.

Para entender la situación en la que Ponce se desarrolló como compositor, debemos tomar en cuenta las ideas que se gestaban en México en aquella época, como el fuerte interés que se empezaba a desarrollar por el nacionalismo, término que “consiste en la asimilación o recreación de la música popular vernácula por los compositores de música de concierto, ya sea de manera directa o indirecta, evidente o velada, explícita o sublimada”.⁹ Esta idea de utilizar la música propia de la cultura mexicana estuvo muy presente en la producción musical de Ponce y se manifestó directamente en sus obras al fundir los motivos folclóricos dentro de formas consagradas de la música académica.

Es este entorno en donde se desarrolla la actividad musical de Ponce. Se puede decir que fue un precursor y personaje fundamental de esta corriente, seguido de importantes compositores mexicanos que continuaron esta tendencia como José Rolón (1883-1945), Carlos Chávez (1899-1978), Candelario Huízar (1883-1970), Silvestre Revueltas (1899-1940), José Pablo Moncayo (1912-1958), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), entre otros.¹⁰

1.3. SONATA III

Como se sabe, Manuel M. Ponce compuso más de ochenta obras para guitarra,¹¹ hecho motivado por la gran amistad que Ponce cultivó con Andrés Segovia a partir de 1923, quien le encomendaba la creación de obras y con quien siempre consultó los aspectos técnicos de composición, ya que Ponce no era guitarrista. Este proceso está

⁹ La música mexicana de concierto en el siglo XX. Revista *México en el Tiempo* No. 38, Editorial México Desconocido, Septiembre – octubre, 2000, p. 42.

¹⁰ *Ibidem*, p. 44.

¹¹ Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*, Ediciones Étoile, México, 2000, p. 8.

ampliamente documentado en la correspondencia escrita entre Ponce y Segovia desde los años 1923 a 1948.¹²

La Sonata III fue escrita para Segovia en 1927, durante la estancia de Ponce en París. Esta sonata es una de las primeras obras que demuestran la influencia impresionista que tuvo Ponce mientras estudió en Francia.¹³ A mi parecer, su tratamiento armónico y su alegoría española e impresionista no dejan de mantenernos inmersos en una cantidad de colores e imágenes propias de una retórica de contrastes, de luz-sombra, claridad-opacidad y arrojo-parsimonia. Aunque esencialmente utiliza formas tradicionales, esta obra hace uso del vocabulario armónico recientemente adquirido por Ponce, que incluye la sustitución del acorde de dominante, armonía por cuartas y el uso de un contrapunto desarrollado de manera más elaborada.¹⁴

Se puede decir que el estilo musical de Ponce en el momento de crear la Sonata III cambió notablemente en cuanto a sus primeras obras, ya que utilizó prácticas de composición que eran novedosas en aquel tiempo, implementando un lenguaje armónico más complejo.

La Sonata III de Ponce figura entre una de sus obras más sofisticadas para guitarra, principalmente en lo que atañe a la armonía y la construcción de las frases. Es una obra de estilo más modernista con una clara influencia de la música española; (como se verá en el análisis posterior), elaborada con técnicas compositivas propias de la música impresionista francesa.

¹² Miguel Alcázar; Peter Segal, *The Segovia - Ponce Letters*, Editions Orphée, Columbus, 1989, p. 12.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

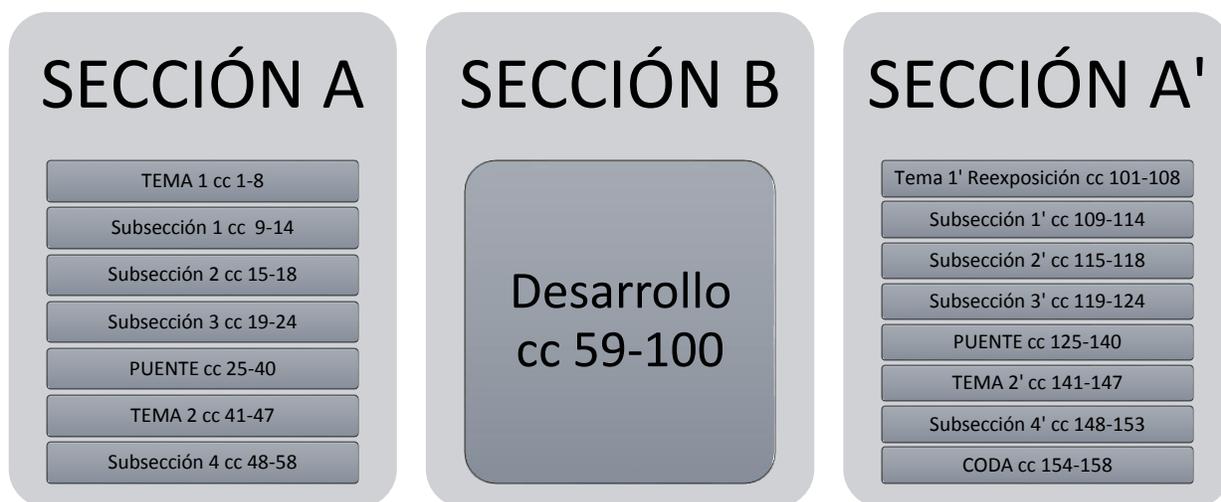
¹⁴ Jorge Barrón Corvera, *op. cit.*, p. 24.

1.3.1. ANÁLISIS MUSICAL

1.3.1.1. *Allegro moderato*

Se trata de un movimiento con carácter muy enérgico en su primer tema e introspectivo en el segundo, que utiliza recurrentemente acordes tocados en plaqué¹⁵, lo que crea una atmósfera armónica contrastante. Está en la tonalidad de re menor, escrito en un compás de 4/4, en tiempo de *allegro moderato*¹⁶ y con una *scordatura*¹⁷ de la sexta cuerda afinada en re, que se mantiene durante toda la obra.

El movimiento está en forma de sonata con secciones que se desarrollan en un esquema de temas A, B, A' y que se describen a continuación:¹⁸



Cuadro 1, Sonata III, *Allegro Moderato*.

¹⁵ *Plaqué* (fr.). “Desplegar”. Indicación que se usa para tocar las notas de un acorde de manera simultánea y no a manera de arpeggio. *Diccionario Oxford de la Música*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 1194.

¹⁶ *Allegro* (it.). “Brillante, “vivo”. El término se usó en un principio más como una marca expresiva que como una indicación de tiempo, como *allegro e presto*, *andante allegro*, pero ahora significa simplemente “rápido”. También se usa para una pieza o movimiento rápido, en particular el primer movimiento (en forma sonata) de una sonata, sinfonía u obra similar con varios movimientos. *Ibidem*, p. 68.

¹⁷ La *scordatura* es el cambio de afinación de una o más cuerdas para facilitar la digitación de una pieza musical y/o conseguir otras posibilidades sonoras. *Ibidem*, p. 1342.

¹⁸ La abreviación “cc” se utiliza para designar los compases involucrados en cada sección.

El tema 1 se desarrolla en los primeros ocho compases con una melodía de acordes disonantes de tónica sobre un pedal de re. El pedal permite que el tema tenga un claro centro tonal basado en la tonalidad de re menor:

Allegro moderato

6ª en Re

Tema A - Compases 1 a 8
Pedal en re y uso de acordes en "plaqué"
y notas de paso ligadas

Ejemplo 1, Sonata III, *Allegro moderato*, tema A, Exposición, compases 1-8.

Del compás 9 al 40 se utiliza una primera gran sección que consta de tres subsecciones y un puente (que se mencionan en el cuadro superior) generadas a partir del tema 1 y con desarrollo en la tonalidad principal de la obra. La primera Subsección, del compás 9 al 14, muestra un desarrollo armónico basado en acordes que se presentan desplegados melódicamente y no en plaqué como se presentó el tema principal:

Subsección 1

9

p *cresc.*

Ejemplo 2, Sonata III, subsección 1, compases 9-14.

Las siguientes subsecciones presentan un desarrollo basado en la presentación de acordes y notas de paso:

The image displays two staves of musical notation. The top staff, measures 15-18, is enclosed in a red box and includes markings for piano (*p*) and diminuendo (*dim.*). It features a sequence of chords and melodic fragments with various fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4) and a breath mark. The bottom staff, measures 19-24, is enclosed in a blue box and includes markings for *tranquillo* and crescendo (*cresc.*). This section continues the harmonic and melodic development with similar fingering and breath markings. The key signature is one flat (B-flat major/D minor).

Ejemplo 3, Sonata III, subsecciones 2 y 3, compases 15-18 y 19-24.

Después de la exposición de las subsecciones y un puente de conexión, se presenta el tema 2 que modula al quinto grado, es decir la menor, que cuenta con una indicación agógica de *più tranquillo ed espressivo*¹⁹ la cual genera un cambio en la intención del movimiento, contrastando de manera significativa el carácter entre ambos temas.

El material de esta sección proviene del primer tema, solo que Ponce alterna el tema entre acordes y arpeggios, con pequeñas escalas, variando tanto el esquema armónico como el rítmico. Después de los ocho compases de presentación de este tema (compases 41 al 47), aparece la indicación *scherzando*²⁰, que armónicamente le da un toque humorístico a la sección, lo cual genera un momento de reposo:

¹⁹ (it.) Más tranquilo y expresivo. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 1193.

²⁰ (it.) "Jugueteonamente", "humorísticamente". *Ibidem*, p. 1348.

Tema 2 en La menor
"más tranquilo y expresivo"

41
più tranquillo ed espressivo

48 *scherzando*

p

rall.

Ejemplo 4, Sonata III, tema 2 y subsección 4, compases 41-47 y 48-58.

La sección de desarrollo, que comienza en el compás 59, se basa en el material presentado en la exposición del tema 1. Ponce creó una sección de desarrollo muy eficaz utilizando las amplias posibilidades cromáticas y texturales²¹ que el instrumento ofrece.

El desarrollo de esta sección se inicia con una variación rítmica del tema 1, utilizando arpeggios y tresillos en los acordes que en un principio eran tocados en plaqué. En seguida, se retoman ideas del final de la primera sección mezclando arpeggios con escalas ascendentes y descendentes.

²¹ La textura musical es la forma en que los materiales melódicos, rítmicos y armónicos se combinan en una composición, determinando así la cualidad sonora global de una pieza. Designa la forma de relacionarse las diversas voces que intervienen en una pieza musical. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 1505.

El uso de la armonía en esta parte presenta características impresionistas, como modulaciones e intercambio modal entre tonos vecinos con ritmos que crean una sensación de tensión y reposo:

Sección B - Desarrollo del movimiento.
 Material basado en el Tema 1 con variación rítmica en tresillos y corcheas.

59

60 C II

64 animando sempre

C IV

C II

C IV

Ejemplo 5, Sonata III, Desarrollo, compases 59-66.

Es en el desarrollo donde Ponce utiliza más elementos compositivos del lenguaje armónico adquirido en Europa, utilizando acordes con intervalos de cuarta justa y las modulaciones mencionadas anteriormente. De los compases 76 al 99 se puede observar con claridad el uso de la armonía que Ponce utilizó para la creación de esta Sonata:

76 *espress.* Expresivo y tranquilo

Parte del desarrollo.
Armonía por cuartas
a partir del compás 84

81

84 C XI C VIII C IX C VII

87 Arm. 12 C X C VII VIII VI

92

97 C IV. *rall.* Arm. 8

A partir del compás 92 se presenta una sección de transición más lírica que conduce a la reexposición de la Sección A

Ejemplo 6, Sonata III, Desarrollo, compases 76-99.

La reexposición del tema 1 se presenta a partir del compás 100 y no presenta novedad alguna en su estructura, regresando a la tonalidad original. Se ejemplifica el cambio que existe justo después de la aparición del tema 1, donde Ponce vuelve a usar el material de manera transportada, utilizando el mismo esquema armónico pero ahora en la dominante de re menor a partir del compás 114:

109

113

Reexposición del esquema armónico en la dominante de re menor.

Ejemplo 7, Sonata III, sección A', compases 109-116.

Después de la reexposición íntegra del tema 1 en la dominante de re menor se presenta la coda en el compás 154, la cual finaliza el primer movimiento, en donde vuelven a aparecer los intervalos de cuarta justa en los acordes finales:

154 Coda

p

pp

Ejemplo 8, Sonata III, coda, compases 154-158.

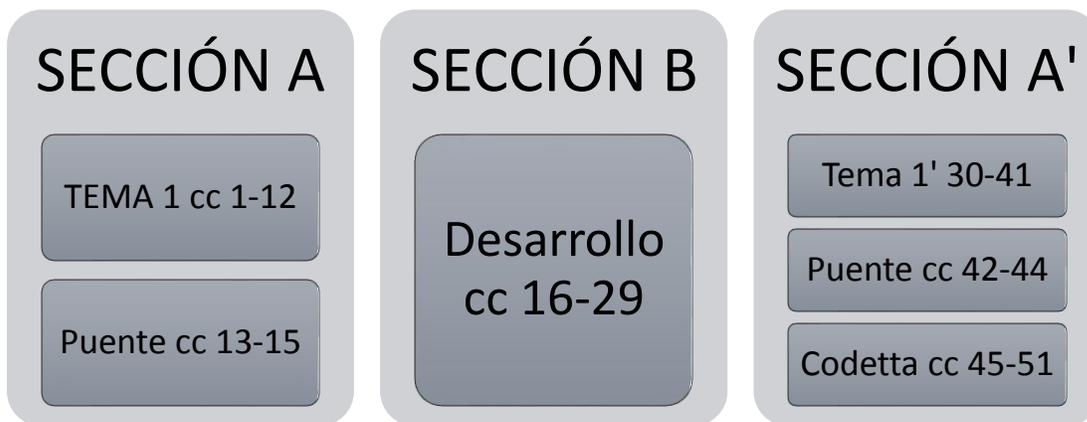
Segovia escribió a Ponce agradeciéndole por la obra y, como era costumbre, aprovechó para hacerle algunos comentarios sobre el final de este movimiento:

La sonata III está lista. He aceptado el final que tiene el I tiempo, puesto que el otro no viene y me he encariñado con él. Creo que no es preciso cambiarlo, sobre todo porque, como ese tiempo no lo tocaré nunca solo, sino enlazado tras una pequeña pausa al andante, no necesita un final rotundo, sino un punto y aparte únicamente. Toda ella resulta muy bella y es obra de consideración para la guitarra, el artista y el músico. Vuelvo a darte las gracias de todo corazón.²²

²² Miguel Alcázar, op. cit., p. 60.

1.3.1.2. *Chanson*²³

El segundo movimiento está escrito en forma de *lied*²⁴. Es un movimiento ternario con dos temas (A-B-A') en modo dórico que se caracteriza por ser lento y muy expresivo, como es usual en los movimientos intermedios de sonata de tres movimientos. Su estructura se muestra en el siguiente cuadro:



Cuadro 2, Sonata III, *Chanson*.

Se trata de una obra en un claro estilo de canción, con una melodía en la voz superior, contrapuntos en las voces intermedias, bajos de acompañamiento y una armonía en su mayoría tradicional, que por momentos también se asemeja a la música impresionista. Está en la tonalidad de re menor, escrito en un compás de 6/8, en tiempo *andantino molto espressivo*²⁵.

La sección A se presenta del compás 1 al 15; el tema 1 se presenta -en tres frases de cuatro compases- en la tónica, con contrapunto en la voz intermedia, que después es ligado a la siguiente sección con un pequeño puente de transición del compás 13 al 15 y que no es sino una extensión cadencial de tres compases más:

²³ *Chanson* (fr., del lat. *Cantío*, vía el provenzal *canso* y el it. *Canzón*, “canción”). Canción con texto en francés. El término se utiliza principalmente en referencia a canciones polifónicas francesas de la Edad Media y el Renacimiento. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 414.

²⁴ *Lied* (al.) Palabra alemana que significa “canción”, cuyo uso se generalizó en el siglo XV, *ibidem*, p. 869.

²⁵ (it.) Diminutivo de *Andante*. Usado en la actualidad para un tempo menos lento que el *Andante*. “*Molto espressivo*” significa “muy expresivo”, *ibidem*, p. 82.

Andante

6ª en Re

C III

p

5

C V

f

10

C VII

C III

C V

Tema 1 del compás 1 al 12
Puente del compás 13 al 15

Ejemplo 9, Sonata III, *Chanson*, tema 1 y puente, compases 1-15.

De los compases 16 al 29, se presenta la sección B en re menor. Inicia con una indicación de *Vivo* que modifica el *tempo* haciéndolo más rápido y enérgico. Alterna con un pedal de re y la en los primeros cuatro compases de la sección, utilizando acordes de primer grado mayor y quinto grado con novena menor. Después, repite el mismo esquema pero ahora con un pedal en la y re, utilizando los mismos grados pero de manera invertida. Por último, presenta un contraste de tempo con la indicación *Calmo* para los compases 24 al 29, con material del tema A, para poder regresar a la reprise del andantino en el compás 30:

Sección B - Contrastes de carácter entre "Vivo" y "Calmo"

16 **Vivo** C VII

18

22 **Calmo** *p espressivo* Arm. 7

27

Ejemplo 10, Sonata III, Chanson, sección B, compases 16-29.

Ponce establece el clímax del movimiento a partir del compás 36, con la reexposición del tema A que incluye una voz adicional en el contrapunto, logrando así una mayor tensión y cambiando el registro de la línea melódica del bajo una octava descendente. Toda esta reexposición enriquecida desemboca en la coda que finaliza el movimiento con el empleo de armónicos:

Puente final y Coda

C III C V Coda

rall.

pp *espress.* *p* *pp* *smorz.* Arm. 8 Arm. 7

Ejemplo 11, Sonata III, Chanson, final, compases 42-51.

1.3.1.3. *Allegro non troppo*²⁶

El tercer movimiento emplea una forma de rondó²⁷, alternando cinco apariciones del tema principal (tema A) con cuatro episodios contrastantes (temas B, C, D y E), los cuales se muestran en el siguiente cuadro:

ESTRUCTURA DEL MOVIMIENTO
• Tema A - cc 1-8
• Tema B - cc 9-16
• Tema A (2da aparición) - cc 17-24
• Tema C - cc 25-38
• Tema A (3ra aparición) cc 39-46
• Tema D - cc 47-66
• Tema A (4ta aparición) - cc 67-74
• Tema E - cc 75-82
• Tema E' (contraste) - cc 83-86
• Tema E (variante 1) - cc 87-94
• Tema E'' (contraste) - cc 95-98
• Tema E (variante 2) - cc 99-124
• Tema E''' (contraste) - cc 125-128
• Tema A (5ta aparición) - cc 129-139
• Tema E'''' (contraste) cc 140-148

Cuadro 3, Sonata III, *Allegro non troppo*.

El tema principal aparece de los compases 1 al 8 y establece desde el principio su centro tonal en re mayor; se caracteriza por tener un aire claramente español construido a partir de rasgueos y escalas sobre la tónica. Lo interesante es que todos y cada uno de los temas intermedios son tan contrastantes y ajenos al estilo del primero, que resultan profundamente antagónicos:

²⁶ *Non troppo (it.)* "alegre pero no demasiado"; en referencia a la música "no demasiado rápido" *Diccionario Oxford de la Música*, p. 69.

²⁷ *Forma Rondó*: una de las formas fundamentales de la música en la que dos secciones repetidas se alternan con por lo menos dos episodios diferentes. Su representación esquemática más simple es: ABACA. *Ibidem*, p. 606.

Tema A

Allegro non troppo

Ejemplo 12, Sonata III, *Allegro non troppo*, tema A, (Rondó), compases 1-8.

De los compases 9 al 16 se presenta el tema B en la tonalidad de la menor. De todos los temas alternos, es tal vez el que se parece más al tema principal, ya que utiliza patrones similares tanto en los acordes como en las escalas:

Tema B

Ejemplo 13, Sonata III, *Allegro non troppo*, tema B, compases 9-16.

De los compases 25 al 38 se presenta el tema C en el relativo menor (si menor), con una pequeña extensión cadencial que dirige el tema hacia el homónimo del cuarto grado (sol menor):

Fragmento del tema C donde se notan las figuras rítmicas de dieciseisavo y octavo en melodía superior y corcheas octavadas a modo de pregunta y respuesta

Ejemplo 14, Sonata III, *Allegro non troppo*, fragmento del tema C, compases 25-30.

En este tema destaca el uso de la melodía a modo de pregunta y respuesta, usando el bajo octavado (como se muestra en el fragmento), dándole una mayor riqueza en el timbre y color entre los registros grave y el agudo:

Final del Tema C

Ejemplo 15, Sonata III, *Allegro non troppo*, fragmento del tema C, compases 31-38.

De los compases 47 al 66, se presenta el tema D con indicación de *Meno mosso*²⁸, en re menor. De todos los episodios es el más lírico y ajeno al tema A. Su tratamiento es desarrollado por el uso de acordes cromáticos que hacen de esta sección un coral que genera equilibrio en el movimiento. Resulta interesante observar cómo Ponce logra focalizar la atención de la sección en la riqueza de sonoridad producidos por el movimiento de cada voz:

²⁸ (it.) “Meno” menos; “meno mosso”, menos movido. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 941.

Tema D - Sección más contrastante de la obra con acordes a modo de obra coral



Ejemplo 16, Sonata III, *Allegro non troppo*, tema D, compases 47-66.

Para finalizar la exposición de los temas se presenta el tema E a partir del compás 76, con la indicación *Vivo*. Este es el tema más largo del movimiento y tiene la particularidad de que actúa como una sección de desarrollo, que consiste en pasajes virtuosos de trémolo²⁹ alternado con secciones pequeñas de transición basadas en acordes que tienen la indicación de *Lento* para generar contraste:

²⁹ It., “tembloroso”, “vibrante”. En las cuerdas y otros instrumentos el trémolo indica la repetición rápida de una sola nota, o bien la alternancia de dos notas siguiendo un ritmo regular. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 1526.

Fragmento del Tema E que muestra los contrastes entre pequeñas secciones con las indicaciones "Vivo" y "Lento" que aparecen en toda la sección

75 **Vivo**
p a m i p a m i p a m i

76 *simile*

79

82 **Lento**
energico

1/2 CV *C II* *1/2 CV* *C II*

Ejemplo 17, Sonata III, *Allegro non troppo*, fragmento del tema E, compases 75-86.

Después de la última exposición del tema A se presenta el final del movimiento usando la pequeña sección de acordes del tema E, que concluye con armónicos naturales con énfasis en la tónica:

141

CV *CV* *Arm. 7* *Arm. Arm.*

Ejemplo 18, Sonata III, *Allegro non troppo*, tema E, compases 141-148.

1.3.2. COMENTARIOS TÉCNICOS Y DE INTERPRETACIÓN

Aunque Ponce colaboró con Andrés Segovia en la composición de esta sonata para resolver problemas técnicos, a mi parecer, sigue siendo una pieza compleja y difícil de interpretar, ya que lo largo de los tres movimientos se presentan diferentes opciones de digitación para diversos pasajes, por lo que hay que estudiar muy bien cuál de todas ellas conviene elegir para lograr transmitir de la mejor manera la musicalidad, timbres, dinámicas y contrastes que la obra puede ofrecer. Considero que no es una obra para el guitarrista principiante, sino más bien una pieza de concierto de nivel avanzado que requiere un alto nivel de técnica, tanto para ejecutar adecuadamente escalas, trémolos, arpeggios y acordes en *plaqué*, así como para lograr los contrastes pedidos por el compositor al seguir las indicaciones de *tempo*, color tímbrico y dinámica.

La primera consideración que hago es poner atención en las secciones donde pide ejecutar acordes *plaqué*, ya que es un efecto que aparece a menudo en toda la obra (como en los compases 1 al 7 o del compás 41 al 47 del primer movimiento). De igual manera es importante que el intérprete ejecute de manera fluida los arpeggios que se realizan en los compases 25 al 28, 35 al 38, 125 al 128 y 135 al 138, ya que son secciones que se realizan cuatro veces durante el movimiento y considero que deben compartir digitación para mantener un equilibrio en la articulación y en la duración de las notas.

Desde el comienzo del primer movimiento, especialmente en los cambios de acordes de los primeros compases, considero importante hacer los movimientos de la mano izquierda sobre el diapasón de la manera más limpia posible, es decir, levantando los dedos a cierta distancia de las cuerdas, que no permita que se genere ruido al desplazar los dedos en los cambios de posición que utiliza la obra. También es preciso poner especial atención en las indicaciones de carácter que el compositor hizo en algunas partes, como el compás 19 con un *tranquillo*, que debe generar un contraste con respecto al compás anterior al tocarse más suave y lento; o el compás 25 que tiene una indicación de *passionato*, que indica que la intensidad con que debe ser tocada dicha sección debe ser mayor, poniendo énfasis en el dramatismo y vigor del ataque sobre las cuerdas. Todas estas indicaciones son importantes, ya que dan una pista sobre cuál debe ser el resultado

sonoro idealizado por el compositor y sin duda son parte fundamental para darle a la pieza una interpretación adecuada.

Para controlar las transiciones dinámicas que pide la obra, recomiendo-segmentar las frases para lograr un mejor entendimiento de las mismas, tocándolas de manera independiente para unir las después de su estudio por separado. Esto en mi caso funcionó muy bien, ya que pude entender mejor la función de cada parte dentro de la obra; todo esto sin dejar de lado el uso continuo de un pedal de re, que funciona como eje principal de la pieza y al cual se le debe dar la importancia debida, ya que es la base sobre la cual se construye el tejido armónico.

Otro de los rasgos fundamentales en la obra en los que considero se debe poner atención es en la amplitud del contraste dinámico. Al ser este un elemento funcional -y teniendo en cuenta las características del sonido de la guitarra-, cuidar tanto la conducción de las ideas melódicas como la duración exacta de los sonidos de cada voz, aportarán sin duda toda una gama de sutilezas, texturas y colores tímbricos que se precisan en la obra.

Además de los contrastes de timbre y dinámica mencionados, la totalidad de la obra propone elementos distintivos en cada movimiento. Recomiendo seguir con estricto apego a la partitura las indicaciones agógicas mediante el uso de un metrónomo, ya que sin éste, es muy fácil incrementar el *tempo*, sobre todo en las escalas del último movimiento.

Sin duda, un mayor respeto por todas las indicaciones ayudará a controlar mejor el discurso propuesto por el compositor a lo largo de los tres movimientos, haciendo posible una mejor comprensión por parte del público en la trama general de la obra, de sus atmósferas ricas en expresividad y de sus contrastes emocionales.

CAPÍTULO II – EDUARDO MARTÍN

2.1. DATOS BIOGRÁFICOS³⁰

Eduardo Martín es un guitarrista, compositor y profesor que nació en La Habana el 16 de octubre de 1956. Inició sus estudios musicales en 1971 en la Escuela Vocacional de Música Fernando Carnicer, continuándolos en 1975 en la Escuela Nacional de Instructores de Arte, con Dagoberto Arguiz. En 1978, ingresó a la Escuela Nacional de Arte, donde estudió guitarra con Antonio Rodríguez, armonía con Enrique Bellver y contrapunto con Armando Rodríguez, concluyendo en 1980.

En el Instituto Superior de Arte estudió guitarra con Jesús Ortega y composición con los profesores Ángel Vázquez Millares y Alfredo Dieznieto. Tomó cursos de perfeccionamiento de guitarra clásica con Isaac Nicola (1916-1997), Antonio Lauro (1917-1986), Alirio Díaz (n. 1923), Rey Guerra (n. 1958), Leo Brouwer (n. 1939), David Russell (n. 1953), Wolfgang Lendle (n. 1953) y Costas Cotsiolis (n. 1957).

En 1985 se graduó del Instituto Superior de Arte de Cuba y ganó la plaza de solista en el Centro Nacional de Concierto, lo que le llevó a realizar numerosas giras dentro y fuera del país. En 1987 fundó junto a Rey Guerra, Carlos Alberto Lloró y Walfrido Domínguez el cuarteto de guitarras 'Guitarra 4', con el cual realizó giras de conciertos por toda Cuba, además de diversos programas de radio y televisión y un disco para el sello cubano EGREM. Ha escrito obras para guitarra sola, dúos, tríos, cuartetos, flauta y guitarra, flauta y dos guitarras y orquesta de guitarras, al igual que música para teatro y cine.

Ha realizado innumerables giras por Cuba, Latinoamérica y Europa, donde ha ofrecido recitales, seminarios, talleres y clases magistrales en países como México, Argentina, Uruguay, Nicaragua, Costa Rica, Portugal, España, Francia, Italia, Suiza y Liechtenstein. Fundó en 1990, el 'Dúo Confluencia' junto a Walfrido Domínguez, con el cual ha grabado discos en Cuba, Uruguay, Argentina y España, además de programas de

³⁰ *Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba*, Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, Cuba, 2009, p. 66.

radio y televisión en Cuba, Nicaragua, Costa Rica, Argentina, Uruguay, Brasil, México Estados Unidos, Portugal, España, Francia, Italia, Dinamarca y Japón.

Entre los premios que el compositor ha recibido se encuentran el premio de maestría artística; el premio a la mejor interpretación de la obra 'Paisaje cubano con lluvia' de Leo Brouwer; el premio a la mejor interpretación de una obra cubana: 'La trampa', (obra propia) que otorgó el jurado del IV Concurso Nacional de Música de Cámara; el premio del Concurso Internacional de Guitarra de Radio Francia por su obra 'Acrílicos en el asfalto' en 1991. En 1999 fue seleccionado por la *America Composer's Orchestra* de Nueva York como compositor delegado para el Festival Sonidos de las Américas.

Algunas de sus obras forman parte de programas curriculares de estudios obligatorios de diferentes niveles de enseñanza en Cuba, Costa Rica, Estados Unidos y España, y han sido repertorio obligado del Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana.

2.2. CONTEXTO CULTURAL

La música cubana es una de las manifestaciones culturales del país que ha logrado tener mayor proyección a nivel mundial. "Se dice que en la isla se habla cantando, se baila al caminar y se enamora con la letra de una canción".³¹ Desde principios del siglo XX la música cubana se expandió más allá de los límites de la isla y desde entonces han tenido éxito similar la mayoría de los ritmos que han surgido, estableciendo pautas a nivel internacional. "De los ritmos populares cubanos, los más difundidos son el son, el danzón, el chachachá, el mambo y la actual salsa, que es una derivación del son".³²

Cuba ha sido pródiga en personalidades artísticas en diferentes ámbitos, ya sean literatos y poetas de la talla de José María Heredia (1803-1839), José Martí (1853-1895), Alejo Carpentier (1904-1980), José Lezama Lima (1910-1976), Nicolás Guillén (1902-1989), o pintores de fama internacional reconocida como Wifredo Lam (1902-1982) o

³¹ECURED, Cultura Cubana. Disponible en: http://www.ecured.cu/Cultura_Cubana [Fecha de consulta: 12 septiembre 2015].

³²HICUBA. La cultura en cuba. Disponible en: <http://www.hicuba.com/culture.htm> [Fecha de consulta: 12 septiembre 2015].

René Portocarrero (1912-1985), por nombrar algunos. Es esta herencia cultural y artística en la que se desarrolla la actividad musical y producción de obras de Eduardo Martín, personaje que sin duda ocupa un lugar dentro de los grandes compositores cubanos de la actualidad.

2.3. PRELUDIO, SON Y ALLEGRO

Eduardo Martín es un compositor con una capacidad admirable para fusionar diferentes elementos de la música popular con la música académica, logrando resultados de una riqueza armónica y rítmica verdaderamente notables. Este es el caso de la obra Preludio, Son y Allegro que, inspirada en la complejidad de la obra de Bach, nos transmite a lo largo de tres movimientos que nombra casi idénticamente al BWV 998, una policromía de ritmos y armonías muy propias de la música popular cubana. Fue escrita en 1996 y fue dedicada a un músico, intérprete y constructor de instrumentos llamado Guajiro Miranda. El propio Eduardo Martín nos dice sobre la obra:

Preludio, Son y Allegro tiene dos grandes fuentes que la nutren: por un lado la música popular cubana y por otro la obra de Bach, cuya influencia está presente de manera casi evidente en buena parte de mis composiciones. Específicamente en este trabajo, me sentí estimulado escuchando Preludio, Fuga y Allegro para laúd BWV 998 de este genial compositor.³³

Esta obra, a mi parecer, refleja la madurez del compositor al momento de crear nueva música, utilizando para ello elementos como la sensibilidad y riqueza de la música que sólo un pueblo puede generar a través de su experiencia de vida, logrando un balance perfecto entre una estructura armónica sólida y una emotividad única, propia de la música popular cubana. En seguida, en su análisis musical podremos ver algunas características de la gran habilidad del compositor para fusionar estos elementos.

³³ Óscar Ohlsen. Entrevista a Eduardo Martín. Disponible en: <http://www.beethovenfm.cl/guitarra-presenta-una-entrevista-al-guitarrista-y-compositor-cubano-eduardo-martin/> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2015].

2.3.1. ANÁLISIS MUSICAL

2.3.1.1. Preludio

Este primer movimiento está en la tonalidad de re menor y hace la parte de introducción y preparación a toda la gama de cambios súbitos de ritmo que se verán a lo largo de toda la obra. Está escrito en 2/4 y es un movimiento que, a pesar de que está marcado agógicamente como *Largo*³⁴ y con una sugerencia de velocidad que marca un valor rítmico de negra a 56 batimientos por minuto, tiene varios pasajes casi virtuosos con una conducción de melodías y arpeggios en fusas, así como varios seisillos que lo hacen muy ágil. Presenta secciones melódicas lentas y las contrasta con súbitas escalas veloces en el registro bajo de la guitarra, creando así una tensión que dura hasta el final del preludio.

Al inicio pide una scordatura con la sexta cuerda en re y comienza con un motivo melódico del bajo en anacrusa, que se repetirá a lo largo de la obra, definiendo la tonalidad y sirviendo de motivo o célula rítmico-melódica donde se desarrollará la mayor parte de la textura musical del movimiento. Es importante mencionar que la edición utilizada para el análisis musical tiene una inconsistencia en la numeración de los compases, tomando la anacrusa inicial como compás 1, por lo cual; -y para no hacer cambios de edición- se respetó dicha numeración. La estructura de este movimiento se muestra en el siguiente cuadro:

³⁴ (it.). "Amplio" Indicación de tiempo que, en el momento de su aparición en el siglo XVII, fue la referencia al pulso más lento. El término "*largo*" suele emplearse como título de una pieza o de un movimiento lento. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 850.

ESTRUCTURA DEL PRELUDIO

- Tema A - cc 1-11
- Puente - cc 12-13
- Tema B - cc 14-18
- Puente (Motivo) - c 19
- Tema C - cc 20-23
- Tema A (Variación 1) - cc 23-28
- Puente (Motivo) - cc 29
- Tema D - cc 30-35
- Tema A (Variación 2) - cc 36-39
- Tema E (Desarrollo) - cc 40-53
- Tema A (Variación 3) - cc 54-58
- Puente - cc 58-59
- Puente (Motivo) - c 60
- Tema F - cc 61-72
- Coda- cc 73-75
- Motivo final - cc 76-77

Cuadro 4, Preludio, Son y Allegro, Preludio.

Del compás 1 al 11 se presenta el tema en dos frases: del compás 1 al 4 a modo de pregunta-respuesta con una línea de bajo al principio que va a la tónica y su respuesta en acordes *plaqué* en una progresión sobre el primer, sexto y séptimo grados, y del compás 5 al 9 de la misma manera, pero con una respuesta en arpeggios con línea melódica de bajo que conduce al sexto grado, subdivididos en seisillos que le aportan dinamismo y contraste a la melodía. Termina la frase con dos compases que resuelven a la tónica, agregando un acorde de séptima al final:

Largo $\text{♩} = 56$
 © = D

mf tranquilo

Ejemplo 19, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 1-11.

Este movimiento tiene un inicio bastante tranquilo y casi misterioso que contrasta con los pasajes rápidos que se presentan más adelante. Del compás 12 al 18 se presenta un tema melódico en el homónimo mayor de la tónica (re mayor) utilizando un contrapunto, desde mi punto de vista muy interesante, entre la voz superior y el bajo, que va marcado con figuras de corchea con puntillo, semicorcheas y varios silencios, haciendo un acompañamiento rítmico que convierte la frase en un diálogo muy bien logrado:

Ejemplo 20, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 12-18.

El compás 19 presenta una línea melódica en la tonalidad principal que sirve como puente entre varias secciones de la pieza y es utilizada como motivo recurrente en otras partes de la obra y hasta el final del movimiento:

Ejemplo 21, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compás 19.

Del compás 21 al 23 hay una progresión de acordes en seisillos con un pedal en el bajo con la nota re, que conduce de nuevo a una reexposición del primer tema:

21 **6** **6** Progresión diatónica descendente con nota pedal en Re

Pedal en Re

Ejemplo 22 Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 21-23.

Del compás 24 al 25 se retoma el motivo melódico del bajo usado al principio, para conducirlo a un primer desarrollo que comienza en el compás 26, pasando por una progresión armónica de acordes en seisillos:

24 Reexposición del primer motivo **p** **v** Primer desarrollo

27 **III** **2** **5**

Ejemplo 23, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 24-28.

En los compases 29 y 30 hay un motivo melódico por grados conjuntos, similar al que se presenta al principio de la obra, el cual se refuerza al duplicarse una octava superior, para tejer una melodía que progresivamente lleva a la reexposición del primer motivo:

Reexposición del primer motivo

Ejemplo 24, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 29-37.

Después del primer motivo aparece un puente que modula hacia mi mayor con una indicación de *espressivo* para hacer la transición:

Puente modulante a Mi mayor

● Segundo desarrollo

espress.

Ejemplo 25, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 38-40.

A partir del compás 40 (ejemplos 25 y 26) empieza un segundo desarrollo muy rítmico en mi mayor, que contiene escalas con notas ligadas en el registro bajo de la guitarra, repitiendo la sección para hacer más efectiva su intención de cambio:

Mi mayor II

41

43

45

Progresión de acordes arpegiados

Motivo similar al del principio

Ejemplo 26, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 41-46.

Al final del compás 45 se repite nuevamente el motivo principal en la nueva tonalidad (ejemplo 26), para seguir con una progresión de acordes arpegiados sobre un pedal de la que conduce hacia el compás 51 a un diálogo entre dos voces, que va subiendo en el registro de la guitarra para finalmente llegar a una escala que va en progresión descendente hasta llegar al primer tema, un tono arriba:

47

Nota pedal

49

Diálogo entre dos voces

51

53

Progresión

Primer motivo reexpuesto 1 tono arriba

Ejemplo 27, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 47-54.

De los compases 55 al inicio del 58 el tema de nuevo se presenta en mi menor, volviendo a exponer íntegramente la melodía y su acompañamiento armónico en la nueva tonalidad. De los compases 58 al 59 hay un puente que de nuevo regresa la pieza a su tonalidad original:

55

58 Puente

Ejemplo 28, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 55-59.

A partir del compás 60 se presenta de nuevo la línea melódica que anteriormente se había visto en el compás 19, funcionando como puente para regresar a la tonalidad original y a la presentación de un tercer desarrollo que comienza en el compás 61:

60 Regreso a la tonalidad original

62

64

Climax

cantabile

Ejemplo 29, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 60-65.

A partir del compás 65 es donde se encuentra la parte climática del movimiento (ver ejemplos anterior y subsiguiente, números 29 y 30) con una indicación de *cantabile*, sección que nos lleva a la parte final del movimiento con la presentación de la coda en el compás 73:

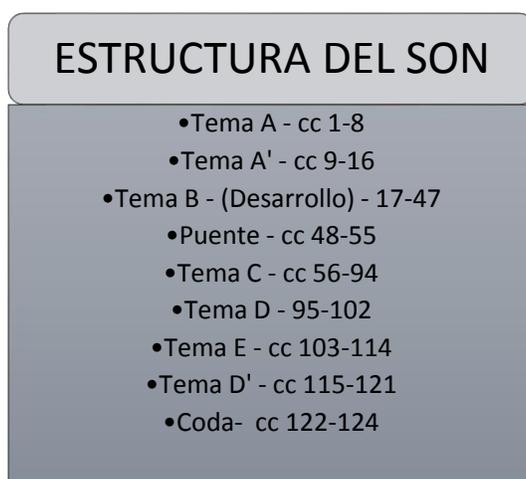
Ejemplo 30, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 66-73.

La parte final del Preludio utiliza una serie de arpeggios ligados en el registro grave del instrumento y vuelve a usar el motivo del compás 19, con un remate contundente y súbito:

Ejemplo 31, Preludio, Son y Allegro. Preludio, compases 74-77.

2.3.1.2. Son

El segundo movimiento, como su nombre lo indica, es un movimiento fuertemente influenciado por la música popular cubana, específicamente por el uso de elementos rítmico-melódicos característicos del son cubano, que lo definen, desde mi punto de vista, como la parte más interesante de la obra, gracias a que logra captar la atención de quien lo escucha por su ritmo bailable y festivo. Al igual que toda la obra, está en re menor con *scordatura* de la sexta cuerda en re. Está dividido en dos secciones muy bien definidas que rítmicamente son contrastantes y se acompañan de manera muy equilibrada. La estructura del Son se muestra en el siguiente cuadro:



Cuadro 5, Preludio Son y Allegro, Son.

Cuenta con elementos en su estructura muy característicos del son, tales como la síncopa muy marcada³⁵ en los bajos haciendo líneas rítmicas al estilo de la clave cubana, así como melodías y arpeggios sincopados, también característicos de la música de esa región.

El movimiento comienza con la exposición de un primer tema de ocho compases con indicación agógica de *Andante*, además de un *molto rítmico*³⁶ que nos indica el carácter con que se debe interpretar todo el movimiento:

³⁵ Cabe señalar que aunque el ritmo sincopado es muy característico de la música popular cubana (especialmente del son) no necesariamente deben comenzar con síncopa como este movimiento, ya que existen obras que no comienzan con un ritmo sincopado y también entran en la categoría de son, como el Son del barrio, del mismo compositor.

³⁶(it.). "Muy rítmico". *Diccionario Oxford de la Música*, p. 945.

Andante ♩ = 76

⑥ = D

mf molto ritmico

Ejemplo 32, Preludio, Son y Allegro, Son, compases 1-8.

Es a partir del compás 17 que se desarrolla el segundo tema de forma sincopada con un acompañamiento en el bajo que tiene la característica de tener distintos silencios entre las notas que acentúan su carácter rítmico:

Importancia de las sincopas y los silencios

Ejemplo 33, Preludio, Son y Allegro, Son, compases 17-24.

Un tercer tema se desarrolla a partir del compás 25 hasta el compás 32 para llegar a la reexposición íntegra del tema A y B en los compases 33 al 47 y pasar a la segunda sección del Son:

Ejemplo 34, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 25-32.

En el compás 48 comienza la segunda sección del movimiento. Se presenta un cambio en la agógica con una indicación de *Più mosso*³⁷ lo que genera un contraste interesante en el desarrollo del movimiento y común de la música popular cubana: el montuno. Es una sección con indicación de *staccato*³⁸ en el bajo haciendo muy clara la armonía sobre la que se elaborará todo el tejido melódico. Está en los grados primero, cuarto y quinto y es muy característica de la música popular cubana; ésta es muy rítmica y define perfectamente lo que es el son montuno:

Sección muy rítmica que indica el cambio en el tempo para hacerlo más ágil.
 "Più mosso" - "más movimiento"
 Las notas del bajo deben ser cortas y muy bien marcadas, como lo pide la indicación "Staccato"

48 **Più mosso** ♩ = 96

Ejemplo 35, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 48-52.

³⁷ (it.). Literalmente, "más movido", indicación utilizada para acelerar el tempo de manera notoria. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 850.

³⁸ (it.). "Separado", es decir, lo opuesto a *legato*. Es un signo de articulación que indica que la nota se acorta respecto de su valor original, siendo separada de la nota que va a continuación. *Ibidem*, p. 1150.

A partir del *Più mosso* se presenta la segunda sección con un desarrollo melódico basado en escalas y motivos rítmicos que están sobre la armonía planteada por el bajo. En el compás 91 se agrega una melodía de acompañamiento para el motivo principal de esta sección de la pieza:

Melodía con acentos en tiempos 1 y 4 de dieciséisavo en la voz superior y bajo muy rítmico haciendo base armónica en los grados I, IV y V

91 ③ ② V

93 1. 2. *p sub.*

Ejemplo 36, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 91-95.

Del compás 95 al 101 se presenta una nueva sección basada en acordes sincopados con séptimas y novenas y un acompañamiento de bajo que apoya la armonía. En el compás 103 vuelve a presentarse una línea rítmico-melódica en el bajo muy característica del son, que no es más que una variante más elaborada que está sobre la misma armonía en primero, cuarto y quinto grados de la tonalidad principal:

Juego de acordes sincopados y bajo en tiempo

95 III V

98 X III VIII I VI *cresc.*

101 Figura rítmica propia del Son Cubano (Montuno)

Ejemplo 37, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 95-104.

Posteriormente, en el compás 111, se añade una melodía en la voz superior haciendo un contrapunto rítmico-melódico, que a mi parecer es una de las secciones más disfrutables de la pieza por su riqueza rítmica:

Se presentan dos melodías diferentes sincopadas en voz superior e inferior

Contrapunto rítmico sincopado - Voz superior en legato

Voz inferior con silencios muy marcados

113

1. 2.

Ejemplo 38, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 111-115.

Después de esta sección rítmica se hace una reexposición de la sección de compases sincopados vistos anteriormente, para dar paso a la coda que se da a partir del compás 121 con un *crescendo* sobre acordes disminuidos acentuados, que concluyen en la tónica con indicación dinámica en *fortissimo*:

121

cresc.

ff

X

Ejemplo 39, Preludio, Son y Allegro. Son, compases 121-124.

2.3.1.3. Allegro

El tercer movimiento, con una indicación agógica de negra con valor de 144 batimientos por minuto, está escrito, a diferencia de los movimientos anteriores, en 6/8 y presenta un desarrollo armónico y melódico muy rítmico, basado en notas pedal, arpeggios y acordes *plaqué*, que lo asemejan mucho al primer movimiento. Su estructura se muestra en el siguiente cuadro:

ESTRUCTURA DEL ALLEGRO

- Tema A - cc 1-16
- Tema B - cc 17-28
- Tema C - cc 29-57
- Tema D - cc 58-64
- Tema E - cc 65-73
- Tema F - cc 74-87
- Coda- cc 88-95

Cuadro 6, Preludio, Son y Allegro, Allegro.

Se divide en dos grandes secciones que se repiten y éstas a su vez están divididas en pequeñas secciones de compases asimétricos en cuanto al número de compases de cada sección:

⑥ = D $\text{♩} = 144$ Tema A

mp *f*

5 *mp* *f*

9 ② ③ ④ ② ③ ④ ⑤

13 ② ③ ④ ③ ④ ⑤ *mf*

Ejemplo 40, Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 1-16.

El tema B se presenta a partir del compás 17 con una serie de acordes en cuarto y quinto grados, presentados en arpeggios y acordes *plaqué* acentuados, que concluyen con el uso de un acorde con intervalo de quinta justa y efecto de tambora³⁹:

The musical score for Example 41, measures 17-28, is presented in three systems. The first system (measures 17-20) begins with a forte (*sf*) dynamic and includes chords III and V. The second system (measures 21-24) starts with a forte (*f*) dynamic and includes chords I and V. The third system (measures 25-28) features a crescendo (*cresc.*) and includes chords VIII and VII, ending with a forte (*sf*) dynamic and a tambora effect.

Ejemplo 41 Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 17-28.

En el compás 29 se observa la reexposición del inicio, sólo que esta vez en el cuarto grado, para continuar con el desarrollo de la obra de manera muy similar a lo presentado al principio:

³⁹ Efecto producido al golpear las cuerdas con el costado del dedo pulgar de la mano derecha cerca del puente, con el que se percute, produciendo los sonidos de las cuerdas golpeadas. Nota propia.

Reexposición del Tema A en el cuarto grado

29 *mp* *f*

33 *mp* *f*

Ejemplo 42 Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 29-36.

En el compás 37 se presenta un primer desarrollo con una modulación a la mayor que abarca hasta el compás 49, donde vuelve a la tonalidad original de re menor haciendo uso de escalas sobre esa tonalidad:

Modulación a la mayor

37 *p* *p* *mf* *f*

41 *p* *p*

45 *mf*

49 *f*

Regreso a re menor

Ejemplo 43, Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 37-52.

En el compás 65 se presenta una sección que comienza de una manera similar al compás 50, para desarrollarse después con acordes muy rítmicos en *plaqué* sobre el sexto y quinto grados, respectivamente:

65

Sección de acordes "plaqué" muy rítmicos.

69

p

Ejemplo 44, Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 65-72.

La obra termina con una coda en *crescendo* que se presenta a partir del compás 87, con unas escalas y arpeggios en los grados segundo, quinto y primero de la tonalidad principal, para culminar con una *tambora* en las tres cuerdas graves de la guitarra, haciendo un acorde de re y la, intervalo de quinta justa:

86

Coda

cresc.

91

XIII VII

ff tamb.

Ejemplo 45, Preludio, Son y Allegro. Allegro, compases 86-95.

2.3.2. COMENTARIOS TÉCNICOS Y DE INTERPRETACIÓN

Al interpretar una obra como Preludio, Son y Allegro considero que se deben de tomar ciertas precauciones, principalmente porque se trata de una obra que requiere un manejo de ritmos y síncopas difíciles de ejecutar correctamente, además de que es difícil darle ese carácter a la interpretación que, según mi opinión, los latinos y obviamente los cubanos poseen de manera natural. Es por eso que considero que además de una buena lectura y comprensión rítmica, hay que agregarle una buena dosis de atención a la escucha de mucha música del estilo para familiarizarse con los ritmos que la música popular cubana posee.

En primer lugar, en el Preludio se deben tomar en cuenta, -de manera muy importante- las pausas entre temas y las variaciones de velocidad que se piden, ya que, aunque está escrito como un *Largo* y su velocidad pueda parecer lenta, tiene secciones que destacan por su virtuosismo y dificultad técnica y de digitación, sobre todo en las partes donde hay escalas seguidas de silencios de semicorchea, ya que justamente estos silencios son los que marcan la pauta para generar esos contrastes de los que está lleno este movimiento.

De igual manera, en el primer movimiento se debe poner atención en destacar muy bien las melodías que se presentan en los compases 20, 30, 40 y 64, ya que son secciones en las que la armonía acompaña eficazmente melodías, que si no se tocan correctamente, pueden hacer que se pierda el sentido e importancia de las mismas. Para lograr esto, recomiendo realizar el ataque sobre las cuerdas que hacen las melodías, apoyando los dedos de la mano derecha sobre la cuerda inmediata superior a la que se toque, para lograr una mayor potencia sonora.

Por último, es importante que las digitaciones estén bien pensadas para tocar correctamente cada nota con una sonoridad equilibrada. En función de ciertas notas cortas incluidas en diversos pasajes de la obra -que no hacen sino enfatizar el carácter rítmico-musical del son cubano-, de optar por no tocar las notas en *staccatto*, sino en *legato*, se perdería el elemento rítmico de este género del son, consiguiendo con esto una versión débil, efecto sin duda no procurado por el compositor.

Sobra decir que en el Son es de vital importancia respetar la duración de las notas, es decir, si hay notas ligadas, hay que darles su valor exacto y si hay notas cortas con silencios intermedios, también hay que respetarlos. Este es un movimiento principalmente rítmico, por lo cual hay que tratar de escuchar mucha música del género para intentar comprender mejor la esencia de este ritmo. También sugiero el uso de metrónomo para estudiar cada una de las secciones de manera lenta y progresiva para no tergiversar la velocidad y la duración de cada nota. Este movimiento cuenta con dos grandes secciones que varían principalmente por el *tempo* al que deben ser interpretadas. Considero muy importante seguir las indicaciones de *tempo* sugeridas en la partitura, tocando la primera gran sección de manera lenta y la segunda mucho más rápida; esto para generar un contraste que volverá interesante la obra y que, de no hacerse, puede hacer que la pieza pierda fuerza y se escuche plana y muy larga.

Al ser el Son un tipo de música de origen dancístico, hay que entender primero su estructura correctamente para darle ese carácter vital sin el que no se tendría una buena interpretación. Por lo demás, las digitaciones y posiciones de las manos en el diapason están muy bien organizadas, por lo que considero que al ir leyendo la pieza no existen problemas para escoger las posiciones y digitaciones adecuadas.

El *Allegro* es, a mi parecer, el movimiento más sencillo en cuanto a dificultades técnicas (comparándolo con los dos movimientos anteriores), pero no hay que subestimarlos, ya que de igual manera tiene pasajes virtuosos que deben ser bien analizados para lograr una interpretación adecuada, especialmente en la cuestión rítmica.

En este último movimiento, al tocarse dos veces cada gran sección, es recomendable hacer un cambio de color tímbrico entre cada repetición para generar una diferencia en el sonido y crear así un contraste que vuelva más interesante de la pieza.

La ejecución de los acordes *plaqué* que empiezan en el compás 70 también debe ser bien cuidada para no perder el sentido rítmico que tiene esta parte, además de seguir las indicaciones dinámicas que aparecen en el mismo compás y que le dan esos contrastes necesarios para que la obra no pierda su esencia y el interés en quien la escucha.

CAPÍTULO III – AGUSTÍN BARRIOS

3.1. Datos biográficos

Agustín Pío Barrios nació en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, el 5 de mayo de 1885. Desde muy temprana edad su padre lo inició en el aprendizaje de la guitarra, siendo más tarde discípulo del profesor argentino-paraguayo Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), quien, al ver el gran potencial de Barrios, lo llevó a la capital para proseguir sus estudios.⁴⁰

En 1910 continuó sus estudios de guitarra con Antonio Giménez Manjón (1866-1919). Por su alto nivel de interpretación, pronto logró dar conciertos en México y Cuba, ayudado por quien sería su amigo y mecenas, Tomás Salomoni, quien en ese entonces era embajador de Paraguay en México.⁴¹

En 1930, aconsejado por empresarios artísticos con la idea de atraer más público, adoptó el seudónimo *Nitsuga Mangoré*⁴², invirtiendo su nombre, Agustín, en Nitsuga, y utilizando el nombre de un cacique paraguayo del siglo XVII. Esto le valió fuertes críticas en sus presentaciones y cinco años más tarde abandonaría esa imagen, aunque aún se le recuerda con dicho seudónimo.

En 1933 inició su actividad como profesor en el Conservatorio de San Salvador, El Salvador, interrumpiéndola momentáneamente por la que fue su única gira por Europa,⁴³ que duró hasta 1936.

Es considerado como uno de los compositores hispanoamericanos para guitarra más importantes del siglo XX. Fue el primero en transcribir una obra de Bach para guitarra.⁴⁴ Desde 1910 dedicó gran parte de su vida a la composición de obras y la grabación de discos. Barrios es considerado el guitarrista y compositor paraguayo más reconocido a

⁴⁰ Richard Stover, *Seis rayos de plata: La vida y obra de Agustín Barrios Mangoré*. Ediciones y Arte S.A. Paraguay, 2010, p. 20.

⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

⁴² Sila Godoy; Luis Szarán, *Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios*, Editorial Don Bosco, Paraguay, 1994, p. 32.

⁴³ Ignacio Ramos, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Club Universitario, España, 2005, p. 75. Agustín Barrios fue el primer guitarrista latinoamericano en realizar una gira de gran éxito en ese continente.

⁴⁴ Sila Godoy; Luis Szarán, *op. cit.*, p. 93.

nivel mundial. A finales de la década de 1930 enfermó de sífilis y comenzó a tener problemas cardíacos. Falleció de un ataque al corazón a los cincuenta y nueve años en San Salvador, donde ejercía aún la docencia.

Entre sus obras más importantes encontramos: Un sueño en la floresta (1918), Romanza en imitación al violonchelo (1919), Mazurka appassionata (1919), La Catedral (1921), Preludio en sol (1921), Las abejas (1921), Valses Op. 8 (1923), Danza paraguaya (1924), Choro de saudade (1929), Julia Florida (1938), Una limosna por el amor de Dios (1944).

3.2. CONTEXTO CULTURAL

En la época de Barrios, la vida cultural de Asunción se desarrollaba alrededor del Instituto Paraguayo, cuyas principales actividades eran: la música, literatura, idiomas, telegrafía, esgrima, gimnasia, además de que se editaba una revista y se organizaban conciertos y debates sobre arte y cultura. Desde finales del siglo XIX, se ofrecían audiciones públicas con extractos de óperas, operetas y fragmentos de música clásica.⁴⁵

En el campo de la música, las actividades giraban en torno a las bandas de música que ofrecían presentaciones diarias en las plazas públicas y en el Teatro Nacional con la presentación de compañías itinerantes de ópera y zarzuela que visitaban con cierta regularidad el país. Menciona Sila Godoy que:

En ese ambiente de intensa actividad cultural el joven Barrios fue adquiriendo un gran desarrollo, sobre todo en lo relacionado a su concepción artística y tuvo conciencia de que en cada intérprete solista hay oculto una especie de director de orquesta conduciendo ese mundo invisible, que surge del artista y se traslada al instrumento.⁴⁶

Agustín Barrios, pues, creció en un ambiente que le permitió desarrollar plenamente su necesidad de proyectar su creatividad y amor por la música a través de la composición y ejecución de la guitarra.⁴⁷

⁴⁵ Sila Godoy; Luis Szarán, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 26

⁴⁷ Para profundizar en este aspecto, recomiendo al lector consultar las fuentes que he usado ya que contienen información muy detallada y valiosa sobre la vida del compositor.

3.3. LA CATEDRAL

La Catedral fue compuesta por Barrios en 1921 mientras radicaba en Uruguay. Barrios vivía cerca de la Catedral Metropolitana de Montevideo y al escuchar el sonido de las campanas obtuvo la inspiración para la creación de esta magnífica obra, recreando a través de la música los ambientes contrastantes del interior y exterior de una catedral. Nos dice Richard Stover sobre esto:

Los amplios acordes horizontales del Andante representan sus impresiones del organista tocando a Bach. El pegajoso Allegro representa su abandono de la atmósfera tranquila y espiritual de la catedral y el regreso a la calle, donde el ajetreo del mundo real está representado por las incesantes figuras arpegiadas en semicorcheas.⁴⁸

El *Andante Religioso* evoca la serenidad y misticismo sacro que se viven en un recinto dedicado a Dios, además de la clara alusión al sonido de las campanas de dicho recinto, como nos dice José Bracamonte:

En cierto momento se escucha la campana de la catedral [...] En cierta ocasión le pregunté al maestro por qué le había dado el nombre de “Catedral” y no de Sonata “La Campana” a la obra, pues, él mismo me contó que fue el sonido de las campanas de una catedral lo que le indujo a escribir parte de la obra, precisamente el Andante y el Allegro.⁴⁹

Fueron el *Andante Religioso* y el *Allegro Solemne* las primeras partes compuestas con el nombre de Dístico Sacro. Posteriormente fue añadido el que en la actualidad es conocido como el primer movimiento, *Preludio ‘Saudade’*, compuesto en La Habana, Cuba, en 1938. Este movimiento agrega sobriedad y equilibrio que complementan a la obra al evocar, mediante su armonía, la imagen de una solemne tranquilidad.

Finalmente, el tercer movimiento, *Allegro Solemne*, trata de evocar el bullicio de la calle al salir de tan tranquilo lugar; dejando ver en su armonía, vertida en veloces arpegios, una simbiosis perfecta de creatividad, emoción y técnica virtuosa. Sin lugar a dudas, La Catedral es una obra que figura entre las más grandes obras escritas para guitarra de todas las épocas.

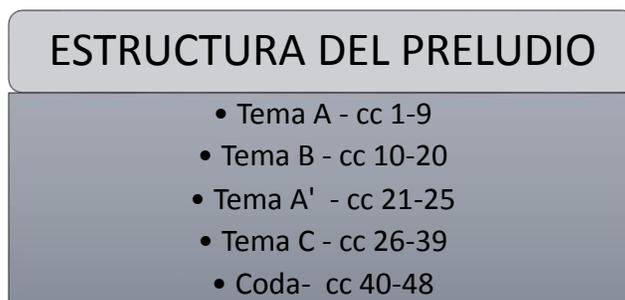
⁴⁸ Richard Stover, *op cit.*, pp. 89-90.

⁴⁹ José-Bracamonte. *Mangoré: el maestro que conocí*. Editorial María Escalón de Núñez, ciudad, 1995, p. 58.

3.3.1. ANÁLISIS MUSICAL

3.3.1.1. Preludio 'Saudade'

Este movimiento, como su nombre lo indica, es una introducción a la obra, presentando su textura armónica en acordes que se mueven diatónicamente siguiendo un patrón rítmico siempre igual. Acompaña al título la palabra *Saudade*, vocablo de origen portugués de difícil definición que expresa un sentimiento afectivo, próximo a la melancolía, estimulado por la distancia temporal o espacial a algo amado y que implica el deseo de resolver esa distancia.⁵⁰ A menudo conlleva el conocimiento reprimido de saber que aquello que se extraña quizás nunca volverá. La estructura del movimiento se muestra en el siguiente cuadro:



Cuadro 7, La Catedral, Preludio 'Saudade'.

⁵⁰ Patrick Farrel, *Semantic Primes and universal grammar: Chapter 8 - Portuguese Saudade and other emotions of absence and longing*, John Benjamins Publishing, Philadelphia, USA, 2006.

En el manuscrito de El Salvador⁵¹ se lee al principio del Preludio, *Ben marcato il canto*, lo que revela sin lugar a dudas el deseo de Barrios de destacar la melodía sobre las voces medias y el bajo:



Ejemplo 46, La Catedral, Preludio 'Saudade', Manuscrito original, compases 1-4.

Al inicio de la obra se establece la tonalidad (si menor) y se va desarrollando durante los primeros compases para mostrar una breve modulación al modo relativo mayor haciendo la primera cadencia de importancia estructural. La indicación hecha por el propio Barrios es de tocar este movimiento de manera lenta. Está escrita en si menor y en compás de 2/4. Propone una melodía que es destacada en la voz superior con figuras siempre de negra con puntillo y corchea, mientras que su armonía va desarrollándose en acordes arpegiados siempre en semicorcheas:

Desarrollo armónico determinado con figuras rítmicas estáticas

Lento

Melodía en voz superior con figura rítmica sin alteración

Ejemplo 47, La Catedral, Preludio 'Saudade', compases 1-12.

⁵¹ Extracto de la partitura original escrita por Agustín Barrios. Página web Portal Guaraní. Disponible en: http://www.portalguarani.com/1605_sila_godoy/21295_mangore_vida_y_obra_de_agustin_barrios_por_sila_godoy_luis_szaran_.html [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2015]

Como se observa en la sección comprendida entre los compases 13 y 20, la armonía va moviéndose para utilizar la dominante de si menor (fa# mayor), usando su propia dominante y acordes subdominantes de la tonalidad original a manera de armonías de paso:

VII-----
 IX-----
 XI-----
 V Sección de dominante
 rit.-----

Ejemplo 48, La Catedral, Preludio 'Saudade', compases 13-20.

A partir del compás 21 se presenta una reexposición de los primeros compases de la obra para continuar con un desarrollo armónico que utiliza grados disminuidos y dominantes secundarias,⁵² siempre siguiendo la misma estructura rítmica de semicorcheas en la armonía y negra con puntillo y corchea para la melodía:

Reexposición del inicio
 a tempo
 Desarrollo armónico

Ejemplo 49, La Catedral, Preludio 'Saudade', compases 21-28.

⁵² Una dominante secundaria es un acorde que se altera para convertirse en un acorde mayor o de séptima de dominante que va a actuar momentáneamente como dominante de algún otro grado de la tonalidad principal.

La figura rítmica en la melodía que se desarrolló desde el inicio de la obra cambia a partir del compás 41 para dar lugar a la coda, que inicia desde el compás 40, con una dominante secundaria de fa# mayor. Este desarrollo se realiza hasta finalizar el movimiento con la exposición en arpeggios y armónicos sobre si menor durante los cuatro últimos compases. Concluye con un acorde de si menor, con el que iniciará el siguiente movimiento:

Cambio de figuras rítmicas para la cadencia final

The image shows a musical score for Example 50, consisting of two staves of music. The first staff begins at measure 41 and ends at measure 44. The second staff begins at measure 45 and ends at measure 48. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with annotations like 'a', 'p i m', 'II', 'VII', 'arm', and circled numbers 1 through 7.

Ejemplo 50, La Catedral, Preludio 'Saudade', compases 41-48.

3.3.1.2. Andante Religioso

Este movimiento nos sugiere el interior de una catedral, como lo imaginó Barrios cuando la compuso. Comienza con un acorde *plaqué* que de inmediato nos da la sensación de escuchar el repique de una campana. Se encuentra igualmente en si menor y la melodía que se desarrolla durante todo el movimiento tiene la característica de tener un motivo rítmico recurrente de corchea con puntillo y semicorchea. La estructura del movimiento puede observarse en el siguiente cuadro:

ESTRUCTURA DEL ANDANTE

- Tema A - cc 1-4
- Tema A' - cc 5-12
- Tema B - cc 12-15
- Tema B' - cc 15-21
- Coda- cc 21-24

Cuadro 8, La Catedral, Andante Religioso.

La primera frase es de cuatro compases que termina en una cadencia al quinto grado y es de carácter suave y *cantabile*:⁵³

Importancia de medir la figura rítmica correctamente

Ejemplo 51, La Catedral, Andante religioso, compases 1-4.

En el compás 5 se muestra la misma melodía inicial pero ahora una octava abajo, seguida por el uso del registro más bajo de la guitarra, mientras explora nuevas armonías que modularán posteriormente a fa# menor:

Ejemplo 52, La Catedral, Andante religioso, compases 5-8.

⁵³ (it.). "Cantabile", "en estilo cantante". Beethoven a menudo utilizó este término para calificar una indicación de tiempo moderado, tal como *adagio* o *lento* o *andante*. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 278.

La siguiente sección se enriquece con el uso reiterado de acordes que se van moviendo por círculo de cuartas comenzando por la dominante de la tonalidad, haciendo uso principalmente de los acordes de si menor y fa# menor. Este movimiento se va construyendo a partir de una progresión descendente que utiliza, como en todo el movimiento, la figura rítmica de corchea con puntillo y semicorchea:

The musical score shows a descending chord progression starting from measure 10. The progression is highlighted in a box labeled "Progresión descendente" and includes measures 11, 12, 13, 14, and 15. The chords are labeled with Roman numerals VII, III, and II. The bass line features a sequence of chords: G7 (VII), Dm (III), and C#m (II). The melodic line consists of eighth notes with slurs and fingerings. The score is in G major and 4/4 time.

Ejemplo 53, La Catedral, Andante religioso, compases 10-16.

De los compases 17 al 21 regresa a la tonalidad principal, donde utiliza la dominante para conducirse, mediante una cadencia que utiliza los grados cuarto, quinto y primero, al final del movimiento en la tónica, mostrando el acorde en diferentes posiciones del diapasón que permitirán hacer una transición al siguiente movimiento:

Ejemplo 54, La Catedral, Andante religioso, compases 17-24.

3.3.1.3. Allegro solemne

Este movimiento está compuesto, al igual que los dos anteriores, en si menor, y no cuenta con grandes modulaciones. Está construido en la forma de *rondó*, ya que en reiteradas ocasiones regresa a un tema principal que se expone al principio del movimiento, intercalándolo con desarrollos posteriores, como se muestra a continuación:

ESTRUCTURA DEL ALLEGRO SOLEMNE

- Tema A - cc 1-8
- Puente 1- cc 9-10/11-12
- Tema B - cc 13-18 (primer final) cc 19-22
- Tema C - cc 23-36
- Tema A (2da aparición) cc 1-8
- Puente 2 - cc 11-12
- Tema B - cc 13-18 (segundo final) cc 37-38
- Tema D - cc 39-52
- Puente 3 - cc 53-55
- Tema A (3ra aparición) - cc 1-8
- Puente 2 - cc 11-12
- Tema B - cc 13-18 (segundo final) cc 37-38
- Coda - cc 55-63

Cuadro 9, La Catedral, Allegro Solemne.

Se presenta el tema A del compás 1 al 8 con pequeños puentes de dos compases, (puente 1: 9-10; puente 2: 11-12), ya que son un motivo recurrente que se utiliza para unir las secciones que se desarrollan posteriormente:

The musical score for Example 55 is presented in four staves. The first staff (measures 1-8) is divided into two sections: measures 1-4 are enclosed in a blue box and labeled 'II', and measures 5-8 are enclosed in a green box. The second staff (measures 9-12) is divided into two sections: measures 9-10 are enclosed in a green box, and measures 11-12 are enclosed in a red box and labeled 'IV'. The third staff (measures 13-16) includes lyrics 'p m i a i p m i a i' above measures 13-14 and 'Puenete 1' above measures 15-16. The fourth staff (measures 17-20) includes lyrics 'a m i a m i' above measures 17-18 and '2. Puenete 2' above measures 19-20. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and articulation marks.

Ejemplo 55, La Catedral, Allegro solemne, compases 1-12.

El tema B va del compás 13 al 18 con dos finales que funcionan, al igual que los compases 9-10 y 11-12, como puentes para unir una nueva sección o reprise, dependiendo del seguimiento de repeticiones. El primer puente para el tema B se da del compás 19 al 22 sobre la tonalidad relativa mayor:

The musical score for Example 56 is presented in three staves. The first staff (measures 13-15) is labeled 'Sección B'. The second staff (measures 16-18) includes lyrics 'p i m a p p i m a p m' above measures 16-17. The third staff (measures 19-21) is labeled 'Primer final' and includes lyrics 'p i a p i p i a m p i' above measures 19-20 and 'm i p i m i m i p i m i' above measures 21-22. The score includes various fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and articulation marks.

Ejemplo 56, La Catedral. Allegro solemne, compases 13-21.

Se presenta el tema C del compás 23 al 36 en donde los últimos cuatro compases de esta sección son utilizados para exponer diferentes inversiones del quinto grado para después volver a la tonalidad principal, a través de un juego melódico por grados conjuntos descendentes de la voz intermedia. Es en esta sección donde se retoma el modelo rítmico del primer movimiento con la línea melódica del bajo que está dibujada con valores de negra y corchea:

Sección C

II

22

25

28

31

34

F# Mayor en diferentes inversiones

Grados conjuntos hacia la tónica

III

II

Ejemplo 57, La Catedral. Allegro solemne, compases 23-36.

Después de esta sección se vuelve a presentar el tema A (compases 1-8) utilizando el segundo final propuesto para esta sección (compases 11-12). Posteriormente, se procede nuevamente con el tema B, incorporando un segundo puente que se presenta en los compases 37 y 38 para avanzar al tema D que comienza en el compás 39:

Ejemplo 58, La Catedral. Allegro solemne, compases 37-42.

El tema D termina en el compás 52 y utiliza un puente de dos compases (53-54) con melodía cromática en el bajo para regresar nuevamente a la exposición del tema A y su segundo puente:

Ejemplo 59, La Catedral. Allegro solemne, compases 52-54.

Se vuelve a exponer el tema B con su segundo puente para llevarlo a la coda, que empieza en el compás 55-56 y utiliza un recurso muy efectivo de voces que se desarrollan por movimiento contrario (ascendente y descendente) para llegar al quinto grado de si menor, que conduce a la presentación del acorde de tónica en sus diferentes inversiones y con posiciones que exploran todo el registro de la guitarra hasta llegar al sobreagudo en

el traste diecinueve, terminando con acordes plaqué de tónica en tres posiciones diferentes sobre el diapasón:

Conducción de voces cruzadas hacia la dominante

Ejemplo 60, La Catedral. Allegro solemne, compases 55-63.

3.3.2. COMENTARIOS TÉCNICOS Y DE INTERPRETACIÓN

Como otras obras importantes de Barrios, La Catedral posee un alto grado de complejidad, que se hace notar en los recursos que utiliza el compositor en la elaboración de su estructura tanto armónica como melódica, en el uso de todo el registro sonoro del instrumento (a través del recorrido por todo el brazo) y en el gran conocimiento de las posibilidades técnicas para la ejecución de la obra en el instrumento.

Considero que tocar la obra completa (sin prescindir de ninguno de sus movimientos) es muy importante para cumplir con el cometido descriptivo que quiso el autor. Creo que el principal riesgo al momento de interpretar esta obra es sucumbir a la frialdad y a la mera habilidad técnica, dejando de lado la emotividad y sensibilidad interpretativas necesarias para recrear plenamente esta música, que desde mi punto de vista es cálida, evocativa y, a la vez, mística.

La obra es de una dificultad interpretativa considerable, tomando en cuenta los contrastes de velocidad, color y sonoridad que se deben manejar. Técnicamente es muy importante darle la justa medida agógica a cada uno de los movimientos para lograr un balance y un equilibrio adecuados. El primer movimiento debe tocarse de manera lenta y acompasada, destacando muy bien la melodía de la voz superior así como también la articulación de las notas de acompañamiento.

Esta parte consta de secciones encadenadas en las que siempre se va utilizando material armónico nuevo, por lo que hay que ser cuidadosos en elaborar el tejido de la manera más limpia y natural posible, tratando de usar una digitación que otorgue un valor exacto a las notas. En este sentido, la posición de los dedos de la mano izquierda al tocar partes como el compás 24, debe ser muy cuidadosa para que la duración de las notas sea la adecuada y los mismos dedos no se estorben entre sí. También considero importante destacar la melodía superior durante todo el movimiento, jugando con el color tímbrico para que cada voz tenga su propia identidad; es decir, hacer cada voz con un volumen distinto (*forte* para la voz superior y *mezzoforte* para el acompañamiento) hará que el movimiento se entienda con mayor claridad.

Al final del movimiento considero que se puede hacer un *rallentando* para la presentación de los armónicos que se arpegian al final, tocándolos todos sobre el séptimo traste, evitando de esta manera desplazamientos innecesarios sobre el brazo de la guitarra, para darle consistencia al movimiento y para no generar un contraste visual realizando movimientos corporales bruscos para un final que debe ser completamente tranquilo.

El segundo movimiento debe contener la sobriedad sonora y mística de un coral, respetando principalmente la duración de su motivo de corchea con puntillo y semicorchea, así como también la sonoridad de las voces de acompañamiento en los acordes que se presentan. La conducción de las diferentes voces también es un punto importante para una buena interpretación de la pieza y utilizar dinámicas que resalten sus cualidades armónicas y melódicas será de vital importancia para lograr transmitir efectivamente el contenido musical.

En la progresión descendente que se presenta a partir del compás 13, se puede hacer una conducción de las voces utilizando cambios graduales de timbre y dinámica, es

decir, empezar la progresión con un ataque que produzca un sonido metálico cercano al puente y en *forte*, para después ir bajando el volumen poco a poco y acercar el ataque de la mano derecha hacia la boca, logrando un sonido más cálido. Esto puede funcionar para generar contrastes en las frases y volverlas más interesantes.

Considero, de igual manera, que un manejo de cambios tímbricos y de dinámica en las re-exposiciones de los temas agregará siempre un punto de riqueza a cualquier obra, ya que nos permite “decir lo mismo pero de diferente manera”, haciendo más interesante el desarrollo de la pieza.

El tercer movimiento, al ser un *Allegro*, debe contener cierto grado de virtuosismo, sin perder nunca la limpieza en su ejecución. Los arpeggios deben sonar limpios y bien articulados, así como también las escalas, respetando y utilizando los ligados como aliados para lograr fluidez y exactitud en las frases.

Debido a que este movimiento utiliza muchos arpeggios y escalas con ligados, estudiar técnica de ligados utilizando todos los dedos de la mano izquierda a través del diapasón y sobre todas las cuerdas, de manera ascendente y descendente, generará la fuerza y agilidad necesarias para interpretar esta obra (y cualquier otra) con mayor facilidad. Esto tiene que ser a través de un estudio progresivo y sistemático que abarque todo el registro de la guitarra, para que los dedos también generen una memoria muscular de las distancias que existen entre los trastes y las cuerdas. Los compases 14 y 18 de este movimiento son ejemplos perfectos de la aplicación tan necesaria de esta técnica de ligados.

También considero necesario comentar que el intérprete deberá descansar la mano izquierda en las partes que contienen cejillas completas, como es el caso de todo el tema A, ya que se puede generar fatiga, impidiendo una buena ejecución de la pieza. Estos descansos se pueden hacer incluso al estar tocando estas secciones, sólo con liberar la presión de la cejilla en los momentos en que no sea necesaria.

Finalmente, considero importante también no dejarse llevar por la velocidad, utilizando un metrónomo para avanzar progresiva y equilibradamente de principio a fin, comenzando su estudio a un *tempo* lento y ejecutando cada nota buscando precisión, claridad y equilibrio sonoro en todo el movimiento.

CAPÍTULO IV – ROLAND DYENS

4.1. DATOS BIOGRÁFICOS ⁵⁴

Roland Dyens nació el 19 de octubre de 1955 en Túnez. Con sólo 9 años inició sus estudios de guitarra, continuándolos cuatro años más tarde con el maestro español Alberto Ponce (n. 1935). Obtuvo en 1976 la Licencia de Concierto, título otorgado por la Escuela Normal de Música de París. Sus estudios de teoría los realizó bajo la tutela del compositor y director de orquesta Desiré Dondeyne (1921-2015), logrando el Primer Premio de Armonía, Contrapunto y Análisis del Conservatorio Superior de París.

Roland Dyens es ampliamente reconocido como un intérprete consumado, arreglista, compositor y gran improvisador. Entre los muchos premios que ha obtenido desde los inicios de su carrera, cabe destacar el Premio Especial del Concurso Internacional *Città de Alessandria* (Italia), así como el prestigioso *Gran Premio del Disco de la Academia "Charles-Cros"*, en 1987; ambos obtenidos en eventos en homenaje al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos.

Por su destacada trayectoria, comúnmente es invitado a diversos festivales de guitarra, como los Festivales de Guitarra Internacionales de Niza, Cannes y París (Francia), Lieja (Bélgica), Arvika (Suecia), Tychy (Polonia), Esztergom (Hungría), Marktoberdorf (Alemania) y el Classical Guitar Festival (Gran Bretaña), por nombrar algunos. Ha realizado giras exitosas en diferentes países de América, Europa y Asia. Además de sus numerosos conciertos en vivo, Roland Dyens también hace apariciones regulares en radio y televisión.

Ha sido miembro de numerosos jurados académicos, entre los que destacan la Scola Cantorum, la Escuela Normal de Música de París, y el Conservatorio Nacional Superior de París. También ha sido seleccionado por diferentes concursos y festivales en todo el mundo para comisionarle la composición de obras, como el caso de la *Guitar Foundation of America* (GFA), que en el 2007 lo seleccionó para componer la pieza obligatoria de este prestigioso concurso internacional. En 1988 fue clasificado por la revista *Guitarist* entre

⁵⁴ La información bibliográfica fue consultada en el sitio oficial del compositor. Disponible en: <http://www.rolanddyens.com/biography/> [Fecha de consulta: 20 de octubre de 2015]

los cien mejores guitarristas de todos los estilos.⁵⁵ Entre sus composiciones publicadas se encuentran diversas obras para guitarra sola, cuartetos, octetos, un concierto para guitarra y orquesta de cuerdas, un concertino para flauta y ensamble de guitarras, un concierto para guitarra y ensamble de veintiún guitarras.

En junio de 2000, Roland Dyens fue nombrado Profesor de Guitarra en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, asumiendo la responsabilidad de la clase de su maestro, Alberto Ponce.

4.2. CONTEXTO CULTURAL

Roland Dyens emigró de su país natal desde muy pequeño para establecerse en París en el año de 1961⁵⁶, lugar donde ha vivido desde entonces. Podemos saber que la vida de Dyens estuvo marcada, desde su infancia, por movimientos políticos y sociales importantes que ocurrieron en su país, ya que Túnez fue una de las colonias francesas leales al régimen pro-alemán durante la segunda guerra mundial y tras el final de ésta, el país continuó bajo este control hasta alcanzar su independencia pocos meses después del nacimiento del compositor.⁵⁷

En 1955, Túnez consiguió el autogobierno y, en 1956, la independencia como una monarquía constitucional, mismo año en que dicha monarquía fue derrocada y se proclamó la República.⁵⁸ Es así que sólo los primeros años de su vida, Dyens los pasó en Túnez para después mudarse a Francia, donde le tocó vivir plenamente su educación, en un ambiente plagado de diversas corrientes artísticas de vanguardia que, sin lugar a dudas, influyeron en su formación como compositor.

La segunda parte del siglo XX y primera del siglo XXI han sido un entorno lleno de nuevas ideas, de cambios y de búsqueda de nuevas formas de creación artística. Es en este entorno donde se desarrolla la producción musical de Dyens, con propuestas novedosas y originales en la composición de sus obras para la guitarra.

⁵⁵ Philadelphia Classical Guitar Society. Disponible en: <http://www.phillyguitar.org/concerts/2001/DyensBio.asp> [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2015].

⁵⁶ Sean Beavers, *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*, Tesis doctoral, The Florida State University, Estados Unidos, 2006, p. 17.

⁵⁷ Independencia de Túnez. Disponible en: <https://historiainter4b20.wordpress.com/independencia-de-tunez/> [Fecha de consulta: 30 noviembre de 2015].

⁵⁸ *Ibidem*.

4.3. LIBRA SONATINA

Escrita en 1986, esta obra consta de tres movimientos contrastantes: India, Largo y Fuoco. Fue dedicada a Jean-Yves Neveux, renombrado cardiólogo francés, quien dio seguimiento a la intervención quirúrgica que menciona el propio compositor y en la cual está basada la obra, relatando de manera programática, en los tres episodios, el proceso que vivió al ser operado a principios de los años ochenta:

Como al *Tango en Skaï*, si bien de forma diferente, reconozco deberle mucho a la *Libra Sonatina* en lo que concierne a mi notoriedad como compositor. Grabada decenas de veces hasta hoy en día, fue escrita (originalmente para guitarra, contrabajo y percusiones) consecutivamente a raíz de una importante intervención quirúrgica que me hicieron a comienzos de los años ochenta. En tres movimientos, traza, de forma explícita, este episodio tan particular de mi existencia: En primer lugar, el caótico *India* (antes de la operación), luego el *Largo* (durante) y finalmente el *Fuoco*, verdadera encarnación del regreso a la vida con sus estallidos de ritmos (generalmente interpretada como pieza suelta por renombrados guitarristas). Me regocijo sinceramente del éxito que tuvo la *Libra Sonatina*, tríptico de acentos familiares a los jóvenes de nuestro siglo nuevo, en un cruce de caminos y en plena mutación.

R.D.⁵⁹

Es importante conocer el contexto sobre el cual está construida una obra para poder interpretarla adecuadamente, tratando de entender lo que el compositor sentía al momento de escribirla para poder transmitir, a través de la interpretación, el mensaje, sentido y emociones escritos. En este sentido, quiero hacer notar la importancia que Dyens le da a las indicaciones -a veces demasiado específicas- que pone en sus obras, que detallan con excesiva precisión la sonoridad que busca y pretende conseguir, mediante el uso controlado de colores tímbricos, efectos, duración exacta de ciertas

⁵⁹ *Comme pour le Tango en skaï pourtant si différent, je reconnais devoir beaucoup à la Libra Sonatine sur le plan de ma "notoriété" de compositeur. Enregistrée des dizaines de fois à ce jour, elle fut écrite (à l'origine pour guitare, contrebasse et percussions) consécutivement à une importante intervention chirurgicale que j'ai subie au début des années 80. En trois mouvements, elle retrace ainsi, de façon explicite, cet épisode si particulier de mon existence : le chaotique India d'abord (avant l'opération), puis le Largo (pendant), enfin le Fuoco final, véritable incarnation du retour à la vie avec ses éclats de rythmes (souvent joué, d'ailleurs, comme pièce à part entière par de nombreux guitaristes). Je me réjouis sincèrement du succès rencontré par la Libra Sonatine, triptyque aux accents familiers aux jeunes de notre siècle tout neuf, à la croisée des chemins et en pleine mutation.* Traducción al español por Lucas Nicolás Giraldo Pedraza.

Disponible en: <http://www.henry-lemoine.com/fr/catalogue/fiche/24794> [fecha de consulta: 28 de noviembre de 2015]

voces, dinámicas e indicaciones de carácter e interpretación. Por tal motivo, en los siguientes ejemplos del análisis de la obra, se resaltarán dichas indicaciones de manera ilustrativa para poner de manifiesto la forma tan meticulosa que utiliza Dyens en el cuidado de cada detalle en sus composiciones.

4.3.1. ANÁLISIS MUSICAL

4.3.1.1 India

La obra comienza con un primer movimiento denominado India. Podría especularse que pudo nombrar este movimiento de esta manera ya que Roland Dyens gusta mucho de escuchar música de la India.⁶⁰ Dyens, Además acostumbra usar en sus obras ciertas armonías que son características de la música de aquella región. Evidentemente las usa también para construir la estructura armónica y melódica de algunos pasajes de ésta primera parte de la Sonatina, como se detallará más adelante.

Sus contrastes rítmicos y agógicos la convierten en una pieza musical sumamente interesante, llena de sorpresas sonoras así como de cambios inesperados que invitan al escucha a descifrar su estructura interna y significado. Este es el movimiento que relataría la tensión y desequilibrio en cuanto a salud del compositor antes de someterse a una operación, según el propio compositor.

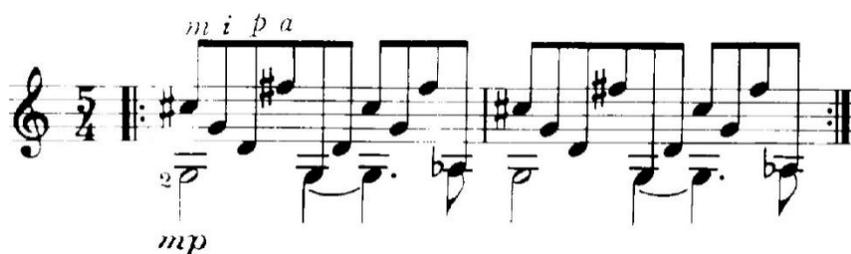
⁶⁰ *Entrevista realizada por Sofia Mazi el 23 de julio del 2006.* En una parte de esta entrevista se le pregunta a Dyens: “cuando estás en casa y quieres relajarte, ¿qué tipo de música te gusta escuchar?” A lo que Roland Dyens contesta: “cualquier tipo. Podría ser la música india, me encanta la música de la India...” Traducción mía. Disponible en: <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>. [Consultado el día 25 de noviembre de 2015].

La estructura del primer movimiento se muestra en el siguiente cuadro:

Intro (Leitmotiv)	•cc 1-2
Tema A	•cc 3-19
Intro (Leitmotiv)	•cc 20-21
Tema B	•2 Secciones: cc 22-25 y 26-27
Tema C	•2 Secciones: cc 28-32 y 33-37
Puente	•cc 38-39
Tema D	•3 Secciones cc 40-43, 44-52 y 53-57
Puente	•cc 58-64
Tema E	•Dos secciones: cc 65-72 y 73-86
Puente	•c 87
Tema A	•cc 88-98
Intro (Leitmotiv)	•cc 99-100
Tema A	•cc 88-105
Intro (Leitmotiv)	•cc 106-110 en fade out

Cuadro 10, Libra Sonatina, India.

El movimiento inicia con un motivo armónico-melódico de dos compases en 5/4 que es utilizado en varias partes de la obra a manera de *leitmotiv*⁶¹:



Ejemplo 61, Libra Sonatina, India, Leitmotiv, compases 1-2.⁶²

Después, comienza el desarrollo de un primer tema en el compás 3 que va alternando compases de 5/8, 3/4, 5/4, 4/4, 12/8 y 6/8 sobre una armonía de acordes con séptima y novena arpegiados. Existen diferentes indicaciones de interpretación hechas por el autor para generar una sonoridad muy específica:

⁶¹ (al.). "Motivo conductor" Término acuñado a mediados de la década de 1860 por el historiador musical A. W. Ambros para describir un motivo o tema recurrente en una pieza musical. *Diccionario Oxford de la Música*, p. 861.

⁶² La edición utilizada para todos los ejemplos es la misma de *Henry Lemoine*, sólo que en este ejemplo se ve más clara al tener una mejor calidad y estar ampliada por ser un ejemplo de sólo dos compases.

Inicio del Tema A en compases de amalgama

Ejemplo 62, Libra Sonatina, India, Tema A, compases 3-11.

A partir del compás 22 se presenta el Tema B en un compás inusual (6/8+2/4), mostrando un contraste al exponer una melodía en el bajo, acompañada por una serie de acordes en forma *plaqué* que, según la indicación, deben ser “*rítmicos como un tango*”:

Ejemplo 63, Libra Sonatina, India, tema B, compases 22-27.

En el compás 28 se presenta el tema C, esta vez haciendo un contraste tímbrico en un compás regular de 4/4, con acordes que funcionan como un pedal armónico, con ligeras variaciones y una melodía en el bajo que destaca por ser muy “dulce” y en *legato*:

Ejemplo 64, Libra Sonatina, India, tema C, compases 28-36.

El tema C termina de manera enérgica en el compás 37 con una serie de acentos muy marcados que dan paso a un pequeño puente que también es contrastante, que conduce a un cambio de *tempo* radical por medio de un *accelerando*:

Ejemplo 65, Libra Sonatina, India, final del tema C y puente, compases 37-39.

En el compás 40 se presenta el tema D, el cual se divide en tres secciones. Comienza por una introducción mediante el uso de un motivo muy rítmico en el bajo que utiliza golpes sobre las cuerdas y altera el sonido de una nota mediante una técnica que consiste en

levantar la cuerda con el dedo de la mano izquierda después de haber tocado la nota; esta técnica es muy utilizada en géneros como el blues y el rock y es conocida con el nombre de *bending*. El desarrollo de este tema gira en torno al siguiente motivo melódico:

Ejemplo 66, *Libra Sonatina*, India, tema D - intro, compases 40-42.

En el compás 77 se presenta un fragmento del tema E, esta vez haciendo una exposición melódica muy parecida al tema C, ya que emplea una melodía en el bajo (ahora muy marcada por el uso constante de acentos) acompañada por una serie de acordes de re mayor, presentados en semicorcheas irregulares, todo esto en un compás también de 4/4+2/4:

Ejemplo 67, *Libra Sonatina*. India, fragmento del tema E, compases 77-78.

La sección termina con un trémolo a partir de una técnica denominada “dedillo” que consta en usar el dedo índice o medio de la mano derecha para realizar un rasgueo rápido y continuo sobre las cuerdas. En este caso es sobre acordes disonantes que al final se arpeggian lentamente:



Ejemplo 68, Libra Sonatina, India, conclusión del tema E, compás 86.

Después de la presentación del tema E se vuelve a presentar el tema A, para terminar con el *leitmotiv* con que empezó el movimiento.

4.3.1.2. Largo

El segundo movimiento es el Largo, nombre con el cual designa también su agógica, en el cual presenta elementos de quietud y tranquilidad expectantes, transitando por armonías llenas de acordes extendidos con novenas, oncenas y treceñas, que generan un ambiente sonoro de incertidumbre y a la vez de calma. Usa una scordatura con la sexta cuerda afinada en re. En este movimiento, según el autor, se describe el momento en que está siendo intervenido quirúrgicamente y con el cual, mediante sus pasajes armónicos, nos adentra en un viaje sonoro que podría parecer interminable, cíclico y atemporal. Su estructura la defino de la siguiente manera:

Tema A	• 2 Secciones cc 1-5 y 6-9
Tema B	• cc 10-17
Tema C	• cc 18-21
Tema D	• cc 22-26 (con reprise)
Coda	• cc 27-31

Cuadro 11, Libra Sonatina, Largo.

El tema A presenta una armonía que conduce sus voces de manera cromática descendente, desde sol hasta re en el bajo y de si bemol a fa en la voz superior, exponiendo dos frases muy similares de cuatro compases, cada una con arpeggios en corcheas y seisillos:

Tema A

54

4

7

ff

P sub.

dolce

e poco rit.

basses pulpées (comme une contrebasse)

accord en filigrane

progressivement vers le chevalet

poco rit.

progress. vers la rosace

jouer al coda (après reprise)

très léger et fluide

Ejemplo 69, Libra Sonatina, Largo, tema A, compases 1-9.

En el compás 10 se presenta el tema B, utilizando una armonía con el uso de acordes extendidos con novenas, oncenas y trecenas, muy característicos del jazz, que justifican la indicación del compositor de interpretarse “como una balada de jazz”:

Tema B

10

13

accords très larges

main droite

comme une lente ballade jazz

Como una lenta balada de jazz

pp sub.

main droite

pp sub.

faites un resu

Ejemplo 70, Libra Sonatina, Largo, parte del tema B, compases 10-15.

El tema C se presenta a partir del compás 18 con una melodía que es acompañada por acordes en *plaqué* y otras veces arpegiados que, al igual que la sección anterior, están contruidos con diferentes extensiones características del jazz:

Alternancia de acordes en forma "plaqué" y arpegiados para generar contrastes

Sección C

18 Φ II *faites un peu attendre l'accord qui suit*

fin et p sub. (d'un autre monde)

19 Φ I Φ III Φ VI Φ III

lumineux *tristesse*

Ejemplo 71, Libra Sonatina, Largo, tema C, compases 18-21.

En el compás 22 se presenta el tema D, última variante de este movimiento, con una armonía que gira principalmente en torno a re mayor y un desarrollo rítmico basado en negras. Es contrastante, ya que al principio de la sección se indica que debe ser tocado en *fortissimo*, a diferencia de las secciones anteriores, más reservadas en cuanto a sonoridad:

Tema D Φ II

22 *métallique*

ff majestueux

p

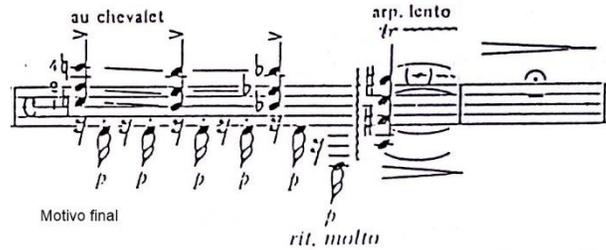
Π .VII Φ II Φ III

25 1. Φ III 2. *Da Capo*

rit.

Ejemplo 72, Libra Sonatina, Largo, tema D, compases 22-26.

La coda consta de cinco compases y tiene la particularidad de terminar con un motivo en los últimos dos compases que presenta acordes en progresión cromática descendente, muy enérgicos, que concluyen en un acorde que se va apagando con un trino que va *diminuendo*:



Ejemplo 73, Libra Sonatina, Largo, motivo final de la coda, compases 59-60.

4.3.1.3. Fuoco

El último movimiento se denomina Fuoco, fuego en castellano. Es el movimiento más conocido de los tres y usualmente es interpretado por numerosos guitarristas alrededor del mundo como una pieza suelta. Está construido rítmicamente en compases de amalgama que cambian constantemente de medida: 5/8, 3/4, 4/4, 9/8, 2/4, 5/16 y compases como 6/8+2/4. Armónicamente utiliza, al igual que los movimientos anteriores, diferentes tensiones y acordes extendidos con un lenguaje contemporáneo que se desenvuelve de manera trepidante en pasajes complejos y de notable habilidad técnica.

Tomando en cuenta la descripción que hace Dyens sobre la concepción de la obra, éste sería el movimiento que describe de manera muy enérgica y viva el regreso a la vida después de haber pasado por un estado de incertidumbre por su operación. La forma de la obra se describe en el siguiente cuadro:

Tema A	•2 Secciones cc 1-6 y 7-11
Puente	•cc 20-22
Tema B	•cc 23-30
Tema C	•cc 31-36
Puente	•cc. 37-39
Tema D (Desarrollo)	•cc 40-63
Puente	•cc 64-66
Tema A	•2 Secciones cc 67-72 y 73-77
Tema E	•cc 78-90
Coda	•cc 91-93

Cuadro 12, Libra Sonatina, Fuoco.

El tema A se presenta en dos secciones similares que se exponen mediante una serie de arpeggios y escalas rápidas, además de acordes *plaqué* con acentos muy marcados:

The image displays two staves of musical notation. The top staff is marked 'Vite et rythmique' with a tempo of approximately 66 beats per minute. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a series of arpeggiated chords and rapid scales, with dynamic markings *p*, *f*, and *m*. The bottom staff is marked 'trébuchant' and shows a sequence of chords, starting with a piano (*p sub.*) dynamic and moving to a forte (*f*) dynamic. A specific note in the second staff is highlighted with a red box and accompanied by the instruction '(bien éteindre les mi graves)'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Ejemplo 74, Libra Sonatina, Fuoco, fragmento del tema A, compases 1-6.

Más adelante hay un puente en el compás 20 que va al tema B, que se desarrolla en arpeggios de semicorcheas ligados con un pedal figurado de sol y fa#:

Puente al Tema B

mf

Importancia de los acentos y dinámicas

Tema B

p sub. et égal

Ejemplo 75, Libra Sonatina, Fuoco, puente e inicio del Tema B, compases 20-24.

El tema C se expone a partir del compás 31 con una serie de acordes presentados en forma de arpeggios rápidos; con bajos acentuados con una estructura de corchea con puntillo seguido de semicorchea ligada y corchea, en un patrón rítmico repetitivo:

Tema C

f

p sub. e

ff

Ejemplo 76, Libra Sonatina, Fuoco, tema C, compases 31-36.

El tema D se presenta a partir del compás 40. Es una sección que incluye tres voces: una melodía superior construida rítmicamente con notas de corchea con puntillo que funciona como pedal sobre las notas sol y mi y después en fa# y do, una voz intermedia con un pedal de sol tocando en la tercera cuerda al aire y una voz en el bajo que realiza una progresión cromática descendente:

Ejemplo 77, Libra Sonatina. Fuoco, Tema D, Fragmento, compases 40-45.

Después del desarrollo del tema D, se vuelve a presentar el tema A de manera íntegra. La última sección se presenta con el tema E a partir del compás 78. Esta sección es muy ágil y está construida con escalas en semicorcheas que conducen a una serie de acordes rasgueados con el pulgar y combinados con un pedal de la nota si (en la segunda cuerda) y un trémolo en la nota mi de la primera cuerda. Todo esto mientras una voz intermedia va realizando *glissandi* rápidos con notas de corchea con puntillo. Es la parte climática del movimiento:

Ejemplo 78, Libra Sonatina. Fuoco, fragmento del tema E, compases 78-82.

más opciones, caminos y posibilidades de interpretar una obra, ya que al tener este control sobre diferentes técnicas, se pueden manejar más colores tímbricos, sonoridades distintas, efectos y se puede ampliar nuestro horizonte creativo e interpretativo.

Por ello, mis comentarios de interpretación para esta obra van encaminados mayormente a poner una atención especial en todas y cada una de las indicaciones que hace Dyens de manera muy explícita, además del trabajo con metrónomo para darle un sentido rítmico exacto a cada uno de los movimientos, ya que son contrastantes y tocarlos en tiempos distintos es de vital importancia.

En el primer movimiento considero indispensable estudiar los compases de amalgama por separado para entender su estructura y poder ensamblarlos correctamente después de haber asimilado su esencia rítmica; es decir, hacer de la obra una especie de rompecabezas que se debe ir armando poco a poco. También hay secciones (como el tema A) que piden que ciertas notas se mantengan sonando por un tiempo prolongado y, desde luego, hay que respetar eso. De igual manera considero que se deben tocar los acordes del tema B en forma *plaqué* y sin arpeggiar de ninguna manera, ya que la conducción de voces en esa parte debe ser muy clara, contrastando el bajo que hace una melodía independiente de los acordes que acompañan de forma muy rítmica.

Para el tema D es muy importante no excederse en la sonoridad producida al golpear las cuerdas, ni tampoco jalar demasiado la nota mi del traste siete, alterando su altura de manera considerable, ya que debe ser una sección de contraste con el tema anterior y está marcado con un *piano súbito*, indicación de gran importancia para generar el efecto deseado.

Para el mismo tema D, a partir del compás 44, sugiero destacar la importancia de hacer la distinción entre las tres voces que presenta el tema, dándole mayor notoriedad a la voz superior, de ser posible con un timbre algo metálico y sin dejar de lado la voz intermedia y el bajo, que debe continuar siempre rítmico y presente, aunque con un timbre más redondo y opaco. Cabe señalar que esta sección es la que, a mi parecer, utiliza elementos armónicos y melódicos que la podrían vincular con la música oriental, al usar el efecto percusivo como el de una tabla y la desafinación de una nota a la manera de una cítara, instrumentos muy utilizados en la India.

En el tema E pasa algo similar al tema B con la ejecución de los acordes y melodía del bajo a partir del compás 77. Creo que se debe seguir la misma indicación de tocar los acordes de forma *plaqué* al mismo tiempo que se ejecute la melodía de manera muy acentuada en el bajo.

Para el segundo movimiento es recomendable hacer uso de las diferentes opciones tímbricas que la guitarra ofrece al efectuar el ataque de los dedos de la mano derecha sobre distintas partes, incluyendo el área cercana al diapasón (*sul tasto*), sobre la boca y cerca del puente (*sul ponticello*). Al inicio de la primera sección, se debe tocar la progresión cromática que hace el bajo con la yema del dedo pulgar y cerca del diapasón para obtener un sonido profundo y redondo, tratando de imitar a un contrabajo mientras se va tocando la melodía superior con un sonido un tanto más brillante cerca de la boca del instrumento. En el tema B se presentan diferentes acordes que acompañan la transición de notas en el bajo y considero pertinente poner atención en su ejecución, ya que no todos se tocan de forma *plaqué* ni todos se arpegian. Para el tema D debe crearse una sonoridad más potente que le permita diferenciarse notoriamente de los temas anteriores, ya que armónicamente va a una tonalidad mayor y pide ser tocada de una manera “majestuosa” en el compás 22, hecho que la hará contrastarse muy bien.

El Fuoco es un movimiento que cautiva por su riqueza rítmica y expresividad dinámica, además de que hace uso de elementos “novedosos” (para la época en que fue compuesta la obra), ya sea haciendo diferentes sonidos de percusión sobre el cuerpo del instrumento o utilizando técnicas como *pizzicati alla Bartok* o tocando las cuerdas en la cabeza de la guitarra, así como explorando las diferentes capacidades sonoras que normalmente no se utilizan en obras para guitarra.

En este sentido, para este movimiento las recomendaciones que hago hacen énfasis especial en el aspecto rítmico y dinámico del movimiento. Considero importante tocar la primera y segunda secciones del tema A con dinámicas y colores tímbricos diferentes, es decir, metálico y cercano al puente la primera vez y con un sonido más redondo y cercano a la boca la segunda vez. Esto agregará balance y volverá más interesante el motivo. Se deben utilizar los ligados como elementos de ayuda para la fluidez en un movimiento tan ágil como éste, mas no abusar de éstos, cuidando la limpieza y exactitud de las notas articuladas. Como ejemplos para seguir estas recomendaciones se pueden consultar los

compases 9-11, 20-22, 35-37, 57, 62-64, 70-73 y 75-77. En el tema B se debe destacar con acentos bien marcados la nota fa# que se presenta a partir del compás 25 y hasta el 29, mientras que el acompañamiento debe quedar en un segundo plano, sirviendo sólo como soporte armónico. Ya en el tema C debe hacerse notar muy destacadamente el bajo con acentos igualmente bien marcados.

Para el tema D, que comienza en el compás 40, es muy importante seguir las indicaciones dinámicas de *crescendo* y *diminuendo* que van apareciendo a lo largo de toda la sección, esto para dar variedad a la exposición armónica que se presenta mediante el uso de notas pedal. También es pertinente mencionar que hay que resaltar la melodía en la voz superior que se encuentra en toda esta misma sección.

Para la parte final, a partir del compás 78, sugiero tocar estos compases de manera muy lenta al principio e ir subiendo la velocidad progresivamente, incorporando poco a poco las dinámicas y efectos como *glissandi* y trémolos que se piden en la partitura. En el compás 86 se presenta una sección muy rítmica y veloz que también debe ser estudiada cuidadosamente, ya que involucra el uso de *pizzicati alla Bartók*, percusiones y rasgueos que deben ensamblarse lentamente para lograr el efecto deseado por el compositor.

CAPÍTULO V – CARLO DOMENICONI

5.1. DATOS BIOGRÁFICOS⁶³

Carlo Domeniconi nació en Cesena (Italia) en 1947. Comenzó a estudiar guitarra con Carmen Lenzi-Mozzani (1923-1969) a los trece años, edad a la que también comenzó a componer sus primeras piezas. Después de graduarse del Conservatorio Rossini de Pesaro (Italia) cuando tenía sólo diecisiete años, continuó sus estudios musicales en la Universidad de Música de Berlín bajo la dirección de Erich Bürger (1902-1982).

Estudió composición en la Facultad de Artes *Hochschule der Künste* de Berlín, donde obtuvo un puesto de conferencias de 1969 a 1992. En el periodo de 1977 a 1980 estuvo a cargo de la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Estambul, siendo el primer profesor de ese instrumento en dicha institución.

Debido a su familiaridad con las formas musicales hindúes, árabes y turcas, así como sus sistemas rítmicos y tonales, ha sido capaz de dotar a sus obras con un lenguaje muy distintivo con el que ha desarrollado un estilo completamente propio.

Sus composiciones son principalmente para guitarra, ya sea como solista, en dúo, trío, cuarteto o en conjunción con otros instrumentos o voz. Carlo Domeniconi ha escrito hasta la fecha más de veinte conciertos, de los cuales aproximadamente la mitad son para guitarra, y el resto para diversas dotaciones instrumentales. Algunos de los más conocidos son el *Concerto mediterraneo (No. 8) Opus 67* (1993), el *Concerto di Berlinbul (No. 4) Opus 29* (para saz turco⁶⁴ y guitarra) y *El trino del Diablo (Concerto No. 12)* (1996) para violín solo, altavoz, soprano, dos guitarras, cuarteto de cuerdas, acordeón, piano, viola da gamba y percusión.

Como intérprete, Carlo Domeniconi ha tocado su propia música en conciertos regulares por todo el mundo durante más de treinta años. Por otra parte, muchas de sus composiciones son interpretadas por músicos de renombre como David Russell, Alvaro

⁶³ Datos obtenidos de la página oficial del compositor. Disponible en: <http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html> [Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015].

⁶⁴ El saz o bağlama se refiere a una familia de instrumentos de cuerda o cordófonos, descendiente de la antigua pandura, de tipo laúd con mástil largo, que se toca en varias regiones como Turquía, Irán, Irak, Siria y los Balcanes. R. Conway Morris, John Baily, Jean Dering, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Editorial McMillan, Londres, 2001, pp. 61-62.

Pierrri, John Williams, Dale Kavanagh, Marco Socías, Pavel Steidl, Shin-ichi Fukuda, entre muchos otros. Piezas como *Variaciones sobre una canción popular de Anatolia* (1982), *Koyunbaba* (1985), *Hommage à Jimi Hendrix* (1991), *Sindbad* (1991) y *Toccata in Blue* (1997) son ahora parte de muchos programas de concierto alrededor del mundo. Actualmente radica en Alemania donde continúa con su labor musical como intérprete, compositor y profesor de guitarra.

5.2. CONTEXTO CULTURAL

Carlo Domeniconi es un guitarrista y compositor que en su obra despliega un amplio rango de influencias multiculturales, mismas que han sido adquiridas y desarrolladas a lo largo de varios años en sus estancias en países como Turquía y Alemania. Es justamente en el primer periodo en Alemania, que Domeniconi tuvo contacto directo con diferentes manifestaciones culturales, debido a que en la década de los sesenta y setenta Berlín Occidental fue un importante centro de actividad de inmigrantes, gracias a los acuerdos de Alemania, firmados con países como Turquía, Grecia, Túnez, Yugoslavia y Corea del Sur.⁶⁵ Eso permitió que mucha gente pudiera viajar a Alemania Occidental encontrando una oportunidad de vida en el contexto de restauración del país en el periodo de posguerra. Es en este contexto -tomando en cuenta que uno de los mayores grupos de migrantes a Berlín Occidental en esta época fue la comunidad turca⁶⁶-, que Domeniconi tuvo un encuentro directo con las tradiciones y cultura de este pueblo, lo que produjo un profundo efecto sobre él, creando un fuerte interés por estudiar su música a fondo e inspirarse con elementos propios de aquella región para la creación de obras. Tal fue ese interés, que a finales de los años setenta se estableció en Turquía para crear la primera cátedra de guitarra en el Conservatorio de Estambul, teniendo una importante producción musical en el periodo que estuvo como profesor en dicha institución.⁶⁷ En la actualidad, y aunque su obra no ha tenido a mi parecer la difusión adecuada, Carlo Domeniconi es

⁶⁵ Colin Harries, *The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi: An Exploration of the Diverse Influences*, Tesis doctoral, Waterford Institute of Technology, Estados Unidos, 2014. Chapter 1, p. 2 (Traducción propia).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁷ Datos obtenidos de la página oficial del compositor. Disponible en: <http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html> [Fecha de consulta: 30 de noviembre de 2015].

reconocido como un compositor experto en la música que fusiona elementos de las tradiciones orientales y occidentales.

5.3. KOYUNBABA (SUITE PARA GUITARRA, OP. 19)

La Suite Koyunbaba nace de una improvisación que Domeniconi comenzó en Turquía, específicamente en la ciudad de Gümüşlük, en el año de 1984, que concluyó en Berlín en 1985.⁶⁸ Está inspirada en una región del sudoeste de Turquía que tiene el mismo nombre, derivado de un antiguo santo del siglo XIII, reverenciado y conocido como *El Patrón de las Ovejas*. De hecho, Koyunbaba etimológicamente puede ser traducido como “el padre de las ovejas”: (Koyun: ovejas / baba: padre). El nombre hace alusión al pastor cuidando su rebaño, aunque la inspiración de la obra también se refiere al poder de la naturaleza.

Koyunbaba es también el nombre de la familia de los descendientes de este pastor, que aún residen en la zona. Según la leyenda local, el área está aparentemente bajo una maldición, provocando que numerosas personas que han tratado de alquilar o comprar la tierra de la familia Koyunbaba hayan muerto o enfermado. Domeniconi ha hecho referencia a dos ejemplos concretos: uno era un alemán que quería mantener el área en estado natural y virgen, pero pronto enfermó de cáncer y murió. El otro era uno de los tres hijos de la familia Koyunbaba, que vendió parte de la tierra de esa región, pero poco tiempo después se ahorcó.⁶⁹

El guitarrista, compositor e investigador John Duarte (1919-2004), nos dice sobre la obra:

El título tiene dos significados, un Pastor considerado como un hombresagrado en la región del sudoeste de Turquía, área que lleva su nombre en tributo a este Santo Padre; El concepto nos brinda dos significados en conjunto; la figura de este pastor y al mismo tiempo y la inspiración del autor al contemplar y comprender el vasto e inmenso poder de la naturaleza.⁷⁰

⁶⁸ Datos obtenidos en la página oficial del compositor. Disponible en <http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html#op150> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2015].

⁶⁹ Datos obtenidos en la página *Guitar World, Classical Guitar Appreciation*, Disponible en: <http://www.guitar.markantony.net/2009/02/09/koyunbaba/> [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2015].

⁷⁰ *Ibidem*.

Al parecer, la región denominada Koyunbaba posee espectaculares paisajes de tierra y mar que invitan a la profunda meditación, lo cual se refleja fielmente en esta obra de Carlo Domeniconi. Cada movimiento desarrolla por separado un modo propio en el hipnótico y fascinante estilo de la música oriental, al mismo tiempo que evoca la pacífica vida de este pastor.

5.3.1. ANÁLISIS MUSICAL

La obra está dividida en cuatro movimientos: *Moderato*, *Mosso*, *Cantabile* y *Presto*, que se presentan de manera continua, haciendo casi imperceptible la transición entre uno y otro, ya que se desarrollan en el mismo centro tonal, exponiendo progresivamente sus temas con un ritmo y agógica que están delimitados por los nombres de cada movimiento.

La afinación en la guitarra usa una *scordatura* peculiar, ya que hace un cambio de tensión en cinco de las seis cuerdas del instrumento, dejando sólo la primera cuerda afinada de manera tradicional, quedando de sexta a primera cuerdas de la siguiente forma: C#, G#, C#, G#, C# y E, que genera, al tocar todas las cuerdas al aire, una armonía sobre el acorde de Do# menor.

Es importante mencionar que para toda la obra se presentan en la partitura dos sistemas ligados que exhiben su desarrollo de principio a fin: uno superior con afinación y registro real, debido al cambio de afinación en las cuerdas, y otro inferior con la indicación de *scordatura*, que presenta las notas como si la guitarra estuviera afinada de manera tradicional, esto para facilitar la lectura de la música.

5.3.1.1. Moderato

El primer movimiento está constituido por tres temas principales (que se desarrollan mediante el uso de arpeggios) y una melodía por grados conjuntos, que se presenta en la voz superior. Tiene un carácter muy tranquilo y relajado. La estructura del movimiento es la siguiente:

Tema A	• cc 1-6
Tema B	• 2 Secciones cc 7-17 y 7-22
Tema C	• cc 23-31
Tema A'	• (4ta justa arriba) cc 32-37
Tema B	• Sección 2 cc 38-44
Tema A (Reprise)	• cc 1-6

Cuadro 13, Koyunbaba, *Moderato*.

El tema A se presenta del compás 1 al 6 sin indicación de compás, lo que deja libertad al intérprete para desarrollar el *tempo* libremente.⁷¹ El tema está expuesto en forma de arpeggios que conducen a sol# de manera progresiva y con el uso de una figura de adorno en la primera cuerda:

Tema A **Moderato**

The musical score for Tema A, Moderato, is presented in two systems. The first system shows measures 1 and 2, with the first measure labeled '(REAL)' and the second '(SCORDATUR)'. The second system shows measures 3 through 6, with measure 4 marked with a '4' and a '3' (triple). The piece concludes with a 'Fine' marking and a circled '1' in the bass line.

Ejemplo 80, Koyunbaba, tema A, compases 1-6.

⁷¹ Ya que Domeniconi compuso la obra a partir de una improvisación sobre pequeños motivos melódicos, considero que el hecho de no poner indicación de compás en la partitura le da gran libertad de interpretación a la obra, pudiendo añadir o quitar elementos melódicos de la misma, como lo hace el mismo compositor cada vez que la interpreta.

El tema B se presenta a partir del compás 7 con una melodía en la voz superior, que se presenta por grados conjuntos sobre la armonía que va desarrollándose en acordes arpegiados en corcheas de la voz inferior:

Ejemplo 81, Koyunbaba, fragmento del tema B, compases 7-12.

El tema C presenta una ligera variación al hacer una melodía sobre una escala de do# menor y después repite el mismo motivo una tercera menor abajo:

Ejemplo 82, Koyunbaba, fragmento del tema C, , compases 23-26.

Después del desarrollo de los tres temas principales, Domeniconi vuelve a presentar el tema A pero esta vez seccionado y una cuarta justa por encima de la primera exposición, cambiando la sonoridad del tema:

Tema A'

Ejemplo 83, Koyunbaba, fragmento del tema A', compases 32-37.

El movimiento termina con la reexposición del tema B y el tema A, de manera íntegra, respectivamente, para continuar directamente al segundo movimiento.

5.3.1.2. *Mosso*

El segundo movimiento presenta una variación en la duración de las notas ya que en la mayor parte del tema se desarrolla la melodía usando arpeggios en semicorcheas con acentuación específica en ciertas notas superiores que hacen sobresalir la melodía principal del tema. Este movimiento tiene de nuevo tres secciones que se presentan estructuradas en el siguiente cuadro:

Tema A	• cc 1-6
Puente	• cc 7-10
Tema B	• cc 11-17
Puente	• 18-20
Tema C	• cc 21-26
Tema A'	• cc 27-30

Cuadro 14, Koyunbaba, *Mosso*.

El tema A se presenta del compás 1 al 6 con una melodía superior bastante sencilla que se desarrolla sobre un *ostinato*⁷² en las notas de sol# y do# tocadas en la tercera y cuarta cuerdas, respectivamente:

Ejemplo 84, Koyunbaba, tema A, compases 1-6.

Del compás 7 al 10 hay un puente que tiene la particularidad de utilizar los armónicos producidos por las cuerdas tercera y cuarta sobre el traste 7 para acompañar la melodía presentada en el tema anterior en arpeggios rápidos:

Ejemplo 85, Koyunbaba, puente, compases 7-10.

El tema B vuelve a presentar una melodía que se desarrolla en la voz superior de manera acentuada y con el acompañamiento de do# y sol# a manera de *ostinato*:

⁷² (it. “obstinado”, “persistente”). Frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta. Es uno de los recursos más comunes y eficaces para lograr continuidad musical. *Diccionario Oxford de la Música*, pp. 1138 y 1139.

Tema B

Ejemplo 86, Koyunbaba, tema B, compases 11-17.

Después del tema B se vuelve a presentar un puente para hacer la transición hacia el tema C. Este puente presenta los armónicos de forma similar al primer puente:

Puente

Ejemplo 87, Koyunbaba, puente, compases 18-20.

El tema C se presenta a partir del compás 21, continuando con el desarrollo de la melodía en la voz superior y el uso continuo de las notas do# y sol# como soporte armónico en forma de ostinato:

Tema C

21

24

Ejemplo 88, Koyunbaba, tema C, compases 21-26.

El movimiento termina reexponiendo el Tema A para pasar al siguiente movimiento de manera inmediata.

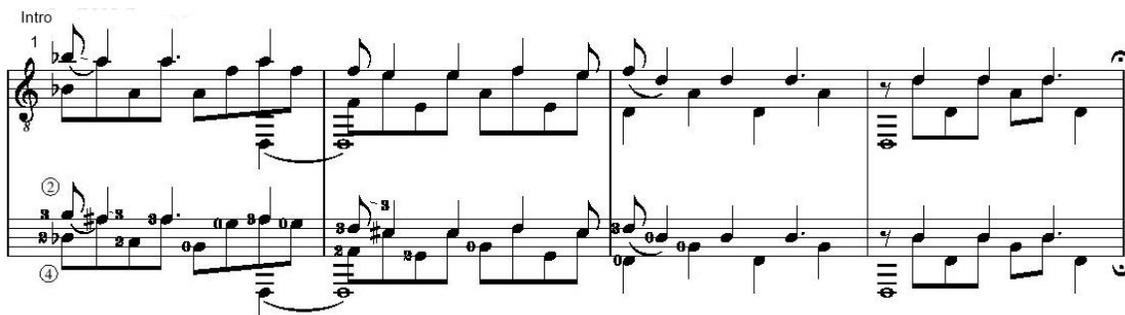
5.3.1.3. *Cantabile*

El tercer movimiento vuelve a tomar un tempo más tranquilo, presentando ahora una melodía muy dulce y de carácter lírico, que le da equilibrio a la obra en su conjunto. La estructura de este movimiento se desarrolla en ocho temas que se presentan como lo muestra el siguiente cuadro:

Intro	•cc 1-4
Tema A	•cc 5-16
Tema B	•cc 17-29
Tema C	•cc 30-39
Tema D	•cc 40-54
Tema E	•cc 55-70 (Var. Tema A - Mosso)
Tema F	•cc 71-80
Tema E'	•cc 81-100 (Var. Tema A - Mosso)
Tema G	•cc 101-116 (Desarrollo Tema A)
Tema H	•cc 117-142 (Var. Tema C - Moderato)

Cuadro 15, Koyunbaba, *Cantabile*.

Al principio del movimiento se hace una introducción de cuatro compases que mediante corcheas y negras hacen una melodía con características armónicas y sonoridades propias de la música oriental, como el uso de intervalos de medio tono y tono y medio:



Ejemplo 89, Koyunbaba, Intro, compases 1-4.

El tema A se presenta a partir del compás 5 y hasta el 16, desarrollando la melodía superior en las dos primeras cuerdas para tocar la misma nota haciendo un pedal superior, mientras que se presentan acordes arpegiados de manera ascendente en corcheas en el bajo:

Ejemplo 90, Koyunbaba, tema A, compases 5-16.

El tema B aparece en el compás 17 y presenta un desarrollo basado en notas con valor de corchea en cuerdas al aire y una melodía que se realiza totalmente sobre la tercera cuerda con notas blancas que presentan la melodía a lo largo de todo el diapasón de la guitarra:

Ejemplo 91, Koyunbaba, fragmento del tema B, compases 17-20.

El tema C es una variación del esquema de arpeggios presentados en el tema B, haciendo que la melodía se desarrolle completamente sobre la segunda cuerda y variando la digitación de la mano derecha para seguir los arpeggios con las mismas notas en forma de pedal presentadas en los temas anteriores:

Tema C

Melodía destacada con acentos

Nota pedal siempre presente

arm.12

30

33

Ejemplo 92, Koyunbaba, fragmento del tema C., compases 30-36.

El Tema D representa una nueva variación de la digitación de la mano derecha, ya que la melodía en este tema pasa a desarrollarse enteramente sobre la primera cuerda:

Tema D

Ejemplo 93, Koyunbaba, fragmento del tema D, compases 41-48.

El tema E se presenta en el compás 55, haciendo una variación del tema A del segundo movimiento de la obra (*Mosso*), pero siguiendo el mismo esquema de arpeggios del tema anterior:

Tema E
Variación del Tema A del
2do movimiento (*Mosso*)

55

57

Ejemplo 94, Koyunbaba, fragmento del tema E, compases 55-60.

El tema F continúa el mismo desarrollo del tema E a partir del compás 71, pero ahora haciendo uso de notas largas ligadas en el bajo a manera de melodía contrastante:

Tema F

71

73

Ejemplo 95, Koyunbaba, fragmento del tema F, compases 71-76.

El tema G presenta una variación del tema A pero con una disposición diferente de los arpeggios de la mano derecha:

Ejemplo 96, Koyunbaba, fragmento del tema G, compases 101-108.

Por último, el tema H presenta una variación del tema C del primer movimiento (*Moderato*) con algunos cambios de tempo que conducen a la exposición del último movimiento de la obra:

Ejemplo 97, Koyunbaba, fragmento del tema H, compases 122-130.

5.3.1.4. *Presto*

Este movimiento es la parte climática de la obra, ya que es la síntesis de los tres movimientos anteriores, presentando características armónicas y melódicas muy similares a éstos, como el uso constante de notas en forma de *ostinato* y melodías que siempre nos remiten a alguna sección de los movimientos anteriores. Es un movimiento contrastante y ágil que desarrolla la mayor parte de su estructura en notas ligadas que construyen la melodía. Su estructura se presenta de la siguiente manera:

Tema A	•cc 1-6
Puente	•c 7
Tema B	•cc 8-15 y 18-25
Tema C	•cc 26-30
Tema D	•cc 31-34
Tema E	•cc 35-39
Tema F	•cc 40-42
Tema G	•cc 43-46
Tema H	•cc 47-52
Tema I	•cc 53-61
Tema J	•cc 62-79
Tema K	•cc 80-85

Cuadro 16, Koyunbaba, *Presto*.

La estructura del cuarto movimiento tiene la característica de repetir varias veces algunos temas, intercalándolos con variaciones de dinámica y *tempo*. Según la partitura y con las secciones bien definidas, la forma definitiva de presentación de los temas de este movimiento queda de la siguiente manera: A, Puente 1, B, A, Puente 1, B1, A, C, D, A, E, A, C, F, G, H, G, I, A, E, J, A, K, E y termina con la reexposición del Tema A del Primer Movimiento (*Moderato*) con una pequeña variación.

El tema A se presenta desde el compás 1 y hasta el 6, siendo utilizado en diferentes ocasiones durante todo el movimiento como eje armónico del mismo:

Ejemplo 98, Koyunbaba, tema A, compases 1-6.

Después de la presentación del tema A, se presenta un compás que funciona como puente entre secciones y que tiene una estructura idéntica en el uso rítmico de las voces. El tema B se presenta del compás 8 al el 15 y una segunda ocasión del 8 al 25 con una ligera variación melódica, pero conservando siempre la misma estructura de ligados en semicorcheas:

Ejemplo 99, Koyunbaba, Puente y fragmento del tema B, compases 7-12.

El tema C continúa con la misma estructura de ligados, pero ahora presentando la melodía en la primera y segunda cuerdas, utilizando gran parte del diapasón de la guitarra:

Tema C

Melodia en ligados sobre nota pedal

Ejemplo 100, Koyunbaba, fragmento del tema C, compases 26-30.

El tema D es una variación muy sencilla del tema C por lo que no considero importante colocar un ejemplo gráfico del mismo. Después se presenta el tema E, el cual rompe con el esquema de ligados en dos cuerdas que se venían presentando en los temas anteriores, para hacer la exposición de una escala diatónica descendente que también utiliza ligados que no representan ningún cambio en la agilidad y sonoridad que este movimiento requiere:

Tema E

Ejemplo 101, Koyunbaba, fragmento del tema E, compases 35-39.

De igual manera, los temas F, G, H, I y K son variantes melódicas simples de los temas A, B y C, por lo que no se incluyen ejemplos gráficos. No obstante, el tema J presenta una particularidad en la obra, al utilizar la técnica de rasgueado sobre las cuerdas quinta y sexta, haciendo el uso de los armónicos generados por esas cuerdas en los trastes siete, cinco y tres, respectivamente, además del uso de una melodía en la cuarta cuerda:

Tema J

62

arm. 7
rasgueado

come sopra

come sopra

come sopra

come sopra

66

come sopra

come sopra

come sopra

come sopra

Ejemplo 102, Koyunbaba, fragmento del tema J, compases 62-69.

5.3.2. COMENTARIOS TÉCNICOS Y DE INTERPRETACIÓN

Esta obra de Carlo Domeniconi posee la peculiaridad de ser una mezcla muy bien lograda de elementos musicales de diferentes culturas, que le otorga una sonoridad poco común para el oído acostumbrado a la “música occidental”, Por lo mismo, me resulta interesante y muy importante poder interpretar esta obra utilizando una amplia gama de colores tímbricos y dinámicas que le den contraste, además de un sentido de homogeneidad y equilibrio. Para lograr esto creo que es necesario tener un acercamiento a la música oriental, (especialmente de Turquía), así como a la sonoridad y colores tímbricos de los instrumentos que se utilizan en esa región. En lo personal, la búsqueda de este tipo de música en internet me permitió tener una visión distinta que me aportó claridad en cuanto a los manejos de *tempo*, intención y niveles de sonoridad para poder interpretar esta obra.

Por otro lado, al ser esta obra una pieza que mantiene su eje armónico y melódico fuertemente basado en el uso de notas en forma de ostinato, considero importante hacer muy clara la diferencia entre melodía y acompañamiento armónico, destacando notablemente la melodía sobre acompañamiento. En este sentido, considero también de gran importancia darle unidad a la obra tocando los movimientos sin pausas ya que la atmósfera que genera su armonía puede llegar a ser muy evocativa y hasta hipnótica y hacer pausas prolongadas entre movimientos puede hacer que se pierda esta atmósfera.

En el primer movimiento se presenta el tema central y se define la tonalidad que utilizará toda la obra, haciendo sólo pequeñas variaciones. De manera muy personal considero importante en esta parte mantener un pulso lento y tranquilo, incluso con pausas ligeras entre compases para poder presentar el tema de forma equilibrada y generar posteriormente los contrastes que se piden. También jugar con los colores tímbricos le agregará a la pieza una forma interesante de interpretación, ya que es muy repetitiva y corre el riesgo de volverse tediosa si se mantiene en un solo plano sonoro, sin cambios dinámicos ni tímbricos. Este movimiento no requiere gran habilidad técnica, mas sí mucha atención en la dirección y ejecución de las frases, haciendo respiraciones y siguiendo las pausas que están escritas. Tocar las secciones en diferentes partes de la guitarra -como cerca del puente o cerca de la boca de la guitarra- generará una sonoridad rica en colores y matices que harán la pieza más disfrutable.

En el segundo movimiento hay que destacar muy bien las notas acentuadas irregularmente desde el primer compás, esto para poder darle un mejor sentido melódico a la pieza y obtener los resultados deseados por el compositor. También poner atención en los calderones que se presentan a menudo es importante para no hacer que la melodía se vuelva mecánica al seguir un patrón rítmico siempre igual. De igual forma, poner atención en mantener las notas de *ostinato* siempre presentes, pero no por encima de la melodía, le dará a la pieza un buen equilibrio sonoro.

El tercer movimiento para mi gusto es una de las partes más disfrutables de la obra, ya que es muy lírico y muy melódico; por consiguiente, hay que tratarlo de esa forma, destacando muy bien cada nota, tanto de los arpeggios como de la melodía que se va elaborando al mismo tiempo sobre éstos. En esta parte creo que se puede jugar con el

tempo de manera muy personal, haciendo algunos *rallentandos* y *ritenutos* que le darán un toque de equilibrio antes de llegar a la parte más virtuosa de la obra.

El cuarto movimiento representa un contraste importante dentro del desarrollo de toda la obra, por lo que hay que tomarlo de esa manera, haciendo la presentación del tema muy distinta del movimiento anterior. Este movimiento requiere una gran agilidad y limpieza técnica en ambas manos pero sobre todo en la destreza de la mano izquierda para ejecutar ligados rápidos en dos cuerdas distintas. Para esto, recomiendo estudiar de manera muy lenta y cuidadosa cada nota, cuidando de manera muy puntual que la sonoridad obtenida sea adecuada al esfuerzo y ataque de los dedos sobre las cuerdas, evitando sonidos indeseados como el que puede producirse al golpear de manera excesiva las cuerdas al hacer los ligados. Este proceso es tardado y requiere de mucha paciencia, ya que sólo se logra con la repetición sistemática y ordenada de cada nota, corriendo el riesgo de que si se toma a la ligera y no se sigue un proceso paulatino en el incremento de la velocidad de ejecución, se puede obtener un resultado indeseado en la sonoridad, con un sonido “sucio” que no permita distinguir claramente cada nota. También es importante cuidar el ostinato que el pulgar hace en el bajo de la cuarta cuerda; debe estar presente marcando siempre el ritmo, ms no por encima de la melodía.

CONCLUSIONES

La guitarra, como instrumento de concierto, tuvo un desarrollo importante a partir del siglo XX, siendo éste un periodo muy importante para su consagración como instrumento que ofrece múltiples posibilidades de expresión artística, tanto por la variedad de los recursos armónicos y melódicos que ofrece, como por la versatilidad de su uso en diferentes ámbitos musicales. En este periodo, y gracias a un mayor interés por el instrumento, surgieron cada vez más compositores que le dedicaron una mayor atención a la guitarra, explorando nuevas formas de composición, utilizando sus amplias posibilidades para explotar su creatividad con nuevas obras que, desde entonces, le han hecho ganar cada vez más seguidores y entusiastas por estudiar e interpretar de manera seria esta nueva música.

Considero que todas las obras que en algún momento de la vida se nos presentan, sean de cualquier periodo, estilo o compositor, nos dejan siempre algo, ya sea una mejora en la técnica, un desafío que una vez conquistado nos representa una gran satisfacción, un conocimiento más profundo de las posibilidades que la guitarra ofrece, o incluso una lesión o un mal rato. Es por eso que para la elección, estudio e interpretación de cualquier obra nueva, considero importante tener un objetivo claro y conciso de los alcances que se le quieran dar a esa obra, es decir, si sólo se tiene que tocar por un objetivo a corto plazo o si será parte de nuestro repertorio para toda la vida. Mencionar esto es importante para mí ya que el repertorio elegido para mi examen de titulación es parte del repertorio que he elegido para que me acompañe en toda mi vida y considero que eso debe ser una algo a tomar en cuenta para todo aquel que esté en la difícil decisión de elegir las obras que interpretará en su titulación.

Mi experiencia como guitarrista me deja muy claro que uno de los principales retos en cuanto a la interpretación satisfactoria de cualquier obra es la búsqueda de una metodología de estudio adecuada que permita acercarnos al conocimiento detallado y esencial de la misma. Asimismo, además de la relevancia de conocer el contexto de su creación y la estructura armónica con que está construida, para entenderla más allá de una digitación o

posición en el instrumento, es importante mejorar las técnicas de estudio para no sufrir lesiones causadas por un sobreesfuerzo o una mala postura. Todo esto es vital para obtener un resultado óptimo en la calidad interpretativa de la música y debe ser tarea del intérprete poner especial atención en cada detalle, desde la elección de su repertorio (que debe ser adecuado al nivel que se tenga), la forma en que va a ser abordado, los aspectos técnicos y de expresividad musical además de la consulta de fuentes bibliográficas que puedan aportar claridad para una mejor interpretación.

Por esta razón, espero que las consideraciones de análisis musical y sugerencias interpretativas que presento en este trabajo puedan servir al lector para un acercamiento y quizás una mejor comprensión de las obras abordadas, con la finalidad de que le sirva como un punto de partida y referencia para llevarlas a nuevos públicos que puedan disfrutar del estupendo repertorio que ofrece la guitarra.

APENDICES

PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

Sonata III	Manuel M. Ponce
<i>Allegro moderato</i>	(1882 – 1948)
<i>Chanson</i>	15'00"
<i>Allegro non troppo</i>	
Preludio, Son y Allegro	Eduardo Martín
<i>Preludio</i>	(n. 1956)
<i>Son</i>	8'30"
<i>Allegro</i>	
La Catedral	Agustín Barrios
<i>Preludio 'Saudade'</i>	(1885 – 1944)
<i>Andante religioso</i>	7'00"
<i>Allegro solemne</i>	
Libra Sonatina	Roland Dyens
<i>India</i>	(n. 1955)
<i>Largo</i>	14'30"
<i>Fuoco</i>	
Koyunbaba (Suite para guitarra, Op. 19)	Carlo Domeniconi
<i>Moderato</i>	(n. 1947)
<i>Mosso</i>	12'00"
<i>Cantabile</i>	
<i>Presto</i>	

Duración aproximada: 57'00

NOTAS AL PROGRAMA DEL RECITAL PÚBLICO

Manuel M. Ponce

Compositor considerado como uno de los músicos más importantes en el panorama musical del siglo XX en México. Nació en Zacatecas en 1882 y murió en la ciudad de México en 1948. Fue uno de los primeros en proponer un estilo de composición moderno en el país, como resultado de los estudios que cursó en París, Francia. Además de tener una importante producción musical que incluye obras para diferentes dotaciones instrumentales y orquesta, Ponce compuso varias obras para guitarra, dentro de las cuales destacan: veinticuatro preludios en todas las tonalidades, dos suites, dos sonatinas, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto con acompañamiento de orquesta, seis sonatas y algunas piezas sueltas. Todo esto en gran medida se debió a la gran amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, quien incentivó notablemente la creación de varias de estas obras. Es el caso de la Sonata III, escrita en 1927 por encargo de Segovia. Esta obra, de tintes impresionistas y modernos para su época, consta de tres movimientos: el primero es un *allegro* que posee las características comunes de la forma sonata, con un claro aire español, el segundo una canción polifónica al estilo francés con una forma ternaria simple y el tercero es un *Rondó* con temas contrastantes entre sí que de nuevo presentan características de la música española.

Eduardo Martín

Guitarrista, compositor y profesor nacido en La Habana en 1956. Posee una importante carrera como intérprete y compositor de música para guitarra. Ha escrito gran cantidad de obras para guitarra en diversas combinaciones; dúos, tríos, cuartetos y orquesta de guitarras. Ha compuesto música incidental para teatro y cine. Entre sus obras más importantes se encuentran: Canciones del calendario, Acrílicos en el asfalto, Hasta Alicia baila, Ángeles en la calle, Divertimentos tropicales, Son del barrio, Preludio, Son y Allegro, entre otras. Acerca de esta obra, Eduardo Martín nos dice: “Preludio, Son y Allegro tiene dos grandes fuentes que la nutren: por un lado la música popular cubana y por otro la obra de Bach, cuya influencia está presente de manera casi evidente en buena parte de mis composiciones. Específicamente en este trabajo, me sentí estimulado escuchando

Preludio, Fuga y Allegro para laúd BWV 998 de este genial compositor”. Es una obra dinámica, dotada de matices y llena de ritmos cambiantes que transportan (mediante el tejido de sus líneas melódicas sobre armonías complejas y bien diseñadas) a una experiencia sonora que sólo la música cubana puede transmitir. Es uno de los mejores ejemplos de la simbiosis que se puede lograr entre la música académica y la música popular.

Agustín Barrios

Agustín Pío Barrios nació en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay, el 5 de mayo de 1885. Es considerado como uno de los compositores hispanoamericanos para guitarra más importantes del siglo XX, además el guitarrista y compositor paraguayo más reconocido a nivel mundial. Falleció de un ataque al corazón a los cincuenta y nueve años en San Salvador, donde ejercía aún la docencia. Entre sus obras más importantes encontramos: Un sueño en la floresta (1918), Romanza en imitación al violonchelo (1919), Mazurka appassionata (1919), La Catedral (1921), Preludio en sol (1921), Las abejas (1921), Valses Op. 8 (1923), Danza paraguaya (1924), Choro de saudade (1929), Julia Florida (1938), Una limosna por el amor de Dios (1944), entre otras. La Catedral fue compuesta por Barrios en 1921 mientras radicaba en Uruguay. Fueron el Andante Religioso y el Allegro Solemne las primeras partes compuestas con el nombre de Dístico Sacro. Posteriormente fue añadido el Preludio ‘Saudade’, compuesto en La Habana, Cuba, en 1938. Es una obra que a lo largo de sus tres movimientos describe de manera excepcional el viaje imaginario al interior de una catedral: Los amplios acordes horizontales del Andante representan sus impresiones del organista tocando a Bach. El Allegro representa el abandono de la atmósfera tranquila y espiritual de la catedral y el regreso a la calle, evocando el bullicio al salir de tan tranquilo lugar; dejando ver en su armonía, vertida en veloces arpeggios, una simbiosis perfecta de creatividad, emoción y técnica virtuosa. Sin lugar a dudas, La Catedral es una obra que figura entre las más grandes obras escritas para guitarra de todas las épocas.

Roland Dyens

Roland Dyens nació el 19 de octubre de 1955 en Túnez. Es ampliamente reconocido como un intérprete consumado, arreglista, compositor y gran improvisador. Dentro de sus obras para guitarra destacan: 20 lettres, Chansons françaises, Tango en skai, trois saudades, Hommage à Villa-Lobos, Rythmaginaires, Libra sonatina, entre otras. Escrita en 1986, La Libra Sonatina consta de tres movimientos contrastantes: India, Largo y Fuoco. Fue dedicada a Jean-Yves Neveux, renombrado cardiólogo francés, quien dio seguimiento a la intervención quirúrgica que menciona el propio compositor y en la cual está basada la obra, relatando de manera programática, en los tres episodios, el proceso que vivió al ser operado a principios de los años ochenta: “Como al *Tango en Skaï*, si bien de forma diferente, reconozco deberle mucho a la *Libra Sonatina* en lo que concierne a mi notoriedad como compositor. Grabada decenas de veces hasta hoy en día, fue escrita (originalmente para guitarra, contrabajo y percusiones) consecutivamente a raíz de una importante intervención quirúrgica que me hicieron a comienzos de los años ochenta. En tres movimientos, traza, de forma explícita, este episodio tan particular de mi existencia: En primer lugar, el caótico *India* (antes de la operación), luego el *Largo* (durante) y finalmente el *Fuoco*, verdadera encarnación del regreso a la vida con sus estallidos de ritmos (generalmente interpretada como pieza suelta por renombrados guitarristas). Me regocijo sinceramente del éxito que tuvo la *Libra Sonatina*, tríptico de acentos familiares a los jóvenes de nuestro siglo nuevo, en un cruce de caminos y en plena mutación. Roland Dyens.”

Carlo Domeniconi

Carlo Domeniconi nació en Cesena (Italia) en 1947. Estudió composición en la Facultad de Artes Hochschule der Künste de Berlín. En el periodo de 1977 a 1980 estuvo a cargo de la cátedra de guitarra en el Conservatorio de Estambul, siendo el primer profesor de ese instrumento en dicha institución. Debido a su familiaridad con las formas musicales hindúes, árabes y turcas, así como sus sistemas rítmicos y tonales, ha sido capaz de dotar a sus obras con un lenguaje muy distintivo con el que ha desarrollado un estilo completamente propio. Sus composiciones son principalmente para guitarra, ya sea como solista, en dúo,

trío, cuarteto o en conjunción con otros instrumentos o voz. Entre las obras destacadas del compositor se encuentran: Variaciones sobre una canción popular de Anatolia, Koyunbaba, Hommage à Jimi Hendrix, Sindbad y Toccata in Blue. La Suite Koyunbaba nace de una improvisación que Domeniconi comenzó en Turquía, en el año de 1984, misma que concluyó en Berlín en 1985. Está inspirada en una región del sudoeste de Turquía que tiene el mismo nombre, derivado de un antiguo santo del siglo XIII, reverenciado y conocido como El Patrón de las Ovejas. Al parecer, esta región posee espectaculares paisajes de tierra y mar que invitan a la profunda meditación, lo cual se refleja fielmente en la obra y cada movimiento desarrolla por separado un modo propio en el hipnótico y fascinante estilo de la música oriental, al mismo tiempo que evoca la pacífica vida de este pastor. La obra está dividida en cuatro movimientos: Moderato, Mosso, Cantabile y Presto, que se presentan de manera continua, haciendo casi imperceptible la transición entre uno y otro, ya que se desarrollan en el mismo centro tonal, exponiendo progresivamente sus temas con un ritmo y agógica que están delimitados por los nombres de cada movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

ALCÁZAR, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*. Ediciones Étoile, México, 2000.

ALCÁZAR, Miguel; SEGAL, Peter. *The Segovia - Ponce Letters*. Editions Orphée, Columbus, 1989.

BARRÓN CORVERA, Jorge, *MANUEL MARÍA PONCE, A Bio Bibliography*, Donald L. Hixon, U.S.A, 2004.

BRACAMONTE, José. *Mangoré: El maestro que conocí*. Editorial María Escalón de Núñez, El Salvador, 1995.

FARREL, Patrick, *Semantic Primes and Universal Grammar: Chapter 8 - Portuguese Saudade and other emotions of absence and longing*, John Benjamins Publishing Co, Philadelphia, USA, 2006.

GODOY, Sila; SZARÁN, Luis. *Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios*. Editorial Don Bosco, Paraguay, 1994.

OTERO, Corazón. *Manuel M. Ponce y la Guitarra*. Editorial Edamex, México, 1997.

RAMOS, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Club Universitario, España, 2005.

ROMERO, Jesús, *Efemérides de Manuel M. Ponce*. Editorial Nuestra Música, México, 1950.

STOVER, Richard, *Seis Rayos de Plata: La vida y obra de Agustín Barrios Mangoré*. Ediciones y Arte S.A., Paraguay, 2010.

Tesis

BEAVERS, Sean, "Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens", Theses, Treatises and Dissertations, Florida, U.S.A, 2006.

HARRIES, Colin, "The Solo Guitar Music of Carlo Domeniconi: An Exploration of the Diverse Influences", Waterford Institute of Technology, USA, 2014.

Diccionarios

DICCIONARIO OXFORD DE LA MÚSICA. Fondo de Cultura Económica, México. 2008.

GIRÓ, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Instituto Cubano del Libro, Editorial Letras Cubanas, Cuba, 2009.

MORRIS Conway, BAILEY John, DURING, Jean. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Editorial McMillan, Londres, 2001.

Artículos

GÓMEZ SOTOLONGO, Antonio, “MUNDOCLASICO”. República Dominicana. 26 de septiembre de 2001.

MÉXICO EN EL TIEMPO NO. 38. “La música mexicana en el siglo XX”, Editorial México Desconocido, Instituto Nacional de Artes Históricas. Septiembre - octubre 2000.

Recursos electrónicos

DOMENICONI, Carlo, Sitio oficial, en:

<<http://www.my-favourite-planet.de/carlodomeniconi/english/works.html>> consultada el 30 de noviembre de 2015.

DYENS, Roland, Sitio oficial, en: <<http://www.rolanddyens.com/biography/>>

ECURED, Cultura Cubana, en: http://www.ecured.cu/Cultura_Cubana consultada el 12 de septiembre de 2015.

GUITAR WORLD, Classical Guitar Appreciation, en:

<http://www.guitar.markantony.net/2009/02/09/koyunbaba/> consultada el 11 de noviembre de 2015.

HENRY LEMOINE, Página oficial, en:

<<http://www.henry-lemoine.com/fr/catalogue/fiche/24794>> consultada el 28 de noviembre de 2015.

HICUBA. La cultura en cuba, en: <<http://www.hicuba.com/culture.htm>> consultada el 12 de septiembre de 2015.

MAZI, Sofía, Entrevista a Roland Dyens realizada el día 23 de julio de 2006, en: <<http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>> consultada el 25 de noviembre de 2015.

OHLSEN, Óscar. Entrevista a Eduardo Martín, en: <<http://www.beethovenfm.cl/guitarra-presenta-una-entrevista-al-guitarrista-y-compositor-cubano-eduardo-martin/>> consultada el 12 de septiembre de 2015.

PHILADELPHIA CLASSICAL GUITAR SOCIETY, en: <http://www.phillyguitar.org/concerts/2001/DyensBio.asp> consultada el 28 de noviembre de 2015.

PORTAL GUARANÍ, en: http://www.portalguarani.com/1605_sila_godoy/21295_mangore__vida_y_obra_de_agustin_barrios__por_sila_godoy__luis_szaran_.html consultada el 10 de octubre de 2015.

WORDPRESS, Independencia de Túnez, en: <https://historiainter4b20.wordpress.com/independencia-de-tunez/> consultada el 30 de noviembre de 2015.

Partituras

SONATA III – Edición de Andrés Segovia, publicada por B. Schott's Söhne en 1928.

PRELUDIO, SON Y ALLEGRO – Edición de *Guitar Solo Publications* de 2007.

LA CATEDRAL – Edición de Richard D. Stover, publicada por *Belwin Mills Publishing Corp* en 1979 y edición de Jesús Benites R., publicada por *ZEN-ON Music Company Ltd* en 1977.

LIBRA SONATINA – Edición publicada por *Henry Lemoine* en 1985.

KOYUNBABA (Suite para guitarra Op. 19) – Edición *Margaux* de 1998.