



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE MUSICA



NOTAS AL PROGRAMA

**OBRAS DE: JAN NEPOMUCEN BOBROWICZ, MAURO
GIULIANI, LUIGI LEGNANI, JOHANN KASPAR MERTZ,
FERNANDO SOR Y FRANCISCO TÁRREGA**

PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN MUSICA INSTRUMENTISTA – GUITARRA
QUE PRESENTA
MOISES GUZMAN TOXQUI

ASESORES
**ELOY CAMERINO CRUZ SOTO
AMBROSIO SALVADOR RODRIGUEZ LARA**



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.

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por haberme forjado como la persona que soy, por su enorme esfuerzo para darme una educación y por su amor incondicional.

A mi maestro Eloy Cruz, por brindarme su apoyo y confianza cuando más lo necesité, por sus invaluable enseñanzas y ser un ejemplo a seguir. También por su gran apoyo y asesoría para la realización de este trabajo.

Agradezco al maestro Ambrosio Salvador Rodríguez por su atención y asesoría en la elaboración del análisis de las obras de éste trabajo.

A mis sinodales: Eloy Cruz, Carlos Martínez, René Báez, Salvador Rodríguez y Marco Iván López; por su atención y sus grandes enseñanzas durante la carrera.

A mis amigos, por su compartir conmigo gratos momentos y por su apoyo.

INDICE

INTRODUCCION	iii
PROGRAMA	1
I. LA FORMA SONATA- DEUXIÈME GRANDE SONATE OP. 25 – FERNANDO SOR	2
La Forma Sonata	3
Fernando Sor – Síntesis Biográfica	5
Deuxième Grande Sonate Op. 25 – Análisis Musical	9
II. LA TRANSFORMACION DE LA GUITARRA – GRANDE SONATA EROICA OP. 150 – MAURO GIULIANI	19
La Transformación de la Guitarra.....	20
Mauro Giuliani - Síntesis Biográfica	25
Grande Sonata Eroica Op. 150– Análisis Musical.....	28
III. LA OPERA DEL SIGLO XIX Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA - GRANDES VARIATIONS SUR UN DUO DE L’OPERA: DON JUAN OP. 6 - JAN NEPOMUCEN BOBROWICZ.....	33
La Ópera del Siglo XIX y su Influencia en la Guitarra	34
Jan Nepomucen Bobrowicz – Síntesis Biográfica.....	38
Grandes Variations Sur Un Duo De l’opera: Don Juan Op. 6 – Análisis Musical.....	40
IV. LA TECNICA GUITARRISTICA – FANTASIA OP. 19 – LUIGI LEGNANI	45
La Técnica Guitarrística	46
Luigi Legnani - Síntesis Biográfica	52
Fantasia Op. 19 – Análisis Musical	54
V. EL PENSAMIENTO ROMANTICO – LA RIMEMBRANZA – JOHANN KASPAR MERTZ.....	59
El Pensamiento Romántico	60
Johann Kaspar Mertz – Síntesis Biográfica.....	63
La Rimembranza – Análisis Musical	66
VI. LA TRANSMISION DE LA HERENCIA GUITARRISTICA – CARNAVAL DE VENECIA – FRANCISCO TARREGA.....	72
La Transmisión de la Herencia Guitarrística.....	73
Francisco Tárrega – Síntesis Biográfica	76
Carnaval De Venecia – Análisis Musical	79
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFIA.....	87

INTRODUCCION

A mediados del siglo XVIII la música comenzó a desempeñar un papel relevante a nivel social. La ópera fue accesible a público de todas las clases sociales y fue el espectáculo que tuvo mayor preferencia en Europa durante el siglo XIX. Esto repercutió de forma considerable en repertorio todos de los instrumentos de la época y en los estilos de composición. La Sonata fue considerada como la forma musical que representaba de manera más fiel los ideales de la Ilustración.

Una creciente demanda musical y públicos cada vez amplios generaron la necesidad de grandes salas concierto. La guitarra comenzó entonces un periodo de transformaciones, motivado por la búsqueda de una sonoridad más amplia y potente. Debido a las transformaciones que presentó la guitarra a finales del siglo XVIII como la pérdida de los órdenes dobles y las exigencias de obras cada vez más virtuosísticas, la técnica de la guitarra se adaptó a las nuevas exigencias.

La influencia de los ideales revolucionarios y las conquistas de Napoleón inspiraron movimientos políticos e ideales filosóficos que sentaron las bases del romanticismo. Esta corriente nació principalmente en la literatura y se extendió hacia las demás artes con quienes tuvo una estrecha relación, principalmente con la música.

El siglo XIX fue un periodo muy fértil para el desarrollo de la guitarra, especialmente durante la primera mitad. Las modificaciones del instrumento y la evolución de la técnica consolidaron una importante tradición guitarrística que desembocó en la figura de Francisco Tárrega, la cual fue transmitió a sus alumnos.

PROGRAMA

Deuxième Grande Sonate Op. 25

- I. Andante
- II. Allegro non troppo

Fernando Sor
(1778-1839)

Gran Sonata Eroica Op. 150

Mauro Giuliani
(1781-1829)

**Grandes Variations sur un Duo
de l'Opera: Don Juan Op. 6**

Jan Nepomucen Bobrowicz
(1805-1881)

Fantasia Op.19

Luigi Legnani
(1790-1877)

La Rimembranza

Johann Kaspar Mertz
(1806-1856)

Carnaval de Venecia

Francisco Tárrega
(1852-1909)

I. LA FORMA SONATA

DEUXIÈME GRANDE SONATE OP. 25

Fernando Sor

I. LA FORMA SONATA

A mediados del siglo XVIII, la música instrumental comenzó a adquirir mayor relevancia, desempeñando una importante función social en toda Europa. La armonía comenzó a mostrar una mayor complejidad, teniendo como punto central la relación V-I.

La sonata se convirtió en la forma más importante del periodo clásico y fue hasta el último cuarto del siglo XVIII que los teóricos comenzaron a buscar una definición técnica. Desde entonces se ha escrito mucho sobre la forma sonata, esto ha dificultado tener una definición colectiva homogénea. C.P.E. Bach atribuye este hecho a que “la enseñanza del análisis formal en ese tiempo era generalmente descuidada”¹.

Durante la primera mitad del siglo XIX la sonata comenzó evolucionar volviéndose refinada y cada vez más extensa. Esta forma musical fue considerada como la más cercana a los ideales de la Ilustración, pues representa una secuencia de afirmación-conflicto-resolución análoga a la estructura de la novela. Para Newman “el concepto de la forma ‘sonata-allegro’ como lo leemos en nuestros textos de los siglos XIX y XX, no fue un concepto enteramente maduro sino hasta bastante después que aparecieran los principales compositores y teóricos de la Era Clásica”.²

Un gran número de sonatas fueron escritas para instrumentos solistas pero muy pocas fueron compuestas para guitarra, el repertorio guitarrístico está constituido en su mayoría por fantasías, temas con variaciones, estudios y danzas. Este reducido número de sonatas escritas para guitarra a principios del siglo XIX es un claro ejemplo del intento de los compositores por expandir el repertorio guitarrístico y de elevar a la guitarra a peldaños más importantes del ambiente musical.

¹ Esto lo menciona en una carta escrita en 1777. S. Newman, W. (1972). *The Sonata in the Classic Era Vol. 2*, New York: W.W. Norton, 26.

² S. Newman, W. (1959). *The Sonata in the Baroque Era*, New York: W.W. Norton, 26. Chapel Hill: U. North Carolina Press, 4.

Existen diversas razones de la escasa producción de sonatas para guitarra:

- La mayor parte de la música compuesta para guitarra en esta época estaba dirigida a aficionados y no a profesionales.
- Eran los propios compositores los que tocaban las obras más complejas en sus recitales.
- Era bastante complejo desarrollar dos temas con progresiones modulantes, zonas contrapuntísticas, notas pedales y todo ello con fuertes contrastes dinámicos y agógicos.

Lograr una escritura idiomática eficaz para la guitarra y entender cuales texturas eran más adecuadas para el instrumento son algunas de las dificultades que enfrentaron los compositores para guitarra. Héctor Berlioz menciona en su tratado sobre instrumentación y orquestación lo siguiente:

*Es casi imposible escribir bien para la guitarra sin ser ejecutante del instrumento. La mayoría de los compositores que lo hacen y, sin embargo, no conocen su potencial; con frecuencia ofrecen cosas para tocar de excesiva dificultad, poca sonoridad y poco efecto.*³

En ese mismo tratado sugiere que los compositores de guitarra deben estudiar las obras de grandes guitarristas como: Zanni, Huerta, y Sor, con la finalidad de ver la capacidad del instrumento.⁴

Sor y Giuliani se encuentran dentro del selecto grupo de maestros que utilizaron con éxito los elementos del estilo clásico en la guitarra. Dentro de estas obras con aproximación a la forma sonata hechas por Sor se encuentran: Gran solo Op. 14, Sonata Op. 15b, GrandeSonate Op. 22, y Deuxième Grande Sonate Op. 25; y de Giuliani: Sonate Op. 15, Gran Overture Op y la Gran Sonata Eroica Op. 150.

³ Harvey Turnbull. (1991). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, vol. I . Connecticut: The Bold Strummer, 87.

⁴ Harvey Turnbull. (1991). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, vol. I . Connecticut: The Bold Strummer, 87.

FERNANDO SOR (1778-1839)

Síntesis Biográfica



Joseph Fernando Macari Sors⁵ nació el 13 de febrero de 1778⁶ en Barcelona y murió el 10 julio de 1839 en Paris. Perteneció a una familia acomodada y con una larga ascendencia militar. Desde su infancia mostró gran interés en la música debido a la influencia de su padre Joan Sors que tocaba la guitarra y cantaba pero no de manera profesional, es por ello que Sor aprendió guitarra, canto y violín. Sin embargo su familia veía la música como un distractor para sus estudios y destinaban para él una carrera militar o administrativa.

Tras la muerte de su padre fue invitado por Josef Arredondo a estudiar en el Monasterio de Monserrat⁷, perteneció al coro de niños y a la orquesta. Estudió órgano, violín, armonía y contrapunto, se familiarizo con la obra de Haydn y aprendió a hablar francés. Años más tarde cuando contaba con 17 o 18 años fue sacado del Monasterio por su madre, quien

⁵ Jeffery, B. (1977). *Fernando Sor*. Miami: Hansen.

⁶ No se conoce con precisión el día de su nacimiento, pero se toma el de su bautizo como tal.

⁷ Su llegada al monasterio fue en 1789 o 1790 cuando contaba con 11 o 12 años.

consiguió para Sor un nombramiento como subteniente en el cuerpo militar de Villa Franca⁸.

Estudió cuatro años en la academia militar y como sus actividades no le demandaban gran parte de su tiempo, pudo dedicar tiempo a su formación musical. Federico Moretti fue una gran influencia para Sor y dio una nueva perspectiva y dirección a su música. Fue en este punto cuando se introdujo en la composición y comenzó a realizar presentaciones, seguramente utilizando una guitarra de 5 órdenes dobles en lugar de 6 cuerdas simples⁹.

La Ópera Italiana dominaba la escena Española a finales del siglo XVIII, Sor se dio a la tarea de componer su primera ópera nombrada "Telémaco", se sabe que tuvo dificultades para componer en estilo italiano pero una vez terminada y gracias a que su padrino Caetano Gispert era el administrador de la casa de Opera en Barcelona, pudo estrenarla de manera exitosa.

En 1798 a la edad de 20 años, realizó un viaje a Madrid con la intención de tocar en la corte para el rey Carlos IV, pero fue rechazado por ser considerado un músico aficionado. No obstante, este viaje le dio la oportunidad de relacionarse con diversos personajes locales, tales como: Crescentini, un famoso castrati, Isabel Colbrán, la primera esposa de Rossini, y con el guitarrista Dionisio Aguado con quien mantendría una larga amistad. Fue tomado bajo la protección de la duquesa de Alba quien lo apoyo en sus estudios musicales y finalmente a la muerte de la duquesa en 1802, regresó a Barcelona donde el duque de Medinaceli le ofreció un puesto administrativo en Cataluña.

Su nuevo trabajo le brindaba una vida cómoda y además le permitía dedicar tiempo a la música, pero esa tranquilidad terminaría en 1808 cuando las tropas de Napoleón arribaron a España. Volvió a su carrera militar como capitán en el regimiento de "Los Voluntarios de Córdoba", este regimiento peleó contra los franceses en La Mancha y en

⁸ Regimiento militar creado en 1714.

⁹ La sexta cuerda fue agregada en Francia e Italia en el siglo XVIII, y llegó a España poco después de 1800.

Aranjuez en 1809. En esta etapa compuso marchas y canciones patrióticas contra los franceses.

Tras la ocupación francesa en España, Sor se “afrancesó”¹⁰ siguiendo el ejemplo de muchos intelectuales y personas distinguidas que creían en los ideales de la Revolución Francesa. Sor estuvo al servicio de los franceses en la comisaria de Jerez de 1810 hasta 1812 cuando los franceses fueron obligados a abandonar Jerez. En 1813 el ejército francés de Joseph Bonaparte abandono España por completo, Sor tomo la decisión de ir al exilio debido a que su conexión con los franceses era muy fuerte y para evitar las crueles represalias de las que eran victima los afrancesados por el nuevo gobierno de Fernando VII.

Llegó a Paris en 1813 y comenzó a publicar sus obras de guitarra para darse a conocer y para encajar dentro del circulo musical francés, además tenía la intención de componer una ópera y estrenarla en París, pero esto no fue posible debido a que no componía en estilo francés. Contrajo matrimonio y tuvo una hija pero la identidad tanto de su esposa como de su hija es desconocida. Intentó sin éxito obtener el puesto de compositor en la capilla de la corte del rey de Francia. Conoció y mantuvo amistad con el importante revolucionario venezolano Palacio Fajardo a quien compuso los *Six Divertimentos Op. 2*.

En 1816 viajó a Londres en donde tuvo una enorme reputación como concertista y se mantuvo activo en los escenarios hasta 1819, durante este tiempo también dio clases de guitarra y canto, compuso obras para guitarra, piano solo y dúos, y se involucró en el ámbito de la música para ballet, siendo esta última una de las actividades en las que mostro mayor interés debido a que el ballet de Londres era visto como uno de los espectáculos más elegantes y refinados, al igual que la Opera, y los bailarines contaban con un importante prestigio social. Su éxito como compositor de música para ballet así como sus otros trabajos le valió para aparecer en la lista de miembros honorarios de la Real Academia de Música en 1822.

¹⁰ Personas que veían en la monarquía de Joseph Bonaparte la oportunidad de reformar España.

Mantuvo una fuerte relación sentimental con la bailarina Félicité Hullin por quien abandonó todas sus actividades cuando la bailarina tuvo que salir de Londres para participar como primera bailarina en un Ballet de Moscú. Sor salió de Londres hacia Moscú en 1822 junto con la bailarina llevando también a su hija, pasando antes por París, Varsovia y Berlín. En Berlín consiguió que fueran publicadas algunas de sus obras para guitarra y en Varsovia realizó varias presentaciones, finalmente llegó a Moscú en Noviembre de 1823.

En Moscú participó con el ballet *Cendrillon* y con el ballet *Alphonse et Léonore*, conoció al Zar Alexander que se encontraba en el poder y tocó para él y su familia en San Petersburgo. En 1826 tras la muerte del Zar compuso una marcha para su funeral y presentó su nuevo ballet *Hercule et Omphale* para la coronación de Zar Nicholas.

Finalmente regresó a París En 1826 y se dedicó por completo a la guitarra, realizó presentaciones, dio clases de guitarra, compuso y publicó una gran cantidad de obras y su método para guitarra. Trágicamente el 8 de junio de 1837 falleció su hija a quien compuso una misa, este desafortunado evento sumergió al guitarrista en una fuerte depresión de la que no pudo recuperarse. El 10 de julio de 1839 perdió la vida a causa de úlceras en la garganta, enfermedad que lo atormentó sus últimos ocho meses de vida. Sus restos fueron enterrados en el cementerio parisino de *Montmartre*.

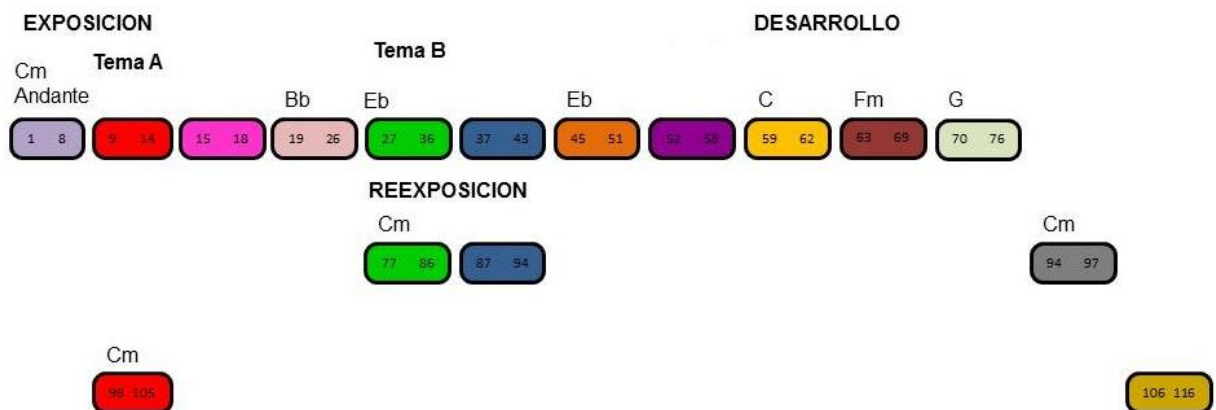
DEUXIÈME GRANDE SONATE OP. 25

Análisis Musical

Esta sonata fue publicada por primera vez en 1827 en París. Consta de cuatro movimientos: Andante, Allegro non troppo, Andantino grazioso (tema con variaciones) y un Minueto. Los dos primeros movimientos están hechos en forma sonata.

I. Andante

El primer movimiento de la sonata está escrito en do menor compas de cuatro cuartos y tiempo andante, su estructura es la siguiente:



EXPOSICION

La introducción de la obra está formada por cuatro ideas musicales breves. La primera de ellas consiste en un motivo reafirma el bajo de forma energética, contrastándolo con un motivo que muestra un gesto opuesto en un registro más agudo (comp. 1-8).



El tema A representado de color rojo (comp. 9-14) lleva un movimiento melódico en el bajo con acompañamiento en octavos, éste material nos conduce hacia el relativo mayor.



Aparece un breve pasaje (comp.15-19) en el cual está presente una línea melódica que es imitada con el bajo, este pasaje conduce a si mayor, en el cual, aparece otra idea musical (comp. 20-26) que lleva un movimiento melódico ligeramente marcial en el bajo.

El tema B representado con color verde (comp. 27-36), contiene una línea melódica que es respondida por el bajo, con la armonía presente en valores de octavo. Está escrito sobre el tono de mi bemol mayor.



Aparece un breve pasaje representado con color azul (comp 37-43), que realiza un movimiento armónico ascendente con un carácter dramático, seguido de un descenso con terceras y sextas paralelas sobre la dominante y remata con un largo trino.



Se presenta el material de cierre (comp. 44-51) en mi bemol mayor, que lleva un movimiento melódico en el bajo con acompañamiento en figuras de octavo, este motivo repetido y conduce hacia una nueva sección en mi bemol mayor.



La segunda idea musical del cierre de la exposición (comp. 52-58) permanece en mi bemol mayor y finaliza en do menor. Consiste melodía discreta acompañada de un bajo que realiza saltos sobre intervalos de terceras y cuartas con valores rítmicos de octavo.

DESARROLLO

La primera idea del desarrollo inicia con un acorde Db que resuelve a un arpeggio en C (comp. 59-62), este motivo es repetido y añade al final un grupo de acordes de C7 para crear una expectativa y el paso al siguiente material que se encuentra en fa menor.

Esta sección en fa menor está construida con el primer motivo musical de la obra, conteniendo ligeras modificaciones. Este fragmento modula hacia sol mayor (comp 63-69).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It starts with a half note chord of D-flat major (F, A-flat, C) marked with a *dol.* (dolce) hairpin. This is followed by a series of chords and melodic lines. The bottom staff continues the harmonic and melodic development, featuring similar chordal textures and melodic fragments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

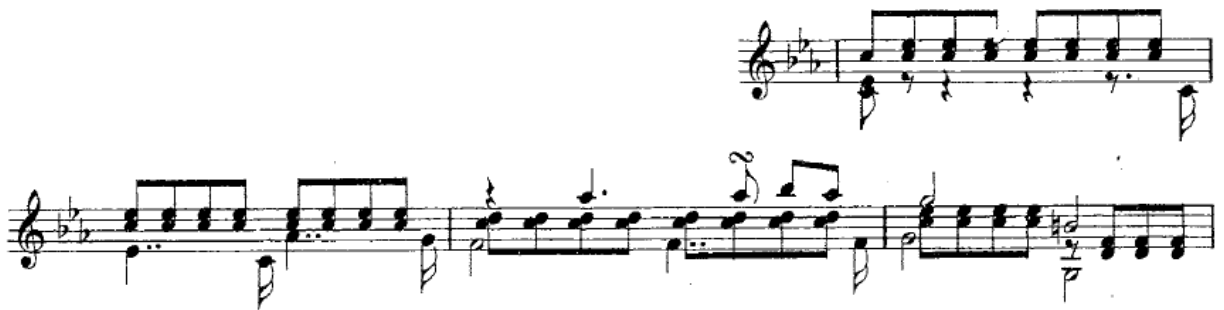
La siguiente idea (comp. 70-76), está formada por acordes en los tiempos uno y cuatro, acompañados por una figura reiterativa del bajo en saltos de octava. Se encuentra en tono de sol mayor y conduce el regreso do menor.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F), and a common time signature. It features a series of chords on the first and fourth beats of each measure. The bottom staff continues this pattern, showing a repetitive bass line with octaves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

REEXPOSICION

Se vuelve a presentar el tema A (comp. 77-86) esta vez en do menor, seguido del puente que enlazaba el tema B (comp.87-94), pero esta vez el tema B no se presenta. Un breve fragmento (comp. 94-97) sirve de conexión con el material de cierre.

Retoma el tema A (comp. 98-105) añadiendo ligeras variantes, esta vez no conduce al relativo mayor.

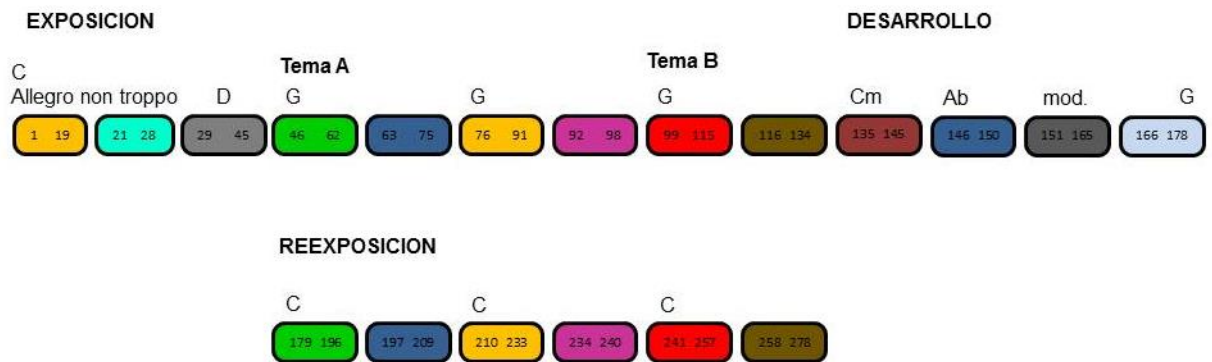


El material de cierre (comp. 106-116) se dirige hacia la tonalidad de sol mayor y finaliza con un acorde de G7 que sirve de conexión con el segundo movimiento que se encuentra en tono de do mayor.



II. Allegro non troppo

El segundo movimiento es un allegro en do mayor y compas de seis octavos. Su diagrama estructural es el siguiente:



EXPOSICION

La exposición inicia con un tema ligero y gracioso que contrasta con el dramatismo del primer movimiento (comp. 1-18). Este tema se puede dividir en dos partes: un dibujo melódico y una secuencia cadencial.

Allegro non troppo.

La segunda idea es más energética (comp. 19-28). Utiliza una escala ascendente desde la región grave con valores rítmicos de octavos y una respuesta melódica en terceras con figuras de octavos. Esta sección modula utilizando acordes en tiempo fuerte, acompañados de un tremolo en dieciseisavos, pasando brevemente por Eb y Gm, conduciendo hacia la dominante de la dominante.

El material siguiente está construido sobre dominante de dominante (comp. 29-40) y cierra con una sección melódica que asciende con terceras paralelas acompañados de re como nota pedal, todo esto en valores rítmicos de octavos (comp. 41-45).

El tema A está compuesto por dos ideas musicales (comp. 46-75) en tono de sol mayor. La primera parte representa con color verde (comp. 46-62), es un motivo melódico del bajo con acompañamiento en valores de octavos que hacen alusión al motivo inicial del primer movimiento.



La segunda parte, representada en color azul, es una melodía en valores rítmicos de octavo con una sección cadencial (comp. 63-75).



Se presenta nuevamente el motivo inicial de la obra (comp. 76-91), en tono de sol mayor, con la secuencia cadencial modificada. Seguido de un pequeño puente (comp. 92-98) que conecta con el tema B.

EL tema B representado de color rojo (comp. 99-115), está construido por una suave melodía con terceras paralelas en desplazamientos cromáticos, con valores rítmicos de octavos; seguida de una sección contrastante cadencial, con acordes marcados en octavos y un tremolo en dieciseisavo.

El material de cierre de la exposición (comp. 116-134) está construido con armónicos octavados repetidos con valores rítmicos de octavo, respondidos con acordes con el mismo valor rítmico. Esta combinación se repite conduciendo a la cadencia final de la sección e incluye al final una barra de repetición.

DESARROLLO

El desarrollo contrasta con todo el movimiento presentando la tonalidad de do menor. En el primer fragmento (comp. 146-150) el bajo realiza movimientos ascendentes y descendentes sobre la triada en grupos de tres notas, sobre los acordes de tónica y dominante.

Después incluye el motivo de la segunda parte del tema A, traspuesto a la bemol mayor (comp. 146-151), con una modificación (comp. 152-165). Regresa a do menor y prepara el paso a la dominante.

The image shows a musical score for the development section, measures 146-165. It consists of five staves of music. The first staff shows a bass line with ascending and descending triads over the tonic and dominant chords. The second staff shows a melody in D-flat major. The third and fourth staves show a melody in D minor. The fifth staff shows a bass line with ascending and descending triads over the tonic and dominant chords.

En el cierre del desarrollo (comp. 166-178) consiste en una cadencia con la secuencia de acordes: G7 – Dm – Cm – G7 y Ab con sexta aumentada; que preparan la dominante para la reexposición.



REEXPOSICION

En la reexposición se omiten los materiales iniciales del movimiento previos al tema A, y presenta nuevamente todos los materiales posteriores a él, hasta la sección de cierre en donde termina el movimiento.

Todos los materiales de la reexposición se encuentran en tono de do mayor y presentan una completa simetría con los materiales de la exposición, a excepción del fragmento representado en color amarillo (comp. 210-233) que presenta una pequeña modificación en su extensión y el material de cierre que añade la cadencia final (comp. 258-278).

SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- La tonalidad de do menor en la guitarra contiene muchas posiciones incómodas. Hay que prestar atención en la relajación de la mano izquierda para las extensiones y evitar la fatiga.
- Es muy importante hacer evidente el contraste entre el color oscuro y dramático del primer movimiento con la gracia y ligereza del segundo movimiento.
- La posición del compás 64 del segundo movimiento requiere de especial atención en la mano izquierda. Yo utilizo el dedo 1 para tocar el fa sostenido del ligado.
- Hay que abordar la obra con una intención orquestal, explotando las cualidades tímbricas de la guitarra.

II. LA TRANSFORMACION DE LA GUITARRA

Grande Sonata Eroica Op. 150

Mauro Giuliani

II. LA TRANSFORMACION DE LA GUITARRA

La presencia de salas de conciertos cada vez más grandes, actuaciones de guitarra sola más frecuentes y la falta de amplificación, motivaron la búsqueda de una sonoridad más amplia y potente del instrumento.

Hacia el último cuarto del siglo XVIII la guitarra comenzó a atravesar un periodo de transición hacia la guitarra moderna. La guitarra predominante era un instrumento de cinco órdenes dobles que había permanecido sin cambios durante siglos, pero comenzó a experimentar numerosas modificaciones en su fabricación entre la década de 1770 hasta mediados del siglo XIX, muchas de ellas no tuvieron resultados duraderos.¹¹

Aunque las evidencias no son concluyentes, lo más probable es que la guitarra de seis órdenes simples apareció por primera vez en Francia a finales de la década de 1770, y se consolidó en Francia, Italia, Alemania y Austria a finales de la década de 1780.¹² Sin embargo, en la biografía de Giuliani escrita por Filippo Isnardi, atribuye la invención de la sexta cuerda al italiano Grennaro Fabricatore:

*Demostró que la invención de la 6ª cuerda fue hecha por el Maestro Fabricatore en Nápoles; pero su mayor innovación fue la de adaptar a la guitarra cualquier pieza musical o el acorde que sea y crear una infinidad de conciertos y composiciones, por no hablar de su forma de tocar el instrumento con una maestría, con una elegancia, y con un vibración que nadie antes que él logró.*¹³

Debido a los cambios estilísticos en la música, la guitarra requirió un soporte definido en el registro grave. Las cuerdas de tripa o hilo de seda con un hilo de alambre fino enrollado

¹¹ Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 40.

¹² Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 40.

¹³ Heck, T. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus: Orphée Ed, 7.

a lo largo de ellas (entorchado) proporcionaban una sonoridad grave más potente.¹⁴ Estas cuerdas ya existían desde el siglo XVII pero no eran muy comunes pues significaban un laborioso trabajo manual para su fabricación, y por lo mismo, precios sumamente elevados.

A medida de fueron mejorando los métodos para fabricar cuerdas con embobinando de alambre, fue posible fabricarlas en mayores cantidades a precios accesibles y adopción generalizada. Pero utilizar estas cuerdas estropeaba los trastes que estaban hechos de tripa atada al diapasón, debido a ello, inicialmente se cambió la tripa por alambres pero estos fueron sustituidos en poco tiempo por trastes metálicos incrustados en el diapasón.¹⁵

En un inicio se contaba con doce trastes para el mástil, pero se fueron añadiendo trastes progresivamente sobre la tapa y a medida de que aumentaban las capacidades técnicas de los guitarristas surgió la necesidad de añadir más trastes, por ello los constructores optaron por extender el diapasón sobre la tapa armónica¹⁶. Se desconoce la fecha exacta de esta implementación, pero se le da el crédito al constructor alemán Georg Stauffer.¹⁷

Numerosa cantidad de guitarras barrocas de finales de siglo XVIII (cinco ordenes) fueron alteradas cambiando el cabeza para adaptarlas a seis cuerdas. Las guitarras de cinco y seis órdenes coexistieron aproximadamente hasta 1830, después de eso las de cinco comenzaron a quedar en desuso.¹⁸

¹⁴ Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The guitar and its music*. Oxford: Oxford University Press, 258.

¹⁵ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 89.

¹⁶ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 89.

¹⁷ Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 42.

¹⁸ Earlyromanticguitar.com,. (2016). *Early Romantic Guitar Homepage*. Retrieved 3 March 2016, from <http://www.earlyromanticguitar.com/>

Durante los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX las guitarras de seis órdenes simples tuvieron características bastante estandarizadas. La forma típica del cuerpo fue marcadamente acinturada, con curvas pronunciadas.¹⁹

En 1843 aproximadamente, se comenzó a introducir el clavijero mecánico,²⁰ anteriormente se utilizaban clavijas de madera para la encordadura. Los antiguos puentes de las guitarras barrocas y laúdes fueron sustituidos por un sistema de puente con botones que aseguraban las cuerdas a presión.

En España se introdujeron los abanicos de refuerzo, anteriormente la se había reforzado con barras laterales para resistir la tensión de las cuerdas, pero estos refuerzos transversales inhibían las vibraciones de la tapa. En 1780 Juan Pagés desarrolló los primeros sistemas de cinco y siete barras.²¹ A pesar de los experimentos de los españoles de implementar el ventilador, las guitarras del resto de Europa siguieron fabricándose con un refuerzo transversal, a excepción de Louis Panormo de Londres, que fue influenciado por el estilo de construcción español.²²

Muchas guitarras con características inusuales aparecieron durante el siglo XIX, algunas tenían trastes móviles, otras tenían cuerpos con formas inusuales, también se buscó ampliar el registro mediante la adición de cuerdas graves y agudas. *Harp guitars*, *lyre guitars* y *lute guitars* tuvieron momentos de popularidad. También se hicieron instrumentos con distintas afinaciones como la *Terz guitar* que se afinaba una tercera

¹⁹ Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 40.

²⁰ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 89.

²¹ Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 41.

²² Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 42.

mayor más alta, o la *Octavina*, que como su nombre lo indica se afinaba una octava más aguda.²³

Es equivocado pensar que éstas guitarras tenían una baja sonoridad debido a ser más pequeñas comparadas a las modernas. Las guitarras clásicas tempranas estaban muy bien equilibradas y poseían una respuesta más centrada de los agudos, esto les permitió una mayor proyección sonora.

La siguiente relación muestra algunos de los guitarristas más representativos del siglo XIX y las guitarras que utilizaron. Está basada en la información que Len Verret muestra en su sitio web: Early Romantic Guitar.²⁴

Dionisio Aguado

Lacôte y LaPrevotte – En el inicio de su carrera debió tocar guitarras españolas, pero la información exacta sobre los constructores de ellas no ha salido a la luz. Después de su llegada a París, varios reportes indican que utilizó una guitarra Lacôte y en su famosa litografía aparece claramente un modelo LaPrevotte.

Matteo Carcassi

Lacôte – Representaciones del siglo XIX de Carcassi muestran que tocó una guitarra de estilo francés, las características de esas imágenes corresponden con las de una Lacôte o la de algún competidor.

Ferdinando Carulli

Lacôte – Esta bien establecido que Lacôte construyó guitarras para Carulli, Gary Southwell confirma esta información. Sin embargo, antes de llegar a París, sin duda utilizó guitarras italianas similares a la Fabricatore, al igual que Carcassi.

²³ Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File, 42.

²⁴ Earlyromanticguitar.com,. (2016). *Early Romantic Guitar Homepage*. Retrieved 3 March 2016, from <http://www.earlyromanticguitar.com/>

Napoleón Coste

Lacôte – La guitarra de Coste se encuentra en el museo de instrumentos en París, es un instrumento de siete cuerdas y veintidós trastes.

Mauro Giuliani

Fabricatore, Pons, Stauffer – Relatos de la época aseguran que Giuliani tocó una Fabricatore, fue dueño también de una Pons, la cual, fue regalo que le hizo la esposa de Napoleón. En pinturas hechas durante su estancia en Viena es representado con una guitarra modelo Stauffer, seguramente estuvo en contacto con dicho constructor durante los años que vivió en esa ciudad.

Luigi Legnani

Stauffer, Ries, Legnani – Legnani trabajó con Stauffer para la creación del modelo Legnani, también colaboro con Ries y posiblemente con otros más.

Johann K. Mertz

Stauffer, Scherzer – Makaroff relata en sus memorias que Mertz tocó una guitarra de diez cuerdas fabricada por Scherzer (mastro de Stauffer), también estuvo contacto con Stauffer durante sus años en Viena.

Giulio Regondi

Stauffer – Robert Coldwell relata en sus memorias que la guitarra de Regondi fue hecha por Stauffer de Viena.

Fernando Sor

Rada, Pagés, Panormo, Lacôte, Martínez, Schroeder, Alonso, Benediz – En su método para guitarra Sor menciona muchos constructores, se puede suponer que toco con guitarras de todos ellos. Eran de su agrado las guitarras españolas con refuerzos de abanico como las Pagés, Martínez, Rada y Benediz. Panormo fabricó para él guitarras al estilo español, bajo sus especificaciones. También elogió las Lacôte en su método y se dice que ésta era su principal guitarra de concierto. Sor dejó a su alumno Coste una guitarra Rada tras su muerte.

MAURO GIULIANI (1781-1829)

Síntesis Biográfica



Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano²⁵ nació en Bisceglie Italia el 27 de Julio de 1781 y murió el 8 de Mayo de 1829 en Nápoles²⁶. Hijo de Michele Giuliano y Antonia Tota, comenzó sus estudios musicales en Barletta desde muy temprana edad (al igual que su hermano Nicola)²⁷, siendo el violoncelo el primer instrumento que aprendió, posteriormente tomaría clases de violín, flauta y guitarra, instrumento que logro dominar en poco tiempo.

²⁵ El guitarrista cambió su nombre de Mauro Giuliano a Mauro Giuliani.

²⁶ Las fechas de su nacimiento y muerte aparecen erróneamente en gran cantidad de tratados, finalmente Thomas F. Heck documentó las fechas y lugares auténticos en 1971. Heck, T. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus: Orphée Ed.

²⁷ Nicola Giuliano fue también un músico de renombre, desempeñándose como compositor e instructor vocal en San Petersburgo donde vivió la mayor parte de su vida.

Inició su carrera musical realizando presentaciones en las que alternaba en su ejecución el violoncelo y la guitarra, su interés por la composición también se manifestó de manera inmediata al componer una misa cuando contaba tan solo con dieciséis años de edad.

El 17 de Mayo de 1801 se unió en matrimonio con Maria Giuseppa de Mónaco, con quien tuvo su primer hijo al que bautizaron con el nombre de Michele Giuseppe y cinco años más tarde en 1806 partió hacia Viena²⁸ dejando a su familia en Barletta.

En Viena comenzó a darse a conocer rápidamente dentro del medio musical y a relacionarse con la nobleza, realizó presentaciones, impartió clases de guitarra y comenzó a publicar sus obras, no tardó mucho en ganar la aceptación y respeto de los músicos, críticos y el público de la ciudad. Obtuvo el favor de la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, de quien fue profesor de guitarra y “Virtuoso Honorario de Cámara”, tiempo después le fue otorgado el título de “Caballero del Lirio” por la misma archiduquesa. Fue maestro también de los príncipes de Hohenzollen, el duque de Sermoneta, el conde Georg Waldestein, y los virtuosos guitarristas Félix Horetzky y Jan Nepomucen de Bobrowicz.

En 1813 colaboró en el estreno de la VII Sinfonía de Beethoven²⁹ al lado de músicos como Mayerbeer, Moscheles y Hummel. Giuliani se convirtió en uno de los músicos más aplaudidos del momento y se hizo gran amigo de Moscheles, Mayseder, Sphor, Weber, Diabelli, Hummel, Schubert y Beethoven entre los más destacados.

Entabló una relación sentimental con la señorita Willmuth de quien poco se conoce y que falleció al dar a luz a su hija María en 1807. Viajó a Italia en el invierno de 1811 –1812 para llevar a su familia a Viena y en 1813 nació Emilia su otra hija.

²⁸ Viena fue en ésta época considerada la capital de la música y destino recurrente de los más talentosos músicos.

²⁹ Se desconoce que instrumento tocó Giuliani en esta presentación, pero es muy probable que haya utilizado la flauta.

María y Emilia estudiaron juntas y se mantuvieron muy unidas a lo largo de sus vidas. Michele y Emilia cultivaron el arte de la guitarra, ella comenzó a presentarse sola o con su padre a temprana edad y Michel fue introducido por su padre al círculo musical más alto.

Giuliani tuvo que abandonar Viena en 1819 debido a fuertes problemas financieros, residió en Londres en donde tuvo tal éxito que fue publicado un periódico en su honor tras su deceso con el nombre de *The Giulianiad* y más tarde se editó en Alemania una revista llamada *Nova Giulianiad*. Llegó a Roma en 1820 en donde permaneció durante tres años y realizó presentaciones frecuentes a dúo con su hija Emilia, continuó produciendo sus obras para guitarra y mantuvo amistad con Niccoló Paganini y Gioachino Rossini.

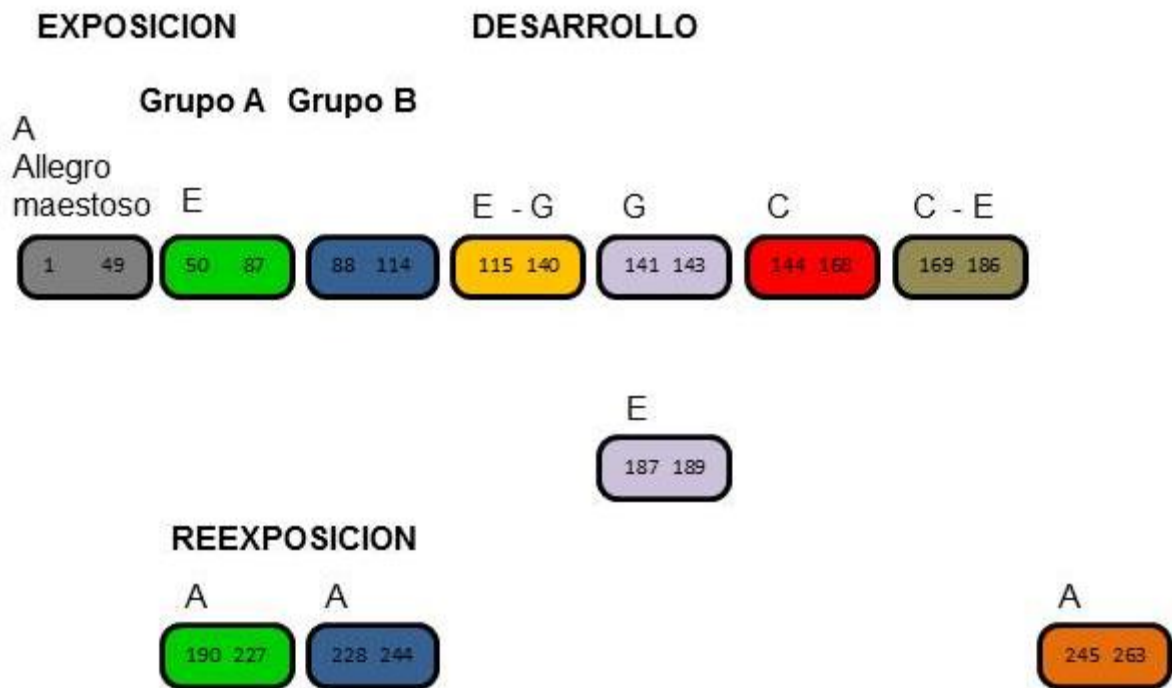
Hacia el final de su vida se desplazó hacia Nápoles y continuó realizando presentaciones, compuso y editó sus obras. Pero su salud comenzó a deteriorarse, finalmente el 8 de mayo de 1829 perdió la vida y la noticia de su muerte conmocionó a los ciudadanos de Nápoles y a todo el medio musical.

GRANDE SONATA EROICA OP. 150

Análisis Musical

La obra fue publicada póstumamente por Ricordi en 1840. Está escrita en forma sonata en tono de la mayor y compas de cuatro cuartos. Está conformada por una sucesión de ideas musicales que en su mayoría tienen un carácter marcial.

Diagrama estructural de la obra:



EXPOSICIÓN:

El material de inicio comprende del compás 1 al 49 y está formado por cinco ideas musicales. La primera idea musical (comp. 1-14) establece el carácter majestuoso y la tónica utilizando acordes en valores rítmicos de blancas y cuartos, acompañados de breves motivos melódicos, una escala ascendente y descendente seguida de una cadencia para finalizar la idea.



La segunda idea musical permanece en tono de la mayor (comp. 15-29), muestra un carácter marcial que utiliza valores rítmicos de octavos con puntillo, dieciseisavos y tresillos de octavo, trazando líneas melódicas con el bajo sobre los intervalos del acorde, seguido de una respuesta en registro agudo con breves líneas melódicas.

La siguiente idea (comp. 30-37) tiene un carácter galante, creado a partir de motivos melódicos con figuras de dieciseisavos, seguido de acordes marcados en octavos, esta sección empieza a modificar la tónica hacia la dominante. El siguiente pasaje (comp. 38-43) se construye sobre el V/V utilizando una escala y arpeggios, seguido de un material que funciona como enlace a la siguiente sección (comp. 44-49).

El grupo A representado con color verde (comp. 50-87) está formado por dos ideas musicales. La primera (comp. 50-66) es una melodía con un carácter triunfal, construida con terceras reforzada con la octava aguda en valores rítmicos de blanca y cuarto, acompañadas de una nota pedal de mi en el bajo.



La segunda idea (comp. 67-87) consiste en un vertiginoso grupo de escalas y arpeggios con valores rítmicos de dieciseisavos.



El grupo B representado con color azul (comp. 88-114) comprende igualmente de dos partes. El material de la primera parte (comp.88-104) inicia con un carácter apacible utilizando motivos con valores rítmicos de octavo, pero enseguida retoma nuevamente la vertiginosidad con escalas en dieciseisavos.



El siguiente fragmento (comp. 104-114) reduce nuevamente la intensidad, utilizando pequeños motivos de dieciseisavo y tresillo de octavo alternados con una reiteración en el bajo en la nota mi con valores de octavo. La sección finaliza con octavas en arpeggio ascendente y una barra de repetición de toda la exposición.



DESARROLLO:

El desarrollo comienza con una sección (comp. 115-140) que presenta motivos que aluden al material inicial. En un principio se encuentra en mi mayor pero modula a sol mayor. Enseguida se presenta un pequeño puente (comp. 141-143) que sirve de preparación para la nueva tonalidad.



Un material musical nuevo aparece representado de color amarillo (comp. 114-168). Se encuentra en tono de do mayor, formado por una línea melódica acompañada de un bajo de Alberti.



La siguiente idea musical (comp. 169-186) consiste en una serie de arpeggios en tresillos de octavo y modula de do mayor a mi mayor. El desarrollo finaliza con un pequeño puente (comp. 187-189) que prepara la dominante de la nueva tónica.



REEXPOSICION:

La reexposición muestra el material de los grupos A y B transpuesto a tono de la mayor (comp. 190-244) omitiendo el material inicial de la obra. El grupo B conecta con el material de cierre (245-263) que inicia con una línea melódica acompañada de una nota pedal en la, seguido de una sección con motivos que aluden al material inicial que conducen a la cadencia final.



SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- La obra debe ser abordada con un manejo orquestal utilizando las cualidades tímbricas del instrumento.
- La obra contiene una gran cantidad de escalas, por lo que es aconsejable realizar ejercicios de escalas, como las escalas de Sor por ejemplo.
- Yo realizo el pasaje del compás 209 en primera posición, utilizando mi al aire y el re sostenido en la segunda cuerda.
- En mi interpretación omito la doble barra que aparece al final de la exposición, considero que es innecesario repetir todo ese material pues es una sección muy grande.

III. LA OPERA DEL SIGLO XIX Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA

Grandes Variations sur un Duo de l'Opera: Don
Juan Op. 6

Jan Nepomucen Bobrowicz

III. LA OPERA EN EL SIGLO XIX Y SU INFLUENCIA EN LA GUITARRA

Durante el siglo XIX el espectáculo que gozó de mayor preferencia en Europa fue sin duda alguna la ópera, siendo fuente de inspiración para los compositores de la época y el medio de entretenimiento preferido de la clase media. El predominio de éste género arrojó una gran cantidad de material musical que enriqueció el repertorio guitarrístico.

Hasta inicios del siglo XVII la ópera era un espectáculo exclusivo de las cortes y su representación se realizaba únicamente dentro de salones y palacios. Pero fue en 1637 cuando se abrió el primer teatro de ópera en Venecia³⁰ y fue posible para el ciudadano ordinario comprar una entrada para asistir a una representación dramático musical. La experiencia fue un éxito y hacia finales del siglo XVII ya existían seis compañías de ópera en Venecia que actuaban simultáneamente, los teatros de las ciudades europeas más importantes no tardaron en abrir sus puertas al público, hecho que catapultó a la ópera para ser el espectáculo más popular en Europa durante los siglos XVIII y XIX.³¹

Desde inicios del siglo XIX, la ópera comenzó un periodo de rápido desarrollo y propagación hacia públicos cada vez más amplios, sobre todo provenientes de la clase media. La ópera sería pronto perdió terreno ante los distintos tipos de óperas cómicas que se habían desarrollado, en particular la ópera *buffa* italiana.³²

Este nuevo género se caracterizaba por ser menos rígido a comparación de la ópera seria, además, incorporaba una gran variedad de argumentos, las temáticas eran situaciones más cotidianas y los personajes se asemejaban más a los de la vida real, a menudo los personajes principales eran un par de amantes que tenían que vencer una serie de obstáculos para consolidar su amor. Todas estas adecuaciones generaron una mayor empatía en el público.

Los cambios también se vieron reflejados en lo musical, haciendo una simplificación de la melodía, una planeación más racional de la armonía y una regularidad rítmica con una clara

³⁰ El *Teatro di San Cassiano* fue abierto en 1637 y fue cerrado en 1807, cinco años más tarde fue demolido.

³¹ Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas, 153.

³² Stanley Sadie. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove.

aproximación a lo dancístico. Estas características se vieron reflejadas en la escritura guitarrística de la época, siendo el estilo italiano el que tuvo mayor impacto y popularidad.

La orquesta además de crecer en tamaño, adaptándose a los nuevos e inmensos teatros, fue asumiendo un rol cada vez más protagónico, dejando de ser solo un simple acompañante y pasando a complementar los estados emocionales con elementos puramente musicales y explorando los factores psicológicos de los personajes.

A medida de que incrementaba el público que asistía a las funciones de ópera, también crecían las ganancias económicas que dejaban estos espectáculos, pudiendo financiar largas giras que se extendían por varios meses, incluso años, además de proporcionar un salario nada despreciable a los integrantes de las compañías operísticas. Es por ello que algunos de los compositores más sobresalientes del siglo XIX como Rossini, Verdi y Wagner, pudieron dedicarse por completo a la ópera. O el caso de Fernando Sor que dedicó parte de su vida a la composición de obras para ballet y ópera.³³

A lo largo del siglo XIX la ópera fue adoptando rasgos distintivos de los países que encabezaban la escena musical: Italia, Alemania y Francia.

En Italia Gioacchino Rossini lideró la escena musical llegando a componer treinta y nueve óperas a sus treinta y siete años de edad; su música se caracterizaba por la simplicidad de la melodía y la claridad del ritmo. Practicó tanto la ópera seria como la ópera *buffa*, reflejó la influencia de Mozart en el desarrollo de las escenas y magistrales números. Su gran manejo de la coloratura orquestal, así como el vigor y la expresividad en sus líneas vocales ejercieron gran influencia en los compositores franceses e italianos. Convirtió la ópera en la cosa más popular de Italia y sus obras sirvieron de lucimiento para los mejores cantantes de la época. Con *Guillermo Tell*, su última ópera, abre la puerta para que el romanticismo entre en la escuela italiana, dando pie a que sucesores Bellini, Donizetti y Verdi compusieran ópera en estilo puramente romántico.³⁴

Alemania a inicios del siglo XIX no tenía una tradición operística tan fuerte como la italiana o la francesa. El antecesor de la ópera romántica alemana fue el *Singspiel*, un drama ligero o cómico

³³ Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*, Córdoba, Argentina: Editorial Brujas, 153.

³⁴ Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*, Córdoba, Argentina: Editorial Brujas, 155.

con diálogos hablados. El primer representante de la ópera romántica alemana fue Carl María von Weber quien estreno su primera obra *Der Freischütz* en 1821. Las melodías de von Weber son simples y directas, con un aire casi completamente folclórico y son acompañadas por armonías expresivas con una imaginativa orquestación.

Sin embargo, Richard Wagner puede ser considerado el personaje alemán más importante de la segunda mitad del siglo XIX, por la originalidad de sus ideas, la fuerza de su personalidad y el impacto que causó sobre la música de su época y la de las generaciones siguientes. A lo largo de su carrera fue desechando los elementos tradicionales de la ópera para crear un nuevo género: el drama musical. Su objetivo fue crear un tejido de melodías que impidiera que la expresión decayera. Creó un tipo de ópera sinfónica tan afín al temperamento alemán como lo es la ópera de Rossini a la Italiana. Su tejido orquestal está compuesto por temas concisos recurrentes, que son la representación sonora de un personaje, una situación, una emoción, un objeto o una idea. El lenguaje musical de Wagner se basa en la armonía cromática, a la cual lleva a límites extremos, las disonancias dan a su música una tensión emocional continua que simboliza de forma elocuente los estados del alma.³⁵

Por otro lado, en Paris, tuvo gran éxito la *grand opéra*³⁶, género que abordaba temas históricos y serios, a menudo con propósitos de propaganda política. Incluía grandes coros, escenas multitudinarias, elaboradas coreografías de ballet, magníficos vestuarios y escenografías. Los franceses consideraban su estilo superior por encima del alemán y el italiano, irónicamente fue un alemán formado en Italia, Giacomo Meyerbeer, quien introdujo la *grand opéra* en Francia. La *opéra comique*, en contraposición, era un género menos pretencioso y más sencillo de poner en escena. El estilo era más simple y los recitativos eran sustituidos por diálogos hablados y generalmente incluían números de baile.

Fue en la década de 1860 cuando Jacques Offenbach creó un nuevo género derivado de la *opéra comique*, al que llamó *opéra bouffe* y que más tarde adoptó internacionalmente el nombre de *operetta*. Entre los elementos que incluía en este nuevo estilo fue acentuar el elemento satírico en sus argumentos. Finalmente al fusionar la espectacularidad de la *grand opéra* y la simplicidad de la

³⁵ Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas, 157.

³⁶ Stanley Sadie. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove.

opéra comique, nació un nuevo género llamado *opéra lyrique*, cuyo máximo referente fue Georges Bizet y su ópera Carmen, la cual se ha convertido en una de las más populares de todos los tiempos.³⁷

Se puede afirmar con toda seguridad que las melodías más famosas de la historia provienen de la ópera, la riqueza y encanto de sus abundantes melodías significó una inagotable fuente de inspiración para todos los compositores de la época y estimuló su creatividad para la creación de numerosas adaptaciones para instrumentos solistas y ensambles.

La ópera tuvo un enorme impacto a nivel social, no solo en la clase alta, sino también en las clases media y baja. La industria editorial, así como las publicaciones en revistas y periódicos desempeñaron un papel muy importante debido a la gran demanda que existía por parte del público que buscaba recrear en casa las famosas melodías que escuchaban en la ópera. Tal es el caso de la casa editora Ricordi para la cual Verdi, Bellini y Donizetti trabajaban, la cual publicaba pequeñas fantasías de los éxitos más recientes y que también las incluía en pequeñas cajas de música y pianolas.

Una práctica muy frecuente en los compositores del siglo XIX era retener en la memoria los pasajes más pegajosos y transcribirlos en la partitura para crear cualquier cantidad de fantasías y temas con variaciones como las formas más recurrentes, haciendo la adaptación para diversos instrumentos entre los cuales figura la guitarra y el fortepiano como los más populares. Esta práctica sin duda benefició y enriqueció el repertorio guitarrístico.

La amistad entre Rossini y Giuliani influyó en la obra del guitarrista. Rossini, en la cima de su carrera musical, gustaba de organizar íntimas veladas musicales en las que contaba siempre con la compañía de Giuliani en la guitarra y Paganini en el violín.³⁸ Gracias a su cercana amistad, Rossini proporcionaba partituras de sus obras a Giuliani, el cual le tenía un gran respeto y admiración que quedó inmortalizada en las obras que escribió como homenaje llamadas Rossinianas (Op.: 19, 20, 21, 22, 23 y 24).

³⁷ Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas, 153.

³⁸ Vincenzo Bartelli. (1851). *Vita di Niccolò Paganini da Genova*. Perugia: Giancarlo Conestabile, 70.

JAN NEPOMUCEN BOBROWICZ (1805-1881)

Síntesis Biográfica



Jan Nepomucen de Bobrowicz³⁹ nació el 12 de mayo de 1805 en la ciudad polaca de Cracovia y murió el 2 de Noviembre de 1881 en Dresde, Alemania. Fue uno de los alumnos más sobresalientes de Mauro Giuliani junto a su compatriota Félix Horetzky. Perteneció a una familia noble con una fuerte inclinación musical. Inició sus estudios musicales en Cracovia y viajó a Viena en 1816 para estudiar con el virtuoso y afamado guitarrista Mauro Giuliani, con quien estudió durante tres años, además, tomó clases de composición con Carl Czerny⁴⁰ y Johann Nepomuk Hummel.

Ingresó a la sociedad “Amigos de la Música” gracias a que su padre era miembro, comenzó a realizar conciertos en las ciudades polacas y rápidamente fue reconocido por su

³⁹ Oberbek, J. (2006). *Jan Nepomucen Bobrowicz - Chopin gitary*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Debit.

⁴⁰ Carl Czerny fue estudiante de Ludwig van Beethoven y maestro de Franz Liszt.

virtuosismo, pero su corta carrera como solista se vio interrumpida cuando fue nombrado secretario del Senado de Cracovia, en 1829.

Un año más tarde comenzó un movimiento insurgente en Varsovia y la noticia se propago rápidamente, Bobrowicz se ofreció como voluntario para el ejército polaco y se desempeñó como ayudante de campo en Bem. Fue galardonado con la “Cruz de la Virtud Militar”, pero tras el colapso de la sublevación de Varsovia en 1831 tuvo que ir al exilio⁴¹.

Se estableció en Leipzig Alemania y retomó su carrera como concertista, realizó numerosas presentaciones en la *Gewandhaus*⁴² al lado de músicos de gran renombre, entre ellos se destacan Karol Lipiński y Clara Wieck⁴³, su gran talento le permitió alcanzar rápidamente la fama y fue llamado por sus contemporáneos como “el Chopin de la guitarra”.

Escribió cerca de 40 piezas para guitarra y dejó de lado su carrera como concertista al obtener un trabajo en la importante casa editora Breitkopf & Härtel⁴⁴, en la que publicó sus obras. Gano importancia a través de la publicación de cerca de 400 obras, fue responsable de revisar la mayoría de los trabajos escritos en polaco y fue además el editor en Leipzig de Fernando Carulli.

Creó su propia casa editora en 1848 a la que nombro Etranger Librairie, en ella publicó cientos de obras, polacas en su mayoría, pero la voracidad de sus competidores y sus malos manejos en el negocio lo llevaron a la bancarrota en 1859. Finalmente se mudó junto con su familia a la ciudad de Dresde en donde murió el 2 de noviembre de 1881.

⁴¹ Frederick Chopin fue al exilio por el mismo motivo, en su caso se dirigió hacia Francia.

⁴² La *Gewandhaus* es una importante sala de conciertos reconocida por su extraordinaria acústica y sirvió de modelo para la construcción de otros recintos similares, fue bombardeada durante la segunda guerra mundial.

⁴³ Clara Wieck fue una destacada compositora y pianista de origen alemán, además fue esposa de Robert Schumann, uno de los más importantes compositores del romanticismo alemán.

⁴⁴ Breitkopf & Härtel es la casa editora de música más antigua del mundo, fundada en 1719.

GRANDES VARIATIONS SUR UN DUO DE L'OPERA: DON JUAN OP. 6

Análisis Musical

La obra está basada en el famoso dúo “*La ci darem*” de la ópera *Don Giovanni (Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni)* de Mozart, estrenada en el teatro de Praga en 1787. El tema con variaciones fue escrito entre 1831 y 1848, años en los que Bobrowicz retomó su carrera musical tras haber ido al exilio, estableciéndose en Leipzig Alemania donde trabajó para la prestigiosa casa editora Breitkopf & Härtel que publicó su obra.

El tema está en tono de la mayor y compás de dos cuartos al igual que el tema original, con un esquema rítmico-melódico basado en octavos y dieciseisavos. Se encuentra en forma binaria (sección A y B) con barras de repetición en ambas secciones. La sección A consta de ocho compases con el siguiente esquema armónico:

2/4



V I II₆ V₆_{5/V} V V₇ I II₆ V₆_{5/V} V I

THEME. 

La sección B está constituida igualmente por ocho compases. Presenta en los primeros cuatro compases el material correspondiente al segundo tema del dúo original con ligeras modificaciones para mantenerse en dominante y tónica. La sección finaliza repitiendo los

últimos cuatro compases de la sección A, característica que estará presente en las variaciones: 1, 2, 3 y 4.

2/4 | : |  | : |

I V I V V I V I II₆ V₆_{5/V} V I



La primera variación presenta mínimas modificaciones en la secuencia armónica, conservando el tono de la mayor y la forma binaria de 8 compases en cada sección. El patrón rítmico-melódico está construido en dieciseisavos que representa una aceleración rítmica, modificando la melodía con sucesiones de grados conjuntos.

VAR. 1. 

La segunda variación mantiene la forma binaria y la tonalidad de la mayor. Modifica el patrón rítmico-melódico a tresillos de dieciseisavo, acelerando nuevamente el patrón rítmico y se aleja del dibujo melódico del tema realizando arpeggios ascendentes y descendentes.

VAR. 2. *con brio* 

La tercera variación mantiene la tonalidad y la forma binaria. El patrón rítmico-melódico se modifica a cuartos con puntillo y dieciseisavos, esta vez se detiene el patrón de aceleración rítmica presente en las variaciones anteriores. La melodía alterna sucesiones de grados conjuntos con remates en arpeggio del bajo, a manera de propuesta y respuesta.



La cuarta variación mantiene la tonalidad y la forma binaria. El patrón rítmico-melódico está formado por treintaidosavos mostrando nuevamente una aceleración rítmica. La melodía está construida por octavas que se desplazan en arpeggios, bordados y grados conjuntos.



En la quinta variación se modifica la tonalidad a la menor, el patrón rítmico-melódico está formado por dieciseisavos y octavos. El cambio de tono y velocidad produce el mayor contraste de toda la obra (entre la cuarta y quinta variación). La sección A mantiene su estructura de ocho compases. La sección B presenta una extensión que nos conduce a una cadenza construida sobre la dominante.



Cadenza

The image shows a musical score for a cadenza. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a melodic line that includes a fermata over a note, followed by a series of sixteenth-note runs. The dynamic marking 'a pia' is placed above the treble staff. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady stream of sixteenth notes. The dynamic marking 'stringendo' is placed below the bass staff towards the end of the section.

La sexta y última variación regresa a tónica de la mayor, el esquema rítmico-melódico está formado por treintaidosavos agrupados en arpeggios de cuatro notas. La sección A mantiene su estructura de ocho compases, pero la sección B presenta una repetición escrita con una ligera modificación en el bajo al final de la sección. Esta vez la sección B conecta con la coda que finaliza con un carácter vertiginoso.

The image shows the musical score for Variation 6, labeled 'VAR. 6.' on the left. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line composed of groups of sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady stream of sixteenth notes.

Coda

The image shows the musical score for the coda. It consists of three staves: a treble staff and two bass staves. The treble staff begins with a melodic line that includes a fermata over a note, followed by a series of sixteenth-note runs. The dynamic marking 'pp' is placed below the first bass staff. The second bass staff has a dynamic marking 'p'. The third bass staff has dynamic markings 'cresc', 'poco', and 'a'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady stream of sixteenth notes.

SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- Es muy recomendable estar familiarizado con el dúo original para la interpretación del tema.
- Es importante marcar los contrastes en las texturas entre cada variación.
- En la variación 3 sustituyo el ligado del primer compas que va de mi a la por un *glissando* sobre la segunda cuerda.
- Es aconsejable estudiar la variación 4 haciendo octavas paralelas simultáneas.

IV. LA TECNICA GUITARRISTICA

Fantasia Op. 19

Luigi Legnani

IV. LA TECNICA GUITARRISTICA

Debido a las transformaciones que presentó la guitarra a finales del siglo XVIII como la pérdida de los órdenes dobles y las exigencias de obras cada vez más virtuosísticas, la técnica de la guitarra se adaptó a las exigencias que la nueva música demandaba.

Es cierto que la técnica fue evolucionando progresivamente en épocas anteriores, sin embargo, en esta época se empezó a analizar a detalle el funcionamiento de ambas manos, la postura, el uso de las uñas que dio pie a la elaboración de métodos y estudios con fines didácticos. Aunque al principio existieron diversas opiniones sobre los principios técnicos que permitieran una ejecución más eficiente del instrumento, estos criterios fueron unificándose paulatinamente en el transcurso del siglo XIX.

Mano Derecha

La técnica de la mano derecha evolucionó en tres aspectos durante este periodo: el uso del dedo meñique, el uso de las uñas, la utilización del dedo anular.

Algunos guitarristas como Moretti, recomendaban apoyar el meñique sobre la tapa para dar estabilidad a la mano.⁴⁵ Hay que tener en cuenta que algunas guitarras tenían el puente y las cuerdas a un nivel muy bajo, por eso era muy cómodo tocar de esta forma. En muchas guitarras de la época se puede apreciar un ovalo protector en la tapa destinado para la colocación de ese dedo. Carulli y Caarcassi también recomendaban el apoyar el meñique en la tapa o cerca del puente.⁴⁶

⁴⁵ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). La Guitarra: Historia repertorio y organología, Alicante: Club Universitario, 107.

⁴⁶ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). La Guitarra: Historia repertorio y organología, Alicante: Club Universitario, 107.

A principios del siglo XIX, Simon Molitor incluyó ejercicios de arpegios en su método, que requerían quitar el dedo meñique de la tapa para realizarlos, esto muestra cómo paulatinamente la mano necesitaba mayor libertad.

En 1820, Aguado ya tenía una visión más clara sobre no apoyar el dedo en la tapa al igual que Giuliani y Legnani, los dos más grandes virtuosos italianos, utilizaban el dedo meñique totalmente libre.⁴⁷ A la llegada de Coste y Mertz con su colección de estudios op. 38 y la *Schule für gitare* respectivamente, la decisión fue unánime sobre tener completamente libre ese dedo para poder utilizar la mano con total libertad.

En algunos métodos de guitarra publicados a finales de siglo XVIII, se comenzaba a hablar sobre pulsar las cuerdas con el dedo anular. Sor utilizaba el dedo anular aunque afirmaba que prefería utilizar solo tres dedos, sin embargo, en su método para guitarra (1830) explicó la utilización de este dedo.

Aguado, en su colección de estudios para guitarra (1820), contempló la pulsación con el dedo anular e incluso en la *Escuela de la Guitarra* (1825), planteó utilizar el dedo meñique para pulsar las cuerdas. Con el paso del tiempo la utilización del dedo anular se volvió homogénea en todos los guitarristas.

El uso de las uñas para pulsar las cuerdas permitió obtener una sonoridad más brillante, pero al mismo tiempo, generó gran controversia de manera inicial entre quienes preferían utilizar o no las uñas. Abreu, Aguado, Moretti, Ferandiere y Carulli fueron algunos partidarios de utilizar las uñas largas y redondeadas para pulsar las cuerdas. En contraparte, Sor, Carcassi y Molino defendieron el uso de la yema de los dedos. Sin embargo, el uso de las yemas poco a poco quedó en desuso.

⁴⁷ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 108.

En el siguiente cuadro del autor Charles Marescot publicado en *La Guitarromanie*⁴⁸ (1825) titulado “*Discussion entre les carulistes et les molinistes*”, se representa una fuerte confrontación entre partidarios de las diferentes posturas de utilización de las uñas o las yemas de los dedos.



Mano Izquierda

La evolución de técnica estuvo ligada a los cambios en la música para guitarra que exigió mayores desplazamientos, mayor movilidad y flexibilidad por lo que se tuvo que buscar otras posiciones y recursos. En métodos de épocas anteriores, existen pocas indicaciones sobre digitaciones de la mano izquierda. Moretti fue uno de los primeros en especificar a detalle la utilización de los dedos de la mano izquierda.

En este periodo se desarrollaron recursos como el ligado técnico ascendente y descendente para ejecutar ornamentos y pasajes rápidos, el arrastre o glissando como recurso expresivo y los armónicos naturales y artificiales. El concepto de flexibilidad y movilidad provocó que se dejara de utilizar el pulgar de la mano izquierda para pulsar las

⁴⁸ *La Guitarromanie* es una revista francesa en la que se publicaron obras para guitarra en su mayoría de Ferdinando Carulli, la cual tuvo un enorme éxito.

cuerdas, una práctica bastante habitual, en vez de eso, comenzó a colocarse hacia la mitad posterior del mástil.⁴⁹

En la *Colección de Estudios* (1820), Aguado especificó que los dedos no deben levantarse antes de tiempo para evitar cortes y que estos deben mantener la abertura angular en los desplazamientos. También indicó que los dedos de la mano izquierda deben pisar las cuerdas en la parte derecha del traste, para facilitar la pulsación y mejorar el sonido.

Sor dio mucha importancia a la digitación basada en el estudio de las terceras y sextas. Desarrolló una mayor movilidad para el brazo izquierdo que Aguado, determinando la postura del codo según la textura musical. Su posición de la mano izquierda fue más moderna y rechazó pulsar las cuerdas con el dedo pulgar por encima del mástil.

Carulli, Carcassi y Giuliani realizaron grandes aportaciones didácticas al instrumento. Aceptaron el dedo pulgar para pisar por encima del mástil, esta técnica era posible debido a que el mástil de la guitarra era más delgado que el de las guitarras modernas.⁵⁰

La Posición

La forma de sostener el instrumento preocupó en gran medida a los guitarristas de este periodo, la postura que se mantenía era la utilizada tradicionalmente para la ejecución del laúd y la guitarra barroca. Esta postura consistía básicamente en colocar el instrumento en el muslo derecho sujetándolo con una cinta, esto permitía la ejecución del instrumento incluso estando de pie. Esta forma de colocar la guitarra se utilizó todavía durante el siglo XIX pero fue desapareciendo paulatinamente.

⁴⁹ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 109.

⁵⁰ Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario, 108.

Algunos guitarristas empezaron a colocar el instrumento sobre la pierna izquierda y buscaron soluciones distintas para obtener una mayor estabilidad, incluso algunos inventaron artefactos con este fin.

Una de las soluciones que propuso Aguado fue colocar la guitarra sobre el borde exterior del muslo derecho apoyando la cadera inferior en el borde de la silla, haciendo formar con el mango un ángulo de 45°, permitiendo al codo quedar cerca del cuerpo. Posteriormente utilizó un “trípode” que el mismo invento para sostener la guitarra, el cual, aparece en la portada de su obra *Nouvelle Méthode de Guitare*.

Sor quedó maravillado con este invento porque a su parecer, realizaba la sonoridad y resonancia de la armonía y melodía casi como el de un arpa, además de obtener diferentes calidades sonoras con las cuerdas y otorgar al bajo de mayor carácter. Él mismo recomendó utilizar una pequeña mesa para recargar el instrumento y explicó que apoyarla sobre la pierna izquierda originaba dolor de espalda.

Los guitarristas italianos coincidieron en colocar el instrumento en la pierna izquierda. Carulli mencionó la elevación de la pierna izquierda solo para las mujeres. Carcassi recomendó emplear un cojín para elevar la pierna izquierda e insistió en que las manos no deben sujetar la guitarra, sino que esta debe apoyarse en las dos piernas y el pecho, siendo esta la visión más avanzada en cuanto a postura. Tárrega reemplazo el cojín por un banquito o reposa pie para elevar la pierna izquierda.

Los Estudios

Otro elemento importante desarrollado durante el siglo XIX fueron los estudios, compuestos con fines pedagógicos para practicar y perfeccionar de manera más específica las dificultades técnicas.

Los estudios nacieron debido al impacto que tuvo la música en la sociedad y la necesidad de una técnica más eficiente para ejecutar obras cada vez más virtuosísticas, ya que por lo

general la música destinada para el ciudadano común era de un nivel bastante inferior y las obras de mayor envergadura eran interpretadas únicamente por los mismos compositores.

Gracias al nuevo sistema de impresión que facilitó la edición de grandes cantidades de obras musicales, fue posible la publicación de numerosos métodos y colecciones de estudios a los que la clase media podía tener acceso.

LUIGI LEGNANI (1790-1887) Síntesis Biográfica



Luigi Rinaldo Legnani⁵¹ nació en Ferrara el 7 de noviembre de 1790 y murió el 5 de agosto de 1877 en Ravena Italia. A los nueve años de edad se mudó con su familia a la ciudad de Ravena en donde comenzó sus estudios musicales, aprendió a tocar varios instrumentos de cuerda como el violín y la viola pero la guitarra se convirtió en su instrumento predilecto y sus habilidades le permitieron dominarla en un corto tiempo, también estudio canto ya que poseía una voz de tenor privilegiada y recibió una base sólida en armonía, contrapunto y composición.

Legnani fue prácticamente autodidacta en sus primeros años (como la mayoría de los grandes guitarristas de la época), utilizó el método de Carulli como base de su técnica para guitarra, su musicalidad lo llevo a descubrir nuevos efectos armónicos en el instrumento y demostró con sus composiciones estar muy por delante de sus contemporáneos.

⁵¹ Krick, G. (1941). *Luigi Legnani, Guitar Virtuoso and Composer*. The Etude.

A los diecisiete años de edad debuto en el teatro de Ravena cantando arias de Cimarosa, Donizetti y Rossini, tocando el mismo los acompañamientos con la guitarra, en este mismo teatro debutó como guitarrista y más tarde lo hizo también en Milán. El éxito obtenido en Milán lo llevo a Viena en 1822, llegó a esta ciudad siendo un completo desconocido pero después de su primera presentación atrajo con su talento a todos los guitarristas de la época, sus hazañas técnicas, su perfección en los detalles y los efectos orquestales que logro reproducir con la guitarra sorprendieron a todo el público.

Los siguientes diez años los dedico a realizar conciertos en Alemania, Suiza, Rusia y Francia; en Paris se unió al “Circulo Guitarrístico” organizado por Fernando Sor, que contaba entre sus miembros a artistas ilustres como Carcassi, Aguado Y Zani de Ferranti entre otros.

En 1836 fue invitado por el célebre violinista Niccolo Paganini a su Villa Gajona ubicada cerca de Parma y permanecieron varios meses trabajando juntos preparando una gira que los llevó por una serie de ciudades europeas y que terminó en 1837 con dos conciertos en Italia, uno en Turín y otro en Parma. De esta dupla nació una importante amistad que perduró hasta la muerte del violinista, es importante mencionar que las composiciones que presentaron estos dos artistas durante su gira eran más difíciles de lo que se había escuchado antes, entre ellas se encontraba una sonata escrita especialmente por Paganini para violín y guitarra que fue publicada más tarde en Leipzig.

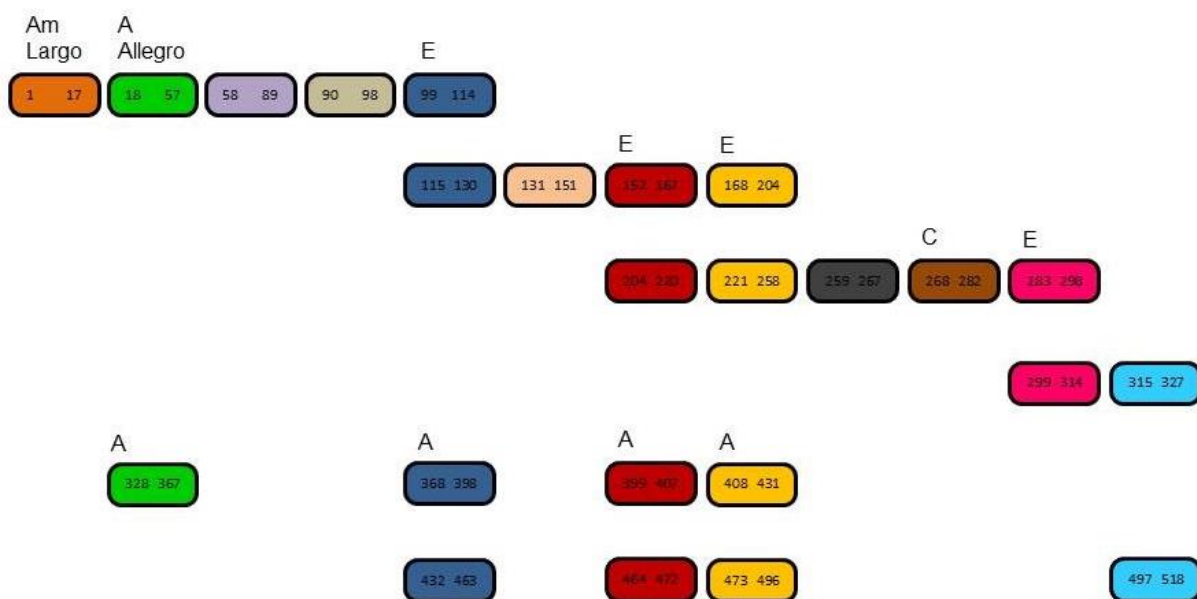
Además de ser un virtuoso guitarrista, Legnani mostró siempre un gran interés por la fabricación de dicho instrumento y colaboró con los constructores vieneses Georg Ries y Johann Anton Staufer para la creación de su propio modelo de guitarras. Se convirtió en un afamado constructor de guitarras y violines, y se retiró a Ravena en 1862 en donde dedico sus últimos años a la fabricación de instrumentos, finalmente murió en 1877.

FANTASIA OP. 19

Análisis Musical

La Fantasía Op. 19 de Luigi Legnani está basada en cuatro ideas musicales principales sobre las cuales se desarrolla la obra. Se encuentra en tono de la mayor en dos cuartos y tiempo allegro, pero tiene una introducción en tonalidad de la menor, cuatro cuartos y tiempo largo que contrasta con el carácter del resto de la obra.

Diagrama estructural de la obra:



La obra tiene una introducción (comp. 1-17) en tono de la menor y compases de cuatro cuartos en tiempo largo. Los acordes menores y disminuidos de esta sección le otorgan un carácter oscuro y misterioso. La introducción nos conduce hacia la dominante.

El primer material principal (comp. 18-57) representada en color verde, cambia a tono de la mayor, con un compás de dos cuartos en tiempo allegro. Presenta un motivo

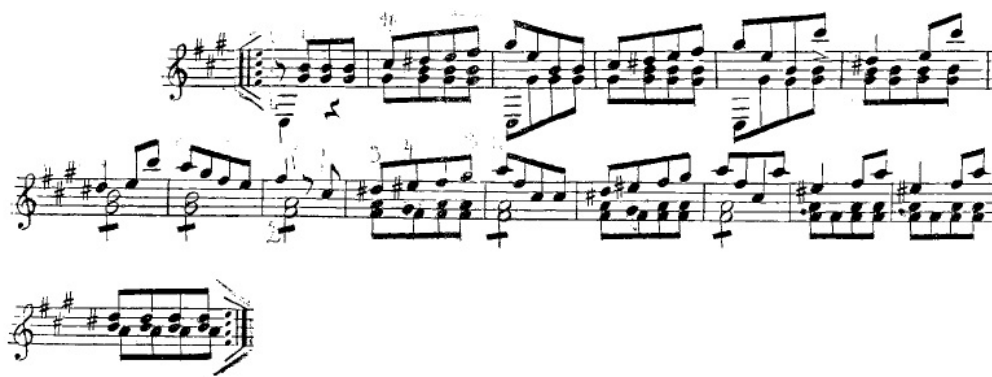
descendente con valores de dieciseisavos y cuartos con un carácter animado que contrasta con el de la introducción, enseguida aparece una escala cromática ascendente en dieciseisavos que abarca dos registros, seguido de una sección de arpeggios ascendentes y descendentes. .

The image shows a musical score for piano, marked 'Allegro.' in 4/4 time. The score is written in G major (one sharp) and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a descending eighth-note scale (G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) followed by a series of arpeggiated chords. The second staff continues with a chromatic ascending scale in sixteenth notes (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4). The third staff features a series of arpeggiated chords. The fourth and fifth staves continue the piece with more complex rhythmic patterns and arpeggios.

El siguiente material musical (comp. 58-89) es una sección modulante que nos conduce hacia el V/V. Esta sección está construida principalmente por octavas que trazan movimientos cromáticos ascendentes con valores rítmicos de dieciseisavos y una sección media de acordes marcados en octavos que realizan la transición armónica. Seguido de un pequeño pasaje (comp. 90-96) con patrón rítmico de octavos que reafirma la dominante de mi mayor que será la nueva tonalidad.

Es segundo material principal representada en azul (comp. 99-130), se encuentra en tono de mi mayor y tiene un carácter más sobrio y elegante. Consiste básicamente en un motivo melódico que asciende cinco notas por grado conjunto y desciende con un

intervalo de tercera, acompañado de la armonía de tónica y dominante que está marcada con un patrón rítmico de octavos durante toda la sección.



El siguiente material (131-151) mantiene el patrón rítmico de octavos de la sección anterior, presenta un nuevo material melódico basado en movimientos cromáticos descendentes y pequeños motivos melódicos en grado conjunto. Funciona como enlace del siguiente material importante y no se vuelve a presentar en la obra.

El tercer material principal representado con rojo (comp. 152-167), se encuentra en tono de mi mayor y consiste en un motivo que reitera la nota mi con valores rítmicos de dieciseisavo seguido de un arpeggio en valor rítmico de octavos, repitiendo este motivo sobre los grados I y V.



Enseguida aparece el cuarto material principal representado en amarillo (comp. 152-157), que está construido a partir de una secuencia armónica ascendente con valores rítmicos

de octavos que recorre los grados I – II – III – IV y V con una nota pedal de mí en el bajo, al final de esta sección hay una barra de repetición que nos devuelve al material anterior.



Después de realizar la repetición (comp. 205-258) aparece un material que sirve como cierre de la sección (comp. 259-267), finaliza en el quinto grado sin resolver a la tónica seguido de un calderón. Enseguida inicia un nuevo tema en tonalidad de do mayor, formado por pequeño motivo melódico acompañado de un bajo de Alberti, seguido de una sección de arpeggios ascendentes que comienzan a modificar la tonalidad hacia mi mayor nuevamente.

Aparece un pequeño tema en tono de mi mayor (comp. 283-314) y tiene barras de repetición y conecta con un material de cierre (comp. 315-327) conformado por una escala cromática descendente en tónica de mi mayor, con tres cadencias en su interior, todo con valores rítmicos de octavos.

Presenta nuevamente el primer material principal sin alteraciones (comp. 328-367) y esta vez conecta con el segundo tercer y cuarto temas principales los cuales aparecen en tónica de la mayor, aparece una barra de repetición y omite esta vez el primer material principal. Finalmente la obra termina (comp. 497-518) con una serie de arpeggios ascendentes en valores de octavos, una escala de octavas que ascienden cromáticamente y nuevamente una escala cromática de dieciseisavos que conducen a la cadencia final.

SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- Utilizo varios elementos que Cecilio Perea hace en su intrpretacion: como el pasaje del compas 90, el ritmo del bajo en el compas 200 y ocasionalmente la figura ritmica en el compas 55.
- Considero inecesario hacer la repeticion de los compases 283 al 228.
- También omito la ulima barra de repeticion.
- La escala cromatica final la hago en primera posición.
- Es importante abortar la obra con una intencion orquestal.

V. EL PENSAMIENTO ROMANTICO

La Rimembranza

Johann Kaspar Mertz

V. EL PENSAMIENTO ROMANTICO

El siglo XIX trajo consigo significativos cambios en la vida social y política europea que repercutieron significativamente en las artes. La influencia de los ideales revolucionarios⁵² y las conquistas de Napoleón inspiraron movimientos políticos e ideales filosóficos como el liberalismo, socialismo, anarquismo y el nacionalismo.

La revolución industrial con sus innovaciones tecnológicas hizo posible crear procesos de automatización que permitieron la producción masiva. Gracias estos desarrollos, la industria y el comercio se convirtieron en el principal motor económico de esta época.

El periodo histórico en arte definido como “Romanticismo” surgió durante la primera mitad del siglo XIX y finalizó a inicios del siglo XX. Esta corriente nace principalmente en la literatura y se extendió hacia las demás artes con quienes tuvo una estrecha relación, principalmente con la música.

Alemania y Francia se convirtieron en las naciones más influyentes política e ideológicamente de Europa y establecieron las bases del romanticismo, principalmente en el país germánico. Goethe, Novalis, Hoffman, Schiller y Hölderlin constituyeron el principal motor del primer movimiento romántico alemán⁵³ que utilizó los conceptos de libertad, el sentimiento, la espontaneidad y la recuperación del espíritu original del pueblo germánico.

⁵² La Revolución Francesa fue un conflicto social y político que sirvió de inspiración y modelo para otros levantamientos, como la sublevación de Varsovia (1794). Inició en 1789 con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional y finalizó en 1799 con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte.

⁵³ La obra *El Fausto* escrita por Goethe es la obra más representativa de esta etapa del romanticismo alemán y es considerada como una de las más grandes obras de la literatura universal.

La segunda camada de escritores alemanes románticos redujo la importancia de lo clásico y centró su mirada en el pasado popular alemán y su folklore. Fue así como los hermanos Grimm recuperaron numerosas leyendas⁵⁴ y las adaptaron a los nuevos tiempos.

La visión del romanticismo se caracterizó por el sentimiento sobre la razón, la fantasía, el retorno de la naturaleza, temas relacionados con la soledad, el enfrentamiento de lo imaginario con lo real y el carácter nacionalista. También se retomaron los estilos gótico⁵⁵ y romano, y se rescataron obras y estilos del periodo barroco⁵⁶.

En el ámbito musical, las características formales del Clasicismo se fueron exagerando además de que el artista ya no estaba separado de su obra, sino que deseaba mezclarse con ella. Es importante mencionar que por primera vez en la historia de la música no se descartaron las creaciones de épocas anteriores.

Los compositores utilizaron en sus obras ideas que iban desde un título literario, hasta poemas o textos de los escritores de la época, reafirmando una estrecha relación entre la música y la literatura. Surgió también la “música programática”⁵⁷, empleada principalmente por los compositores franceses, quienes sostenían que el compositor debía revelar al oyente el argumento o trama de su obra mediante un texto para su entendimiento. Por el contrario, el idealismo alemán sostenía que la música no dependía de la palabra ya que su creación se generaba a partir del sentimiento y no se dirige al intelecto, sino a la capacidad de sentir.

⁵⁴ Los cuentos más famosos de los hermanos Grimm son: Caperucita Roja, La Bella Durmiente, Hansel y Gretel, La Cenicienta, Rumpelstiltskin, Blanca Nieves y Pulgarcito.

⁵⁵ La Novela Gótica también conocida como Novela Negra influyó en gran medida la obra de diversos compositores románticos (como Mertz y Coste) y se caracteriza por una ambientación y paisajes sombríos, temáticas fúnebres, bosques tenebrosos, ruinas medievales, castillos con sus respectivos sótanos, criptas y pasadizos poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, esqueletos y demonios etc. Entre las obras más importantes de este género se encuentran Frankenstein o el moderno Prometeo, Drácula y Nuestra Señora de París (El Jorobado de Notre Dame).

⁵⁶ En la música a este fenómeno se le conoce como Historicismo Musical.

⁵⁷ Podemos encontrar ejemplos de música programática en las obras: *L'orage-sonate sentimentale Op. 2*, *La girafe a Paris Op. 306* y *La Prise D'Alger. Pièce Héroïque Op. 327* escritas por el compositor y guitarrista Ferdinando Carulli.

En este periodo las formas musicales podían alcanzar grandes extensiones pero de manera contrastante aparecieron también las pequeñas formas musicales, llamadas “miniaturas”, como son: los preludios, caprichos, nocturnos, impromptus, romanzas, y bagatelas para los instrumentos solistas. La música vocal se caracterizó por la producción de montajes cada vez más grandes, la aparición del *Lied* y el virtuosismo vocal.

La música instrumental obtuvo igual o mayor importancia que la música vocal y fue considerada como el ideal de belleza. Al mismo tiempo las orquestas aumentaron de tamaño y la cantidad de instrumentistas que las integraban sobrepasaban los 60 integrantes.

La figura del virtuosismo cobró gran importancia y los salones de conciertos vieron a extraordinarios músicos que asombraban con su dominio del instrumento como Paganini y Liszt. El mundo de la guitarra también cuenta con extraordinarios ejecutantes que deslumbraron al público, entre los más destacados se encuentran: Mertz, Legnani, Bobrowicz y Aguado.

La música tuvo también un impacto social sin precedentes debido al auge de la música doméstica, en parte debido al nuevo método de impresión inventado por Breitkopf⁵⁸, que permitió la edición de grandes cantidades de música a bajo precio. Estas condiciones favorecieron a la popularización de la guitarra, gracias a las características de sus dimensiones que le permitían ser fácilmente transportada y ejecutada en cualquier sitio, además de que tenía un costo significativamente más bajo en comparación al de un piano.

⁵⁸ Johann Gottlob Immanuel Breitkopf inventó en 1755 una técnica de impresión más eficiente en la que utilizaba piezas separadas para imprimir el pautado, las cabezas de las notas y las plicas. Este método fue ampliamente utilizado durante todo el siglo XIX.

JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856)

Síntesis Biográfica



Johann Kaspar Mertz⁵⁹ nació en Pressburg, Eslovaquia⁶⁰ el 17 de Agosto de 1806 y murió en Viena el 14 de Octubre de 1856. Desde edad temprana mostro su interés por la guitarra y la flauta, igualmente tocaba mandolina, violonchelo y citara. Muy pronto comenzó a dar clases de guitarra y flauta, alentado por la necesidad pues creció en el seno de una familia de escasos recursos. La primera actividad de su carrera artística de la que se tiene registro fue un concierto llevado a cabo en su ciudad natal, Pressburg, en 1834 organizado por Johann Nepomuk Hummel, quien también era originario de esa ciudad.

En 1840 se trasladó a Viena con la intención de consolidar su carrera artística, inicialmente se instaló como maestro de guitarra. El 29 de noviembre de ese mismo año ofreció un concierto en el teatro de la corte, bajo el patrocinio de la emperatriz Augusta Carolina, el

⁵⁹ The 102 Memoirs of Makaroff. (1946). *Guitar Review*, 1.

⁶⁰ En ese momento formaba parte del imperio Austro – Húngaro, actualmente Bratislava, capital de la república Eslovaca.

cual resulto un rotundo éxito por el cual fue nombrado guitarrista de la corte de la emperatriz, dicho éxito le permitió introducirse en la elite artística vienesa y además, la publicación de sus obras para guitarra por la casa editora Haslinger de Viena.

Realizó una gira de conciertos que lo llevaron a Moravia, Polonia y Rusia, en donde toco bajo el patrocinio del príncipe Urusoff en la fortaleza de Modlin. Se dirigió a Szczecin en donde ofreció varios conciertos, después en el teatro real de Breslau y en el teatro real de Berlín. En 1842 se presentó en Dresde en donde conoció a la pianista Josephine Plantin, quien también realizaba una gira y gracias a la amistad que surgió entre ellos, realizaron una gira de conciertos que significo para ellos un éxito económico. Se casaron en Praga el 14 de diciembre de 1842 y eligieron Viena como residencia en 1843.

En Viena, Mertz se dedicó a instruir a los miembros de la familia real y a la elite de la sociedad, entre sus alumnos más destacados se encuentran Johan Dubez en la guitarra y la duquesa Ledochowska en la mandolina. Escribió música para flauta, cello, mandolina y citara, instrumentos en los que fue también un talentoso intérprete, además, ofreció junto a su esposa un concierto para la Sociedad Musical, patrocinado por la emperatriz Augusta Carolina.

En 1846 la salud de Mertz se vio comprometida debido a un severo ataque de neuralgia⁶¹ por lo cual, el médico le prescribió estricnina⁶². Debido a una desafortunada confusión, su esposa le aplico una dosis mayor a la prescrita y de manera inmediata Mertz mostro síntomas de intoxicación que afortunadamente fue controlada por el médico.

Durante su recuperación que se extendió por casi 18 meses, Mertz siguió preparando material para ser publicado por la casa editora Haslinger. Una vez restablecido, retomó su carrera como concertista en febrero de 1848.

⁶¹ Una neuralgia es un síntoma provocado por un fallo del sistema nervioso, consiste en un trastorno sensitivo o dolor sin que la función motora se vea afectada.

⁶² *Estricnina*: Sustancia venenosa de sabor amargo que se extrae de la nuez vómica y otras plantas; se emplea en la elaboración de medicamentos para la estimulación del sistema nervioso. En altas dosis produce una gran estimulación del sistema nervioso central, agitación, dificultad para respirar, orina oscura y convulsiones, pudiendo llevar a un fallo respiratorio y la muerte cerebral.

En la primavera de ese año la insurrección en Austria y la revolución en Hungría ocasionaron inestabilidad en el país, lo cual, afectó a todas las artes. Mertz y su esposa se vieron carentes de alumnos y contrataciones, para evitar ser obligados a colaborar con el servicio militar abandonaron Viena pero regresaron después de un mes cuando la situación se había estabilizado un poco.

En 1851 realizó numerosos conciertos junto a su esposa, siendo tres de ellos de gran importancia: en la sala de conciertos de la Sociedad Musical, en el palacio de los Esterhazy y en el salón Schweighofer. En julio de 1855 Mertz tuvo la oportunidad de tocar en el Palacio Real de Salzburgo ante la emperatriz Augusta Carolina, el gran duque de Hesse Darmstadt y el rey Luis I de Baviera quien quedó impresionado con su guitarra de diez cuerdas⁶³. Ofrecieron un concierto en la mansión del presidente Ritter von Scharschmidt y otro para la Sociedad Musical, viajaron a Reichenhall y Gemunden en donde dieron un concierto muy exitoso ante la duquesa de Julien, se dirigieron a Hall y finalmente regresaron a Viena, lo que significó la última gira de Mertz.

Murió el 14 de octubre de 1856 después de padecer enfermedades cardíacas. Fue premiado póstumamente al obtener el primer lugar en el concurso de composición para guitarra organizado por Nikolai Makaroff en Bruselas, siendo su Concertino para guitarra una de las últimas obras que compuso y con la que alcanzó dicha distinción.

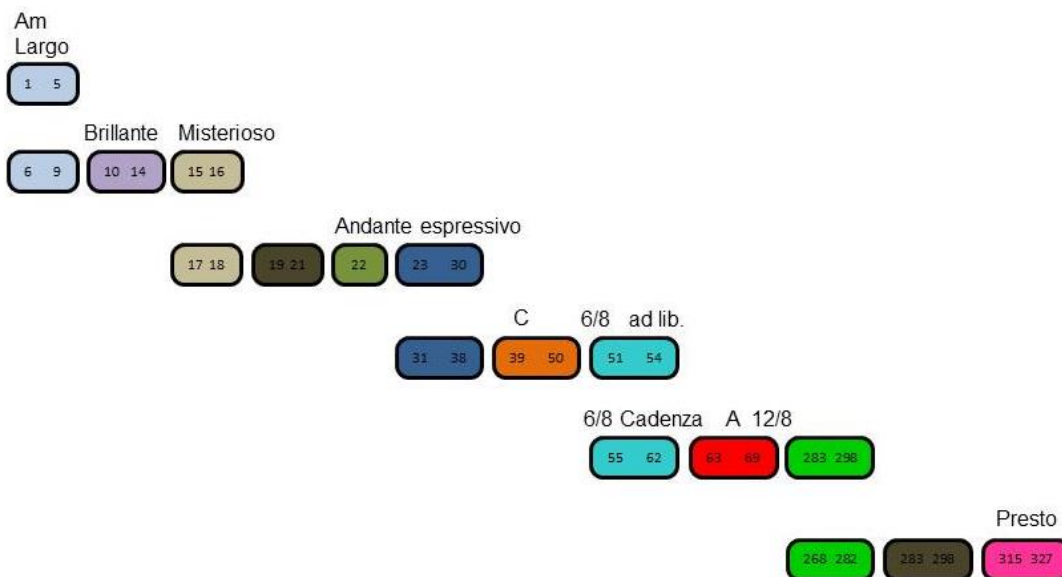
⁶³ Josephine Mertz mencionó que durante una de sus giras en 1855 un oficial de aduana sospechaba que Mertz vendía artículos musicales porque estaba viajando con 2 guitarras y varios juegos de cuerdas, Mertz le explicó al oficial que había desarrollado un nuevo método en el que utilizaba las uñas de los dedos, ya que esto le proporcionaba una sonoridad superior pero que también ocasionaba el deterioro de las cuerdas. Este testimonio proporciona evidencia de que Mertz prefería utilizar las uñas y empleaba 2 guitarras, probablemente una *Terz guitar* para los duetos y una de 10 cuerdas para la música solista.

LA RIMEMBRANZA

Análisis Musical

La Rimembranza es una de las obras de concierto más extrovertidas de Mertz, escrita para ejecutar el mismo y que no publicó el compositor. La obra fue obtenida de una importante colección de música de Mertz que perteneció al matemático y guitarrista amateur C. O. Boije af Genas (d. 1923), ahora resguardada en la *Musikaliske Akademiens Bibliotek* de Estocolmo. La obra fue publicada por la editorial Chanterelle en la colección llamada *JOHANN KASPAR MERTZ Unpublished Works Vol. II*.

La estructura formal de la obra es libre en un solo movimiento. Se encuentra inicialmente en tono de la menor y compas de cuatro cuartos, posteriormente cambia el compás a seis y doce octavos, y tonalidad de la mayor. La obra está construida con una sucesión de materiales musicales que establecen contrastes entre sí a partir de las texturas. Algunos de estos materiales vuelven a repetirse con o sin variantes pero no vuelven a aparecer en la obra, como lo muestra el siguiente diagrama:



El primer material (compases 1-9) se encuentra en tono de la menor, compas de cuatro cuartos y tiempo largo. Establece una atmosfera oscura iniciando con un unísono de la nota mi en dieciseisavos, desarrollando breves motivos melódicos descendentes.

Largo

sempre pp

El segundo material (compases 10-14) tiene la indicación de Brillante, contrastando en intensidad y fuerza con el primero. El patrón rítmico-melódico consiste en treintaidosavos, trazando un arpeggio de cuatro notas y reforzando la última con un ligado de grado conjunto en la primera nota de cada grupo de cuatro, acompañado de un arpeggio en el bajo de octavos que inicia siempre con la nota mi en el bajo. Está construido en dominante.

[2da volta]

Brillante

El siguiente material (compases 15-21) indica un carácter misterioso, esta sección está compuesta por dieciseisavos y treintaidosavos reiterando la nota mi del registro grave, usando bordados cromáticos, repitiendo el motivo con la intención de generar esa atmosfera misteriosa. El material está construido en la dominante.

Musical score for measures 15-21, marked "misterioso". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure 15 begins with a dynamic marking of *sf* and contains a series of sixteenth notes. Measure 16 begins with a dynamic marking of *sf* and contains a series of sixteenth notes, with a repeat sign at the end of the measure.

La sección siguiente (compases 22-38) vuelve a cambiar el carácter con un andante expresivo que regresa a tono de la menor y consiste en una melodía melancólica acompañada por un arpeggio con valores rítmicos de octavos en tresillo. La sección tiene barras de repetición que omiten el arpeggio inicial.

Musical score for measures 22-38, marked "Andante espressivo". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. Measure 22 begins with a dynamic marking of *p* and contains a series of eighth notes. Measure 23 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 24 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 25 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 26 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 27 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 28 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 29 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 30 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 31 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 32 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 33 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 34 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 35 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 36 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 37 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes. Measure 38 contains a series of eighth notes with a triplet of eighth notes.

El siguiente material (compases 39-50) se construye en do mayor, marcando la armonía con acordes en tresillo de octavos acompañados de una melodía en el bajo que la invierte al registro agudo en la segunda frase. La sección muestra un color más sereno y menos trágico que el anterior.

Musical score for measures 30-50. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the bass staff and a harmonic accompaniment in the treble staff. Dynamics include marcato (marc.), sforzando (sf), and an octave sign (8ve) with a bracketed '8ve' below it.

La siguiente sección (compases 51-62) regresa a tono de la menor y presenta un súbito cambio en la intensidad empleando frenéticos arpeggios ascendentes y descendentes finalizando con un *ad libitum* que no está perfectamente definido y sugiere ser una sección en la que el compositor improvisaba y solo trazó un boceto.

Musical score for measures 54-62. Measure 54 is marked "ad lib." and features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of rapid, frenetic arpeggios in both the treble and bass staves, ending with a double bar line and a fermata.

Después de la sección improvisatoria (ad lib.) hay un cambio de compas a seis octavos y regresa al patrón de arpeggios anterior conduciendo esta vez a una *cadenza* construida en el relativo mayor.

La siguiente sección (compases 63-69) cambia a tono de la mayor y presenta un motivo similar al de la sección anterior pero con algunas variantes rítmicas, conecta nuevamente con un material con carácter improvisatorio y establece un nuevo compas de doce octavos, enlazando una nueva sección (compases 70-76) que consiste en arpeggios en treintaidosavos que llevan la melodía con valores rítmicos de octavo en el bajo, la frase dura dos compases y la repite agregando una ligera variación en la melodía.

La obra finaliza con un breve pasaje de octavas que descienden cromáticamente (compases 77-78) y una sección en seis octavas y tiempo presto (compases 79-83) con octavas que se desplazan descendentemente sobre el acorde de la mayor con valores rítmicos de dieciseisavos y treintaidosavos. Mostrando un contraste total con el material inicia de la obra.

Presto

SUGERENCIAS TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- En la sección que inicia en el compás 39, omito el silencio de la parte armónica y continuo marcando la armonía con los valores de octavo.
- En el *ad libitum* del compás 54 hago una improvisación utilizando únicamente las primeras cuatro notas y las últimas ocho que están escritas en la partitura. Esta sección no se encuentra perfectamente definida y seguramente solo se trata de un boceto del compositor.
- Es importante marcar los contrastes de textura entre los materiales temáticos de la obra.
- La obra es una de las más extrovertidas de Mertz, por lo cual hay que prestar mucha atención en la expresividad de toda la obra en general.

VI. FRANCISCO
TARREGA- LA
TRANSMISION DE LA
HERENCIA
GUITARRISTICA

Carnaval de Venecia

Francisco Tárrega

VI. FRANCISCO TARREGA - LA TRANSMISION DE LA HERENCIA GUITARRISTICA

El siglo XIX fue un periodo muy fértil para el desarrollo de la guitarra, especialmente durante la primera mitad. Las modificaciones del instrumento y la evolución de la técnica, consolidaron una importante tradición guitarrística que desembocó en la figura de Francisco Tárrega. La guitarra adoptó entonces la forma y las características físicas que están presentes en la actualidad.

Tárrega fue el último guitarrista romántico sobresaliente del siglo XIX, adoptó las enseñanzas de los grandes guitarristas de ese siglo y las adaptó a la estilística hispana. Fue un notable interprete, compositor y transcriptor, pero también desempeño una importante labor como formador de guitarristas; y, aunque no realizó esta tarea de manera regular y organizada, tuvo una gran cantidad de alumnos, algunos de los cuales se convirtieron en grandes intérpretes y más tarde fundaron las bases de la técnica guitarrística moderna, como Miguel Llobet, Emilio Pujol, Daniel Fortea y Josefina Robledo.

Estos talentosos jóvenes buscaron estar cerca Tárrega para aprovechar al máximo sus consejos y él se mostró complacido en atender a cualquier aficionado a la guitarra que se le acercara. Enseñó a cada uno de ellos de manera personalizada según las carencias y necesidades de cada alumno e indicó las rectificaciones sobre la interpretación con ejercicios de mecanización y estudios técnicos pertinentes que el mismo escribió.

“Amigos, mecenas, familiares o gente sencilla, a los que Tárrega disfrutaba escuchando porque tocan sin desvirtuar la música, con la ingenuidad, la sinceridad y la honradez artística del novato.” – F. Cantó.⁶⁴

⁶⁴ Cantó F.. (1915). *Extraordinario Tárrega*. Castellón: Arte y Letras, p.11.



Tárrega asesorando a un grupo de aficionados, en Castellón 1904.

(La imagen pertenece a la colección particular de Fernando Alonso que fue adquirida por el Museo de la Música de Barcelona.)

Tras la muerte de Tárrega, algunos de sus alumnos⁶⁵ publicaron métodos para guitarra en los que incluyeron diversas recopilaciones de ejercicios, combinaciones de mecanismos para trabajar alguna dificultad, recomendaciones de Tárrega e incluso obras que no habían sido publicadas.⁶⁶

Emilio Pujol fue uno de sus alumnos más aventajados y fue quien transmitió la esencia pedagógica de Tárrega en el método: “Escuela Razonada de la Guitarra”, el cual recopila, organiza y estructura de forma lógica la gran cantidad de ejercicios y recomendaciones técnicas de su maestro.

También incluyó indicaciones específicas sobre la forma de colocar las manos sobre el instrumento, como dirigir los dedos de la mano derecha para atacar las cuerdas, la independencia de los dedos de la mano izquierda, como realizar diferentes recursos expresivos (arrastres, ligados, mordentes), practica de arpegios, escalas, cejillas e intervalos. Este modo de plantear el aprendizaje siguió el modelo de los sistemas

⁶⁵ Por ejemplo: Domingo Prat, Daniel Fortea, Pascual Roch, Hilarión Leloup y especialmente Emilio Pujol.

⁶⁶ Como las obras publicadas en el método de Pascual Roch: *Modern Method for the Guitar (School of Tárrega)*.

utilizados durante el siglo XIX, presente en los métodos de Sor-Coste, Aguado, Carulli, Carcassi, etc.

Pero la escuela de Tárrega no solo se centró en los métodos didácticos; consistió también en un ideal artístico que desarrolló a lo largo de su vida y que llegó a nuestros días a través de extraordinarios guitarristas que supieron transmitir ese espíritu, adaptándolo a las demandas estéticas de los nuevos tiempos. Uno de ellos fue su discípulo Miguel Llobet, el más sobresaliente en el campo de la interpretación.

Llobet fue un guitarrista de fama mundial que continuó la estela que había comenzado Tárrega conquistando escenarios europeos y americanos. No escribió ningún tratado para la enseñanza de la guitarra, pero realizó todo lo necesario para terminar la tarea que Tárrega había comenzado: escribió nuevas piezas, realizó transcripciones de compositores contemporáneos etc.

“No solo un ejecutante como jamás haya existido otro, fue creador de una escuela que casi podría calificarse de nueva era para la guitarra, abriendo nuevos horizontes y describiendo una nueva serie de efectos y sonoridades tan desconocidas, que por esta causa, al oírlo, el instrumento sonaba de aquella manera tan única y sublime a la vez.” – Miguel Llobet.⁶⁷

La transmisión de la escuela de Tárrega continuó con los alumnos de Llobet, hasta llegar a Andrés Segovia⁶⁸, uno de los más importantes guitarristas españoles del siglo XX y uno de los que mejor supo captar de Llobet la esencia Tarregiana, tradición que continuó con los discípulos de Segovia.

⁶⁷ Llobet M.. (1988). *Mi inolvidable maestro*. Buenos Aires: Doñate, 40.

⁶⁸ Aunque en su biografía oficial (escrita por el mismo) se declara autodidacta, su relación con Miguel Llobet y otros discípulos de Tárrega está documentada, por ejemplo en: Usillos, C. (1973). *Andrés Segovia*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

FRANCISCO TARREGA (1852-1909) Síntesis Biográfica



Francisco de Asís Tárrega y Eixea⁶⁹ nació en Castellón el 21 de noviembre de 1852 y murió el 15 de diciembre de 1909 en Barcelona, España. Creció en el seno de una familia humilde siendo el mayor de siete hermanos, fue cautivado por la guitarra desde muy pequeño al escuchar a su padre rasgueando algunos ritmos. Su vista fue afectada desde niño debido a una infección ocasionada por el contacto con agua sucia y a pesar de haber sido intervenido en varias ocasiones durante su vida, nunca recuperaría la visión de manera óptima.

A la edad de 10 años viajó a Barcelona para estudiar con el guitarrista Julián Arcas, pero pronto dejó la casa de los familiares en donde residía y se unió a un grupo de jóvenes músicos para ganar dinero tocando en tabernas y cafeterías, en lugar de ir al conservatorio. Al enterarse su padre fue por él a Barcelona para llevarlo de vuelta a casa.

⁶⁹ Cantó F.. (1915). *Extraordinario Tárrega*. Castellón: Arte y Letras.

A principios de 1869 regresó a Castellón para ayudar a su familia económicamente, para lo que realizó conciertos en Vall de Uxó, Nules, Burriana, Segorbe y Vinaroz entre otras poblaciones. Su doble faceta musical, de guitarrista y pianista, le originó alumnos de todas las clases sociales, situación que perduró hasta el fin de sus días.

Conoció a D. Antonio Conezas Mendoza, un rico comerciante aficionado a la música que le ofreció su apoyo. Tras escuchar que el maestro Arcas había utilizado en un concierto una guitarra de extraordinaria sonoridad, partió con Don Antonio a Sevilla en donde se encontraba el taller de un constructor llamado Antonio Torres, que había construido la guitarra "La Leona". Esta guitarra fue la favorita de Tárrega durante muchos años.

Durante el curso 1874-75 consiguió matricularse en el Real Conservatorio de Madrid y al año siguiente cursó los estudios de piano y armonía con los profesores Miguel Galiana y Rafael Hernando y de solfeo con el profesor José Gainza.

Se dirigió a Francia para darse a conocer en París, entre su círculo de amistades se encontraban Zorrilla, Campoamor, Leopoldo Alas, Salmerón, Mariano Beulliure y Tomás Breton.

Se reencontró con su maestro Arcas quien le mostró su asombro por la calidad de su ejecución en el instrumento y le presentó a Luis Soria, uno de sus alumnos con quien estableció una gran amistad y la posibilidad de formar un dúo.

El 29 de diciembre de 1881 se casó con María Rizo y fijaron su residencia en Burriana. Meses después partieron hacia Madrid en donde nació su primera hija, pero lamentablemente murió durante el invierno. Al poco tiempo de este suceso Tárrega reanuda su actividad como concertista actuando en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Obtuvo el puesto de director de la orquesta del teatro Recreos Matutences, pero un incendio en el teatro en la víspera de su debut truco su carrera como director de orquesta.

En 1894 regresó a París e Inglaterra, de este viaje se rescataron manuscritos del Carnaval de Venecia entre otras de sus obras. Fue acogido rápidamente por los ingleses y los

críticos musicales le dedicaron varias columnas. Volvió a realizar una gira de conciertos por Cannes, Niza, Montecarlo y regreso a París donde fue invitado por la reina Isabel II en varias ocasiones a su palacio. Finalmente regreso a su casa en Barcelona.

Se alejó cinco años de los escenarios y durante este tiempo compuso algunas de sus obras más conocidas que fueron publicadas por la editorial Vidal. En 1899 realizó una gira en Castellón y Málaga, también compuso y realizo algunas transcripciones para guitarra, además de mantener una estrecha amistad con el compositor Tomás Bretón.

Viajo hacia las africanas tierras de Argel, en donde tuvo una estancia muy prolífica componiendo obras originales y transcripciones, igualmente en Marsella, que más tarde fueron publicadas. Durante su última década de vida tuvo la intención de elaborar un método para guitarra, pero no pudo concretarlo debido a sus constantes quebrantos de salud.

Poco antes de morir dijo que había encontrado la longitud exacta para tocar con las uñas, desgraciadamente no dejó su descubrimiento escrito. En enero de 1904 fue nombrado por la sociedad barcelonesa de Orfeo y Punto como “Socio de Honor” y después de este nombramiento dio una serie de conciertos por todo el litoral levantino.

Se trasladó a Valencia en 1905 y compuso varios preludios y estudios, transcribió también varias obras de autores como Bach y Schumann. A finales de 1907 sufrió una embolia de su lado derecho del cuerpo, por lo que tuvo una rehabilitación lenta y dolorosa. Atravesó por una precaria situación económica que lo obligo a realizar una nueva edición de sus obras para conseguir ingresos.

Tras sufrir una fuerte depresión nerviosa, perdió la vida el 15 de diciembre de 1909 en Barcelona, sus restos fueron depositados en el Cementerio del Suroeste de Barcelona.

CARNAVAL DE VENECIA

Análisis Musical

El Carnaval de Venecia de Tárrega está inspirado en la obra para violín y orquesta escrita por Paganini en 1816 con el mismo nombre. La obra compuesta por Paganini consta de un tema con veinte variaciones y un final.

Tárrega no publicó sus variaciones, éstas fueron publicadas en el “Método Moderno para Guitarra Vol. III – Escuela de Tárrega” de Pascual Roch, uno de sus alumnos. Consta de un tema con ocho variaciones y una introducción.

Esta obra al igual que la de Paganini, está diseñada para exhibir las destrezas técnicas del ejecutante, buscando explotar al máximo las posibilidades sonoras del instrumento.

El tema original de Paganini está escrito en la mayor, compas de seis octavos y una extensión de dieciséis compases.



El tema de las variaciones de Tárrega está escrito en la mayor, compas de tres cuartos y tiene una extensión de treinta y dos compases. Aunque la extensión del tema es equivalente, presenta diferencias en la línea melódica, haciéndolo por terceras paralelas.

La primera variación está construida con la siguiente figura rítmica:



En los primeros dieciséis compases mantiene el dibujo melódico con terceras paralelas, añadiendo un movimiento en el bajo con la figura rítmica de esta variación. En los siguientes dieciséis compases cambia al registro agudo, agrega sextas paralelas y modifica el dibujo melódico.

La segunda variación está construida con la siguiente figura rítmica:



En los primeros dieciséis compases conserva la melodía mediante tresillos de octavo, marcando la nota de la melodía y haciendo un salto de tercera o segunda regresan a la nota inicial, seguido de una nota pedal de mi en el tiempo débil. En la segunda mitad vuelve a cambiar completamente la estructura rítmico-melódica del tema pero mantiene la base armónica y agrega cromatismos.

La tercera variación está construida con la siguiente figura rítmica:



En esta variación la extensión se reduce de treinta y dos a veintitrés compases. La melodía del tema es llevada en el primer tiempo de la figura rítmica con una apoyatura, la armonía aparece también en tiempo fuerte con acordes de cuatro notas en el registro grave. La segunda nota de la figura rítmica es siempre una nota pedal en mi. También aparece brevemente la figura rítmica de la variación anterior.

Var. III

The score for Variation III consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p). Below the staff, there are labels for fingerings: 'pulg. thumb pouce' and 'pulg. thumb pouce'. The second staff continues the melody with similar fingerings and dynamic markings. Labels 'pulg. thumb pouce' and 'pulg.' are placed below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En la cuarta variación predomina la siguiente figura rítmica:



Su extensión es aún más corta con solo dieciséis compases y modifica considerablemente la melodía del tema, dándole un carácter sereno y melancólico.

Var. IV

The score for Variation IV consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p). Below the staff, there are labels for fingerings: 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a'. The second staff continues the melody with similar fingerings and dynamic markings. Labels 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a', 'a' are placed below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

La quinta variación tiene un extensión de treinta y un compases. En los primeros dieciséis compases reaparece la melodía del tema pero sin terceras paralelas. Cada nota de la melodía está acompañada de un *glissando* que parte de nota la cuándo está tónica y de sol sostenido cuando está en dominante. La segunda sección de la variación incluye un material muy variado y ornamentado.

La sexta variación tiene treinta y tres compases de extensión. En los primeros dieciséis compases muestra el tema casi de forma idéntica pero se añade un efecto de armónico octavado a la primera voz de la melodía, haciendo que cambie de registro una octava más aguda y que le da el carácter más suave de toda la obra. En los siguientes diecisiete compases vuelve a presentar otro material que utiliza material muy ornamentado y que se aleja del dibujo melódico del tema.

La séptima variación tiene una extensión de dieciséis compases y está basada en la segunda variación. Está construida con la misma figura rítmica pero cambia a un registro más grave y realiza saltos súbitos de una octava con el mismo patrón rítmico. La vitalidad y agilidad de esta variación contrastan con el carácter de la anterior.

Var. VII

La octava y última variación es la más extensa con treinta y siete compases. La melodía es llevada en un registro más agudo, por un brillante tremolo con valores rítmicos de dieciseisavo acompañado de un arpeggio con el bajo en valores de octavo. Este material se prolonga por veintitrés compases, después de ello aparece otro material musical con carácter gracioso que conduce a la cadencia final.

Var. VIII

RECOMENDACIONES TECNICAS E INTERPRETATIVAS

- Es importante leer el método de Pascual Roch Vol. III y revisar las indicaciones que ofrece para esta obra.
- Es recomendable trabajar los ligados pues muchas de las variaciones están construidas con ellos.
- Hay que prestar atención en el contraste de texturas entre cada variación.
- La obra está hecha para exhibir las destrezas técnicas del ejecutante, por lo que hay que prestar especial atención en la técnica.

CONCLUSIONES

Realizar este trabajo me permitió abordar el repertorio clásico-romántico de la guitarra de una manera más cercana y respondió a muchas de mis interrogantes iniciales; pero también despertó muchas otras e incrementó mi interés en él.

La selección de obras que ejemplificaran de la mejor forma los temas presentados en este trabajo, fue el resultado de una minuciosa búsqueda de dos años con la ayuda de mi maestro Eloy Cruz. Durante esa búsqueda pude observar que el repertorio para guitarra del siglo XIX es realmente basto y variado, esto despertó en mi un enorme interés por seguir explorándolo aún más a fondo.

El hecho de que esta música fuera tan popular y tuviera tanta demanda me resulta difícil de asimilar, pues en nuestro contexto actual, un hecho de esta naturaleza parece tan lejano. Resulta aún más difícil entender que esta música propiciaba la convivencia social y que se tantas obras para guitarra fueran publicadas por la enorme demanda que había.

Las obras de este periodo deben abordarse con una intención orquestal, la guitarra llamó la atención de numerosos músicos y se hizo popular por la gran posibilidad tímbrica que era capaz de ofrecer y su reducido tamaño.

Mi percepción inicial antes de la elaboración de este trabajo comparada con la actual resulta tan distante. No queda más que seguir explorando este repertorio y seguir disfrutando de esta música que tiene mucho para dar.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

Aizenberg, A., & Restiffo, M. (2010). *Apuntes de historia de la música*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.

Bone, P. (1914). *The guitar & mandolin*. Londres: Schott.

Cantó F.. (1915). *Extraordinario Tárrega*. Castellón: Arte y Letras.

Díaz Soto, R., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia repertorio y organología*, Alicante: Club Universitario.

Evans, Tom and Mary Anne. (1977). *Guitars. Music history, construction and players from the renaissance to rock*, New York: Facts On File.

Harvey Turnbull. (1991). *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, vol I. Connecticut: The Bold Strummer.

Heck, T. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, Columbus: Orphée Ed.

Jeffery, B. (1977). *Fernando Sor*. Miami: Hansen.

Krick, G. (1941). *Luigi Legnani, Guitar Virtuoso and Composer*. ETUDE.

Llobet M.. (1988). *Mi inolvidable maestro*. Buenos Aires: Doñate.

Newman, S. W. (1972). *The Sonata in the Classic Era Vol. 2*, New York: W.W. Norton.

Oberbek, J. (2006). *Jan Nepomucen Bobrowicz - Chopin gitary*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Debit.

Stanley Sadie. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove.

Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The guitar and its music*. Oxford: Oxford University Press.

Usillos, C. (1973). *Andrés Segovia*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Vicenzo Bartelli. (1851). *Vita di Niccoló Paganini da Genova*. Perugia: Giancarlo Conestabile.

REVISTAS

Marta Tirado. (2009). *Francisco Tárrega: Un guitarrista imprescindible*. Ribalta, núm. 16.

The 102 Memoirs of Makaroff. (1946). *Guitar Review*, 1.

SITIOS DE INTERNET

Earlyromanticguitar.com,. (2016). *Early Romantic Guitar Homepage*. Retrieved 3 March 2016, from <http://www.earlyromanticguitar.com/>

PARTITURAS

Bobrowicz, J.N. (18??). *Grandes Variations sur un Duo de l'Opera: Don Juan Op. 6*. Leipsic: Breitkopf & Härtel.

Giuliani, M. (1840). *Gran Sonata Eroica*. Milan: G. Ricordi & C.

Legnani, L. (18??). *Fantasia Brillante e Facile per la Chitarra Sola*. Leipsic-Wien: Josef Weinberger.

Roch, P. (1917). *A Modern Method for the Guitar (school of Tárrega) vol. 3*. New York: Schirmer's Scholastic.

Sor, F. (18??). *Compositions pour la Guitare par Ferdinand Sor, Deuxième Grande Sonate Op. 25*. Berlin: N. Simrock.

Wynberg, S. (1985). *Johann Kaspar Mertz Guitar Works, Unpublished Works vol. II*. United Kingdom: Chanterelle.