



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Música

**Vino nuevo en odres viejos
O el cajón olvidado de Segovia**

Tesis que para obtener el Título de Licenciado

Instrumentista en Guitarra

Presenta:

Juan Carlos Ponce Reyes

Director de Tesis: Eloy Camerino Cruz Soto

Asesor del recital: Marco Iván López Miranda

Ciudad de México 2016



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 madre, que nunca dejó de brindarme apoyo incondicional y ejemplo de siempre poder salir adelante, aun en las peores condiciones. A mi padre, ejemplo de rectitud y buena voluntad. A mi hermano, amigo desde la infancia.

A mis Maestros, Marco Iván por ser guía todos estos años. A Eloy, por compartir sus sabios consejos y comentarios, indispensables para la realización del presente trabajo. A Gaby, Carlos y José Luis, por sus importantes enseñanzas dentro y fuera de las aulas.

A Linda, por acompañarme en esta aventura.

¿Qué cosa fuera
la maza sin cantera?

Silvio Rodríguez

Índice

Índice	I
Introducción	1
<i>Sobre la expresión “Vino nuevo en odres viejos”</i>	1
<i>Definiciones de “Música de concierto” e “Instrumento de concierto”</i>	2
<i>La composición en el siglo XX. 1900-1930</i>	5
<i>La composición para guitarra en la primera mitad siglo XX</i>	8
<i>La composición para guitarra en la segunda mitad siglo XX</i>	9
Vino Nuevo en Odres Viejos	12
<i>Carlos Chávez</i>	12
<i>Lennox Berkeley</i>	28
<i>André Jolivet</i>	50
<i>Alberto Ginastera</i>	101
Conclusiones	139
<i>La composición en la tradición musical occidental</i>	139
<i>El cajón olvidado de Segovia</i>	145
Los guitarristas-intérpretes, la nueva generación de guitarristas-compositores y el compositor-no-guitarrista	145
<i>La guitarra en el paradigma compositacional occidental y las obras de Chávez, Berkeley, Jolivet y Ginastera</i>	151
Anexo	152
<i>Listado de trabajos desde 1993 a 2011 (y al inicio de 2012)</i>	152
Referencias	162

Introducción

Sobre la expresión “Vino nuevo en odres viejos”

Esta expresión aparece originalmente en la Biblia, específicamente en el Evangelio según San Marcos, capítulo 2, versículo 22 “Ni nadie echa vino nuevo en odres viejos; de otra manera, el vino nuevo rompe los odres, y se derrama el vino y los odres se pierden, pues el vino nuevo en odres nuevos se ha de echar”.

En música esta expresión se emplea comúnmente de manera metafórica, correspondiendo el *vino* al lenguaje compositivo y el *odre* a las formas estructurales. De manera menos frecuente, esta idea se aplica a las transcripciones. En general, la frase pierde el sentido original y simplemente refiere a la conjunción de lo nuevo con lo viejo, aunque eso sí, muy frecuentemente con un sentido crítico.

Por ejemplo Bryn-Julson y Mathewes (2009, p. 27) en su libro *Inside Pierrot lunaire*, indican que Schoenberg utilizó esta expresión en una carta que dirigió a Busoni en 1909, refiriéndose a que si el lenguaje musical es nuevo, también deberían serlo las formas y estilos.

Theodor Adorno (1997, p. 57), también utilizó esta expresión acerca del primer cuarteto de cuerdas de Berg, comentando que no usó “cromatismos y enarmonías para dar enriquecimiento modernista a los esquemas no examinados de la sonata, las variaciones o el rondó” sino que también es innovador su uso de la forma en esta obra.

Por otro lado Copland (2004, pp. 66 - 67) se valió de dicha frase cuando acusó a Schoenberg y a Berg de tener “nostalgia tonal” y emplear formas como el rondó, variaciones, minueto y gigue; y que más bien fue Webern el primero en escribir música “atemática”.

Así, esta frase se ha utilizado para señalar un cierto arcaísmo en los aspectos compositivos de una o más obras. Sin embargo, en el presente trabajo, esta idea se retoma desde el punto de vista de la descripción que hace Taruskin del modernismo, para denotar el uso de formas de siglos pasados (de manera similar a como usó Adorno esta expresión) en las obras para guitarra de Chávez, Berkeley, Ginastera y Jolivet, como un “maximalismo” de la tradición.

Definiciones de “Música de concierto” e “Instrumento de concierto”

Dado que en este trabajo se gravita constantemente, entre los conceptos de “música de concierto” e “instrumento de concierto”, es pertinente establecer las definiciones operativas para dichas expresiones.

En los diccionarios de términos musicales no se encuentra propiamente una definición para “música de concierto”, por lo que en el presente trabajo se tomarán como punto de partida las definiciones de “concierto”, y se establecerá una diferencia con otras prácticas musicales.

En su entrada del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, William Weber define “*Concert*” del siguiente modo:

By definition, the modern concert makes music the centre of social attention. This was an innovation, since until the 17th century music was presumed to accompany another social activity [...] The concert thus differs fundamentally from ceremonies or services and from entertainments where the role of music is auxiliary.

The shift of jazz and rock music into concert settings between the 1930s and the 1950s marked an expansion in the range of concert activity. Idioms that had evolved in dance halls and nightclubs at first seemed foreign to the concert hall, [...] in each case the idiom changed in ways that made the term ‘concert’ seem appropriate.

Rock music, like jazz, shifted from dance halls and nightclubs to the concert stage, but did so earlier in its evolution and with a greater focus on recordings and radio.

The arrival of the Beatles in 1964 greatly expanded the scale and the market for rock concerts, notably with the use of baseball stadiums. Their manner of presentation was nonetheless rooted in the nightclub in that they tended to wear a common outfit and use standard lighting. During the early 1970s Led Zeppelin expanded the use of light strobos, smoke, projections and fantastic, individualized costumes, techniques that San Francisco promoters had devised in dance halls such as the Fillmore Auditorium. During the 1980s heavy metal groups made such effects a major focus of their concerts.

Por otra parte en el Harvard Dictionary , Wili Apel lo define así:

Concert. I. A public performance of music, especially one involving a group of musicians (a performance given by a soloist is called a recital). Concerts are a fairly recent institution. Through the end of the 17th century, musical performances took place in churches, in the homes of princes or wealthy persons who could afford a private orchestra, or in closed circles

En el artículo “Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo?”¹ de la revista en línea *TRANS 12* (2008) Juan Pablo González, define música popular de la siguiente manera:

[...] en 1997 propusimos una definición instrumental de música popular [...] Se trata de una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad. De este modo, quisimos diferenciarnos de las prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales.

Volviendo al Grove, en la entrada “Folk music”, Carole Pegg dice lo siguiente:

Volkslied (‘folksong’) as a term was coined by the German cultural philosopher, theologian and writer Johann Gottfried Herder (1744–1803) and established by his publication ‘*Stimmen der Völker in Liedern*’, *Volkslieder* (1778–9). Among its characteristics, he posited the necessity of its production by ‘communal composition’ and an aesthetic of ‘dignity’

From the late 19th century onwards [...] Across Europe, the ‘folk’ were initially identified as peasants and rural artisans. Béla Bartók included urban popular forms within the rubric of ‘folk music’.

For the English folksong collector Cecil Sharp and for others in the first British Folk Music Revival, folk music was perceived as only produced by artisan and labouring rural people. Sharp argued that continuity, variation and selection were the three vital components of folksongs and that anonymous composition and oral transmission were defining elements (1907).

Broadside ballads did not fit happily into this definition since they were published and sold in urban contexts for popular consumption. They were, however, embraced as ‘folk music’ by the folk music revivals of both North America and Britain.

The International Folk Music Council (IFMC), founded in 1947, attempted a definition of ‘folk music’ at its conference in São Paulo (1955) that incorporated Sharp's three criteria and the notions of ‘tradition’ and ‘oral transmission’. Folk music was ‘the product of a musical tradition that has been evolved through the process of oral transmission’. [...] The IFMC dispensed with Sharp's ideas about anonymous composition, rather folk music might originate with an individual composer but must have been absorbed subsequently into the unwritten living tradition of a community.

For European countries, the dictionary distinguishes between ‘art’ music (i.e. European classical and sacred musics), ‘folk’ or ‘traditional’ music and ‘popular’ music. However, the perspectives of contributors express different national intellectual and disciplinary traditions. ‘Folk music’ is sometimes used interchangeably with ‘traditional’ music

¹ <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/100/los-estudios-de-musica-popular-y-la-renovacion-de-la-musicologia-en-america-latina-la-gallina-o-el-huevo>

Tomando en cuenta lo anterior, “música de concierto” sería aquella que se convierte en el centro de atención y que no tiene otros fines sociales, como rituales o ceremonias, que no es de carácter rural o popular, y que surge de las prácticas musicales occidentales que después se expandieron al resto del mundo. Asimismo, se distingue de la música popular por ser ésta última urbana, mediatizada y masiva, pues si bien la música de concierto sucede en el medio urbano, se mediatiza en soportes físicos y digitales, actualmente tiene un alcance masivo, todos estos no son fines que esta música persiga *per se*. Por otro lado, aunque se utilice la palabra “concierto” en el contexto de música popular, el rock o el jazz, por ejemplo, se definen fuertemente por estas características anteriores. Desde luego se distingue de la música folclórica o tradicional, que normalmente se asocia a la composición comunitaria y anónima, con un componente de oralidad muy fuerte.

Entonces “música de concierto” es aquella que no es popular ni folclórica, que es el centro de atención social al momento de ejecutarse en una actividad denominada concierto. Un “instrumento de concierto” será aquel que participe en esta música, siendo el centro de atención social.

Es necesario mencionar que, aunque hay instrumentos que transitan en distintas prácticas musicales, es el uso social el que define en que momento es un “instrumento de concierto” y cuando no. El violín por ejemplo, instrumento orquestal de la “música de concierto” por excelencia, se utiliza en prácticas desde el son jarocho, la música de gitanos y conciertos de rock o jazz. De manera que no es el instrumento físico en si mismo, sino la práctica realizada con él lo que lo vuelve un instrumento popular o de concierto.

En el caso de la guitarra, cuando se emplea la expresión “en el siglo xx la guitarra se elevó a instrumento de concierto” (expresión que puede prestarse a connotaciones peyorativas hacia las otras prácticas musicales, no así en el presente trabajo), se enfatiza el hecho de que los compositores, digamos “académicos” o de “música de concierto” no escribían para el instrumento, y que la guitarra rara vez tenía participación en conciertos y salas destinados a esta música.

Entonces cuando en el presente trabajo se mencione a la guitarra como “instrumento de concierto”, será en este sentido. Eso sí, lo que se pretende, es demostrar que la presencia del instrumento en los espacios propios de la “música de concierto”, no cambia su constitución, sino que depende también el repertorio.

La composición en el siglo XX. 1900-1930²

Taruskin en el cuarto tomo de su historia de la música, señala que hacia el final del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, el modernismo es una “maximización de las tradiciones técnicas y expresivas del siglo XIX”, lo llama “maximalismo” en lugar de modernismo, ya que “siguieron fines tradicionales, con medios radicales” siendo Mahler, Schoenberg (en sus primeras obras) y Strauss los actores de esta tendencia en sus inicios, en la orquestación y duración de las obras, la armonización (aun tonal) y en la ópera respectivamente.

Al mismo tiempo en Francia, se llevaba a cabo un proceso contrario, también modernista, pero con diferente dirección, según Taruskin, retomaron formas de la música utilitaria; es decir, danzas como *sarabande*, *minuet* o *gavotte*, como reacción contra las grandes formas de Wagner, y “buscaban en la música una fuente de placer; más que lo sublime, veían belleza”, esto como reacción al modernismo alemán. Los compositores que Taruskin considera clave son Debussy, Ravel, Satie y Lili Boulanger. Resalta el uso de la armonía de Satie y Ravel, las escalas sin semitonos de Debussy, así como las melodías modales de Boulanger.

Poco después el “maximalismo aristocrático”, de los ballets de Stravinsky, *El Pájaro de Fuego*, *Petrushka* y *La Consagración de la Primavera*, sobresale con el uso de la escala octatónica y la armonía derivada de ésta, así como el acorde hexatónico llamado *Petrushka*, por su uso reiterado en el ballet llamado de este modo. También es interesante la riqueza rítmica en *La Consagración*, por sus cambios de compás y dislocaciones en el ritmo, en especial la “*Danza del sacrificio*”, en el que emplea técnicas sin precedente.

Taruskin llama maximalismo trascendental, “es decir, emplearon medios radicales, para fines espirituales”, a la música de Scriabin, Ives y Schoenberg, al haber una búsqueda de lo “oculto” o “mágico” en la música; para este fin, se valieron de notas agregadas a la armonía, sobrepasando incluso lo que Stravinsky lograría con su acorde *Petrushka*. De Scriabin resalta el uso de escalas octatónicas y por tonos enteros para organizar armonía.

Los recursos de Ives son tan variados que van desde los *clusters*, la microtonalidad y la polirritmia; esto, porque usaba distintos y muy dispares estilos musicales para representar distintas cosas, como hace notar Taruskin; por ejemplo, las citas de Beethoven contenidas en la sonata *Concord*.

En el terreno de la microtonalidad, es de destacar el trabajo de Julián Carrillo, quien usó divisiones de cuartos y octavos de tono; sin embargo, no fue sino hasta los 1920's que pudo resolver los problemas de adaptar y crear instrumentos capaces de realizar dichos sonidos.

Había un pequeño grupo de norteamericanos ligados a Ives, Cowell, Ruggles, Riegger, Becker, Rudhyar y Ruth Crawford, que compartían la visión trascendental

² Información tomada de Taruskin. Oxford History of Western Music. tomo 4

de Ives de la música. La música de ellos emplea casi todas las doce notas cromáticas, así como clusters producidos con el brazo en las obras de Cowell.

Hacia el final del tratado de armonía de Schoenberg, se encuentra una sección que sería el germen de la concepción de la disonancia en este compositor, clasificándola como “consonancia a la cual el oído aún no se familiariza”, concluye con la “emancipación de la disonancia; la absolución de resolver la disonancia a armonías más simples”. Con este principio, su música se aleja de la tonalidad, Taruskin cuestiona el término “atonal”, analizando la música desde la disonancia, cromatismo y conjuntos de alturas; retoma la expresión del mismo Schoenberg de “pantonalidad” para referirse a que hay una “tonalidad flotante”.

La pantonalidad puede observarse desde el drama *Erwartung*, en el que ya hay un tratamiento de armonía por cuartas, a esta música se le ha denominado “expresionista”, Taruskin la considera como un ejemplo de “maximalismo” de la expresión y es a la primera que califica de atonal. Sobresalen por su extrema brevedad las obras de Webern, en las cuales se aprecia, según Taruskin, el otro extremo del “maximalismo”, en especial, las *Bagatellen* Op. 9.

Por otro lado el “maximalismo nacionalista” de Bartók se originó por las melodías modales húngaras, que utilizó para generar procedimientos modernos en sus propias obras, tales como estructuras y escalas simétricas y armonías por cuartas.

El estreno en 1923 del *Octeto para alientos* de Stravinsky, considerada como la obra que abre el periodo “neoclásico” del compositor, marca el inicio del “verdadero” siglo XX de acuerdo a Taruskin. Esto porque representa el rechazo al pasado inmediato. Hasta antes de esta obra, el “maximalismo” se había ocupado de ampliar y expandir la finalidad del Romanticismo, que es la expresión; es decir, es una obra “enteramente formalista, sin contenido extramusical”.

En esos mismos años, Schoenberg formula su “técnica de los doce sonidos”, curiosamente en 1923, es cuando expone su sistema a sus alumnos. Irónicamente, Schoenberg había sido crítico a Stravinsky por usar recursos del pasado, él mismo usaría danzas barrocas para emplear su nueva técnica composicional.

Considera Taruskin, que esta técnica tiene un componente “neoclásico”, «by rationalizing the composition of atonal music and making it more orderly and “plannable” [planificable], significantly strengthened the bonds that connected atonal music with the formal methods of the “classical mainstream.”»³

Tanto Schoenberg como Berg, emplearon la técnica como medio para ampliar y tener más control sobre la “expresividad” de la música, Webern en cambio, vio la posibilidad de utilizarla para dominar el aspecto estructural en la música, Taruskin lo pone en este sentido en relación cercana al “neoclasicismo” de Stravinsky. Por otro lado, también emplea referencias al pasado, tanto temáticamente, como el

³ Mediante la racionalización de la composición de música atonal y hacerla más ordenada y planificable, se refuerza significativamente los lazos que la conectan con los métodos formales de la corriente principal clásico.

motivo “Bach”, la fuga o estructuralmente como el *scherzo* de Beethoven, así como también a los maestros del siglo XV.

Además de estas tendencias, se dieron otras muestras musicales relevantes, el neoclasicismo de Prokofieff y Shostakovich, el Nacionalismo de Manuel de Falla, el grupo de *Les Six*⁴, y la fuerte influencia del jazz, tanto en EUA como en Europa, particularmente en Francia.

Este es el ambiente en el que se formaron y vivieron su juventud los compositores abordados en las páginas siguientes, todos nacidos hacia el inicio del siglo: Carlos Chávez en 1899, Lennox Berkeley en 1903, André Jolivet en 1905 y Alberto Ginastera en 1916. En la música de cada uno de estos compositores, se refleja la influencia de los primeros años del siglo, particularmente *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky, la técnica de los doce sonidos de Schoenberg, así como el Neoclasicismo, el Nacionalismo (particularmente Bartók y Falla) y el jazz.

Por otro lado es claro que la guitarra no figura en este acercamiento a este periodo de la historia de la música, en estos años aun se tenía a la guitarra como un instrumento de pocas posibilidades, adecuado para la música de salón cuando mucho, aunque ya se estaba gestando un cambio de esta visión de la guitarra, por ejemplo ya se había compuesto el Homenaje de Falla, no es un cambio significativo para que un musicólogo como Taruskin incluya en su historia de la música un solo comentario del instrumento.

En este trabajo no se aborda la música de las siguientes décadas, que conforman las vanguardias más radicales que si tenían como objetivo ir en contra de toda la tradición musical y renovar al arte en todas las dimensiones posibles. Esta postura sale de la visión unificadora de Taruskin de “maximalismo” del Romanticismo llevada a cabo por los modernistas y es omitida debido principalmente a que los cuatro autores aquí abordados no tienen influencia tan marcada por la vanguardia y si por el modernismo.

⁴ Georges Auric (1899–1983), Louis Durey (1888–1979), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963), y Germaine Tailleferre (1892–1983). Cocteau era el único no músico y mánager, Satie abandonó el grupo en 1918.

La composición para guitarra en la primera mitad del siglo XX

Harvey Turnbull y Paul Sparks en la entrada “Guitar” para el *Grove*, aseguran que durante el siglo XX, la falta de repertorio para guitarra provoca que los intérpretes lo enriquezcan desde dos perspectivas distintas: las transcripciones y el encargo de obras a compositores no guitarristas, siendo más importante esta segunda estrategia; también señalan un alejamiento de la tradición del guitarrista-compositor, por tradición refiriéndose a los maestros del siglo anterior. Graham Wade (2001, p. 108) comenta este mismo interés de los intérpretes por la música de otros compositores, e indica que el excepcional caso de Agustín Barrios es un ejemplo del modelo del siglo XIX, de guitarrista-compositor⁵.

Wade (2001, pp. 110 - 111) enlista una serie de compositores no guitarristas, que en las décadas de 1920 y 1930, escribirían obras para guitarra en un lenguaje predominantemente tradicional. Turnbull (1974, pp. 112 - 115), corrobora lo anterior; ninguno de estos dos autores, menciona otra obra o compositor de la primera mitad del siglo XX que se salga un poco de los esquemas del siglo anterior, además del *Homenaje a Debussy* de Falla y los *Doce Estudios* de Villa-lobos.

Wade (2001, p. 118), Turnbull (1974, p. 116) y Greene (2011, pp. 25, 75 - 83) reconocen el inmenso valor de la *Quatre pièces brèves* de Frank Martin, escritas en 1933, siendo de las primeras (sino es que la primera) obras para guitarra sola en aventurarse a explorar un lenguaje moderno (y hasta serialista), en una época tan temprana del siglo y con tan poco tiempo de haber empezado a tener éxito el instrumento en salas de concierto. Sin embargo Wade y Greene (ibíd.) señalan que no tuvieron reconocimiento hasta la década de 1950 gracias a las interpretaciones de Julian Bream.

La década de 1950 es importante para el repertorio de carácter modernista, son compuestas distintas obras y recibe reconocimiento las Cuatro Piezas Breves de Martin. Greene menciona junto a estas piezas de Martin las obras de Krenek y Milhaud (*Suite* y *Segoviana*, respectivamente); por otro lado Wade, después de las *Quatre pièces* de Martin, es *El Polifemo de Oro* de Smith Brindle la siguiente obra en aparecer en su libro, posteriormente incluye *Tiento* de Ohana y *Suoni Notturmi* de Petrassi.

A la lista anterior, en el *Grove*, Turnbull y Sparks en la entrada “Guitar” agregan la *Sonatina* de Berkeley y los *Drei Tientos* de Henze, para guitarra sola, compuestos hacia el final de la década del 50, que exploran lenguajes no tan similares al resto del repertorio. También recalcan la música para guitarra y voz, para esta dotación surgen en esta década las canciones de Britten y Walton.

⁵ Hay que mencionar que esta afirmación sesga a los compositores guitarristas de la segunda mitad del XIX, como Arcas, Ferrer, Castillo, entre muchos otros. Esta concepción es reflejo y refuerza la idea que se tiene de la historia de la guitarra.

Aun cuando la guitarra gana adeptos e interés, la imagen de la guitarra como instrumento secundario sigue muy fuerte. Por ejemplo, Greene (2011, 26 - 27, 30) da cuenta del impacto que tendría el repertorio en los críticos, citando ejemplos que califican al instrumento e intérpretes, de no tener más que capacidades limitadas solo para las obras sueltas sin mayores pretensiones y poco sustanciosas. Turnbull (1974, p. 123) retoma también las duras críticas a los recitales de guitarra, y aprecia el aporte de las obras de lenguaje moderno para llenar esta laguna en el repertorio y enriquecerlo.

Turnbull (1974, pp. 117 - 118) Wade (2001, pp. 149 - 150) y Greene (2011), señalan la importancia de Bream para cambiar esta tendencia. Greene, por ejemplo, dedica toda su tesis específicamente al disco que grabó Bream en 1967, que contiene exclusivamente música moderna. Como se vio en párrafos anteriores, la gran mayoría de las obras enlistadas, existen alrededor de Bream, ya sea por comisión, dedicatoria o rescate.

Tuvieron que pasar más de 30 años desde el *Homenaje* de Falla, para que se incorporara repertorio moderno de relevancia en el ámbito guitarrístico. Es curioso que simbólicamente coinciden en estas dos décadas dos obras de cámara importantes que incluyen a la guitarra, la *Serenade* op. 24 de Schoenberg, escrita entre 1920 y 1923, y *Le marteau sans maître* de Boulez escrita en 1952.

Fuera de este puñado de obras, el resto del repertorio estaba, hasta la primera mitad del siglo, conformado por obras sueltas; en su mayoría nacionalistas, en lenguaje tonal tradicional, sea repertorio original nuevo, tanto de guitarristas como de no guitarristas, o por transcripciones y música del romántico. Si bien, el hecho de ser tonales o nacionalistas no es sinónimo de menor calidad, es el hecho de no buscar un desarrollo temático-armónico-formal, al nivel de lo que se había conseguido, ya con antecedentes como Beethoven, Mozart o Bach, o lo que logra con melodías nacionales Bartók, por citar algunos. Greene (2011, p. 20) ejemplifica con las obras de Torroba este asunto. Lo anterior da origen a ásperas críticas e incrementa la imagen de que la guitarra es un instrumento de segunda categoría y limitado en sus posibilidades expresivas y a nivel intelectual.

Por otro lado, es claro notar que hasta la primera mitad del siglo XX, la guitarra seguía al margen de las búsquedas estéticas y de lenguaje en la música, el poco interés de los compositores con más reconocimiento en utilizar el instrumento, tanto en conjunto como solista es prueba de ello, así como los comentarios de compositores como Jolivet y Ginastera son muestra de la imagen que estos años proyectaron en las décadas siguientes sobre el instrumento.

La composición para guitarra en la segunda mitad del siglo XX

Wade (ibid, p. 155) considera que el estreno del *Nocturnal* de Britten en 1964 por parte de Bream, marca el inicio de una nueva era en la guitarra; más adelante al igual que Greene, Wade (ibid, p. 158) también considera que el disco de Bream *20th Century Guitar*, es un parte aguas en la manera de concebir a la guitarra y sus posibilidades.

A partir de la década de 1970 hay un crecimiento en el ámbito guitarrístico y se observan cambios notables en el repertorio. Wade (ibid, pp. 160-162, 167) menciona algunos esfuerzos editoriales que surgen en esta época, tales como ediciones Bèrben a cargo de Angelo Gilardino, o las sucesivas ediciones de obras de Leo Brouwer que empezaron a salir hacia esos años. También aparece *The sounboard*, el *journal* de la *Guitar Foundation of America*.

Esta es la década que ve nacer numerosas obras importantes, *Nunc* de Petrassi, *Five Bagatelles* de Walton, *Y después* de Maderna para guitarra de 10 cuerdas; algunas de las obras más modernas en lenguaje de Brouwer como *La espiral eterna*, *Parabola*, *Per suonare a due*, *Tarantos*; *Folios* de Takemitsu, *Algo* de Donatoni, *Tellur* de Murail, *Royal Winter Music I y II* de Henze, *Serenades of the Unicorn* de Rautavaara.

Por supuesto también surgen las obras aquí analizadas *Theme and Variations* de Berkeley, *Suite* de Jolivet, y la *Sonata* de Ginastera; obra que, según el *Grove* en el artículo *Guitar*, es ampliamente conocida como la obra latinoamericana más sustanciosa para el instrumento.

En la década de los '80s simbólicamente se termina una era con la muerte de figuras clave del inicio de siglo como Segovia, Tansman, Torroba, Pujol, Sainz de la Maza (Wade, ibid, pp. 170 – 172). Por otra parte el repertorio crece con obras de Carter, Ferneyhough, Tippett, Babbitt y Berio.

El siglo finaliza con una explosión en el repertorio, así como en el terreno de las grabaciones y ediciones de obras; de las fuentes consultadas, ninguna se ocupa de ofrecer mayor detalle en la última década del siglo, y dar cuenta de ello sería tema de una investigación mucho más a fondo.

Como se puede observar, hay un crecimiento en obras con lenguajes nuevos, que van desde la dodecafonía, el minimalismo, hasta la música espectral; también se explora grandes formas estructurales de siglos pasados como la sonata, tema y variaciones, suite, hasta la forma libre que es un recurso muy explorado en el siglo XX.

A pesar de este enriquecimiento, la producción sigue siendo relativamente escasa: cada compositor escribe solo una o dos obras para guitarra, tal y como hicieron Carter, Jolivet, Rautavaara o Ginastera. No obstante la cantidad, la calidad de cada

una es invaluable y prácticamente cada una aporta un mundo completamente nuevo a la guitarra, por ejemplo *Ko – Tha* de Scelsi o el *Prélude à la Mise à Mort* de Drogoz, en las que la guitarra es tratada como instrumento de percusión.

Se analiza aquí las obras de cuatro compositores, de manera representativa, para observar cómo se inserta su música en este contexto y relacionarlo con la historia de la música occidental. Es este repertorio el que mantiene una relación directa con el desarrollo de la música, el resto del repertorio que abordan los historiadores aquí citados, se mantiene al margen de las innovaciones de la música de concierto, estando aun aferrado a la música del siglo anterior.

Este repertorio es el que ha despertado mi interés, tanto a nivel musical como histórico, como intérprete me doy cuenta de la importancia que tiene rescatar y estudiar esta música a nivel teórico-analítico como en la práctica musical, a la que se le ha desfavorado por parte de los intérpretes. Constituyen estas obras un acercamiento de la guitarra a la música de concierto, y como se verá más adelante son éste tipo de obras las que logran establecer a la guitarra como instrumento de concierto. Este último punto es el detonante para la elaboración del presente trabajo.

Vino Nuevo en Odres Viejos

Carlos Chávez

*Biografía*⁶

Nace en 1899 en la Ciudad de México, empieza a estudiar piano con un hermano suyo. De 1910 a 1914 toma clases con Manuel M. Ponce y con Pedro Luis Ogazón de 1915 a 1920 y de armonía con Juan B. Fuentes. Desde pequeño entra en contacto con culturas indígenas.

En 1921 hace su debut como compositor con su sexteto para piano, en el mismo año Vasconcelos le comisiona el ballet *El Fuego Nuevo*. Esta época coincide con el fin de la Revolución Mexicana, con ésta se instaló un nuevo régimen político con ideas nacionalistas, con gran énfasis en las culturas indígenas.

En 1922 se casa con Otilia Ortiz y viajan a Europa, donde conoce a Paul Dukas, quien le sugiere que imite a Manuel de Falla en el uso de melodías indígenas. En 1923 viaja a EUA donde tendrá una mejor experiencia que en Europa.

Compone las tres piezas para guitarra en 1923, por encargo de Andrés Segovia, quien nunca las toca, y quedan incompletas hasta años después.

Comienza a escribir para el diario *El Universal* en 1924; escribirá para éste más de 200 artículos a lo largo de su carrera. Desde 1924 hasta 1926, junto a Lupe Medina y Silvestre Revueltas organiza numerosos conciertos en la Escuela Nacional Preparatoria.

Viaja a EUA de 1926 a 1928, donde conoce y forma amistad con Copland, Cowell y Varèse. A su regreso es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Mexicana (después Orquesta Sinfónica de México) y director del Conservatorio Nacional.

En 1933 es nombrado jefe del departamento de bellas artes de la Secretaría de Educación Pública, puesto que le servirá para invitar a Paul Strand, para que filme la película *Redes* en 1934. Renuncia en 1934 debido a la presión política.

Durante la década de 1930 su música tiene éxito en EUA, de mayor notoriedad el estreno de la *Sinfonía India* por la CBS, con él mismo como director; gracias a esto, es invitado como director por numerosas orquestas de EUA. En esta década Chávez comienza a escribir obras no nacionalistas.

Parker considera que el pináculo de su carrera como compositor nacionalista tuvo lugar en 1940, cuando es invitado a colaborar en una exhibición del Museo de Arte Moderno de New York, titulada *Twenty centuries of Mexican Arts*. Junto a Huízar,

⁶ Información tomada del artículo del Grove "Chávez (y Ramírez), Carlos (Antonio de Padua)" y del libro "Carlos Chávez: A guide to research". Ambos de Robert Parker.

Mendoza y Galindo, escribieron música para ensambles con instrumentos indígenas.

En 1943 es nombrado miembro de EL Colegio Nacional y funda *Ediciones Mexicanas de Música*. En 1947 es nombrado director general del INBA; puesto que le servirá para formar la Orquesta Sinfónica Nacional. Renuncia a la OSM en 1949, ésta se disuelve dos meses después.

Renuncia al INBA en 1952, por lo que comienza a componer, dar conferencias y a ser director invitado de distintas orquestas. Publica en 1961, con el título *Musical Thought*, las seis conferencias impartidas en la universidad de Harvard. En esta época compone sus sinfonías no. 3, 4, 5 y 6; todas por encargo de distintas instituciones de EUA.

Regresa al Conservatorio a impartir un taller de composición de 1960 a 1964. Parker asegura que sus obras más complejas provienen de esta época, como *Resonancias, Soli y Clio*. En 1969 ofrece una conferencia para quejarse de la enseñanza mediocre en el Conservatorio, al año siguiente es designado, por Luis Echeverría, director del Departamento de Música del INBA y director de la Orquesta Sinfónica Nacional; el descontento de miembros de la orquesta lo hace renunciar de ambos cargos.

Posterior a esto centra su actividad fuera de México, principalmente en EUA; se dedica a componer y revisar obras tempranas; escribe *Initium, Mexican Landscapes*, en 1974 escribe la *Feuille d'album* para guitarra.

En 1976 compone su última obra terminada, el concierto para trombón; se estrena en 1978 con él mismo dirigiendo, está será su última aparición como director. Fallece ese mismo año en casa de su hija en Coyoacán.

Lenguaje

Parker identifica tres características principalmente: el Nacionalismo mexicano, como tema, texto o elementos musicales; una segunda característica es una combinación de disonancia, cromatismo, melodías angulares, evasión de la tonalidad y polirritmia; la tercera, formas tradicionales, disonancia moderada y tonalidad. También señala su predilección por procesos contrapuntísticos, como el canon y la fuga. Con la excepción de las obras con orientación mexicana, emplea armonías por cuartas y novenas menores para evitar la tonalidad. (Parker, 1998, pp. 12-13).

Ritmo

Su música evita la constancia rítmica, colocando acentos en tiempos débiles y con cambios frecuentes de compás. Desvanece la regularidad métrica con polirritmias complejas como cuatro contra cinco, cinco contra seis u once contra doce.

Los gestos rítmicos nacionalistas que utiliza son la hemiola en compases de 3/4 y 6/8. También la organización en grupos de dos y tres, en compases irregulares de

5/8 y 7/8; estos los usa para representar el “México moderno”. (Parker, 1998, p. 13).

Material Indígena

Parker considera que un estilo “pseudo-indígena” empieza con el ballet *El fuego nuevo*, sus componentes son: un ostinato rítmico-melódico, escalas pentatónicas, texturas contrapuntísticas libres, disonancia, e instrumentos de percusión indígena como el huéhuetl y el teponaztli.

Rara vez hace citas textuales de melodías indígenas, como lo hace en la *Sinfonía India* o en *Los cuatro soles*, en su lugar crea sus propias invenciones neo-primitivistas. Una célula melódica recurrente es la que está comprendida por las notas do-la-re-do, tiene una calidad pentatónica y Parker la considera como un manierismo chaviano. (Parker, 1998, p. 14).

Fórmulas compositivas

Evitaba la composición formulista, como el serialismo, (a excepción de *Soli II*, de 1961; y las variaciones para violín y piano, de 1969, que emplean esta técnica). Su premisa era que la música tendría que ser un flujo constante en el que cada idea fuera generada por la anterior, por lo que a partir de 1958, evita calculadamente la repetición. Esta técnica es más presente en sus obras escritas entre 1960 y 1970. (Parker, 1998, p. 14)

Orquestación

Parker considera que su hábil e imaginativa orquestación es parte esencial de su estilo compositivo. Tenía una predilección por los registros y colores oscuros, manejando hábilmente el registro, timbre y dinámica de la orquesta. (Parker, 1998, p. 15)

Principio de No-Repetición

En su libro *Pensamiento Musical*, Chávez (1964, pp. 31-71) expone sus reflexiones acerca de la repetición, que cubre todos los aspectos musicales, ritmo, melodía, armonía, timbre y estructura. Hace una distinción entre repetición, similitud y contraste. Su principio de no repetición, consiste en evitar estas consideraciones, para generar novedad en el oyente.

Crítica a las melodías pentatónicas como “indígenas”

Leonora Saavedra en su artículo: “Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna” (2007, p. 51), señala que Chávez consideraba las escalas pentatónicas como parte de una identidad indígena, a partir de la lectura de autores como Jules Combarieu y Curt Sachs. De modo que el uso de las escalas pentatónicas, parte de un prejuicio de considerar a la música indígena como primitiva y poco desarrollada, siendo que estas escalas no son ni las únicas, ni las más comunes en la música indígena

Tres piezas para guitarra

Contexto

Sobre las tres piezas para guitarra, Roberto García Morillo en su libro *Carlos Chávez: vida y obra* (1960, pp. 28, 29), explica brevemente que fueron escritas en Junio de 1923 por sugerencia del guitarrista español Andrés Segovia y el polígrafo Dominicano Pedro Henríquez Ureña, pero quedaron en el abandono, al grado de no figurar en la lista de obras completas.

Juan Helguera, en su libro *La guitarra en México* (1996, p. 14); y Juan Arturo Brennan, en las notas que escribe para el disco *La guitarra mexicana en el siglo XX* (1994), dan también testimonio de esta fecha de composición, así como del encargo; además de dar luz sobre su abandono. Según estos dos autores, Segovia rechazó las últimas dos piezas, la primera estaba aun inconclusa; esto puede indicar, que no fueron de su agrado, y quedaron en el olvido. Gracias a una petición del mexicano Jesús Silva (según Helguera esta petición fue en 1945 y Brennan la ubica en 1954) Chávez recordó las tres piezas y terminó la primera.

Lenguaje

Según Brennan, el “tinte experimental” de las piezas puede explicarse parcialmente por que al momento de su composición, el compositor acababa de convertirse en fundador y director de los Conciertos de Música Nueva. Aunque hay que recordar, que acababa de realizar un viaje a Europa, en el que conoció a Paul Dukas, quien le aconsejó seguir el ejemplo de Falla y utilizar melodías indígenas. Este encuentro sucedió en abril de 1923 según García Morillo (1960, pp. 25 y 26), mientras que el encargo en junio, por lo que seguramente, ya estaba siguiendo el consejo de Dukas de emplear material indígena; esto supone el empleo de escalas pentatónicas en las tres piezas, así como los ritmos ternarios de la primera y tercera.

Análisis de las piezas

I

Estructura

Estructuralmente la primera pieza tiene forma binaria con reexposición, ya que tiene una parte A de 14 compases con final no conclusivo; una parte B contrastante, que llega hasta el final de la pieza en el compás 46, en la que en su parte media introduce elementos de A en el compás 30; y reexpone A parcialmente en el 42, al no ser una repetición total de esa sección, tiene una forma binaria con reexposición.

Descripción

La parte A empieza con una pequeña introducción de 2 compases, para luego realizar un pequeño tema en ritmo ternario, que utilizará repetidamente a lo largo de esta primera parte. El cambio de compás en el c. 8 muestra el inicio de una nueva frase en el que varía el tema, ya bien sea usando solo la cabeza de este o en la voz baja; el puente en 13 y 14 emplea también este tema como material motívico.



Figura 4

La sección B tiene una indicación de *Poco allegro*, esta parte se caracteriza por usar la escala pentatónica de Mi (mi, fa#, sol#, si, do#), a la cual llegó utilizando del compás anterior las notas comunes enarmónicas Fa#(Solb), Sol#(Lab), Do#(Reb) y con el anticipo Si(Dob); yuxtapone Mi pentatónico con Sol pentatónico en el acompañamiento.

De este modo logra contraste con la sección A, además utiliza predominantemente un rasgueo que le da un carácter agresivo y rítmico y menos melódico.

En el compás 17, realiza una escala sobre la pentatónica de Do, esto a manera de comentario ya que inmediatamente después regresa a la escala anterior; en el 20 se invierten las escalas pasando la de Sol a las voces superiores, de aquí al 22 el Do y Sib sirven de apoyaturas cromáticas, para luego regresar a la disposición anterior en el 25.



Figura 5

En el 27 vuelve a hacer el comentario sobre Do, para marcar el inicio de una nueva frase, en 28 y 29 cambia a Fa# pentatónico y en el 30 regresa a Mi pero sobre el motivo melódico de la sección A, esta frase es la más inestable en material motívico como escalístico.

La frase del 32 hasta el 37, utiliza la cabeza del tema de la sección A, sobre las escalas de Fa# en la melodía y Sol en el acompañamiento; logrando una gran

tensión que culmina con un rasgueo desde el 38 hasta el 41, sobre los motivos de B.



Figura 6

En el compás 42 regresa a un tempo *Largo*, reexpone parcialmente la parte A, sobre Re, o bien Si menor. Ver figura 3.

II

Estructura

La segunda pieza, estructuralmente es una forma ternaria, ya que tiene una parte A, del inicio hasta el compás 13 con final no conclusivo. Después una parte B, que va del compás 14 al 28; y del 29 al final de nuevo A. Hay una coda, con el motivo de B, a partir de la mitad del 37 hasta el final en el 41. Cada parte tiene más o menos catorce compases por lo que es bastante homogénea y clara su disposición ternaria.

Lenguaje

La parte A emplea la pentatónica de Do, aunque el centro tonal es La, por lo que se trataría de La menor pentatónico; al final del compás 13, en el acompañamiento, usa una escala por tonos a partir de Do, para conectar con la sección B.



Figura 7

La parte B, también está construida sobre La pentatónico menor, del compás 25 hasta el 27, aparece lo que parece ser Sol lido y el 28 marca el final de la sección con una disonancia en Sib. Recapitula A en La menor pentatónico y la coda está sobre la pentatónica de Si menor.



Figura 8

A diferencia de las otras dos piezas, ésta emplea compases de subdivisión binaria, para contrastar rítmicamente. En la sección B, aparecen algunos ritmos de tresillo, para contrastar con la sección A; aunque nunca llega a omitir la subdivisión binaria por completo.

Descripción

La indicación *Tranquillo* y la negra igual a cincuenta y cuatro, se mantendrán en toda la pieza. La primera parte inicia con una frase de 4 compases muy sencilla, a dos voces a manera de introducción. Una segunda frase, del compás 5 al 8, muestra un motivo puntillado muy característico. La tercera frase de esta sección combina el ritmo puntillado, con un bajo de cuatro octavos, que repetirá hasta el final de la sección.



Figura 9

La parte B, se distingue por un motivo descendente, en ritmo de tresillo seguido por dos octavos. Este motivo lo usará repetidamente a lo largo de dos frases solo interrumpido por escalas o motivos en bordados para desarrollar la frase.

La tercera frase, que inicia en el compás 23, es distinta a las anteriores, deja de lado el motivo en tresillo; en su lugar, sobre dieciseisavos, coloca una pequeña melodía oculta, en un motivo escalístico, marcando la parte central de la pieza. A manera de clímax, llega a la segunda semifrase, donde el movimiento es más lento en figuras de blancas y negras. Esta sección es más austera que la anterior, no hay mucha variedad rítmica ni motívica, y está escrito principalmente a una sola voz.



Figura 10

Hace un puente de un solo compás, en el 28, con el motivo principal de B. Regresa a A, el cual repite los primeros 8 compases. Hace una pequeña coda, de una frase de 5 compases, en la cual aparece de manera muy breve el motivo característico de B, sobre la pentatónica de Re.



Figura 11.

III

Estructura

La tercera pieza, tiene forma ternaria con reexposición y coda. La parte A, con la indicación *Un poco mosso*, va del inicio al compás 10; la sección B, marcada por la indicación *Meno mosso*, va del 11 al 31; hay un puente de tres compases; una parte C, o desarrollo que inicia en el 35 hasta el 43; recapitula el inicio de la sección A, del 44 al 48; y la Coda empieza en el 49 para concluir la pieza en el 53.

Lenguaje

A diferencia de las otras dos piezas, el pentafonismo pierde fuerza en esta última, ya que, se disuelve junto con escalas modales, la presencia de adornos con notas ajenas a las escalas también es más recurrente, sin embargo, es muy clara la presencia de estas escalas, ya que las usa en momentos melódicos muy distintivos.

El primer motivo está en do, o bien la menor pentatónica, en la parte A, vuelve a aparecer en el compás 6 transportado un tono hacia arriba y en el 8 en su forma original. El resto de la sección, por las alteraciones y por los puntos de reposo y tensión, sugiere estar en Si menor, el compás 9 está sobre si menor pentatónica, lo que refuerza esta idea.



Figura 12

La sección B pone más énfasis con las escalas pentatónicas, está principalmente sobre la escala pentatónica de si menor, hasta el compás 20, del 21 al 24 en la de Fa# (dominante) y regresa a Re en el 25.



Figura 13

La parte C, está en si menor así como la recapitulación de A en el 44. La coda comienza con la pentatónica de Re, después sigue y termina con la pentatónica de Do, para concluir y dar unidad a la obra.



Figura 14



Figura 15

Está escrita en compases de subdivisión ternaria la mayor parte de la pieza, 9/8 y 12/8 principalmente, llega a utilizar otros compases más amplios, para acomodarlos al largo de las frases. Únicamente cambia a compás de subdivisión binaria en lugares estructurales importantes, el cambio a la sección C y la Coda.

Descripción

La parte A, presenta 3 motivos contrastantes uno melódico, otro sobre rasgueos y una escala. Estos motivos los irá intercalando en toda la sección. El motivo inicial está sobre Do pentatónico, el rasgueo en La menor y las escalas en Si menor. Solo el compás 9 está sobre la pentatónica de Re



Figura 16. Compases 3 y 9.

La parte B, contrasta inmediatamente con la reducción del tempo, y la ruptura de la sonoridad en rasgueos con la que finaliza la sección anterior. Presenta dos motivos melódicos, una escala y un bordado, ver figura 13; contesta un breve comentario, de un rasgueo sobre el *tempo primo*, como irrupción de A (figura 17), irá bajando poco a poco de tempo, hasta llegar nuevamente al del inicio de B.



Figura 17.

En los compases 17 y 18 inserta el motivo inicial de B, para seguir el desarrollo con los motivos de B hasta el 26. En el 27 recapitula el inicio de la sección. Rompe nuevamente de manera abrupta la atmosfera sonora, con el regreso repentino del *Piu mosso* y un rasgueo, en el compás 30.



Figura 18.

El puente en el 32, está sobre la pentatónica de Do y una escala de Si frigio. La parte C, en el 35, la considero un desarrollo, ya que combina y desarrolla elementos tanto de B como de A; llegan la pieza al clímax en el 43, donde emplea la subdivisión ternaria. La re exposición de A, está emparentada y encadenada con la anterior, manteniendo el *tempo* y la sonoridad en rasgueo.



Figura 19. Puente.

La coda, está construida sobre modelos escalísticos principalmente, finaliza con acordes sobre todas las cuerdas de la guitarra para terminar la obra con gran brillantez y lucimiento, utiliza las pentafónicas de Re y Do con algunos adornos cromáticos. Ver figura 15.



Figura 20. Clímax.

Feuille d'album

Contexto

Compuesta en 1974, muy cercana a su muerte y en una época en la que ya estaba distante del Nacionalismo en sus otras obras para guitarra. Sobre la composición de esta obra, no pude encontrar registro de su origen; sobre el por qué Chávez decidió componer una obra tan pequeña, para un instrumento al que tan poca atención le prestó a lo largo de su carrera.

Como Chávez fue director, durante los veranos de 1970 a 1973, del *Cabrillo Music Festival* en Aptos, California, es posible que algún guitarrista le haya sugerido escribir una pieza para el instrumento; sin embargo, la partitura no tiene ni dedicatoria, ni alguna nota explicatoria.

Estructura

Emplea claramente su técnica de no repetición, que venía usando desde 1960. Se pueden identificar dos secciones de longitud más o menos similar; aunque no son claras las delimitaciones, debido al desarrollo continuo.

La primera va del inicio al compás 12 aproximadamente, esta primera sección es característica por una textura principalmente a una voz, con acordes de manera esporádica y el ritmo en octavos y negras, con diesiseisavos en menor medida.



Figura 21.

En el compás 13 comienza a cambiar la textura más determinadamente (aunque la presencia de tresillos desde el 11 ya la anticipaba), con los seisillos y tresillos de dieciseisavo y una escritura más polifónica.



Figura 22.

El nuevo material es más presente desde el compás 20, el silencio del inicio de ese compás hace más notorio el cambio; del 23 al 25 es la parte más agitada rítmicamente, figura 23. En el 30 y 31 regresa a una textura más similar al inicio y el último compás finaliza enérgicamente. Figura 24.

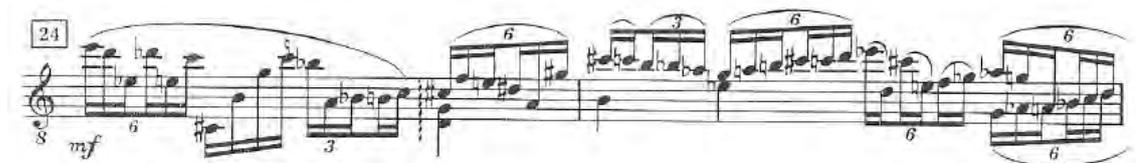


Figura 23.



Figura 24.

Lenguaje

La sonoridad atonal, el movimiento melódico y el uso de cromatismos abundantes, recuerda el serialismo, aunque no está empleado de manera estricta; esto produce que no haya escalas definidas. En la armonía de tres o más notas, usa preferentemente los intervallos de cuarta, para aprovechar la afinación de la guitarra, en intervallos de dos notas simultáneas son abundantes las terceras, segundas y séptimas. Rítmicamente, está escrita toda en 4/4 y todas las figuras que usa son regulares (octavos diesissexavos, tresillos, seisillos).



Figura 25 y figura 26, compás 8. Uso de armonía.

Esta pieza es un ejemplo de la característica modernista del lenguaje de Chávez que señala Parker. Las melodías angulares, que evitan los grados conjuntos y la

dirección uniforme, así como las cuartas y novenas que denotan falta de tonalidad, son los recursos con los que la desarrolla.

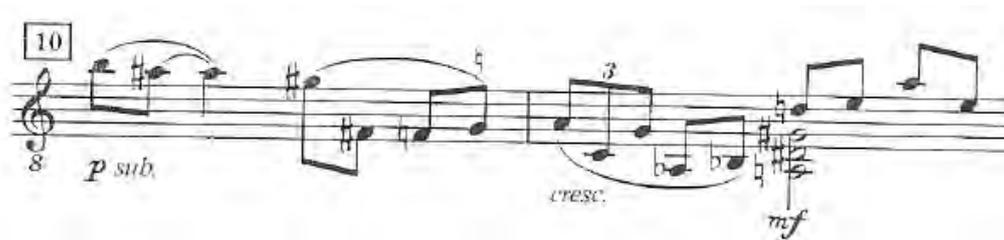


Figura 27. Melodías angulares.

Emplea tres gestos básicos, el primero melódico y marcado como *cantabile*, el segundo más rítmico y enérgico en diesiseisavos, el tercero los rasgueos en ritmo pausado. Con este material construye la pieza, no son motivos ya que no son tratados como tales, si no más bien gestos, ya que no son repetidos textualmente, pero con contornos similares, que los unifica.



Figura 28. Los tres gestos uno tras de otro.

Descripción

Empieza con un gesto descendente en blancas y negras, que interrumpe de manera abrupta con un gesto contrastante de diesiseisavos en *stacatto*, de manera que se observa el principio de que un motivo genera a otro, en este caso, como fuerza contraria y opuesta. Ver figura 21.

Desarrolla del compás 4 al 6, con el gesto descendente ahora por segundas. En el 7 con piano súbito lo invierte y realiza el gesto en diesisesavos. Ver figura 25.

En el compás 8, con rasgueos en *fortísimo*, sirve para delimitar un nuevo desarrollo; este nuevo gesto solo lo volverá a emplear al final de la pieza. El compás 9 combina el acorde con una escala ascendente, como variante del principio.

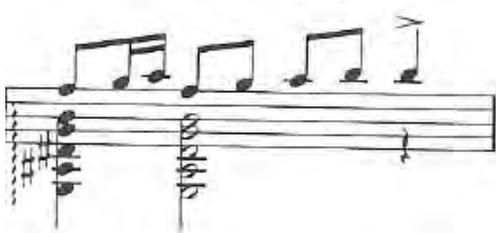


Figura 29. Compás 9.

El compás 10 imita el inicio de manera variada. En el 11 va cambiando paulatinamente la sonoridad a una más activa para llegar al seisillo y al ritmo puntillado del 13, que establecen un contraste con los anteriores. Los dos compases siguientes, son una elaboración en el primer gesto, a manera de no cambiar de material abruptamente; aparecen por primera vez las segundas verticales en el 15. Figuras 27 y 22.



Figura 30. Compás 15. Segundas y séptimas.

Aumenta el dinamismo en el 16 con tresillos de diesiseisavo y semicorcheas, movimiento que lo detiene en el 19 con blancas, seguidas de un silencio en el 20 como efecto dramático. Enmarcados con silencios el 20 y 21, señalan la mitad de la obra.



Figura 30.

El 22 sirve de puente para desarrollar del 23 al 25, con seisillos y diesiseisavos, esta frase es la más dinámica de la obra, ver figura 23. Los compases 26 y 27 tienen una textura más armónica y principalmente en octavos, las figuras rápidas perderán presencia en esta frase.



Figura 31.

Del 28 al 31, emplea una textura polifónica en octavos y tresillos principalmente, similar al de la mitad de la pieza; los diesiseisavos son reminiscencias del desarrollo anterior. La obra finaliza con rasgueos en seisillos sobre un mismo acorde y un gesto melódico ascendente, como síntesis de la obra.



Figura 32.

Conclusiones

En las *Tres piezas* aparece el “acorde abierto de guitarra”⁷, como una consecuencia del uso del pentafonismo y de la armonía por cuartas empleada; aunque nunca aparece del todo completo, solo seccionado, es claro su uso para aprovechar las capacidades del instrumento.

Estas pequeñas piezas, son un claro ejemplo de la búsqueda del compositor por conseguir una identidad nacionalista musical, pero sin perder la vanguardia, tomando elementos que él consideraba folklóricos. Siendo de las primeras obras en las que ponía en práctica esta estética, son una muestra de las primeras búsquedas de este lenguaje por el compositor; después explorará estos procesos compositivos en obras orquestales y de mayor alcance, como por ejemplo *Energía* de 1925, obra con la que Alejandro L. Madrid advierte relación con las *piezas para guitarra* (2000, p. 104)

La *Feuille d'album* en cambio, pertenece a un periodo en el que el Nacionalismo ya había quedado muy atrás en Chávez; emplea un lenguaje atonal y su técnica de constante desarrollo y no repetición, técnica también presente en el concierto para cello o la colección de obras tituladas *Soli*.

Estas dos obras, las *Tres piezas* y la *Hoja de álbum*, se ubican en lugares tanto cronológicamente, como composicionalmente opuestos; nos deja a los guitarristas de manera muy pequeña, una síntesis de su obra.

Lo que ofrecen al repertorio guitarrístico como innovador, es la construcción que hizo Chávez de una identidad nacional, como fuente de inspiración para componer música que también fuera moderna. La Hoja de Álbum por otro lado, contiene una búsqueda estética propia del compositor, con procedimientos que obedecían a sus necesidades creadoras personales, del mismo modo que hacen los compositores de su generación de otras nacionalidades.

⁷ El acorde abierto de guitarra es el que se forma tocando todas las cuerdas al aire del instrumento; es decir, principalmente cuartal con una tercera en medio. Formado por las notas Mi-La-Re-Sol-Si-Mi.

Lennox Berkeley

Biografía⁸

Nace en 1903 en Oxford, Inglaterra. Tiene ascendencia francesa por lado de su madre, esto afectará en su carrera y estilo de componer.

De 1914 a 1918 asiste a la escuela Gresham; donde, diez años más tarde, también asistiría Benjamin Britten. Asiste a la escuela St. George de 1919 a 1922, ahí se toca por primera vez su música, una pieza para cello y piano. (Dickinson, 2003, p. 4)

Estudia francés, francés antiguo y filología en el *Merton collage*, Oxford; se gradúa en 1926. Ahí estudia con el organista W. H. Harris. En este periodo su música es tonal y trata de imitar el Barroco y la música medieval.

En 1926 por sugerencia de Ravel, se muda a París durante cinco años, para estudiar con Nadia Boulanger. La música que escribe en este periodo, aunque sigue en la línea del “Neo-Barroco”, ya tiene muestras de bitonalidad y lirismo.

En 1928 se convierte al catolicismo, en parte por influjo de Boulanger. Esto tendrá reflejo en la música vocal y religiosa que compone posteriormente.

Durante el tiempo que vivió en París, su música se ve marcada (aparte del sello de Boulanger) por la intensa actividad del jazz y los estrenos de las obras de Stravinski, de quien siempre fue admirador.

Escribe *Cuatro piezas para guitarra* en 1928, dedicadas a Segovia, aunque no fueron conocidas hasta 2001, gracias a Angelo Gilardino (Theodoridis, 2014, p. 4).

Termina sus estudios con Nadia Boulanger y deja París en 1932. Como muestra de madurez y confianza en su composición, a partir de este momento, comienza a colocar a sus obras número de opus; su opus 1 fue la sonata para violín y piano no. 2 de 1933.

En 1936 conoce a Benjamin Britten, con quien entabla una profunda amistad; la influencia de Britten se hará notable en el lenguaje posterior de Berkeley. Colaboran en la suite orquestal *Mont Juic*. En 1938 se mudan juntos. En este año compone su *Serenade* para orquesta, con claras muestras del influjo de Britten; Dickinson la considera como la obra que abre su periodo de madurez (2003, p. 43).

Comienza a trabajar para la BBC de Londres en 1942, donde conoce a Freda Bernstein. Se casan en 1946 y deja su trabajo de la BBC. En este mismo año

⁸ Información tomada de: Dickinson, Peter. *Berkeley, Sir Lennox (Randall Francis)*. En Grove Music. [en línea]. Consultado el 15/11/2015

Y principalmente del libro: Dickinson, Peter. (2003). *The music of Lennox Berkeley*. USA: Boydell Press.

comienza su labor como profesor de la *Royal Academy of Music*, donde enseña composición hasta 1968.

De esta época surgen varias obras para piano, como su *Sonata* op. 20 o los *Seis preludios* op. 23; el *Concierto* op. 29; se convierte en una de sus obras con más éxito. Compone también obras vocales como el *Stabat Mater* op. 28, en 1947, para la *Britten's English Opera Group*.

En 1954 compone sus óperas *Nelson* y *A Dinner Engagement*, siendo esta última la más exitosa. Compone otra ópera, *Ruth* en 1956, que contiene temas bíblicos, en la cual adopta de manera libre y muy breve la dodecafonía.

Escribe la *Sonatina* para guitarra de 1957, dedicada a Julian Bream, esta obra se gana un buen lugar en el repertorio guitarrístico; al año siguiente es publicada y grabada por el mismo Bream.

Comienza a evolucionar su lenguaje poco a poco, debido a su acercamiento a la música atonal; en el *Concertino* op. 49 de 1955, ya emplea técnicas seriales, así como en el concierto para violín op. 59 de 1961.

En la década de 1960, recibe numerosas distinciones, en 1956 es nombrado CBE por la *Order of the British Empire*; en 1962 recibe la medalla Cobbett; y la *Ordre de Merit Culturel* de Monaco, en 1967.

A mediados de la década de 1960 compone numerosas obras vocales. Sus *Songs of the Half-light* sobre poemas de Walter de la Mare, para voz y guitarra de 1964, son comisionadas por Peter Pears, quien las estrena junto a Julian Bream. En *Castaway* op. 68 de 1966, demuestra una evolución en su lenguaje, incorpora a su sentido melódico, un estilo más disonante.

En los 70's siguen las distinciones, diversas universidades lo condecoran; recibe de la Universidad de Oxford, el *Honorary Doctorate of Music* en 1970, y lo nombran profesor honorario de música en la universidad de Keele en 1975.

En 1970 compone el *Tema y variaciones* para guitarra a solicitud de Angelo Gilardino, quien la estrena al año siguiente. En su tercera sinfonía de 1969, explora más ampliamente la dodecafonía; en sus *Five Chinese Songs* de 1971, así como en las obras anteriores yuxtapone el lenguaje tonal con el atonal.

Su concierto para guitarra op. 88 de 1974 (comisionado y dedicado a Julian Bream), junto con sus obras orquestales de estos años, como la *Antiphon* op. 85 y *Voices of the Night* op. 86; son consideradas el pináculo de su último estilo.

Comienza a escribir *Faldon Park* en 1979, lo que sería su última ópera; debido al Alzheimer, no puede terminar nada después de 1983, incluyendo la ópera. En 1985 se agrava la enfermedad y abandona la composición por completo.

Fallece en 1989 en el hospital St. Charles de Londres.

Lenguaje

Peter Dickinson a lo largo de su libro “The Music of Lennox Berkeley” identifica tres periodos, con uno transicional en medio. El primero, comprende desde su inicio, hasta 1939, con el concierto para cello (Dickinson, 2003, p. 42). El segundo, de madurez, empieza con la *Serenade* op. 12 de 1939 hasta 1954. Dickinson propone una etapa de transición “crisis y nuevas direcciones” de 1954 a 1962. El tercero (Idem, p. 169), va desde este punto hasta que abandona la composición en 1983.

Su música fue principalmente tonal, consideraba la modulación como un elemento de variación y cambio como algo necesario en la música, llegando a declarar que la dodecafonía era monótona. Llega a experimentar con ésta, que enriquece sus obras del periodo final; incorporando la disonancia a su estilo.

Primeros años, época de estudiante y primeros opus

De los primeros años como compositor, muchas obras están perdidas; de las que se conservan tienen un lenguaje tradicional tonal, imitan el estilo de Debussy y Ravel. Tenía una gran admiración por este último, que se refleja en sus primeras obras como la *Toccata* para piano.

De su época de estudiante en París, tiene como principal influencia a Bach y al Barroco, que eran estudiados con Boulanger; así como Stravinski, por su lenguaje Neo-clásico. Y en menor medida, la intensa actividad del jazz en esta ciudad, con las “*blue notes*” e imitación al jazz presente en sus obras.

En sus primeras obras con número de opus, aplica procedimientos tomados de Stravinski, como la dislocación del ritmo⁹; sin embargo, ya hay rasgos melódicos claramente personales, ritmos punteados a lo “Inglés”.

Después de conocer a Britten, la música de Berkeley se ve influenciada por este compositor; se vuelve más “simple y básica”, el ritmo es más regular y la armonía menos disonante. Deja de estar tan presente la influencia de Stravinski y del jazz. (Dickinson, 2003, pp. 33-36).

Madurez y nuevas direcciones

En la *Serenade*, el ritmo es regular, la armonía recuerda a “la tradición Mozart-Schubert” y la melodía tiene características del estilo que Berkeley adopta, alejándose del estilo “francés” y demuestra más una “independencia inglesa”.

En esta época explora melódicamente, el modo lidio y la cuarta ascendida (Idem, pp. 51, 112), así como ocasionales “*blue notes*” para dar color (Idem, p. 64).

⁹ Por medio de cambios de compás y acentuaciones en partes débiles del tiempo.

Armónicamente emplea la bitonalidad, la ambigüedad del modo mayor y menor; que después la sustituye por un estilo más contrapuntístico (Idem, p. 54).

En el *Concertino* op. 49 de 1955, incorpora técnicas seriales; la segunda sinfonía de 1958, aunque tonal es más disonante que su música anterior y en el concierto para violín de 1961, es donde emplea el serialismo de manera más extensa, y lo usa junto con el lenguaje tonal, de manera amalgamada.

Últimos años

En las piezas de su último periodo, combina las disonancias y la atonalidad, con la tonalidad y su tratamiento melódico anterior. En su tercera sinfonía usa partes de una serie dodecafónica de manera armónica, derivados de acordes tonales superpuestos (Idem, p. 175). En el *Guitar Concerto* op.88, las cuartas reflejan atonalidad, aunque siempre en un contexto tonal.

Theme and variations op.77 para guitarra

Contexto

Las obras para guitarra de Lennox Berkeley

Su producción para guitarra es relativamente pequeña, en su catálogo están las cuatro piezas para guitarra escritas en 1927, la *Sonatina* op. 52 de 1957, *Theme and variations* op. 77 de 1970, el *Guitar Concerto* op. 88 de 1974, y las cinco canciones para voz y guitarra op. 65, de 1964.

Aunque escasas, cada una de estas obras ofrece una mirada a cada etapa del compositor. Las *Cuatro piezas* las escribe después de acudir a un concierto de Segovia, al observar que varios compositores le escriben, decide también componer algo para él. Sin embargo, nunca las toca y son rescatadas hasta 2001; este hecho puede indicar que, aunque Segovia las recibió, no fueron de su agrado. Estas piezas tienen rasgos de jazz y de su lenguaje parisino (Scotland, 2010, p. 125).

Julian Bream le comisiona la *Sonatina*, esta es una obra de madurez plena, en la que ya estaba experimentando con la atonalidad. Las *Songs of the Half-light* también son trabajadas junto a Bream para la parte de guitarra; son de 1964, por lo que ya está entrado en su último periodo, aunque aun no en plenitud.

La obra *Theme and variations* fue compuesta en 1970, y está dedicada al guitarrista italiano Angelo Gilardino, quien, aparte de estrenarla en Italia en 1971, estuvo a cargo de la edición y publicación. Para estos años Berkeley ya había compuesto su tercera sinfonía y su siguiente obra serán las *Five Chinese Songs*, ambas consideradas por Dickinson como ejemplares del lenguaje atonal/tonal, propio de su último periodo. El lenguaje cuartal del tema y variaciones es muestra de esto.

El *Concierto para guitarra* op. 88, es considerado junto con la ya mencionada tercera sinfonía, como una de las obras más representativas de este último periodo. Lo escribe por una comisión de Julian Bream, quien le hace revisiones y correcciones a la parte de solista. En este concierto emplea las cuartas y no el serialismo, como en sus otras obras orquestales cercanas a ésta, posiblemente como derivado de la afinación de la guitarra; en este sentido es más cercano en lenguaje del tema y variaciones a este concierto, que a las otras obras de este periodo.

Estructural general

En el diccionario Grove, Elaine Sisman define “tema y variaciones: Forma basada en la repetición, en el que un tema es repetido con distintas modificaciones. El tema, rara vez más corto de 8 compases o más largo de 32, puede ser una melodía, un bajo, progresión armónica o un complejo de todos estos elementos. Se conoce como “tema y variaciones” cuando el tema es una estructura seccional autocontenida, como una forma de dos pequeñas partes; y las variaciones resultan en una forma estrófica, en el que algunos elementos del tema cambian y otros se mantienen.”

Identifica varios tipos:

- Variaciones de ostinato, se construyen sobre un patrón corto de notas, que funcionan como base, usualmente en el bajo. Danzas de los siglos XVI y XVII como la chacona y el pasacalle se consideran dentro de este grupo.
- Melodía constante, en cada variación una melodía aparece intacta o con pequeños embellecimientos, moviéndose de voz a voz en la textura.
- Armonía constante, la progresión armónica cobra mayor prioridad, pudiendo cambiar el compás, el ritmo o la melodía.
- Contorno melódico, la melodía del tema, o al menos el contorno de las notas principales, es reconocible. En el siglo XVII y XIX se combina este tipo con la armonía constante.
- Contorno formal, se conservan aspectos de la forma y la estructura de las frases, la semejanza con el tema es sutil. Es más común en el siglo XIX.
- Variación de carácter, cada variación toma el carácter de alguna danza, en estilo nacionalista o programática, pueden aparecer las de tipo melódico, armónico o formal.
- Variaciones fantasía, alude o desarrolla elementos del tema, especialmente motivos melódicos, partiendo de cualquier similitud estructural; también llamadas variaciones libres, por su alusión motívica e imprecisión estructural. Puede ser difícil distinguirlas de las de tipo de contorno formal. Pertenece a los siglos XIX y XX.

- Variación serial, modificación de un tema serial, basado en una serie dodecafónica.

En el Harvard Dictionary of Music, Willi Apel (1969, pp. 892-893) define la forma de variación como la aplicación de alguna técnica de variación, de tal manera que a un tema musical le siguen un número variable de repeticiones alteradas, siendo cada una, una variación. Pueden ser obras independientes o como un movimiento de una sonata o sinfonía. El tema es usualmente una forma binaria de 16 a 32 compases, también los hay que es un modelo armónico o un bajo de 4 a 8 compases. Se les diferencia como variaciones seccionales y variaciones continuas.

Apel (1969, pp. 892-893) identifica como “elementos fijos” a aquellas características que tienen en común las variaciones con el tema, los “elementos variables” es como varía el tema. Identifica varios tipos de variación:

- Mantiene la melodía y armonía.
- Mantiene la armonía esencial.
- Aquellas en las que la armonía cambia pero la estructura y sus elementos se mantienen.
- Variación libre.

Para el primer tipo, de acuerdo con Apel, se varía con ornamentos o utilizando el tema en una red contrapuntística. Para el resto puede ser alguna de las siguientes: la variación es con una nueva melodía sobre la armonía o bien se emplea una figura característica durante toda la variación. Variaciones canónicas, armónicas, modales, de carácter (el tema se utiliza en algún tipo de danza), o de *tempo*.

Siguiendo las definiciones anteriores, se trata de un “tema y variaciones” (como bien lo indica el título), ya que el “tema”, es una estructura autocontenida; es decir, una pieza por sí misma, de forma binaria.

Por la estrecha relación que tenía Berkeley con la música de los siglos pasados, especialmente el XIX, es probable que haya elegido seguir un esquema parecido a las variaciones fantasía; es decir, toma motivos del tema y los inserta en las variaciones.

Como se ve a continuación, conserva un contorno formal parecido en todas las variaciones y el *Theme*; por esta característica, podríamos concluir que son variaciones de contorno formal. Como bien se señala en el *Grove*, es difícil distinguir entre los dos tipos (fantasía y forma), ya que no es consistente la forma ni disposición del material en todas las variaciones.

Hay una relación estructural del *Theme*, a pequeña escala, con la totalidad de la obra, a gran escala como se explica a continuación: Las primeras dos variaciones son reflejo de las dos frases de la sección A del *Theme*; la variación III, al tener prominentemente más elementos de la sección B del *Theme*, es reflejo de este; la variación IV, por la insistencia de los motivos en movimiento circular es también reflejo de la sección B del *Theme*, por la forma en que se mueve melódicamente; la variación V, tiene ausente el tema B, es reflejo de la breve recapitulación de la sección A en la coda del *Theme*; y la enorme coda del Epilogue, es reflejo de la coda del *Theme*.

Otro punto interesante a resaltar es la simetría de la obra, ésta se logra con el acorde abierto de la guitarra; aparece en la *Variazione I* y en la *Variazione V*, es decir, en la segunda pieza y la penúltima de la obra (aparece al final de la segunda sección de cada una); en ambas se emplea como clímax y son las dos variaciones con un carácter rápido y movido, por lo que pareciera ser una especie de pilar que sostiene la obra en su totalidad.

Lenguaje

Como ya se mencionó, la obra fue escrita en un periodo, en el que el compositor conjuga el lenguaje tonal con el atonal. En esta obra, el lenguaje tonal está presente de distintas maneras; primeramente, el uso de armadura en el *Theme* y variaciones *IV*, *V* y *VI*, de si menor, sol mayor, la mayor y si menor respectivamente. También puede verse en los acordes por triadas y en los pasajes bitonales que combinan tonalidades mayores y menores.

Por otro lado, también busca evitar la tonalidad, dando contraste y dramatismo; esto lo logra con armonías por cuartas y segundas, evitando las terceras y quintas, más asociadas con el sistema tonal.

El diccionario Grove define como "*Blue notes*" a aquellas notas alteradas, que escapan de la tonalidad de una obra, principalmente son el 3er, 5to y 7mo grados descendidos. Berkeley emplea el tercer grado a distancia de tercera mayor o menor, para dar ambigüedad en el modo, así como el séptimo grado; el quinto grado descendido o cuarto ascendido lo emplea para dar color. Estas son las principales alteraciones que se encuentran a lo largo de la obra.

Un aspecto interesante de las dos primeras variaciones, es que pareciera que las triadas las construye hacia abajo; ya que, las presentaciones de los motivos y temas, así como alteraciones y funciones de tónica y dominante de las secciones de estos, son armonizadas por terceras descendentes; por ejemplo en los compases 4, 7 y 13 de la primera variación, y los compases 1 y 11 de la segunda.

Análisis

I. Theme

Estructura

Tiene 18 compases de extensión, consta de tres secciones. La primera, el tema A, son dos frases de 4 compases, donde la segunda es imitación de la primera frase. La segunda, tema B, consta de una sola frase del compas 9 al 12, donde presenta motivos contrastantes a la parte anterior. La última parte, es una *codetta*, de una frase de 6 compases, en el que recuerda brevemente el material del tema A y concluye perdiendo ímpetu poco a poco.

Lenguaje

Le coloca la armadura de si menor, aunque no está tratado de entero como si menor, esta nota es empleada como punto de reposo; así como notas tonalmente fuertes, como La sostenido como sensible y Fa sostenido como dominante.

El primer motivo, es un acorde cuartal en inversión, conformado por las notas Re, Sol, Do, Fa, Si. Lo considero así, ya que en los compases siguientes, el mismo motivo es repetido, pero ahora si con las cuartas superpuestas y no en inversión. Coloca el Fa sostenido en el bajo y el Si en el agudo, para dar al oído la relación de dominante-tónica. Este acorde, tanto las cuartas como los intervalos que lo conforman, son punto de partida para el material en el resto de la obra.



Figura 33.

El tema B está escrito sobre Fa sostenido, esto para dar tensión al ser dominante de Si, del tema A. El acompañamiento sigue siendo cuartal. La coda regresa al motivo inicial en Si y realiza una progresión armónica por terceras que convierte en cuartas para llegar al acorde inicial y finalizar en Fa sostenido.



Figura 34.

Las alteraciones que aparecen principalmente son para dar ambigüedad entre modo mayor y menor, en los grados 2, 3, 6 y 7 (do, re, sol y la).

Descripción

El primer acorde en arpeggio, servirá tanto para mostrar la armonía cuartal que emplea a lo largo de toda la obra, así como también los intervalos que lo conforman, los utilizará como material a desarrollar posteriormente. Ver figura 33.

A continuación aparece el primer tema A, que es característico por su ritmo punteado al inicio y su sencillez melódica. Esta parte será una breve exploración sobre estos dos elementos; otro motivo importante es la escala descendente del compás 3 que tiene una tercera en medio. La segunda frase de la sección, es repetición de la primera esencialmente, modifica el arpeggio del compás tres, ascendiendo la primera célula en el compás 7.

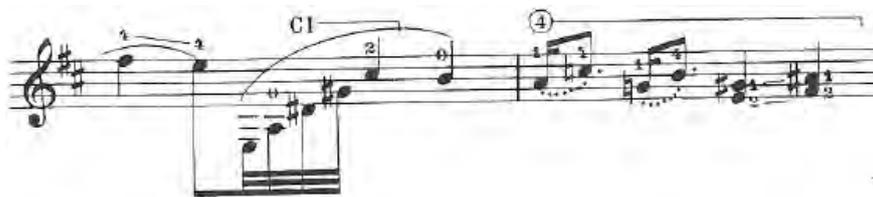


Figura 35. Compás 3 y 4.

Theodoridis (2014, p. 16) considera que la primera frase termina conclusiva y la segunda en semicadencia, yo considero que ambas son semicadencias, ya que la tercera que deja al final está formada por la dominante y sensible de Si. Ver figura 35.

La sección B, en el compás nueve, presenta el tema B, el cual se distingue por ser melódicamente más elaborado que el primero y carecer del ritmo punteado. En esta sección la armonía también será cuartal. Ver figura 34.

El tema B, a diferencia del tema A, no está repetido. En el compás 11, aparece una escala descendente, junto con el motivo del compás 7 con el registro alterado, son también importantes. En el compás 12, termina con dominante tónica de Fa sostenido, haciendo conclusiva esta sección a diferencia de la anterior.

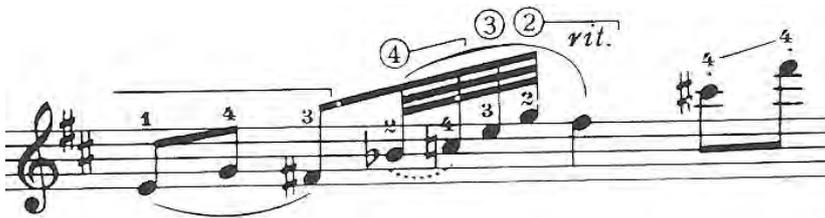


Figura 36. Compás 12.

La coda recapitula el tema A, en el cual, aparece dislocado el arpeggio del inicio, quedando ahora en medio del tema (y no anacrúsico) y realizándolo descendientemente; los compases siguientes irán muriendo poco a poco descendiendo hacia lo grave, con figuras cada vez más lentas y *diminuendo* en la dinámica. Los últimos acordes son igual que el primero pero plaqué y no en arpeggio. Aquí el motivo importante es el descenso por terceras que realiza el bajo.



Figura 37. Coda.

Theodoridis (Ibid, p. 16) sostiene que el fa sostenido del final, es una semicadencia para resolver y conectar con la primera variación; este mismo recurso, lo emplea también, para conectar las variaciones II y III.

II. Variazione I

Estructura

También de 18 compases en 3 partes. La primera dura 10 compases, en dos frases, la segunda es una frase de 5 compases, finaliza con una *codetta* de 3 compases. Imita estructuralmente el uso del material del *Theme*; es decir, hace variaciones de motivos del tema A en la primera parte, de igual forma en la segunda con el tema B y en la *coda*.

Lenguaje

Aunque no tiene armadura, hay una inclinación hacia Mi, ya que el tema A lo presenta en este tono y el tema B en Si, que es la dominante y mantiene la misma relación de dominante-tónica que en el *Theme*. Del compás 6 al compás 10, se va a La (subdominante de Mi), aunque sigue empleando material del tema A, por lo que estructuralmente la considero como parte de la primera sección. Toda esta primera sección está construida principalmente con el primer motivo del tema A. Ver figura 38.

El tema B lo presenta en Si la primera vez, para después transportarlo a La, Fa, Re y Do. La obra finaliza con cuartas justas a partir de Mi, dando unidad a la tonalidad de la pieza.

Descripción

Empieza con una elaboración del arpeggio del tema A, en la cual usa la cuarta y los intervalos del arpeggio como elementos centrales a desarrollar. El tema A, aparece entre el primer y segundo compás, con su primera célula repetida; este tema no volverá a aparecer en la variación. Después, hasta el compás 10, es un desarrollo del arpeggio y sus intervalos, ya sea transportándolos o dislocándolos rítmicamente, por ejemplo en el compás cinco. Las escalas le servirán de puente de una idea a otra.



Figura 38.

En el compás 11, después de una gran escala que funciona como puente, aparece el tema B, acompañado del acorde formado por todas las cuerdas al aire. Es interesante que aparezca este acorde, ya que es empleado como clímax, esta parte junto con otra en la quinta variación (clímax de la obra), son las únicas en las que aparece y en las que hay una dinámica en fortísimo.



Figura 39.

En el compás 13, transporta el tema B y lo repite; en el quince concluyen la sección dos arpeggios descendentes sacados del arpeggio inicial, seguidos del tema B, que conecta con la coda.

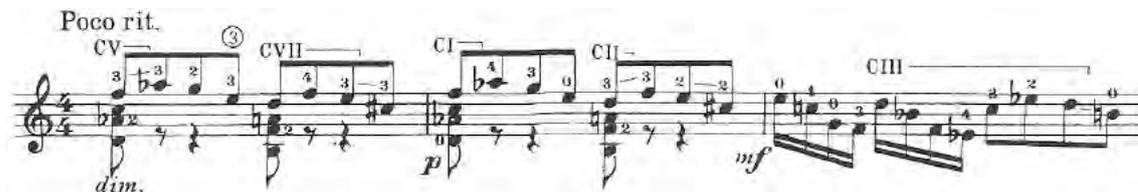


Figura 40.

En la coda, primero aparecen unos acordes en los cuales el bajo se va desplazando por cuartas. Después recuerda el arpeggio por cuartas justas, como consonancia, a contratiempo y en treintaidosavos, termina con unas octavas por cuartas ascendentes.



Figura 41. Coda.

III. Variazione II

Estructura

Tiene una duración de 16 compases. Casi toda la variación está organizada por pares de compases; cada dos compases explora un material nuevo, solo la última frase de 4 compases rompe este patrón. Aquí también conserva un contorno similar al del *Theme*, por la disposición del material de los temas y *coda*; aunque la duración de las secciones no corresponde mucho, y la aparición del tema B es breve y sin mucha presencia.

Lenguaje

Está esbozado en Re y Si (relativos); aunque no tiene un centro tonal aparente, porque no posee armadura. Puede estar más o menos esbozada la primera parte (del inicio hasta compás 6) en Re, por presentar el motivo principal del tema A en este tono y los motivos siguientes en La (dominante), pero no es muy fuerte la función de dominante.



Figura 42.

Presenta el tema B en Si y Fa sostenido (dominante) y presenta un motivo de la coda en Si, para volver a presentar el tema A, ahora también en Si. El acorde final es un Fa sostenido mayor, como dominante de Si, dejando en semicadencia la pieza que conecta con la siguiente variación que empieza en Si, resolviendo está tensión.



Figura 43. Compases 6 y 7. Tema B al final, sobre Si.

Descripción

En esta variación, explota un motivo que consiste en acordes a contratiempo, en ocasiones resuelve y en otras no. Este motivo puede ser que lo haya sustraído del acorde que aparece en el tema en su segunda frase.

El tema A se encuentra en el bajo al inicio de la pieza, ver figura 42. En general, en esta variación el bajo lleva la melodía constantemente. Del compás 3 al 6, emplea la escala descendente que tiene una tercera en medio del tema A; compases 3 y 4, en su forma original y acompañados con arpeggios que recuerdan al del *Theme*; compases 5 y 6, invierte el motivo, haciéndolo ascendente, acompañados con acordes a contratiempo.



Figura 44. Compases 3, 4 y 5.

Esta sonoridad cambia en el compás 7 en el cual, luego de un arpeggio circular que recuerda el del *Theme*, aparece el tema B; el compás 8, es igual al anterior solo que transportado una cuarta hacia abajo.



Figura 45. Compás 8. Tema B en Fa#.

En el compás 9, aparece el motivo en escala del tema B, en diálogo con un arpeggio en cuartas. En el 10, el bajo desciende con el motivo por terceras de la coda, mientras que la voz superior hace arpeggios en cuartas y quintas que descienden junto con el movimiento del bajo.

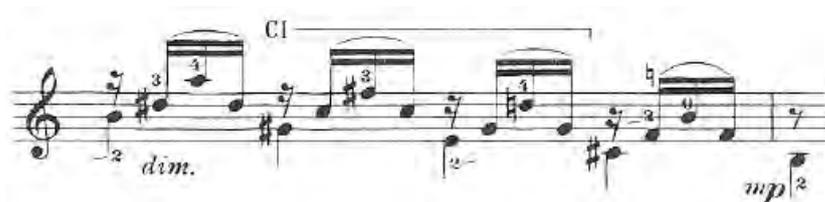


Figura 46. Compás 10, motivo por terceras en el bajo.

Recapitula los dos primeros compases en el 11, transportados una tercera abajo. En el 13 realiza el arpeggio del tema de manera circular. La variación finaliza con el motivo por terceras descendentes, con acordes a contratiempo.



Figura 47. Coda, terceras en voz superior.

V. Variazione IV

Estructura

Es la más larga en número de compases, 23 en total. Consta de dos partes. La primera de 15 compases; ésta se divide a su vez en dos subsecciones de 8 y 7 compases. La segunda de 8, dividida en dos frases, la primera de 4. El contorno es similar al del *Theme*; aunque repite la segunda sección, en la cual está contenido tanto el tema B, como la coda.

Lenguaje

Tiene armadura de sol mayor, pero el tema A está presentado en Si y el tema B en Fa sostenido. Hacia el compás 4 las alteraciones aluden una inflexión a Re menor, pero al compás 8 se llega a una semicadencia de Si, para retomar con la presentación del tema A de nuevo en Si en el 9. La coda está sobre fa sostenido como dominante de Si.

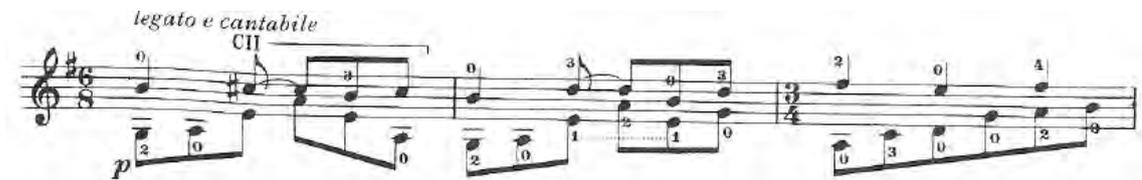


Figura 54. Inicio de la variación. Ambigüedad métrica entre las voces.

Descripción

La cuarta variación está escrita en seis octavos principalmente, en dos ocasiones cambia a tres cuartos con una hemiola, pero a todo lo largo hay una cierta ambigüedad métrica, con la acentuación de los temas alterada. El movimiento circular de la mayoría de los motivos, es para semejar el modo en que se mueve melódicamente el motivo principal del tema B.

La sonoridad es a dos voces que se mueven de manera independiente. Inicia con una variante rítmica del tema A en la voz superior, en la inferior con una variante del arpeggio del inicio. En el compás 3, sigue un desarrollo sobre la melodía y el acompañamiento, pero en tres cuartos, que resuelve al final del compás 4.

En el compás 5 aparece un nuevo motivo en la melodía sacado de las terceras del compás 4 del *Theme*; mientras el bajo sigue con el mismo gesto anterior. Este motivo lo desarrolla a lo largo de la frase hasta el compás 8, haciendo una semicadencia, de manera análoga al *Theme*.



Figura 55. Compases 5 y 6.

VI. Variazione V

Estructura

Tiene dos secciones, de 10 compases la primera, y 5 compases la segunda. La primera está dividida en dos subsecciones, de 6 y 4 compases respectivamente; la segunda subsección es climax de la variación y de toda la obra en su totalidad. En la segunda parte, los primeros 3 compases siguen el desarrollo de la primera parte, y los últimos 2, funcionan como *codetta*. No guarda una relación estructural estrecha con el *Theme*.

Lenguaje

Escrita con la armadura de La mayor, el tema A está presentado en este tono, después lo transporta a Si; del compás 7 al 10, está sobre la subdominante (re y si); y del 11 al final, sobre la dominante, primero en menor y luego en mayor; para resolver a La en el último compás. Toda la pieza está construida con elementos del tema A; a demás, es el clímax de toda la obra, lo que le da mayor peso a este tema sobre el otro.

Descripción

Esta variación es característica por ser la más dinámica de todas, ya que su ritmo en dieciseisavos se detiene en pocas ocasiones y su carácter es más vivo. Los modelos escalísticos puede que sean tomados de la escala del tema B, ya que es la única escala presente en el *Theme*.

El tema A aparece entre el compás 1 y 2, está ligeramente variado y dislocado en su posición con el compás, resultando en una acentuación anacrúsica y no tética. Vuelve a aparecer en el compás 4 y 5 transportado una segunda arriba. Los acordes son por cuartas y terceras, para dar ambigüedad tonal.



Figura 60.

Los compases 7 y 8 son un puente que prepara el clímax de la variación, subiendo en el registro y en la dinámica gradualmente, así como también en el ritmo irá aumentando la velocidad de las figuras. La progresión por terceras del 7, es variación del motivo del compás 4 del *Theme*.



Figura 61. Compases 7 y 8, puente

En el compás 9, coloca la indicación *Un poco largamente* y la dinámica la pide *fortísimo*. El acompañamiento hace un acorde con todas las cuerdas de la guitarra al aire, con excepción de la primera; está es la segunda ocasión que emplea este acorde (la primera, en la primera variación), en ambas, como punto de clímax, aquí es de toda la obra. Desarrolla la melodía en el registro agudo de la guitarra, con la progresión por terceras del compás 4 del *Theme*, ahora descendentemente.



Figura 62. Compás 9, clímax.

En el 11 regresa al *Tempo I*, prepara el final de la variación bajando gradualmente el registro y la dinámica. Esta sección solo emplea una voz sin acompañamiento de ningún tipo y prepara la sonoridad de la variación del final. También construye esta sección con la progresión por terceras. Únicamente rompe el patrón de intervalos en los dos últimos compases, por medio de una escala, para dar énfasis al final y concluir la variación.



Figura 63. Compás 11.

El uso insistente de la progresión por terceras en esta variación, así como la ausencia del tema B, hace suponer que al ser la que conecta con la última variación, es como una gran expansión de la semicadencia con la que termina el tema A en el *Theme*; guardando esa misma relación estructural a pequeña escala del *Theme*, de la recapitulación breve del tema A en la coda, con toda la obra, a gran escala, en el conjunto de variaciones.



Figura 64. Final de la variación.

VII. Variazione VI (Epilogue)

Estructura

Consta de 14 compases, divididos en tres secciones. La primera de 4 compases, en donde aparecen elementos del tema A. La segunda de 3 con elementos del tema B. La tercera usa elementos de la coda (o bien de A, ya que el motivo es tomado de A, en la coda del *Theme*) de 7 compases de largo; los últimos dos compases de esta sección, son una pequeña coda de la pieza. Aunque son breves la primera y segunda secciones, y la tercera en cambio muy larga, la disposición del material es idéntica al *Theme*.

Lenguaje

Cierra la obra y le da unidad al colocar armadura de si menor, igual que al *Theme*, en este tono presenta el tema A, y el tema B en Fa sostenido; en la coda, una frase inestable armónicamente conecta al final de la obra, en la que presenta el primer motivo en arpeggio en su forma original en Si y concluye la obra.



Figura 65. Inicio de la variación.

Descripción

Inicia con el tema A en la melodía, variado rítmicamente; el acompañamiento se mantiene siempre en negras, en toda la primera frase. El compás 4 está sacado del motivo por terceras del tema A del compás 4 del *Theme*. Ver figura 35.

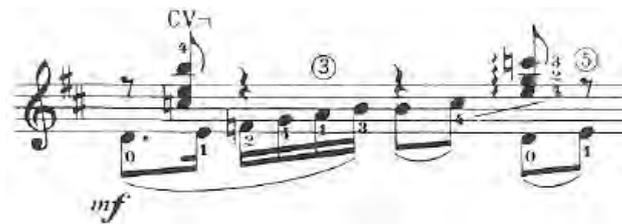
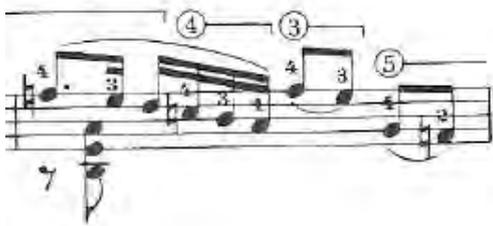


Figura 66. Compás 4.

La segunda frase comienza en el compás 5. En ésta aparece el tema B en el bajo y la parte superior acompaña con acordes por terceras. El compás 6 es una repetición de este, transportado medio tono abajo. El compás 7 es una imitación casi exacta del compás 11 del *Theme*, solo que con las voces intercambiadas y los motivos invertidos.



Figura 66. Tema B.



Figuras 67 y 68. Compás 11 del *Theme*. Compás 7 de la variación.

La coda empieza en el compás 8; en éste y en el 9, emplea un motivo que consta de un bajo que hace cuartos y octavos, mientras que la voz superior hace un arpeggio en dieciseisavos ascendente y descendente, alternadamente, este es el motivo del arpeggio del tema A.



Figura 69. Compás 8, motivos de la coda.

Cambia a tres cuartos en el compás 10, de ahí realiza el arpeggio en su forma original, dejando resonar el Si, sin continuar el tema, para concluir y cerrar con el motivo con el que inició la obra y reducir la energía poco a poco.

Esta reducción de energía llega al compás 13, en el cual solo arpeggia un acorde que está formado por cuartas y terceras (tal vez para mantener una ambigüedad entre

la tonalidad y la armonía por cuartas), este acorde lo repite luego de una coma que coloca a mitad del compás, y finaliza con una tercera de Sol sostenido y Si en el registro agudo, tónica de la obra.



Figura 70. Final.

Conclusiones

Lennox Berkeley, en esta pieza emplea la forma de tema y variaciones de manera más o menos convencional, varía los motivos, ya sea invirtiéndolos, o repitiendo ciertas células. La estructura de cada variación se corresponde de manera general a la del tema, así como en toda la obra en conjunto.

El lenguaje que emplea, es enriquecedor para la guitarra, ya que aunque nunca se aleja del todo de la tonalidad, el manejo de ésta, y como lo conjuga con la armonía cuartal y las “Blue notes”, es lo que ofrece más novedad en el repertorio para guitarra.

Tonalmente hablando, conserva las funciones de tónica, dominante y sensible, los acordes por triadas y el tratamiento de la consonancia y disonancia a manera de expectativa y resolución. Mientras que utiliza recursos como la ambigüedad entre el mayor y el menor, en ocasiones entre relativos, en otras entre homónimos.

La armonía cuartal, así como los intervalos derivados de esta, es utilizada para explotar la afinación de la guitarra, así como las cuerdas al aire. Las cuartas justas son usadas como consonancia-resolución, por ejemplo al final de la primera variación; mientras que las cuartas aumentadas y las segundas son disonancia-tensión.

Es así, como Berkeley emplea como fuente de inspiración la naturaleza del instrumento, alejándolo de la armonía tonal tradicional, consiguiendo sonoridades que le son tan propias a la guitarra, como lo son el repertorio tradicional o el folklórico, pero manteniendo la forma convencional de *tema variado*, sin ninguna innovación estructural.

André Jolivet

Biografía¹⁰

Nace en París en 1905. Su padre fue pintor y su madre pianista.

A los 13 años escribe música para un poema, a los 14 comienza a tomar lecciones de cello y a los 15 diseña y compone música para un ballet. Lo dejan impresionado la música de Ravel, Debussy y Dukas, en 1919.

Trabaja como maestro de 1920 a 1927. Durante ese periodo compone algunas obras para piano.

En 1928 comienza a tomar clases con Paul Le Flem, con quien estudia la música polifónica de los siglos XV y XVI. En 1929 *Amériques* de Varèse tiene un profundo impacto en él; Le Flem lo presenta con él y Varèse lo acepta como estudiante durante su estancia en París, que fue entre 1928-33.

En 1930 Messiaen lo ayuda a que sus *Trois temps pour piano* se toquen en 1931 por la *Société Nationale*. Kelly considera que las primeras obras importantes datan de 1930. Como *Mana* de 1935, *Cinq incantations* de 1936 y *Cinq danses rituelles* de 1939.

En 1935 junto a Messiaen y Daniel-Lesur, forman *La spirale*, como sociedad de música de cámara de vanguardia. En 1936 se integra Yves Baudrier y se hacen llamar *La jeune France*. Promovían valores espirituales y cualidades humanas, rechazaban la música de Stravinski, Satie, *Les six* y la música experimental centroeuropea. En 1940, debido a la guerra, las actividades del grupo se ven reducidas.

Entre 1945 y 1959 Jolivet fue director musical de la *Comédie Française*, para la cual compone 14 obras en total. Sus viajes a Medio Oriente y al Este de Asia, tienen influencia en sus obras; *Epithalame* y el segundo movimiento de su primera sinfonía, de 1953, usan textos sagrados egipcios, hindúes, chinos y griegos. El concierto para piano de 1949, emplea elementos musicales de África, el Este de Asia y Polinesia.

Compone la *Serenade* en 1956, para dúo de guitarras, dedicado a Ida Presti y Alexandre Lagoya.

Su interés por la cultura francesa se observa en su oratorio *La vérité de Jeanne* de 1956, basado en un texto del siglo XV; y en la obra orquestal *Les amants magnifiques* de 1961, en el que hace homenaje a Molière y Lully, emplea danzas barrocas, bajo continuo y clavecín.

¹⁰ Información tomada de Landreth (1980), Tucker (1994), y Kelly. *André Jolivet*. En Diccionario Grove.

Funda el *Centre Français d'Humanisme Musical* en 1959. Enseña composición en el conservatorio de París a partir de 1961.

Escribe sus dos estudios de concierto para guitarra en 1963 y en 1972 escribe la *Suite Tombeau de Robert de Visée* para guitarra, por una comisión de Andrés Segovia.

Muere en 1974 dejando incompleta la ópera *Le soldat inconnu*, que fue su última comisión.

Lenguaje

Periodos

Tradicionalmente su obra se divide en tres periodos. El primero de 1934 a 1939¹¹. El segundo de 1940 a 1945. El último de 1945 a 1974. Tucker (1994, p. 9) señala que el tercer periodo cubre casi 30 años, comenta que hay un cambio de estilo alrededor de 1960, por lo que considera necesario añadir un cuarto periodo, aunque no se ocupa por definirlo.

El primer periodo, de acuerdo a Landreth (1980, p. 16), tiene dos principios básicos: “el regreso a las fuentes de la música, cuando era una expresión del encanto mágico de los grupos religiosos primitivos”; y “la adopción de las técnicas de Varése y Schoenberg, de acuerdo a las exigencias estéticas de Jolivet”. Tucker (Ibid, p. 9) lo describe simplemente como atonal.

En el segundo, su música se simplifica, debido a la guerra, “abandonando la atonalidad en favor del lirismo” pretendía que la música “fuera capaz de mover los corazones y mentes de los hombres” (Landreth, Ibid, p. 18). La música es tonal, modal y simple, los ritmos son repetitivos, y usa *glissandos* pentatónicos (Kelly, *André Jolivet*, diccionario Grove).

El último periodo, conjuga elementos de los dos anteriores, técnicas modificadas de Varése y Schoenberg, y tradicionales; la “magia” regresa, pero ya no emplea títulos evocativos a esta (Landreth, Ibid, p. 19).

Elementos compositivos

Landreth identifica tres componentes en la música de Jolivet: el primero, la formulación de principios basados en su teoría de la resonancia natural y la escala de armónicos. El segundo, adaptar a su estética personal técnicas como la atonalidad, modalidad y serialismo. El tercero, adoptar fórmulas rítmicas y melódicas de culturas exóticas.

¹¹ Landreth (1980, pp.16-20), comenta que Serge Gut, en su libro *Le groupe “La Jeune France”* los llama “Revolucionario”, “Tradicional” y “Síntesis”, respectivamente. Kelly en el artículo del Grove, identifica los mismos tres periodos; sin embargo, al primero lo llama “Mágico”.

Landreth (pp. 22-53) muestra los principios que Jolivet enuncia en 1946, formulados originalmente en 1935; que son:

- “Nuevos procedimientos de modulación ambigua mediante *La Double Basse* y *La Resonance Inférieure*”.
- “El abandono del principio habitual de la escritura a cuatro voces por medio del replanteamiento de una sonoridad dinámica, a través de *Les transmutations de la masse sonore* y *Le sens de projection du son*”.
- “Este dinamismo sonoro complementa al ritmo. El ritmo no es solo la repetición de fórmulas métricas o el fluir del lirismo, también está determinado por *Les phases et les intensités du flux sonore*”.

La Double Basse y *La Resonance Inférieure*. *La Double Basse* “Landreth (1980, pp. 23-40), se refiere al uso simultáneo de dos bajos, de tal manera que generen armónicos que se complementen (Jolivet solo toma en cuenta los primeros 15 armónicos, en el número 13 elige el descendido, dado que no coincide con la afinación temperada, la nota cromática temperada de abajo es la que mas cerca al armónico que la de arriba; es decir si estamos en Do, sería Sol#, algunos autores toman La, aunque esté más alejado). Esto permite insertar acordes en ese contexto, alternados para dar relajación a cada uno de los bajos”. *La Resonance Inférieure* “es la elección y fijación de los posibles armónicos inferiores de un acorde”; Landreth explica que esta definición se refiere a los armónicos que quedan fuera, de los formados por los de los bajos combinados, mediante el cambio de bajo durante la obra.

Les transmutations de la masse sonore y *Le sens de projection du son*. *Les transmutations de la masse sonore* “son cambios abruptos en la dinámica, intensidad y timbre, obtenidos por medio de agregar a la línea melódica, algunos elementos armónicos que ya existieran potencialmente en la melodía. Es decir una ionización del fluido armónico contenido en la melodía, el primer elemento de la música”. *Le sens de projection du son* “es un fenómeno sonoro de carácter dionisiaco, que se manifestó por primera vez en las obra de Beethoven. Si comparamos el sonido con la luz emitida hacia el cielo, con un poderoso proyector y si consideramos esto como un fenómeno con su propia aura y capaz de vivir en el espacio, la proyección direccional del sonido es comparable al dinamismo producido por la materia sonora, tan poderoso que está descomprometido de cualquier apego con los instrumentos, será proyectado al espacio donde su naturaleza vibratoria desarrollará su propia existencia”.

Para *Le sens de projection du son*, Landreth (1980, pp. 41-45), propone dos posibles interpretaciones, la primera es el movimiento del registro grave a agudo (o viceversa) seguido o simultáneo al uso de registros extremos. La segunda en la cual la melodía va de grave a agudo y una vez posicionada se vuelve independiente del ambiente armónico del que se desprendió. También explica el comentario sobre Beethoven, señalando que fue de los primeros en explorar el cambio súbito de registro, dinámica e intensidad, así como el desarrollo melódico independiente. Da

el ejemplo de la Sonata op. 31 no. 2, primer movimiento, compases 152-157, de Beethoven.

Les phases et les intensités du flux sonore, Landreth (1980, pp. 46-52), analiza que se trata de cambios en la textura de la densidad rítmica. Primero define nivel de densidad rítmica como el número de estímulos sonoros o impulsos por unidad de tiempo, lo consigue dividiendo los impulsos por los tiempos de un compás, pasaje o sección dado. Ejemplifica con el final de la obra *L'oiseau*, donde la densidad va bajando más o menos progresivamente, van a pareciendo cada vez menos impulsos en cada compás de 3/2; donde 6 impulsos da una densidad de 2. Los cambios abruptos mencionados en *les transmutation de la masse sonore* van acompañados de cambios de la densidad rítmica también.

Como segundo componente del lenguaje de Jolivet, Landreth (1980, pp. 53-76) explica que utiliza estos principios para evitar la tonalidad y el serialismo, pero guardando cierta relación con estos; explica que cuando usa dos bajos a distancia de 5ª justa, 2ª menor o 3ª menor, y sus inversiones, se generan los doce sonidos en el espectro armónico. Así emplea los doce sonidos, sin ser serialismo, los bajos generan una especie de tonalidad al ser los sonidos fundamentales; utiliza el término “modo”, para señalar las notas de la serie de armónicos que usa.

Del tercer componente, los recursos provenientes de músicas exóticas, Landreth (1980, pp. 79-100), señala que el elemento de lo “mágico y religioso” en la música de Jolivet, tiene como fuente de inspiración la música de distintas culturas; el compositor no toma explícitamente la música autóctona, sino asimilaciones y elucubraciones imaginativas suyas para asemejarse a esta música.

Landreth identifica los siguientes componentes:

Melódicos

- *Temas oscilatorios*, que giran en torno a las mismas notas. Semejantes a melodías de dos notas en la música primitiva.
- *Temas improvisatorios*, que empiezan simples y se desarrollan progresivamente mediante ornamentos. Tienen parecido a las melodías ornamentadas de la música indostaní o Karnatak.

Rítmicos

- *Acompañamientos rítmicos*, pedales monótonos y pedales sincopados. Similares a los de la música indostaní.
- *Temas rítmicos*, ritmos perpetuos, ostinatos que dominan secciones o movimientos enteros. Emparentados a la música Karnatak.

Suite Tombeau de Robert de Visée

Contexto

Las obras para guitarra de André Jolivet

Jolivet compuso solo un puñado de obras para guitarra, la primera la *Serenade pour deux Guitares* de 1956, dedicada al dúo de Ida Presti y Alexandre Lagoya, se estrena en noviembre de ese mismo año; en 1963 compone los *Deux études de concert*, sin dedicatoria, estrenada en 1970 por Turibio Santos¹²; y la suite *Tombeau de Robert de Visée*, tampoco figura dedicatoria en la partitura, compuesta en 1972 y estrenada en 1981 por Rafael Andia.

Las tres obras están escritas en décadas distintas, siguiendo la periodización típica, pertenecen al mismo periodo; en cambio con la propuesta de un cambio de periodo en 1960, los dos estudios de concierto y la suite, estarían en un nuevo estilo compositivo.

Andia¹³ escribe la siguiente cita de Jolivet sobre el dueto *Serenade* "It's quite evident that although I appreciate the guitar, I've never tried to compose in a certain style of 'sui generis'; on the contrary, my aim was to introduce new harmonies and expressions from the contemporary syntax up to now unknown to the guitar."

Esto refleja la imagen que el compositor tenía sobre la música que se tocaba en el instrumento al momento de escribir el dúo, refiriéndose de manera implícita al lenguaje tonal tradicional; Andia considera que esta expresión es aun más aplicable a las otras dos obras.

Aunque no se tienen datos sobre cómo o porque Jolivet escribió los estudios para guitarra, al momento de escribirlos llevaba dos años enseñando composición en el conservatorio de París, es probable que hayan surgido en esas clases, o algún estudiante del conservatorio le sugiriera escribirlos, lo que explicaría que quedaron guardados por siete años hasta su estreno, debido a su dificultad técnica.

La suite para guitarra, fue compuesta en el año de 1972, comisionada por el guitarrista español Andrés Segovia¹⁴; sin embargo, el estreno de esta no fue sino hasta 1981, por Rafael Andia; siete años después de la muerte del compositor y 9 años después de su composición. Lo cual nos indica que probablemente, Segovia rechazó la obra (como acostumbraba hacer, con las que no eran de su agrado; tenía preferencia por un repertorio más tradicional), quedando guardada por casi una década. Esta suite para guitarra, es un homenaje al guitarrista francés del Barroco, Robert de Visée, quien fue músico de Luis XIV.

¹² De acuerdo a la pagina electrónica del IRCAM <http://brahms.ircam.fr/works/work/34883/>

¹³ Tomado de la página de Rafael Andia <http://www.rafaelandia.com/8CDjolivet.html>

¹⁴ *Ibíd.*

Estructura general

Tombeau (en francés tumba), el término original, como nos dicen Tilmouth y Ledbetter¹⁵, se usaba en Francia para designar poemas cortos que conmemoraban la muerte de personas distinguidas; en música, este estilo nació en los laudistas franceses del siglo XVII, que emplearon el término de igual manera, como un tipo de composición con el carácter de lamento, que conmemora la muerte de alguien.

David Fuller¹⁶ define en el Grove, a la suite en el periodo Barroco como un género instrumental, que consiste en numerosos movimientos en la misma tonalidad; algunos o todos, basados en formas y estilos de música de baile. El esquema básico es Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, y que sobre este esquema se puede o no agregar piezas. Señala que a mediados del siglo XVII (época en la que vivió De Visée), los compositores a menudo cambiaban la Gigue final, por una *galanterie* (como la Gavotte, Bourrée, Chacone o Passacaille), manteniendo el núcleo de Allemande, Courante, Sarabande. También indica que en las *suites à la française* de Couperin, después de la Gigue, siguen numerosas piezas libres.

Robert de Visée (c. 1655-1732-3) utiliza en algunas de sus suites, el esquema de *suite à la française*, en realidad, (como en muchos autores franceses), no existe una “estructura” formal para organizar las suites: se trata de sucesiones de piezas en una misma tonalidad, y el intérprete elige cuáles tocar. Resulta interesante señalar que la no. 6, pertenece al otro esquema, del siglo XVII, el cual tiene las siguientes piezas: Prélude, Allemande “*Tombeau de Mr. Francisque Corbet*”, Courante, Sarabande I, Sarabande II, Gavotte. En esta suite, la Allemande es un *Tombeau* a Francesco Corbetta, y sustituye la Gigue por una Gavotte.

La suite de Jolivet está estructurada de la siguiente manera: *I. Prélude, II. Courante française, III. Double de la courante, IV. Sarabande y V. Passacaille*. Por lo que la disposición de los movimientos, es consistente para una suite del siglo XVII al cambiar la Gigue por el Passacaille; por otro lado, omite la Allemande, supongo yo, por su origen alemán, conservando así, una identidad francesa más pura. Así podemos darnos cuenta que Jolivet, quiso mantener una correlación con la obra de Robert de Visée y una semejanza con la suite no. 6, en la organización de las danzas de la obra.

Lenguaje

Al haber sido escrita en 1972 (dos años antes de la muerte del compositor), pertenece al tercer periodo, o bien al cuarto que propone Tucker. Como se ha mencionado, se considera que emplea elementos tanto atonales como tonales.

Tucker emplea los mismos elementos de Landreth, los principios enunciados en 1946; la concepción de tonalidad, atonalidad y modo; y los elementos “mágicos”,

¹⁵ Tilmouth, Michael, Ledbetter, David. *Tombeau (i)*. En diccionario Grove Music, [en línea] consultado el 20/01/16.

¹⁶ Fuller, David. *Suite*. En diccionario Grove Music, [en línea] consultado el 20/01/16.

para analizar el *Arioso Barocco* de 1968. Por su cercanía con la suite para guitarra en la fecha de composición, se emplearán estos mismos elementos para el análisis.

Tucker (p. 88) identifica los intervalos de tritono, séptima mayor y novena menor como centrales en el *Arioso Barocco*, el uso ocasional de la escala octatónica (p. 68) y clusters lineales o melódicos (pp. 90, 91). Estos mecanismos compositivos, también se encuentran en la suite para guitarra, como se verá más adelante.

Además de esto, es predominante el intervalo de cuarta y en menor medida la tercera, como consecuencia de la afinación del instrumento; los emplea para aprovechar las cuerdas al aire y su resonancia. Resulta en una sonoridad sumamente importante para construir la armonía, a veces como disonancia, en otras como consonancia.

Análisis

I. Prélude

Estructura

Un preludio¹⁷, es una forma de carácter improvisado, que introduce el modo o tono de otra música a la que precede, también tenía la función de soltar los dedos del músico.

Rafael Andia considera que, el primer movimiento al estar escrito principalmente a cinco cuartos, y por el uso de figuras irregulares, pretende aludir a los preludios del Barroco, en “la flexibilidad y lo vago” en que están escritos; esto, para representar la libertad e irregularidad del carácter improvisado que intenta imitar. A esto, yo añadiría las numerosas indicaciones de tempo, *En cédant*, *Au mouvement*, *En accélération* y los cambios de tempo explícitos, para dar irregularidad y reforzar al oyente, la sensación de libertad rítmica.

Andia identifica también una simbología con el número 5, por el compás de 5/4 y las abundantes figuras de quintillo; yo añadiría la disposición estructural del preludio que identifico en 5 secciones; y también a gran escala, la organización de la obra en 5 movimientos. Posiblemente este número lo toma de los 5 sonidos distintos de la afinación de la guitarra (ya que se repite el Mi, en primera y sexta cuerda).

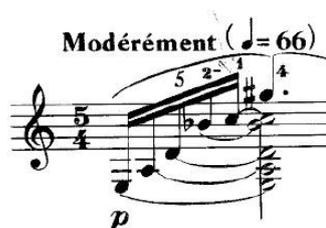


Figura 71. Simbología con el número 5.

¹⁷ Ledbetter, David. *Prelude*. En diccionario Grove Music, [en línea] consultado el 25/01/16.

Estructuralmente considero cinco secciones, ligadas por un material similar que se va desarrollando a lo largo de la pieza; la primera, del inicio al compás 13; la segunda del 14 al 27, este compás se comparte con la siguiente sección, que llega al 41; la cuarta sección va del 42 al 54 y termina con una coda en 55 al 58, donde termina la obra.

Lenguaje

Principios compositivos

La Double Basse, La Resonance Inférieure

El primer compás, puede construirse con la escala formada por los armónicos de Re, sin embargo esta nota no se encuentra en el bajo (aunque podría apoyarse esta idea, dado que el motivo termina en Re). Por otro lado, la escala formada por Mi, no basta para cubrir las notas empleadas en este motivo, sin embargo Mi, combinada con La (las dos cuerdas graves de la guitarra y la combinación más grave de notas que pueden ejecutarse simultáneamente en la guitarra), cubren los doce sonidos cromáticos, con lo que bastaría para cubrir cualquier combinación de sonidos.

De esta forma es aparente, aunque no del todo consistente el uso de estas escalas; el segundo compás emplea casi toda la escala cromática, hay que observar que añade las notas de la *Resonance Inférieure* de la escala de Re. El tercer compás, pareciera emplear las notas de los armónicos de Fa, aunque la presencia del Do# determinaría otra cosa, y así en lo sucesivo; por lo que dificulta identificar si está claramente empleada una escala u otra. En la coda puede observarse que están presentes todas las notas en la escala de los armónicos de Re; aunque esta nota no tiene mucho peso, al no estar presente prácticamente y no ser ni bajo ni melodía, dificultando hacer tal aseveración.



Figura 72.



Figura 73. Compás 3.

Les transmutations de la masse sonore, Le sens de projection du son

Los cambios abruptos en la textura de *Les transmutations de la masse sonore*, tiene poca presencia al inicio y final de la obra, hay ejemplos no muy claros como en el compás 7, 45 o 49. En la sección intermedia de C del 27 al 36, sin embargo, explota ampliamente este recurso, en cada compás, prácticamente de un tiempo a otro.

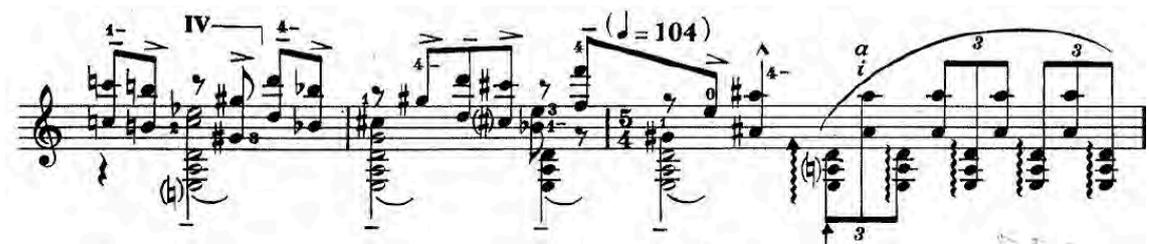


Figura 74. Cambios de registro abruptos. Movimiento oscilatorio.

Le sens de projection du son

Aunque no es muy clara la forma en la que funciona este principio, hay ejemplos que parecen ajustarse a la definición mencionada antes; c. 3, 13 y 48, parecieran tener un desarrollo melódico un tanto independiente al acompañamiento. De la misma manera que el principio anterior, la sección C, del 27 al 36, se acomoda más a este principio, ya que el acompañamiento se mantiene igual mientras la melodía se desarrolla por separado. Ver figuras 73 y 74.

Les phases et les intensités du flux sonore

Utilizando el criterio de impulsos por compás (tiempos) en las siguientes gráficas se observa una relación muy estrecha entre la densidad promedio de compás con la densidad de la sección; también entre las secciones B, C y D, en su densidad por compás.

A	Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
	No. De impulsos	13	13	13	2	5	10	12	11	13	5	6	8	13	
B	Compás	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
	No. De impulsos	4	4	3	5	3	4	4	3	3	12	4	8	8	9
C	Compás	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41
	No. De impulsos	6	7	6	6	12	3	6	3	12	4	1	6	2	1
D	Compás	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	
	No. De impulsos	7	12	9	9	5	8	13	6	3	4	5	6	5	
Coda	Compás	55	56	57	58										
	No. De impulsos	6	6	6	0										

Sección A promedio impulsos (total impulsos/compases) 124/13=9.5	Densidad promedio por compás (promedio impulsos/tiempos por compás) 9.5/5=1.9
Sección B promedio impulsos 74/14=5.2	Densidad promedio por compás 5.2/3=1.7
Sección C promedio impulsos 75/14=5.3	Densidad promedio por compás 5.3/3=1.7
Sección D promedio impulsos 92/13=6.5	Densidad promedio por compás 6.5/3.8=1.7
Coda promedio impulsos 18/4=4.5	Densidad promedio por compás 4.5/5=0.9

Sección	Densidad (total impulsos/Total de tiempos)
A	124/65=1.9
B	74/42=1.76
C	75/48=1.56
D	92/50=1.84
Coda	18/20=0.9

A pesar de los cambios de compás, se mantiene una relación igual de tiempos, por número de compases; es decir, por ejemplo, la sección B tiene 14 compases, pero tiene en total 42 tiempos, siendo el promedio de tiempos de 3, ($42/14=3$); aunque toda la sección no está en compás de 3/4, está escrito de tal modo, que se guarda la misma relación. Lo mismo sucede con secciones C y D, en la densidad promedio por compás.

Tanto la primera sección como la coda, tienen una densidad igual entre la sección y su densidad por compás promedio, cada una respectivamente

Tonalidad/Atonalidad

A lo largo de toda la pieza, hay pasajes en los que utiliza los doce sonidos de la escala, no en serialismo estricto, simplemente para evitar la tonalidad, o en su mayor parte, un contexto tonal. Por otro lado, el Mi de la sexta siempre aparece en inicios o finales de frase o sección, el clímax de la obra, empieza con el Fa de la sexta, para generar tensión y disonancia; aun que hay que señalar que la sonoridad de las tres cuerdas graves al aire son usadas en esta misma sección, con un resultado dramático, en vez de distensión-resolución. Por lo que es más sensato hablar de que se trata de una sonoridad central, más que un centro de resolución o tonal.

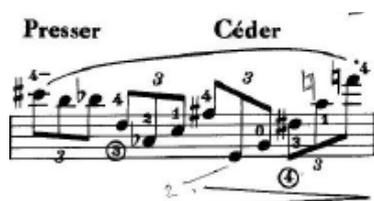


Figura 75. Compás 43. Pasaje dodecafónico.

Elementos “Mágicos”

Temas oscilatorios, Acompañamientos rítmicos (pedales), Temas rítmicos

Nuevamente donde aparecen estos elementos más prominentemente es en la sección C; la repetición de notas no se usa más que en esta sección, el acompañamiento sostenido con las cuerdas graves al aire, y el registro agudo sobre el que gira insistentemente, es lo que se asemeja más a estos elementos. En el resto de la obra, no se encuentran con la suficiente claridad, ni se observan temas improvisatorios, en la definición de que tendrían que estar adornados, como se indicó previamente. Ver figura 74.

Podrían considerarse como temas rítmicos, las figuras de quintillo de las secciones A, B, D y coda, así como los tresillos de la sección C, por ser consistentes en usarse siempre con un material similar.

Intervalos, escalas y clusters lineales

Son abundantes los intervallos de tritono, séptima mayor y novena menor, así como las cuartas justas, pueden advertirse desde el primer motivo y en toda la pieza. Ejemplos de clusters lineales, los hay en compás 10, 17 y 18, 21 y 22, del 27 al 36, 45, 53 y 54.



Figuras 76 y 77. Clusters lineales.

Andia considera que el motivo inicial está construido a partir del quinto de los modos de transposiciones limitadas de Messiaen a partir de Re# y añade el Do; esta es una posibilidad, dada la cercanía que ambos compositores tenían. Por ejemplo, el *accord de la résonance* de Messiaen, está formado por las notas del tercer modo, o bien por los armónicos de la fundamental, coincidiendo con *La Double Basse* de Jolivet (Harris, pp. 65-66); en este sentido se trataría más bien del tercer modo de Messiaen.

Figure 78 displays musical notation for several modes and scales. The top section shows 'Modo III de Messiaen' and 'Modo V de Messiaen' (with a sub-section 'Modo V de Messiaen a partir de Re#'). Below this is the 'Accord de la Resonance de Messiaen' and the 'Armonía del primer compás Prelude de Jolivet'. The bottom section is titled 'Double Basse' and contains three parts: 'Primeros 15 armónicos (omitiendo repeticiones) de Do', 'Primeros 15 armónicos (omitiendo repeticiones) de Mi', and 'Primeros 15 armónicos (omitiendo repeticiones) de La'.

Figura 78. Modos y escalas de Messiaen y Jolivet. Armonía del primer compás.

Así mismo, Andia observa la presencia del segundo de estos modos, en los c.4 y 5; este modo es la escala octatónica, que como se ha mencionado antes, está presente en la música de Jolivet.

Figure 79 shows a musical score for an octatonic scale. The notation is in 4/4 time and features a series of eighth notes. A dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) is present at the beginning of the scale.

Figura 79. Escala octatónica o segundo modo de Messiaen.

Descripción

Sección A

Inicia con un motivo en arpeggio ascendente, usando un cinquillo como figura rítmica; este motivo será el principal de la obra, ya que servirá de punto de partida.

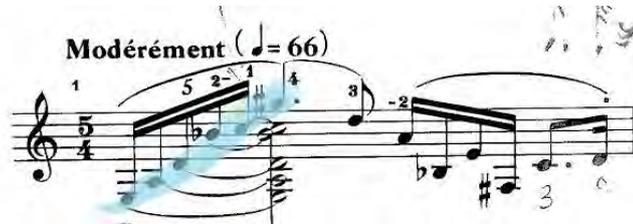


Figura 80. Primer compás.

En el tercer compás en figuras de cuarto, suena una melodía en la voz superior, mientras que en la inferior aparece el cinquillo, solo que ahora en forma descendente y la melodía es explorada en los dos compases siguientes.

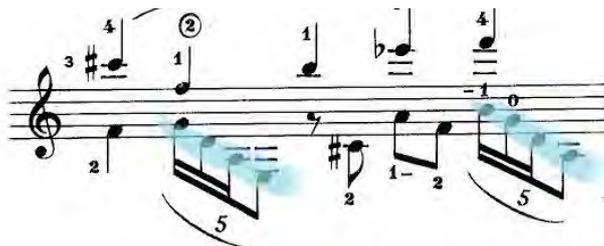


Figura 81. Compás 3.

El compás seis es similar al primero, pero el final del compás introduce un tresillo, que le servirá para desarrollar los dos compases siguientes, el tresillo será el motivo principal en la sección C.



Figura 82. Compás 6.

Del compás 9 al 13, termina la sección con una frase con elementos del inicio y desarrolla un poco una melodía en octavos, que explora en la siguiente sección.



Figura 83. Compases 9-12.

Sección B

A partir del compás 14, se identifica con el cambio a 3/4, y el abandono de figuras irregulares en sus dos primeras frases. Hasta el compás 22, la textura principal será en octavos y cuartos, así como de melodía acompañada, de manera regular y en bloque con esta.



Figura 84. Compás 14, inicio sección B.

La tercera frase, en el c. 23, retoma el material de la sección anterior, un compás de 5/4 y las figuras de quintillo, esta funciona como puente para la siguiente sección; la considero parte de la sección B, por que rápidamente regresa a 3/4.



Figura 85. Ritmo en octavos y negras.



Figura 86. Compás 23, material de A.

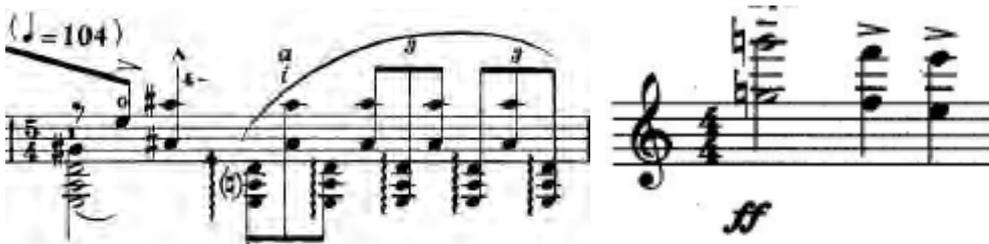
Sección C

En el c. 27, coloca la indicación *En accélérant*. Esta frase es un clímax en tresillos en la melodía con una duplicación a la octava en la parte aguda, y acordes pulsados con las tres cuerdas graves al aire. Este motivo es extraído de la primera sección.



Figura 87.

En el 32 el *acelerando* debe alcanzar la indicación de *tempo* 104 la negra. El punto álgido de la pieza llega al c. 33, con un *fortissimo* y un Sol en el registro sobre agudo de la guitarra.



Figuras 88 y 89. Compases 32 y 33, clímax.

Esta energía se irá disipando, en c. 37 con la indicación *En retenant* (reteniendo) y en el c. 39 bajando el *tempo* hasta 76. En este compás el quintillo vuelve a aparecer pero en octavos.

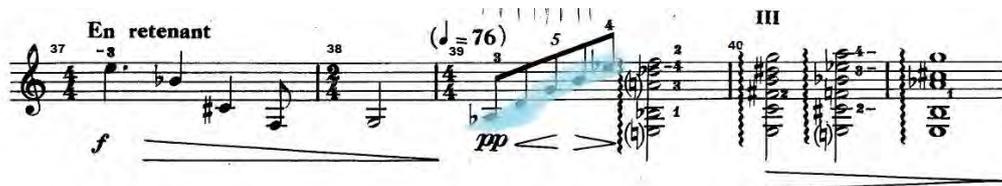
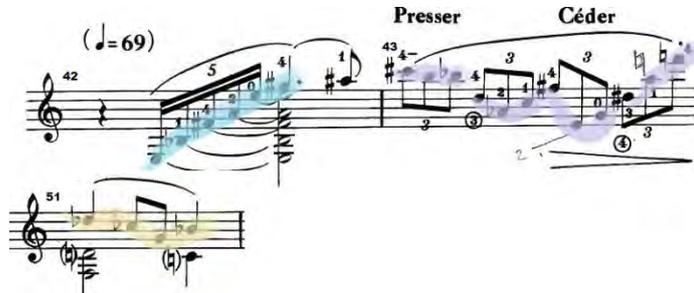


Figura 90.

Concluye la sección en acordes de blanca y de redonda, para hacer aun más marcada la disminución del ímpetu que alcanzó en los compases anteriores.

Sección D

En el c. 42 comienza una especie de recapitulación de los materiales usados, a un tempo de 69. Por ejemplo: c. 42, 43 y 51.



Figuras 91 y 92. Compases 42-43 y 51, recapitulación de A y B.

Considero que en c. 49, hay un anticlímax, al sonar la nota más aguda de la pieza, pero en dinámica *pianissimo*.



Figura 93. Compás 49, anticlímax.

Coda

En el c. 55 hace una pequeña coda con el motivo en arpeggio exclusivamente. Aquí cambia la negra igual a 66, tempo con el que inicia el preludio.



Figura 94. Coda.

II. Courante française

Estructura

A menudo la *courante* se divide en italiana y francesa¹⁸, siendo su variante francesa de movimiento menos vivo que la italiana, pero estableciendo siempre un contraste con la *sarabande*.

La *courante* en estilo francés, se escribe normalmente en compás de tres medios o bien seis cuartos, esto por el uso de la hemiola, y la ambigüedad rítmica y métrica¹⁹. Esto es consistente con la partitura de Jolivet, ya que el compositor escribe explícitamente esta ambigüedad rítmica, poniendo compás de 6/4 y entre paréntesis 3/2. Por la escritura y organización de los motivos, se cumple casi sin excepción, una alternancia de un compás en 3/2, es decir en tres pulsos con subdivisión binaria, con uno en 6/4, es decir, dos pulsos en subdivisión ternaria; disposición que se observa desde los primeros compases.



Figura 95. Inicio de la Courante, ambigüedad métrica. Primer compás 3/2, segundo 6/4.

El estilo francés²⁰ se distingue por una textura más contrapuntística, en cambio la obra constantemente maneja dos planos, uno melódico y uno armónico, en ocasiones, los combina al mismo tiempo o los alterna; también hay otro plano distinto que funciona simultáneamente al anterior, que alterna armonía formada por las cuerdas al aire y otra por quintas y cuartas justas en notas ajenas a la afinación de la guitarra. Esto podría ser una forma de contrapunto; aunque en realidad no lo hay como tal, en un sentido estricto.



Figura 96. Compás 10, contrapunto.

¹⁸ Zamacois, Joaquín. (1985), pp. 155.

¹⁹ Little, Meredith Ellis. Cusick, Suzanne G. *Courante*. En diccionario Grove Music, [en línea] consultado el 25/01/16.

²⁰ De Pedro, Dionisio. (1993), pp. 39.

Zamacois señala que las *courantes* se distinguen rítmicamente, por comenzar anacrúticamente y prolongar el primer tiempo hasta el segundo, por medio de un puntillo. La escritura de Jolivet es consistente con esta descripción; ya que, las frases son generalmente anacrúsicas, y prolongan el primer tiempo del compás con ligaduras, o bien usando puntillo de aumentación. Ver figura 95.

Estructuralmente está dividida en tres partes, siendo la segunda una imitación de la primera, y finaliza con una pequeña coda. La primera sección, abarca desde el inicio hasta el compás 10. La segunda desde el 11 con su anacrusa, hasta el inicio del compás 22 marcado mediante un calderón y una coma; la frase intermedia tiene un compás más, el 17, a manera de desarrollo. Y la coda, los dos últimos compases.



Figura 97. Compás 11, sección B.

Lenguaje

Principios compositivos

La Double Basse y La Resonance Inférieure

La obra inicia al parecer con la escala de los armónicos de La; al igual que el preludio, esta idea parece reforzada al ser La, la última nota en aparecer en el compás; sin embargo, considero que en este movimiento, hay otros procesos compositivos distintos, como se verá más adelante.





Figura 99. Compás 13 con anacrusa, contraste de registro.

Le sens de projection du son, podría encontrarse en la manera en que la pieza se desarrolla, por una parte intervalos perfectos con notas ajenas a las cuerdas al aire, y por otra la sonoridad de las cuerdas al aire mismas; ya que, la melodía se desarrolla separadamente de las notas del acorde abierto de la guitarra. Ver figuras 95, 96, 97 y 99.

Les phases et les intensités du flux sonore

La tabla siguiente muestra el número de impulsos por compás en la *Courante*.

A	Compás	1	2	3	4	5	6		7	8	9	10
	No. De impulsos	1+9	15	7	24	22	9		18	9	18	11
B	Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	No. De impulsos	9	15	14	24	19	8	11	25	11	24	¹¹ 11
Coda	Compás		22	23								
	No. De impulsos		12	14								

Total impulsos	Total de tiempos	Densidad de la sección
152	60	2.53
171	66	2.59
27	10	2.6

El espacio que hay entre el compás 6 y 7, es para que coincidan con los siguientes con sus correspondientes en la sección B, ya que el 17 está agregado en dicha sección.

Hay una evidente relación entre la mayoría de los compases, al ser la sección B derivada de la A, habiendo compases exactamente iguales rítmicamente y con un contorno melódico casi idéntico.

El aumento de ímpetu de la sección B, es compensado con el compás extra; ya que, la densidad de las dos secciones es casi igual. También hay cercanía con la densidad de la coda, casi idéntica a las secciones anteriores.

Tonalidad/Atonalidad

Al igual que en el preludio, no hay tonalidad como tal, las sonoridades centrales son las cuerdas al aire (principalmente las graves) y las notas Do#, Sol# y Fa#, en menor medida el Re#. El serialismo tampoco está presente, hay un fuerte uso de cromatismos; por otro lado, c. 7, 17 y 18, emplean los doce sonidos de manera libre.



Figura 100. Compás 7, doce sonidos utilizados libremente.

Elementos “Mágicos”

Temas oscilatorios, Temas improvisatorios, Acompañamientos rítmicos (pedales), Temas rítmicos

Más que temas, movimientos oscilatorios los hay en c. 4, 5, 9 y 20. El rasgo improvisatorio, en el sentido de la ornamentación, quizá podría considerarse el desarrollo de A en la sección B; ya que, además del desarrollo armónico, hay un desarrollo ornamentado en c. 13, 14, 15, 18 y 20, con respecto a sus pares en A (c. 3, 4, 5, 7 y 9). Los pedales están presentes en c. 4, 9, 14 y 20. Y por supuesto, los temas rítmicos es una cualidad inherente a la *courante*, siendo la célula del inicio característica de esta danza, y usada durante toda la pieza. Ver figuras 95 y 97.

Intervalos, escalas y clusters lineales

Los intervallos predominantes son la cuarta justa, la quinta justa y el tritono, con los que se forma la armonía de la pieza, por un lado las cuerdas al aire, por otro, estos mismos intervallos entre las notas Do#, Sol#, Fa# y Re#; frecuentes son los de séptima mayor y novena menor. Clusters lineales los hay en c. 4, 10, 14 y 21.



Figura 101. Compás 14, cluster lineal en melodía.

Descripción

Sección A

Inicia con un motivo anacrúsico característico de una *courante*, en acordes y rítmicamente sencillo; este motivo se usa reiteradamente en la pieza, apareciendo prácticamente en cada inicio de semifrase, compases 1, 3, 6, 9, 11, 13, 16, 20 y la cabeza del motivo en 22. En cada ocasión, modifica algún aspecto, ya bien sea agregando notas a la armonía (en el inicio o final de sección c. 11 y 22) o modificándola (en medio de la sección o semifrase c. 3, 13). El motivo consiste en alternar las cuerdas al aire, con intervalos formados con Do# y Sol# principalmente; cuando es al inicio de frases, es con intervalos perfectos c.1, 6, 11, 16, 22; de hecho c. 1, 6 y 11, tienen un contorno rítmico-melódico idéntico y 16 varía un poco el final del motivo; en semifrases, con intervalos disonantes, principalmente tritonos, y varía el ritmo c. 3 y 13 están emparentados y el 9 con el 20.

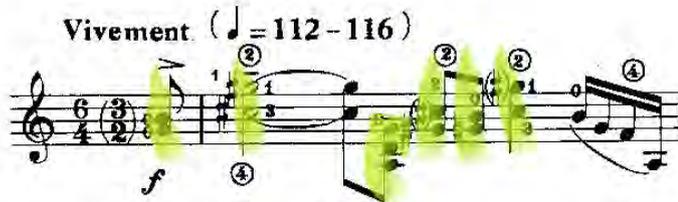


Figura 102.

Este motivo lo presenta con dos notas, luego le aumenta una en el c. 11, con cuerdas 3, 4 y 5 (sol, re y la) en el primer acorde, y Do#, Sol# y Re#, el segundo. Al final aumenta una nota más, el primer acorde con cuerdas 2, 3, 4 y 5 (si, sol, re y la), el segundo Do#, Fa# (duplicado) y Si; al final de la pieza reaparece esta disposición, solo que cambia el Si por un Sol#. Ver figuras 95 y 97.

El segundo compás contrasta con el anterior, tiene un motivo más melódico y menos armónico, tiene numerosos cromatismos y es más movido rítmicamente. Este modelo de motivos contrastantes sigue en toda la pieza; aunque no emplea siempre el mismo motivo, las características son las mismas, c. 2, 4, 5, 7, 12, 14, 15, 18.



Figura 103. Compases 5 y 6, contraste motivico.

Al final del compás 7, aparece un arpeggio de seisillo; este arpeggio es muy característico ya que vuelve a aparecer en el 18 y en la siguiente danza de manera textual. Es de los pocos elementos que son repetidos sin alteraciones. Ver figura 100.

El arpeggio anterior desemboca en el compás 8, que es clímax de la sección, aquí suena un acorde con todas las cuerdas al aire, que es el material principal para construir toda la obra; los adornos que aparecen, aunque no son notas al aire, pertenecen a este acorde, pero en distinta octava.



Figura 104. Compás 8, cuerdas al aire, material constante en la danza.

La sección finaliza con un compás en octavos y cuartos, guarda semejanza con el motivo principal, al ser armónico y alternar disonancias con cuerdas al aire, aunque no posee la célula rítmica; también se distingue al haber un diseño melódico en la voz superior. Ver figura 96.

Sección B

La segunda sección es un desarrollo de la primera, el contorno en general es el mismo, solo que la sonoridad es más densa, agregando notas a los acordes, moviéndose en un registro más agudo y elaborando rítmicamente acordes en arpeggio; por ejemplo, el motivo en dieciseisavos del c. 4 y 5, ahora lo elabora con acordes en c. 14 y 15.



Figura 105. Elaboración en acordes.

Del c. 16 al 18, amplía la frase intermedia en un compás; al final del c. 17, aparece una secuencia de tres acordes que los vuelve a usar en la coda. Con el arpeggio de seisillo, conduce al clímax con el acorde de todas las cuerdas al aire, lo desarrolla rítmicamente. Los acordes del c. 20 los hace en arpeggio en lugar de tocarlos en bloque como en c. 9.



Figura 106. Compás 16, 17, ampliación de la frase, material de la coda.

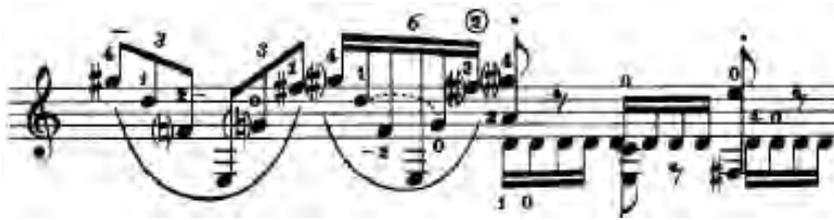


Figura 107. Compás 20, elaboración del compás 7 (figura 100).

La sección finaliza con la cabeza del motivo anacrúsico del inicio, sobre un acorde por cuartas justas, que ahora lo presenta en su forma más densa al tener cuatro notas, que como se vio, creció de dos notas que tenía al inicio, luego tres en la parte B en el c. 11, y finalmente cuatro.

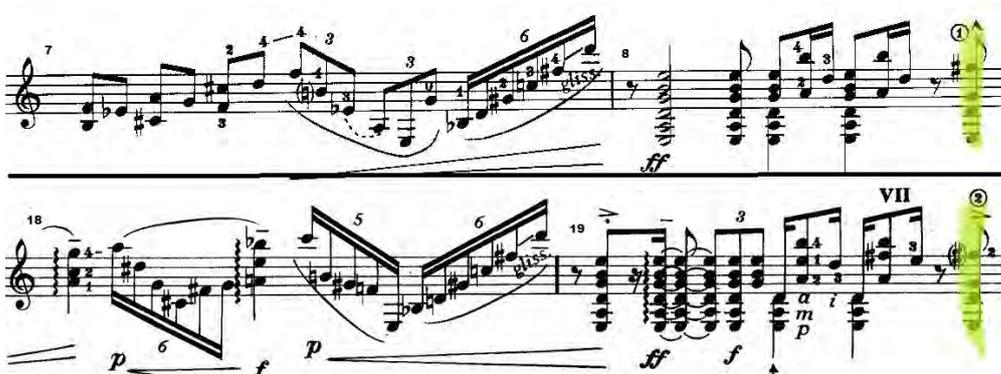


Figura 108. Comparación de A y B, elaboración rítmica.

Coda

La coda utiliza un arpeggio en quintillos y negras, motivo que recuerda al preludio; emplea la misma secuencia de acordes del final del c. 17, solo que ahora en arpeggio. Finaliza con el acorde con las cuerdas al aire desde la sexta hasta la segunda y con el acorde formado por cuartas por Do#, Sol# y Fa#, que es el material principal del movimiento, ahora en un registro agudo para dar brillantez al final.

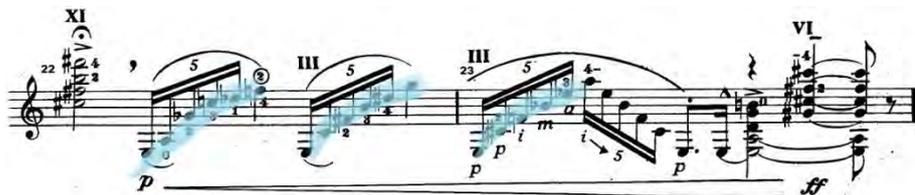


Figura 109. Coda, elaboración acordes del compás 17 (figura 106).

III. Double de la courante

Estructura

De acuerdo a Zamacois y Dionisio de Pedro, el *doublé* es la repetición de una misma danza, pero adornada, sin variar el compás, el movimiento y la armazón armónica, Greer Garden confirma esto, en la entrada de *double* en el diccionario Grove.

Al ser un *double*, los elementos estructurales de la pieza, así como el compás, el *tempo* y el contorno general de la *courante* se mantienen. Los “ornamentos” que emplea el compositor para realizar el *double*, son esencialmente: ritmos en unidades más pequeñas, melodías más dinámicas, elaborando en arpegio los acordes, y aumentando la densidad armónica.

Estructuralmente tiene la misma división, Sección A hasta el c. 10, sección B del c.11 al inicio del c. 22 y coda los últimos dos compases.

Andia en su análisis, también señala los elementos propios de una *courante* en estas dos danzas: la anacrusa, acentuación ambigua entre binario y ternario, y la forma bipartita.

Lenguaje

Al ser esencialmente una repetición de la danza anterior, todos los elementos de lenguaje operan de la misma manera. Tal es el caso de *La Double Basse* y *La Resonance Inférieure*; y *Les transmutations de la masse sonore* y *Le sens de projection du son*.

Naturalmente la densidad rítmica sube, al subir el número de notas. La siguiente tabla muestra la densidad definida por *Les phases et les intensités du flux sonore*:

A	Compás	1	2	3	4	5	6		7	8	9	10
	No. De impulsos	¹⁴⁺¹ 17	11	24	22	14			20	15	22	21
B	Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	No. De impulsos	14	17	18	24	27	14	16	9	21	24	²⁰⁺⁶
Coda	Compás	22	23									
	No. De impulsos	10	11									

Total impulsos	Total de tiempos	Densidad de la sección
181	60	3.01
210	66	3.18
21	10	2.1

Tonalidad/Atonalidad

Lo mismo sucede con el uso de la dualidad de tonalidad/atonalidad, aunque hay un incremento de cromatismos, las sonoridades centrales se mantienen, que son el acorde abierto del instrumento y los intervalos justos por Do#, Sol#, Fa# y Re#.

Elementos “Mágicos”

Temas oscilatorios, Temas improvisatorios, Acompañamientos rítmicos (pedales), Temas rítmicos

La presencia de la ornamentación no afecta a estos elementos con relación a lo ya expuesto en la *Courante*. Podría considerarse dentro del rubro de “improvisatorio” la ornamentación de la danza.

Intervalos, escalas y clusters lineales

Lo mismo aplica para estos elementos; sin embargo, se intercambia un pedal por un cluster lineal nuevo en c. 5.

Andia también identifica las notas Do#, Sol# y Re# como eje, él las clasifica como en función de “dominante”, yo más bien los considero como función de “tónica” ya que aparecen siempre en tiempo uno y al final de ambas piezas; así mismo añadiría el acorde abierto como eje también, y en función de “dominante” al aparecer de manera anacrúsica y por tener una sensación de expectativa análoga a la dominante, por la tensión rítmica del peso ejercido a querer caer al tiempo uno. Aunque en las dos danzas estas dos sonoridades cumplen papeles similares al de funciones tonales, por ser usadas como fuerzas que se oponen y complementan, no hay relación más allá que la producida por el componente rítmico de anacrusa y primer tiempo, y final de la pieza.

Descripción

Sección A

Al motivo del inicio, cambia la blanca del primer compás por una síncopa de dos dieciseisavos y un cuarto. Esta misma variante se emplea en las subsecuentes apariciones.

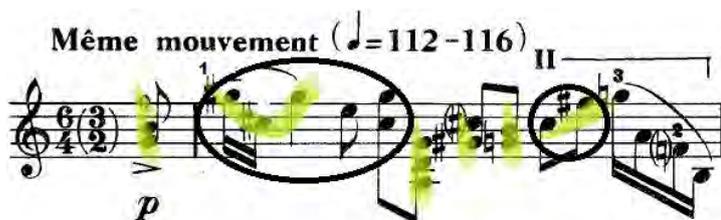


Figura 110.

En el segundo compás puntea el primer tiempo y sustituye con una escala de dieciseisavos el acorde en octavos.



Figura 111. Compás 2.

La segunda frase, tiene una variación melódica, sustituyendo el Sol que se mantenía en el registro medio, por una sucesión de Sol y Sí. El acorde abierto en c. 8, lo desarrolla rítmicamente, así como lo que viene posteriormente.



Figura 112. Compás 4.



Figura 113. Compás 5, elaboración mediante escala, ver figura 103.

Sección B

De manera análoga al *courante*, la segunda parte es un desarrollo rítmico de la primera, resultando así, en el *double*, en una sección con figuras muy rápidas, trémolos en los acordes y arpeggios de seisillos de dieciseisavos.



Figura 114. Compases 13 y 14, trémolos en acordes.



Figura 115. Compás 15, elaboración rítmica, ver figura 105.

En el compás 18, en lugar de seguir elaborando rítmicamente, hace el proceso contrario y detiene el movimiento con figuras largas, en la Courante, en este compás realiza arpeggios rápidos en seisillos y quintillos. Ver figura 108.

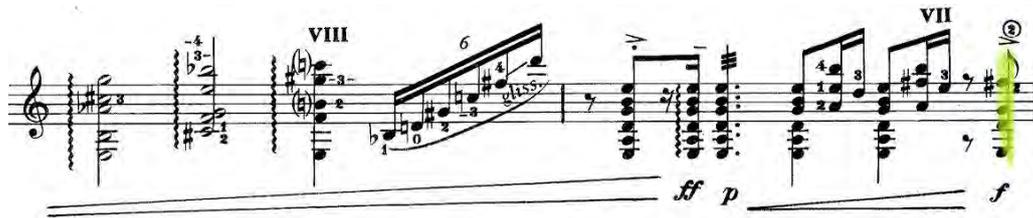


Figura 116. Compás 18, reducción rítmica en acordes. Compás 19 trémolos.

El acorde cuartal del final, es el mismo con el que finaliza la segunda sección de la *courante*, pero desarrollado rítmicamente en dieciseisavos. Ver figura 117.

Coda

La *coda* tiene una variación rítmica, con tresillos de dieciseisavos sincopados con cuartos y octavos, nuevamente emplea la armonía del final del c. 17. Los dos acordes del final, no son idénticos a los de la anterior danza, pero si están constituidos por cuartas justas de Do# y Sol#.



Figura 117. Elaboración rítmica.

IV. Sarabande

Estructura

La *sarabande*, habitualmente, se define como una danza de carácter lento, en compás ternario simple, pero con el acento sobre el segundo tiempo por prolongarlo con puntillo o fusión con el tercero²¹, formada por valores largos y a menudo utiliza ritmos sincopados para dar efectos dramáticos. La estructura más común es bipartita. Así mismo, Richard Hudson en el Grove, comenta que entre los compositores franceses hay una preferencia por los tempos lentos y por explotar las posibilidades contrapuntísticas del laúd y clavecín.

La escritura de Jolivet es consistente con esta descripción, está en tres cuartos, son habituales los compases en el que el segundo tiempo se prolonga, o bien se acentúa por la dirección melódica de la frase; también, hay dos planos distintos, aunque no hay contrapunto como tal.



Figura 118. Elementos de la Sarabande, compás de $\frac{3}{4}$, segundo tiempo prolongado.

Estructuralmente se puede reconocer una forma A B A, o bien, binaria con recapitulación, ya que al regresar a A, solo lo hace parcialmente y no repite la sección entera. La primera sección va desde el inicio hasta el c. 21; la parte B del 22 al 58, esta se divide en 3 subsecciones del 23 al 32, del 33 al 46 y del 47 al 58; la recapitulación de A, del 59 al 66; hay una pequeña coda de dos compases a manera de conclusión.

Lenguaje

Principios compositivos

La Double Basse y La Resonance Inférieure

El primer compás bien podría emplear la escala formada por los armónicos de Fa, idea que se puede reforzar observando el bajo; en los compases siguientes va introduciendo notas ajenas en el acompañamiento (la melodía se mueve de manera independiente), para “modular” a otros centros sonoros; también, el último acorde de la pieza, solo puede formarse con la escala de Fa de este tipo de escalas. En el c. 15 parece que emplea la de La, aunque la ausencia de esta nota complica esta afirmación.

²¹ Zamacois (p. 156); Dionisio de Pedro (p. 39); y Little, Meredith Ellis en diccionario Grove.



Figura 119.



Figura 120 y 121. Armónicos de La y compás 15.

Les transmutations de la masse sonore y Le sens de projection du son

Cambios bruscos en el registro se puede observar en la frase del c. 33; el resto de la pieza tiene una sonoridad homogénea y con cambios graduales, ya bien sea en dinámica o registro.



Figura 122. C. 33-36, cambios bruscos de registro. Cluster lineal en melodía.

Durante toda la pieza maneja dos planos muy distintos de melodía y acompañamiento; mientras la melodía se mueve de manera independiente en la sección A, el acompañamiento va cambiando poco a poco. En la sección B, también se ve este tipo de comportamiento de melodía y acompañamiento separado.



Figura 123. Compases 7-12, planos distintos.

Les phases et les intensités du flux sonore

A	Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
	No. De impulsos	2	3	3	2	3	3	2	3	2	2		
	Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
	No. De impulsos	3	1	2	1	1	2	4	3	2	4	3	2

B	Compás	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32				
	No. De impulsos	9	9	9	4	10	6	6	9	4	6				
	Compás	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
	No. De impulsos	2	2	4	2	2	3	2	1	1	3	3	0	3	3
	Compás	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	
	No. De impulsos	2	4	4	4	4	3	4	5	4	3	3	2	1	

A'	Compás	60	61	62	63	64	65	66
	No. De impulsos	2	3	3	2	3	3	2

Coda	Compás	67	68
	No. De impulsos	5	2

	Total impulsos	Total de tiempos	Densidad de la sección
A	53	66	0.8
B	146	111	1.3
A'	25	21	1.19
Coda	7	6	1.16

Sección B			
	impulsos	tiempos	Densidad
c. 23-32	72	30	2.4
c.33-46	31	42	0.73
c.47-59	43	39	1.1

Con ayuda de las tablas se aprecia, que no hay una relación tan estrecha entre las secciones, como en las otras danzas; en cambio, se puede apreciar que cada sección tiene por cada compás, una cantidad de impulsos bastante consistente. Véase la sección A, tiene entre 2 y 3 impulsos por compás; la primera subsección de B, múltiplos de 3, y es mayor en cantidad que en A, la siguiente subsección de B baja paulatinamente; la frase conectiva del 42 tiene evidentemente el número 3 como eje, la tercera subsección parece tener una preferencia por los impulsos en cantidades par.

Tonalidad/Atonalidad

Andia identifica que la melodía de la parte A, tiene parecido con las melodías dodecafónicas “el material melódico hace pensar en la Escuela de Viena”²². En efecto, el movimiento melódico de la sección A sugiere dodecafonía (como desarrollo independiente al acompañamiento) en sus tres frases; aunque los doce sonidos no se suceden sin repetirse de manera continua, este tipo de construcción de completar o dislocar la serie hacia la siguiente frase, es habitual en este tipo de música.



Figura 124.

También señala Andia, al bajo de Mi en la sexta cuerda, como puente entre las *Courantes* y la *Passacaille*, lo que ubicaría a esta nota como una sonoridad central o “centro tonal”. Yo añadiría Fa, Sol y La, para la sección A, así como A'; Sol y Lab en la primera subsección de B, la segunda subsección es inestable armónicamente, comienza con Fa#, Sol# y Mi# como centrales y termina con Mi y La, la frase del c. 42, no tiene centro armónico; la tercera sección de B, el Mi de la sexta cuerda y Sol# y Sib.

Elementos “Mágicos”

Temas oscilatorios, Temas rítmicos, Acompañamientos rítmicos (pedales)

El motivo en treintaidosavo de la primera subsección de B, podría tomarse como tema oscilatorio y tema rítmico, al ser utilizado de manera reiterada; la tercera subsección de B, también presenta características de ser oscilatorio, cada frase gira en torno a un mismo registro, aunque no a una nota específica.



Figura 125. Compás 25, movimiento oscilatorio, adorno sobre una nota.

²² Esta expresión refiere al modo al que se le ha llamado como Segunda escuela de Viena, Escuela de Viena o Escuela de Schoenberg, al grupo de Schoenberg, Berg y Webern, principalmente. *Second Viennese School*. En diccionario Grove.

Otra interpretación podría ser, que consideráramos como acompañamiento rítmico, por ser monótono, el motivo de la voz superior insistente de la primera subsección de B, mientras que la armonía cambia, aunque siempre suena en conjunto a la melodía, por lo que no tiene completa independencia.

Intervalos, escalas y clusters lineales

La frase del 42 emplea de manera clara una escala octatónica, es por esto que no tiene sonoridad central, al tratarse de una escala simétrica.



Figura 126. Compases 42-46, elaboración con escala octatónica.

Clusters lineales se observan en la tercera subsección de B del c. 47 al 58; de modo menos claro en c. 28 y 33-35 en la melodía, ver figura 122.

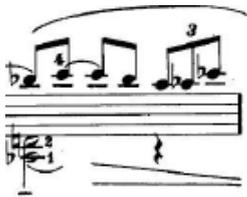


Figura 127 y 128. Compases 28 y 47-51. Clusters lineales.

Descripción

La cuarta danza de la suite es una *sarabande*, está escrita en compás de tres cuartos y lleva la indicación *Allant* (activo o empuje), con la negra igual a sesenta y seis.

Sección A

La parte A se distingue por una polifonía en la cual, hay una voz cantando una melodía que parece dodecafónica; otra "voz" realiza acordes de manera independiente, funcionando como armonía, pero al mismo tiempo como una segunda voz o segundo plano. En la partitura, estos dos planos se resaltan y enfatizan, pidiendo una dinámica distinta del canto y el acorde, de piano el primero y pianísimo el segundo; en la tercera frase de esta sección, realiza el contraste colocándole a la melodía *mezzoforte* y al acorde lo deja en pianísimo.



Figura 129. Planos distintos.

La melodía se mueve en negras y blancas, así como el acompañamiento, en raras ocasiones entran juntos, realzando la independencia. El clímax de la sección se encuentra en los c. 13 al 15, en el que la textura aumenta a acordes de 5 y 6 notas, la simpleza rítmica se rompe con una hemiola.

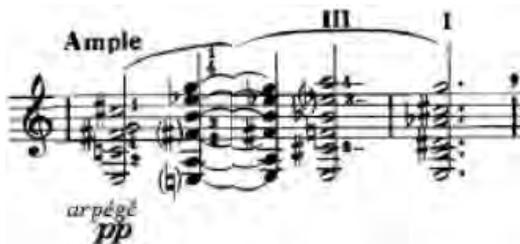


Figura 130. Compases 13-15, hemiola.

Finaliza la sección con melodía y acompañamiento juntos, con un ritmo irregular en negras con punto, para realzar el final de frase, este recurso también lo usa al final de la primera frase.



Figura 131. Compases 21 y 22. Disolución de los dos planos distintos y del ritmo regular.

Sección B

La parte B se divide en tres partes; lo que las une y distingue de la primera es, que el acompañamiento siempre entra en acción junto con la melodía; es decir, se abandonan los dos planos distintos y el acompañamiento se utiliza para dar un ambiente armónico, no se desarrolla de manera independiente, ni como parte de una “polifonía”.

La primera subsección, tiene un característico motivo de dos treintaidosavos y octavo con punto en la melodía, este se usa de manera reiterada y es un mordente sobre Sol, lo que vuelve a esta nota central en la sección. Un recurso de tambora, rompe con el esquema del motivo y resalta las figuras irregulares que le siguen, aparece en tres ocasiones al final de las semifrases.



Figura 132. Compás 23, inicio de la primera subsección de B, motivo de mordente en 32avos.

Conecta a la segunda subsección, en compás 33, con un compás en ritmo irregular ascendente; esta nueva parte, es el clímax de la pieza. Emplea acordes por cuartas principalmente y es enteramente armónico; el ritmo se simplifica y escribe el único *forte* de la danza en el c. 36, en un acorde con todas las cuerdas de la guitarra; descende poco a poco en los compases siguientes, la última frase en el c. 42 disipa toda la energía, dejando en medio incluso, un compás de silencio. Ver figura 122 y 126.



Figura 133. Compases 36-41, clímax y descenso.

La tercera subsección, en el c.47, utiliza figuras con puntillo, nuevamente la armonía acompaña en conjunto con la melodía. Esta sección es un gran *crescendo*, seguido de un gran *diminuendo*; aquí la melodía es más activa rítmica y melódicamente. Finaliza con acordes de 5 notas principalmente, en ritmo simple y prepara el regreso de A. Ver figura 128.



Figura 134. Compases 57-59, final tercera subsección de B.

Sección A'

El regreso a la parte A, se distingue por un calderón cuadrado, es decir, largo; aunque melódicamente sea distinto al inicio, tiene un contorno similar, y rítmicamente se corresponde perfectamente; vuelve el recurso de la polifonía. Termina con negras con punto, como en las frases de A.



Figura 135. Compases 60-63, inicio A'.



Figura 136. Compás 66, final de A', con ritmo característico de los finales de A.

Coda

En la coda emplea los ritmos usados en B y acordes que recuerdan a A, para concluir el movimiento.

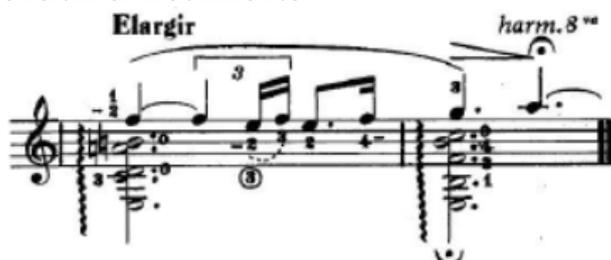


Figura 137. Coda.

V. Passacaille

Estructura

La *passacaille* habitualmente se define como una composición en tres cuartos y su principal característica es la variación, que podía ser mediante un bajo ostinato o una secuencia armónica.

Esta definición que es dada tanto por Zamacois y Dionisio de Pedro, no satisface la presente, ya que no posee un bajo o una secuencia armónica constante; en su lugar se adapta más la definición que da Andia sobre esta danza:

Para el *Passacaille* Jolivet recoge el mismo esquema que Visée y sus contemporáneos y compatriotas: estribillo y coplas, el estribillo define sobre todo por su "esquema" armónico.

Esta definición la podemos confirmar con el artículo *Passacaglia*, que escribe Alexander Silbiger, en el diccionario Grove:

...In the earliest sources, a short, improvised ritornello between the strophes of a song. The passacaglia appears to have originated in early 17th-century Spain as the pasacalle, a brief improvisation (usually barely more than a few rhythmically strummed cadential chords) that guitarists played between the strophes of a song (...). The term comes from pasar (to walk) and calle (street), possibly deriving from outdoor performances or from a practice of popular musicians to take a few steps during these interludes.

The term was soon exported to France and Italy, at first, again, to allude to ritornellos (or riprese) improvised between song strophes. As with the chaconne, the earliest written examples are found in Italy in alfabeto (chord) guitar tablatures, and take the form of brief, rhythmic chord progressions outlining a cadential formula.²³

Como señala Andia, las de De Visée siguen el esquema de estribillo y coplas. Jolivet homenajea esta disposición en la quinta danza de la suite de manera alusiva; ya que, no es una *passacaille* en sentido estricto, sino una modificación del compositor, que alude a esta danza en la disposición estructural de la pieza, al haber un material similar y acordes idénticos como centrales, que emparentan las secciones; como se verá más adelante.

²³ En las fuentes más antiguas, es un corto e improvisado ritornelo entre las estrofas de una canción. Parece originarse a inicios del siglo XVII en España como Pasacalle, una corta improvisación (usualmente apenas poco más de unos acordes cadenciales rítmicamente rasgueados) que los guitarristas tocaban entre las estrofas de una canción. El término viene de "pasar" y "calle", derivado de las actuaciones al aire libre o de la práctica de los músicos populares de caminar un poco durante estos interludios.

El término pronto se exportó, primeramente a Italia y Francia, para aludir a los ritornelos entre las estrofas de una canción. Como con la chaconne, los ejemplos más antiguos se encuentran en Italia, escritos en tablatura de alfabeto (acordes) para guitarra, toman la forma de progresión rítmico-armónica breve que delinea una fórmula cadencial.

Estructuralmente está dividida en siete partes: la presentación del “estribillo” a manera de introducción, de 10 compases más la anacrusa; primer *couplet* (copla), del c. 11 al c. 32, el “estribillo1” del c. 33 al c. 44; el segundo *couplet* del c. 45 al c. 55, el “estribillo2” del c. 56 al 62; el tercer *couplet* va del c. 63 al c. 88, el “estribillo3” del c. 89 al final en el c.110; que podría funcionar como coda. Los *couplet* están marcados por el compositor en la partitura.

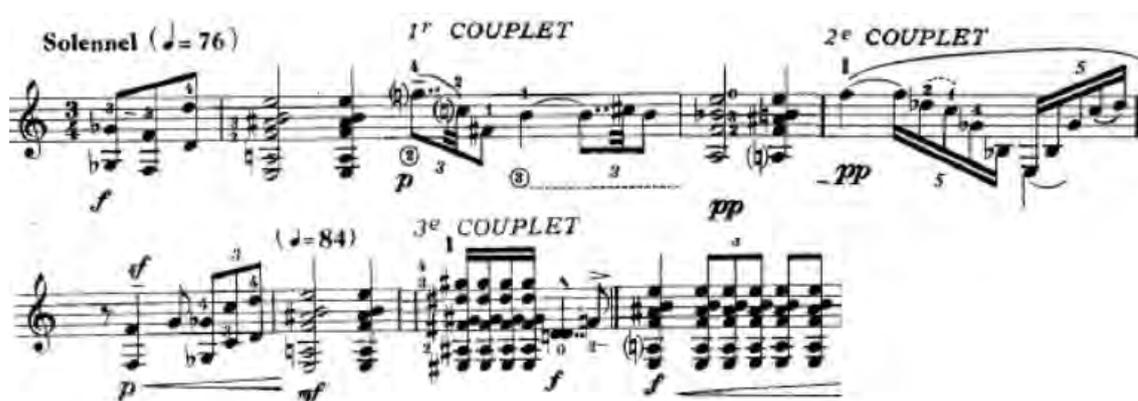


Figura 138. Primeros compases de cada una de las 7 partes.

Lenguaje

Principios compositivos

La Double Basse y La Resonance Inférieure

Ninguna de las escalas contiene las notas necesarias para formar el primer acorde, de las 12 posibles escalas las que más se acercan son La, La#, Si, Mib, Fa, por faltarle solo una nota de alguna del acorde, podría ser combinación de cualquier escala, o emplear Mi y La para tener a disposición los doce sonidos; sin embargo, considero que este elemento está ausente, (como posiblemente lo está en las otras danzas, dada la falta de suficiente evidencia de su uso como se ha visto) ya que operan distintos recursos compositivos.

Les transmutations de la masse sonore y Le sens de projection du son

El constante uso de acordes que cubren un registro relativamente amplio y las melodías que suben y bajan con intervalos de 4ª, 5ª y/o 6ª, hacen que, o bien, no hay cambios en el registro lo suficientemente notorios para considerarse bruscos o, la pieza está plagada de ellos.



Figura 139. Compases 15 y 16, movimientos melódicos amplios.

Solamente por el uso esporádico del *fp*, lo mismo ocurre en la dinámica, las rápidas subidas o bajadas en esta, es siempre por medio de un regulador. En los cambios de frase o de sección hacia el final, hay cambios abruptos (c. 88-89 c. 93-94), pero no los considero como tal, por no estar en una misma frase. El único lugar que podría considerarse como un cambio abrupto en la dinámica, es en el c. 51 al tener explícita la indicación de *pp subito*, aunque también se da entre un cambio de frase.



Figura 140. Compases 51 y 52, cambio brusco de dinámica.

Puede observarse un cambio brusco en la textura, entre c. 85 y c. 86, detiene de golpe, los rasgueos en treintidosavos sobre las seis cuerdas, con una coma y un silencio; para hacer después, un arpeggio rápido, que muere prontamente.



Figura 141. Compases 24 y 25, cambio en la textura

En esta pieza, la melodía y el acompañamiento están íntimamente relacionados y determinados por el esquema armónico, por la construcción similar al de un *Passacaille*; por lo que *Le sens de projection du son* está ausente.

Les phases et les intensités du flux sonore

Estribillo	Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	No. De impulsos	2+3	2	1	2	2	3	2	3	1	4

1r Couplet	Compás	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
	No. De impulsos	6	6	7	6	6	4	5	3	7	2	3

Compás	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
No. De impulsos	3	4	7	5	7	10	3	3	3	3	1

Estribillo1	Compás	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
	No. De impulsos	2	3	1	2	3	2	2	2	3	3	4	2

2e Couplet	Compás	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55
	No. De impulsos	10	5	11	3	10	4	11	4	5	4	7

Estribillo2	Compás	56	57	58	59	60	61	62
	No. De impulsos	5	2	4	7	4	3	3

3e Couplet	Compás	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75
	No. De impulsos	6	7	8	6	17	24	4	9	10	5	9	4	8

Compás	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88
No. De impulsos	8	13	11	11	7	11	11	24	24	24	5	6	1

Estribillo3	Compás	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99
	No. De impulsos	6	4	3	2	6	3	4	5	5	5	2

Compás	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110
No. De impulsos	2	3	4	2	2	1	1	2	1	0	0

Estribillos			
	Total impulsos	Total de tiempos	Densidad de la sección
Presentación	25	31	0.8
Estribillo 1	29	36	0.8
Estribillo 2	28	21	1.3
Estribillo 3	63	66	0.9

Coplas			
	Total impulsos	Total de tiempos	Densidad de la sección
1 ^a Couplet	104	66	1.57
2 ^a Couplet	74	33	2.24
3 ^a Couplet	273	78	3.5

En la relación interna de cada sección, es claro que hay una construcción meditada de los impulsos por compás. Entre los estribillos, hay una relación muy estrecha en la densidad por sección, siendo la excepción el estribillo 2, aunque no se aleja mucho de los otros dos. Por compás, no es tan cercana, pero igual varía entre 2 y 4 impulsos por compás.

Entre las coplas, se nota una intención de crecimiento, al ir siendo cada vez más densas con respecto al anterior; esta idea de crecimiento, se ve reflejada también en el uso del material, como se verá en la descripción.

Tonalidad/Atonalidad

Los doce sonidos son utilizados de manera libre, no hay frase en la que no se ocupen todos. Las sonoridades centrales, o “centros tonales” son el primer y último acordes del estribillo; así como los intervalos de cuarta.



Figura 142. Sonoridades centrales.

Elementos “Mágicos”

Temas oscilatorios, Temas improvisatorios, Acompañamientos rítmicos (pedales), Temas rítmicos

Propiamente temas oscilatorios no hay, puede observarse en el segundo *Couplet* un movimiento circular en la melodía, como elemento característico de este; en el tercer *Couplet*, empieza con el Sol# como nota central, hacia la mitad de la sección el Do#; de igual manera, aunque no son temas oscilatorios, son notas a las que se tiene una fuerte tendencia a regresar.



Figuras 143, 144 y 145. Compases 45, 63 y 77, movimientos circulares y notas reiteradas.

El modo en que desarrolla la armonía y los acordes centrales, podría tomarse como una forma de tema improvisatorio, ya que los ornamenta con arpeggios y distintas figuras rítmicas, así como con notas ajenas a estos. El mejor ejemplo de esto es el c. 67, en que ornamenta con una floritura el último acorde del estribillo.



Figura 146. Compás 67, floritura del acorde final del estribillo.

En el c. 96 al c. 101, el ritmo que forma parte esencial del estribillo, de blanca y negra, se convierte en una especie de ostinato en el acompañamiento, mientras la melodía va en una rítmica dislocada de manera independiente; fuera de este caso, no hay elementos rítmicos en el acompañamiento que sean suficientemente constantes, como para ser considerados ostinatos o pedales.



Figuras 147 y 148. Inicio de la Passacaille y compases 96-101, ritmo de blanca y negra constante.

Cada sección tiene una figura rítmica característica, aunque no es exactamente un tema rítmico. El estribillo de una blanca y una negra; el primer *Couplet*, el octavo con doble puntillo, treintaidosavo y octavo, todo dentro de tresillo; el segundo, el quintillo; y en el tercero, el seisillo.



Figura 149. Figuras rítmicas características de cada sección.

Intervalos, escalas y clusters lineales

Los principales intervallos en la pieza son las cuartas, sextas y séptimas. El estribillo, emplea una escala simétrica de tono- tono- semitono- semitono, la anacruza la considero “disonancia” o notas añadidas, en el compás 4 emplea las mismas notas de la anacruza para volver a la armonía estable en 5, por lo que es consistente este recurso.



Figuras 150 y 151. Escala de los acordes del estribillo,. Primeros compases (sin anacruza).

El primer *Couplet*, utiliza fuertes cromatismos e intervallos de segunda y séptima prominentemente; el segundo, la escalas semisimétricas, aunque no es posible determinar con precisión que escalas utiliza; el tercero, se desarrolla con el último acorde del estribillo, es decir, cuartas principalmente.



Figura 152. Compases 13 y 14, cromatismos.

Clusters lineales son abundantes en el primer *couplet*, c. 13-15, 19, 26, 28; final del estribillo1 c. 43-44; en el segundo *couplet*, en c.50, 52-54.



Figura 153. Compases 43 y 44, clusters lineales.

Descripción

La última danza de la suite, está escrita en tres cuartos, tiene la indicación *solemnel* (solemne) con la negra igual a setenta y seis, poco a poco irá subiendo este *tempo* hacia la mitad de la pieza, para luego bajarlo al final.

Los estribillos y coplas contrastan, al ser estos principalmente armónicos, y las coplas se desarrollan melódicamente; los estribillos emplean figuras rítmicas simples principalmente y algunos tresillos. En cambio, las coplas tienen ritmos irregulares distintivos cada una; la primera un doble puntillo sobre un octavo, treintaidosavo y octavo, todo dentro de tresillo; la segunda el quintillo; y la tercera el seisillo. Ver figura 149.

Progresivamente va ganando energía: aumentando el *tempo*, haciendo ritmos cada vez más rápidos y aumentando la densidad de la sonoridad en general, añadiendo más notas a los acordes y a la cantidad de pulsos por compás (como puede apreciarse en la tabla), y subiendo en un registro cada vez más agudo. Hacia el final regresa a una atmósfera más calmada y tranquila.

Esta idea de crecimiento puede verse en cada *Couplet*, la densidad rítmica aumenta, tanto por compás como por sección; así como con la figura rítmica que emplean, primero tresillo, quintillo y al final seisillo.

La segunda copla con su estribillo, son considerablemente más cortos en relación a las otras dos; esto se debe a que hay un balance entre las primeras dos coplas con sus estribillos, con la tercera y su estribillo; las primeras dos miden en total 52 compases, mientras que la tercera al final 48.

Todas las secciones están conectas entre sí mediante un *diminuendo* y empezando desde esta dinámica, únicamente el estribillo3 empieza en *forte*, terminando este patrón y resaltando el final de la obra.

Estribillos

Los estribillos los utiliza para cambiar el tempo con indicación metronómica, y los enlaza con la siguiente copla con el tempo nuevo; los primeros aumentan el tempo y el último lo baja para finalizar la obra; quedando la presentación del estribillo con la negra igual a 76 con el primer *Couplet*; el estribillo1 comparte tempo con el segundo *Couplet*, con la negra a 80; estribillo2 a 84 en el metrónomo junto con el tercer *Couplet*, y este mismo lo sube aun más cuando termina a 104; y el estribillo3 queda independiente, baja a 80 y después a 69.



Figura 154. Inicio de cada uno de los estribillos, cambio de tempo.

Los primeros tres acordes del estribillo siempre son presentados igual, desarrollados rítmicamente u ornamentados, con lo que se identifica claramente en donde inicia cada uno; el último acorde, cobra importancia por ser el elemento principal a desarrollar en el tercer *Couplet*.



Figura 155.

Coplas

Las coplas presentan la misma disposición, presentación del motivo principal (en la tercera, el ritmo lo coloca hasta la segunda frase, pero la armonía a desarrollar está desde el principio), y terminan con una melodía en ritmo simple, para enlazar con la sonoridad de los estribillos.

Presentación del estribillo

Inicio a compás 10

La presentación del estribillo se caracteriza por ser principalmente armónico y con un ritmo simple, predomina el de mitad y cuarto. Cada vez que se retoma el estribillo los primeros dos acordes son casi idénticos, el resto los elabora o modifica.



Figura 156. Esquema armónico del estribillo.

Sin tomar en cuenta la anacrusa, emplea la escala de - tono- semitono- semitono, en los tres primeros acordes; no la tomo en cuenta, porque en estribillo1 y

estribillo3 no se usa. Por otro lado, de tomarla en cuenta junto con los acordes faltantes de la frase, se agotan los doce sonidos cromáticos.

Los acordes están contruidos con quintas, disminuidas y justas: el primero a partir de La, el segundo de Mi y el tercero de Sol. El último acorde está formado por cuartas, el Fa# está a una sexta de sus dos notas adyacentes (La# y Re#), intervalos tomados de la afinación de la guitarra.

El último gesto es un arpeggio por cuartas con las notas de las 4 cuerdas graves subidas medio tono, este motivo es un anticipo del motivo principal de la primera copla.



Figura 157. Anticipo a la primera copla.

1r Couplet

Compás 11 a compás 32

El primer *couplet* tiene los tresillos como ritmo dominante, tanto de octavos, como de cuartos y dieciseisavos. Recurrentemente aparece un motivo con doble puntillo en el primer octavo del tresillo y un treintaidosavo. Andia considera lo siguiente sobre este motivo:

La primera copla, una de las frases más sublimes de toda la literatura para guitarra, es un guiño de ojo divertido hacia la *Forlane* del *Tombeau de Couperin* de Ravel, escrito para el piano. El paralelo entre guitarra barroca-clavecín y guitarra moderna-piano era demasiado tentador para que Jolivet no mencione este otro *Tombeau* rindiendo así también homenaje a su mayor. Indiquemos que aquí se encuentra el ritmo sobrepuntuado típico de la interpretación barroca.



Figura 158. Inicio de la *Forlane* de Ravel

1^r COUPLET



Figura 159. Inicio del primer *Couplet* de Jolivet

Termina La sección con una pequeña frase que desvanece la sonoridad poco a poco, disminuyendo los ritmos y quitando el motivo punteado.



Figura 160. Final de la primera copla.

Estribillo1

Compás 33 a compás 44

Los primeros dos acordes son idénticos, con la excepción de que omite el bajo de Mi; en este estribillo, explora el tresillo y la negra con puntillo. El tercer acorde lo modifica y el cuarto lo desenvuelve melódicamente en dos compases.



Figura 161.

El c. 38 y 39 es igual en la armonía al c. 8. El acorde del tresillo del final del c. 8 está idéntico en c. 39, recuerda al inicio en c. 40; y en c. 41 transporta un tono los últimos dos acordes del original de c. 8 y 9. Finaliza con una pequeña melodía cromática ascendente.

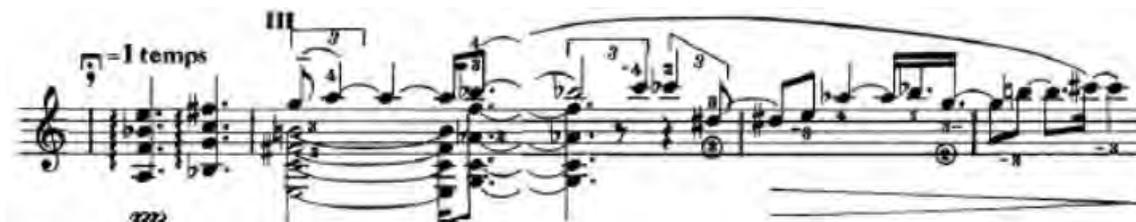


Figura 162. Frase final del estribillo1, con armonía inicial y final, melodía cromática.

2e Couplet

Compás 45 al 55

El segundo *couplet*, de manera análoga a la anterior, el cinquillo tendrá un lugar preponderante, en dieciseisavos y en cuartos; evita los inicios de tiempo ligándolos con la última nota del tiempo anterior, dándole una sensación de inestabilidad y aumentando la irregularidad del ritmo.

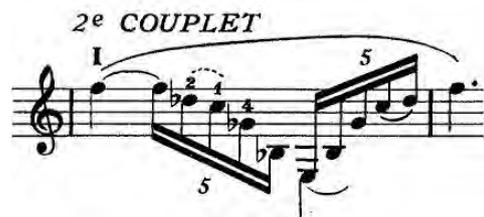


Figura 163.

La primera frase es un gran crescendo desde el *pp* hasta el *f*, que después baja súbitamente hasta el *pp* en la segunda frase, dinámica que conserva hasta finalizar la sección.



Figura 164. Crescendo

Del mismo modo que el primer *Couplet*, desvanece la sonoridad con una frase melódica con ritmo sencillo, empieza al final del c. 51 y llega al c. 55 con un *ppp*, esta es la dinámica más baja en la pieza; la sensación de dejar morir la sonoridad aumenta con un silencio después de la última nota en armónico, e iniciar el estribillo2 también con un silencio.

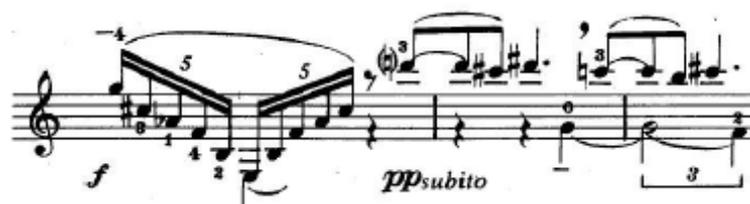


Figura 165. Piano súbito.

Estribillo2

Compás 56 a compás 62

Este estribillo, imita la anacrusa del principio, el c. 57 es idéntico al primer compás, el segundo acorde lo adorna un poco en la melodía; el tercero lo realiza con un arpeggio; el cuarto también está textual; el siguiente lo reparte en el tiempo. También aparece textual el penúltimo gesto de tresillo de la presentación del estribillo, solo que, aquí aparece al final.



Figura 166.

3e Couplet

Compás 63 a compás 88

A diferencia de las otras dos coplas, en las que está ausente cualquier material textual del estribillo, la tercera copla, se desarrolla casi exclusivamente con el acorde final de este, primero en su forma original y desarrollándolo rítmicamente, luego modificándolo.

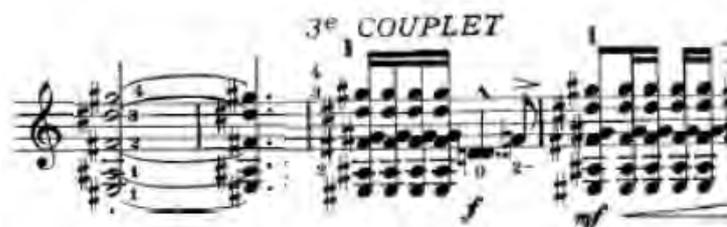


Figura 167. Final del estribillo e inicio de la tercera copla.

En el tercer *Couplet*, predominan los rasgueos en todas las cuerdas en figuras de seisillo, liga los últimos dos en un octavo, para realzar la irregularidad del ritmo. Contrasta también con las coplas anteriores, en las que predominaba el elemento melódico, aquí el armónico.



Figura 168. Motivos principales de la tercera copla. Compases 69 y 70.

La primera frase presenta el acorde en dieciseisavos, explora brevemente la armonía. La segunda frase, ornamenta el acorde con una floritura, un arpeggio muy rápido en treintaidosavos. Ver figura 146.

La secuencia de acordes sincopados del c. 69 y el motivo de seisillo del 70, serán los motivos principales del resto de la sección, con presentaciones breves de escalas, que dan dinamismo y aumentan el ímpetu. Ver figura 168.

Llega al clímax de la obra en el c. 83, donde los rasgueos los sube de *tempo* a 104 la negra, y los pide en trémolos de treintaidosavo. Irrumpe repentinamente esto con una coma y un silencio en el primer tiempo del c. 86.



Figura 169. Compases 81-85. Clímax de la obra.

Con la rítmica del seisillo con octavo al final, hace dos arpeggios ascendentes, disminuyendo la dinámica y dejando morir la sonoridad; concluye con un par de armónicos, de manera similar al segundo *Couplet*.



Figura 170. Final de la segunda copla y final de la tercera.

Estribillo3

Compás 89 a compás 110

En el estribillo3, desarrolla rítmicamente los dos primeros acordes, el segundo también melódicamente; el tercer acorde tiene un pequeño juego de apoyaturas en las voces internas y los cuatro siguientes los desarrolla rítmicamente, son idénticos al original. C. 94 y 95, están a una octava arriba con respecto a sus contrapartes en c. 6 y 7, y desarrollados rítmicamente.



Figura 171.



Figura 172. Compases 6-7 y 94-95.

En el c. 96, inicia de nuevo el estribillo, los tres primeros acordes tienen un desarrollo rítmico-melódico similar, con el acompañamiento en la rítmica de blanca y negra y la melodía independiente con tresillo de negra, 4º, 5º y 6º acordes nuevamente a la octava, este último lo desciende inmediatamente al registro inicial; el gesto de tresillo aparece textual. Ver figura 148.

A partir del c. 102, funciona como una coda, el acorde del 103 es una modificación del acorde abierto de guitarra; los siguientes tienen una construcción similar al del inicio, por cuartas y quintas, con una segunda en medio.



Figura 173. Coda.

Conclusiones

Aun que es difícil identificar si emplea *La Double Basse* y *La Resonance Inférieure* en la obra, el resto de técnicas composicionales están presentes en mayor o menor medida; así como también, es claro que hay un diseño muy meditado, tanto en la concepción de la obra en general como un todo, como en la construcción individual de cada danza.

Jolivet ve en la guitarra un instrumento de tremendas posibilidades y las explota en esta suite de excelente manera; capaz de realizar pasajes virtuosos y polifonías o planos distintos simultáneos.

Otro elemento importante es el de la música barroca y su homenaje a De Visée, ya que las formas, así como ritmos, son elementos esenciales para realizar la obra; aunque, como el resto de la producción de Jolivet, solo es una referencia, y no cae en citas explícitas ni toma los modelos textualmente, los apropia y moldea a su lenguaje personal, del mismo modo que con la música tradicional de distintos países. No toma la música del pasado como algo inalterable y estático o caduco, sino como fuente de inspiración y enriquecimiento para su obra.

Las características del instrumento son tomadas como punto de partida para el tratamiento del material, en especial la afinación; sin embargo, no es en sentido

despectivo, sino para explotar al máximo las posibilidades de la guitarra y, como expresa en la cita del principio del capítulo, explorar una sintaxis nueva que desafíe la sonoridad “natural” del instrumento y la enriquezca.

No solo es una obra importante en la producción del compositor, al ser de gran envergadura y escrita cerca de la muerte de Jolivet; además, ofrece a los guitarristas la oportunidad de acercarse a la estética de la Francia del siglo XX, por medio de repertorio original para el instrumento y concebido tomando en cuenta sus capacidades, cuestión que no podría lograrse por medio de transcripciones.

Considero que la suite no tiene el lugar que se merece en el repertorio de guitarra, ya que no figura muy menudo en los recitales de guitarra y solo hay un puñado de grabaciones, a diferencia de las obras “hit” en el repertorio, que gozan de incontables interpretaciones y que mantienen al instrumento, con una imagen muy anclada en el Romanticismo.

Alberto Ginastera

Biografía²⁴

Nace en Buenos Aires, Argentina el 11 de Abril de 1916. De niño escucha grabaciones de tangos y valsos, así como músicos callejeros. Empieza a estudiar música a los 7 años de manera particular y a los 12 se inscribe en el Conservatorio Williams de Buenos Aires. A los 14 años, la *Consagración de la primavera* de Stravinski produce un gran impacto en él.

Se gradúa del Conservatorio Williams en 1935 para ingresar al año siguiente al Conservatorio Nacional de Buenos Aires, ahí recibe una formación tradicional con fuertes raíces en el folklor. Entra en contacto con el “Grupo Renovación”, cuyos miembros aplicaban técnicas modernas, como el dodecafonismo, a la música argentina.

La música de Falla y Bartók tiene gran influencia sobre su pensamiento musical, por el uso de elementos nacionales; Ginastera escucha a Rubinstein tocar *Allegro barbaro* de Bartók, esta obra también lo deja marcado.

Comienza a tener renombre como compositor, se estrena *Panambí*, que se considera como el inicio de su carrera como compositor. Esta obra abre, según el compositor, su primer periodo: *Nacionalismo objetivo*. Sus composiciones anteriores no las considera dentro de sus *opus*. Se gradúa del Conservatorio Nacional al año siguiente, en 1938.

Conoce a Aaron Copland en 1941: la relación con este compositor influirá en su lenguaje musical (Schwartz-Kates, p. 6). Copland lo alienta a viajar a Estados Unidos, donde llega en 1945. En este viaje se produce un cambio de estilo en Ginastera, debido a la lejanía tan prolongada de Argentina, y se acerca más a la música de Stravinski, Bartók y Schoenberg, entre otros.

El cambio estético se puede apreciar desde los *Doce preludios americanos* y culmina con su *Pampeana 1*.

Regresa a Argentina en 1947, funda la “Liga de Compositores de la Argentina” y el Conservatorio de Música y Arte Escénico del cual será director hasta 1952. Sus obras de estos años muestran el dominio de las técnicas aprendidas en Estados Unidos, así como la asimilación con elementos folklóricos.

Después viaja a Europa en 1951 para el estreno de su primer cuarteto de cuerdas, éste le traerá éxito y numerosas comisiones de obras, y en 1952 es destituido del Conservatorio. Durante los años posteriores, surgen obras como su sonata para piano y las variaciones concertantes, está en plenitud de lo que se ha considerado su segundo periodo: *Nacionalismo subjetivo*.

²⁴ Información tomada de: Schwartz-Kates (2010) y en menor medida de Suárez Urtubey (1972)

En 1956 es reinstalado en el Conservatorio Nacional de La Plata y en 1958 viaja a Estados Unidos para el estreno de su segundo cuarteto de cuerdas, que abre el periodo llamado *neoexpresionista*, caracterizado por el uso del serialismo.

Le siguen la *Cantata para América Mágica*, de 1960, y el primer concierto para piano, de 1961, recibidas con gran éxito. La acogida de estas obras en Europa le produce un profundo impacto, ya que se da cuenta que son desconocidos los compositores latinoamericanos, por lo que decide abandonar por completo cualquier referencia al folklor.

Crea en 1962 el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales con la visión de formar compositores con las técnicas composicionales de vanguardia. Durante los años que es director del centro (hasta 1971), surgen obras como el *Concierto para violín* y su primera ópera *Don Rodrigo* de 1963.

El éxito de *Don Rodrigo* le consigue la comisión de su segunda ópera *Bomarzo* de 1966-67. Ambas con lenguaje similar, serialismo y atonalidad. Desde la prohibición de *Bomarzo* en Argentina, le siguen numerosos viajes al extranjero, y el divorcio con su esposa en 1969, le provocan una depresión, que le impide seguir componiendo.

En 1971 conoce a Aurora Nátola que lo saca de la depresión y sigue componiendo. Escribe *Milena*, y su tercera ópera *Beatrix Cenci*. Se casa con Aurora después del estreno y se mudan a Suiza, donde permanecerá hasta el final de su vida.

El estilo de su música se vuelve más "lírico" según el propio compositor, deja el serialismo y regresa a la expresividad de la melodía, el tercer cuarteto de cuerdas de 1973 y su *Serenata* de 1973-74 son ejemplos de este cambio.

La nostalgia de estar lejos de Argentina, el estreno de *Bomarzo* en Buenos Aires y el contacto con otros latinoamericanos en Europa, hacen que regrese a elementos nacionalistas en sus obras, así como el contacto con sus raíces catalanas, compone *Popol Vuh* en 1975 y *Glosses* de 1976.

En 1976 compone la sonata para guitarra, con referencias gauchescas, sin embargo como menciona Schwartz-Kates, es una excepción de este periodo.

Durante esta época empieza a tener problemas de salud, aunque eso no le impide ser invitado al festival de Montreaux y a la UNESCO en varias ocasiones; también fue condecorado con un Diploma de Honor por el instituto Argentino de Cultura Hispánica y un Doctorado de Honor por la Temple University. Para su cumpleaños 60 se celebran eventos en Europa y Estados Unidos.

En 1981 compone su segunda sonata para piano y en 1982 completa la tercera; se agrava su salud y es hospitalizado en Ginebra por dos meses, se recupera para asistir al estreno europeo de su segundo concierto para cello, sin embargo fallece el 25 de Junio de 1982.

Lenguaje

Periodos

La división en tres periodos compositivos de la obra de Ginastera es la más aceptada, ya que es la que el mismo compositor ha dado, en las entrevistas realizadas por Pola Suarez en 1960 (Gavira, 2010, p. 7) y más tarde analizados en su libro *En cinco movimientos* (Suarez Urtubey, 1972).

Los tres periodos son: *Nacionalismo objetivo*, *Nacionalismo subjetivo* y *neoexpresionismo*. Sin embargo algunos autores han cuestionado esta división.

Por un lado, Edgardo Rodríguez, Paula Bianucci y Evaldo Lezcano²⁵, señalan las similitudes de los dos periodos “nacionalistas” y los consideran como uno solo.

A este respecto, Rodríguez señala el comentario que el mismo Ginastera hace sobre su música en una entrevista, en el cual considera dividir su música en dos periodos uno tonal y politonal de 1937-58 y otro atonal de 1958-83 (Schwartz-Kates, 2010, p. 24). Si tomamos esto en cuenta los dos periodos nacionalistas estarían agrupados en uno solo.

Por otro lado Deborah Schwartz-Kates, señala que la división en tres periodos, al ser realizada 23 años antes de la muerte del compositor, dejó fuera una cantidad considerable de música que en ese momento aún no componía, y que tendría un lenguaje distinto a la que estaba realizando en esos años, Schwartz-Kates en el artículo del diccionario *Grove*, propone agregar un cuarto periodo, al que llama *síntesis final*, llamado así por utilizar elementos de todas sus etapas anteriores y lo ubica entre 1976 y 1983.

Este problema también lo aborda Carlos Gavira (2010. pp. 10-12) en su trabajo *Alberto Ginastera and the guitar chord*, hace un recuento de varios autores que han tratado el tema como Malena Kuss y Michelle Tabor.

Su primer periodo, “Nacionalismo objetivo”, de 1934 a 1947, se caracteriza por el empleo de elementos del folclor argentino de manera explícita y, como observa Pola Suárez, los títulos de sus obras hacen referencia directa a la música popular y tradicional de Argentina. Utiliza politonalidad en el aspecto armónico, algunos rasgos de dodecafonía y aparece el *acorde de guitarra*, que tendrá presencia en toda su producción.

De acuerdo a Suárez Urtubey, la producción pianística es muy importante en este periodo. Destaco el comentario sobre una de sus obras más célebres: “...(el *Malambo*, Op. 7) es una toccata que se inicia con el «acorde simbólico» formado por la afinación de las cuerdas de la guitarra. Le sigue luego el característico *ostinato* en 6/8 que (lo) tipifica...” es importante recalcar la relación que tiene esta pieza con el cuarto movimiento de la sonata para guitarra, ya que también se trata

²⁵ Consultado el 7/08/15 en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39166>

de una toccata con un ritmo de malambo estilizado, e inicia con el acorde de guitarra.

El segundo periodo, Nacionalismo subjetivo, de 1947 a 1957, se caracteriza por no tener referencias explícitas al folclore argentino, en su lugar hace alusiones que él considera simbólicas, con características rítmicas del malambo y armónicas del acorde de guitarra.

Este acorde juega un papel importante en este aspecto, ya que comienza a desarrollarlo y alterarlo (en el periodo anterior aparecía explícitamente, sin cambios) así como a tener un papel en la construcción general de las obras, véase por ejemplo el análisis de Gavira de las *Variaciones concertantes*. Gavira (2010, pp. 30-48).

En la *Sonata para guitarra*, este tipo de desarrollo tendrá un papel crucial (Gavira analiza el primer movimiento únicamente); como se verá en el análisis, todos los movimientos se construyen con esta sonoridad.

La *Primera sonata para piano*, de 1952, tiene particular relación con la de guitarra, Urtubey dice: “El segundo de los cuatro movimientos proviene de una serie de doce sonidos; sin embargo, hacia el final del mismo, que transcurre casi íntegramente dentro de un matiz pianissimo, se escucha el «acorde simbólico»” “(...) el último movimiento de la obra, un rondó en cinco secciones elaborado con un esquema rítmico en permanente evolución, con características técnicas y estilísticas de una toccata.”

Como se puede observar, en la sonata de guitarra hay elementos idénticos, en el segundo movimiento el acorde de guitarra aparece hasta el final en pianísimo, mientras que el último es un rondó (como se esperaría en una sonata) que recuerda una tocata.

En el tercer periodo neoexpresionista (a partir de 1958), Suárez-Urtubey explica que además del abandono al folclore, tanto explícito como simbólico, utiliza más formalmente el serialismo, así como la microtonalidad.

Como se comentó anteriormente, las obras que surgen en los primeros años de este periodo son bastante distintas de las del cuarto de Schuartz-Kates, un ejemplo son los dos conciertos, el de piano y el de violín, en los que el uso del serialismo es adoptado plenamente.

El concierto para piano sigue estructuralmente una disposición tradicional en sus tres movimientos finales, mientras que el de violín es un poco más arriesgado; esto refleja que aun en su época de mayor inclinación hacia la vanguardia, siempre conservó las formas estructurales habituales.

Este estilo seguirá hasta 1973, en el que compone de modo más lírico, para después dar inicio al periodo que Schuartz-Kates denomina “síntesis final”, 1976-83, en el que asume una ideología de lo *panamericano* y conjuga el serialismo con elementos del folclore americano, no únicamente argentino.

La Sonata para guitarra de 1976, tiene más cercanía con las obras del segundo periodo, ya que como menciona Schuartz-Kates “musicalmente refiere lo gaucho”, por lo que es una excepción tanto al tercer como al cuarto periodo. Sin embargo, el empleo de la atonalidad es más propio de sus últimas obras, a diferencia de la politonalidad de los dos Nacionalismos.

Mark Grover Basinski (1994. p. 10) también resalta la relación estructural (que es idéntica) de la *Sonata para guitarra* con la *Primera sonata para piano* (1952) el *Primer cuarteto de cuerdas* (1948) y el *Concierto para piano no.1* (1961).

Elementos compositivos

Schuartz-Kates (2010. pp. 24 -39) da un panorama general de la música del compositor aplicando las siguientes categorías estilísticas: ritmo, melodía, armonía, timbre, forma y género. Se resumen a continuación:

Ritmo

El ritmo lo divide en general en dos tipos: uno basado en danzas nacionales argentinas, es recurrente la expresión malambo, aunque no tenga mucha relación con modelos del folklor. El segundo es libre y “lírico”, estilizado e inspirado en formas propias de la canción tradicional, tales como la milonga, la vidala y el triste, en las que el ritmo es acelerado y ralentizado de manera libre. Shwartz-Kates (2010. pp. 24-25).

Hay un tercer tipo, ritmo aleatorio e indeterminado, calculado en segundos, pero lo abandona rápidamente e incluso llega a retirar las secciones con este ritmo de sus obras una vez escritas. Shwartz-Kates (2010. pp. 25).

Melodía

Nuevamente el manejo de la melodía es por una parte tomado de la música tradicional: Escalas pentatónicas, modales, por terceras, tonales y bitonales. Tiene un estilo particular en el que centra la melodía alrededor de una sola nota, para dar un carácter recitativo o declamatorio. Shwartz-Kates (2010, pp. 26-29). Según King (1992, p. 8), es típico de las tribus sudamericanas.

King (1992, pp. 16-19) identifica que emplea el acorde de guitarra para generar motivos, de manera textual o alterándolo, siendo componente esencial el intervalo de cuarta. Por otra parte, va incorporando cromatismos hasta llegar al serialismo, en el que forma series a partir de células de 3 o 4 notas. En sus obras post-seriales, simplemente usa los doce sonidos para crear una “atmosfera serial”. Shwartz-Kates (2010, p. 28).

Armonía

En sus primeras obras, la armonía es sacada del folclore como las escalas bimodales que modifica con procedimientos modernos, tales como politonalidad o escalas simétricas. El recurso de doblar a intervalo de tercera, proveniente de la vidala (Basinski (1993. pp. 29-31)), irá evolucionando a otros intervalos a medida que abandona las referencias a la música tradicional, pero se mantiene constante a lo largo de toda su producción. Shwartz-Kates (2010, p. 30).

De particular importancia es el acorde de guitarra, en sus primeras obras lo usa de manera explícita, como acorde simbólico; posteriormente lo modificará y lo empleará como elemento generador, tanto de motivos melódicos como de estructuras, e incluso llega a derivar escalas dodecafónicas de él. Shwartz-Kates (2010, pp. 31-32).

Timbre

Ginastera evoca distintos instrumentos tradicionales, como la quena o las percusiones con ostinatos en quintas paralelas, o con clusters o bien golpes en el instrumento. Otra sonoridad peculiar de sus obras es el tratamiento del virtuosismo, pero siempre considerando las capacidades idiomáticas de los instrumentos. Shwartz-Kates (2010, pp. 32-33).

Se interesó por las técnicas extendidas, como microtonos o distintas técnicas vocales. También técnicas orquestales como “clusters, nubes (sonidos suspendidos que cambian gradualmente) y constelaciones (rápidas ráfagas de sonidos alrededor de uno solo central)”. También experimentó con la espacialización de la orquesta repartiendo los músicos en el auditorio en su ópera *Don Rodrigo*. Shwartz-Kates (2010. pp. 33-34).

Forma y género

En sus primeras obras toma y estiliza elementos de la música tradicional, el compás, células rítmicas, movimiento armónico. Hacia la década de 1940, emplea formas grandes, siendo la forma sonata la que se convertiría en estándar para sus obras. Shwartz-Kates (2010, p. 34).

Los primeros movimientos los hace bitemáticos, contrastando el carácter dancístico con el lírico. Los segundos movimientos son scherzos con “tempos fugaces, dinámicas tenues, temas fragmentarios y efectos de sonido misteriosos” rítmicamente basados en el malambo, fueron subiendo en velocidad hasta quedar evocado solamente. Los terceros movimientos son expresivos y emplean la dodecafonía derivada del acorde de guitarra. Los movimientos finales son malambos en forma de rondó, con cambios de compás, contrapunto complejo y uso de técnicas extendidas. Shwartz-Kates (2010, pp. 35-36).

A partir de la década de 1960 abandona los primeros movimientos en forma sonata y los sustituye con variaciones, para explorar las capacidades y el virtuosismo orquestal e instrumental. Se interesa en formas simétricas con un

número impar de movimientos, siendo el central, el eje climático. También explora en esta época la música aleatoria, con el uso del ritmo libre y distintas formas vocales e instrumentales. Shwartz-Kates (2010, pp. 36-37).

Desde los años de 1970 en adelante, regresa a un lenguaje más tradicional, retoma la forma sonata, ahora con una concepción *panamericana* y catalana. Utiliza en los primeros movimientos variaciones y formas binarias. A medida que su carrera avanza, va ligando cada vez más sus obras unas con otras con autocitas, el regreso a un estilo más tradicional es consecuencia de esto y cierra su obra como síntesis de toda su producción. Shwartz-Kates (2010, pp. 37-38).

Sonata para guitarra op. 47 de Alberto Ginastera

Contexto

La obra surge debido a un encargo de parte del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima. Ginastera expone brevemente en la nota a la partitura, la historia de la sonata y su relación personal con la guitarra:

Desde mi época de estudiante yo fui alentado por numerosos concertistas para componer para la guitarra –que es, por otra parte, el instrumento de mi país, la Argentina– pero la complejidad que supone su escritura retardó mi impulso creador. Y es así que pasaron más de cuarenta años durante los cuales ese freno reprimió mi voluntad. Cuando recibí del Señor Barbosa-Lima el encargo para escribir para la guitarra, algo me impulsó para aceptarlo y en ese instante yo tuve conciencia que, contrariamente los otros instrumentos solistas, la guitarra contaba con un repertorio formado casi exclusivamente por trozos breves sin unidad formal. Desde ese momento surgió en mi espíritu la idea de componer una obra de vastas proporciones y es por esta razón que escribí esta SONATA en cuatro movimientos donde aparecen, aquí y allá, ritmos de la música sudamericana.²⁶

Esta complejidad en la escritura para guitarra de la que habla, se refiere al aspecto del funcionamiento técnico necesario para la construcción de acordes y la mecánica de las diferentes posibilidades técnicas del guitarrista, para solventar esta dificultad se asesoró de Barbosa-Lima, quien hizo el encargo, esta ayuda la conocemos y da cuenta de ello el mismo guitarrista, a través de una entrevista que le realiza Juan Helguera (2001) y publicada en el libro *Conversaciones con guitarristas*:

Juan Helguera
-¿Y tu relación con Ginastera?

²⁶ Ginastera, Alberto. (1984).

Carlos Barbosa

-A él siempre le gustó la guitarra, pero no quería componer para ella porque le intimidaba su técnica... Sí, yo le ayude en varias formas, desde luego en la digitación. Ambos quedamos muy satisfechos cuando la estrené en Estados Unidos.

La sonata fue escrita en 1976, año en el que cambia de estilo compositivo y comienza uno nuevo. En el artículo de Barbosa-Lima, comenta que la intención del compositor era reflejar la identidad de las Américas. Sin embargo, como ya se mencionó, la obra no pertenece del todo a este lenguaje, pareciera que Ginastera siente que le debe a la guitarra el componerle su sonata en un estilo que para él, recuerde a la Argentina, que como él mismo dice es “el instrumento de mi país”.

Aurora Nátola en una entrevista con Cynthia Wiseman (1985) comenta que Segovia le había solicitado a Ginastera, una obra para guitarra similar a las que tenía para piano, señala que dicha propuesta sucedió cuando Ginastera estaba en sus 20's, por lo que debe ser el encargo al que se refiere y del cual pasaron cuarenta años para concretar la obra. Este encuentro también lo relata Barbosa-Lima (1991) y expresa que el consejo que Segovia le dio para escribir como si se tratara de la mano izquierda del piano, no fue de ayuda para la preocupación de Ginastera por escribir idiomáticamente.

Nátola explica que no quería escribir a menos que él mismo lo hiciera en su totalidad, pues Segovia le ofreció arreglar lo que escribiera, Ginastera rechazó la oferta. También cuenta que la guitarrista Irma Costanzo le ayudó algunos años antes de componer la sonata, a conocer la guitarra, dándole un gráfico del diapasón, que conservó hasta la creación de la obra.

Barbosa-Lima (1991), comenta que alentó a Ginastera a escribir primero y realizar cambios después (al contrario de Segovia) y aconsejó explotar las capacidades colorísticas de la guitarra, práctica que se volvió común para el compositor en sus obras tardías, realizando cambios de acuerdo a las sugerencias de los intérpretes y dejando a su cargo la edición de las mismas. Shwartz-Kates (2010, p. 30).

Primero se estrenó la obra para después tocarla para el compositor, ya que éste no pudo asistir al estreno. Hasta después se hicieron revisiones, por lo que se puede concluir que en el proceso de la composición no hubo intervención externa si no hasta que fue completada, como era el deseo del compositor.

“La guitarra contaba con un repertorio formado casi exclusivamente por trozos breves sin unidad formal”. Esta expresión hace suponer que el contexto guitarrístico al que Ginastera refiere, es el de las piezas sueltas y formas simples.

Wade (2001, pp. 106-170) inicia su capítulo sobre el siglo XX, mostrando que en los primeros años del siglo se seguía una tradición, que venía del romántico, de recitales de obras sueltas sin ningún orden aparente. Explica que poco a poco esta tendencia entre los guitarristas, como Llobet o Bream, irá cambiando a organizar los recitales por orden cronológico y se agregan obras completas con forma más amplia: sonatas, variaciones, conciertos.

Sin embargo se siguen incluyendo numerosas obras sueltas, transcripciones de piezas de Granados, Albéniz y danzas barrocas. El comentario de Ginastera refleja que la tradición de obras sueltas seguía muy vigente en la década de 1970, entre los recitales de guitarra.

Estructura general

Alberto Ginastera emplea la organización de sonata utilizando algunas características de la Sonata Romántica. Emplea elementos similares a lo largo de cada uno de sus movimientos, por lo que podríamos decir que es una sonata cíclica, aunque trabajada de manera no tradicional. Tiene cuatro movimientos, alternados uno lento con uno rápido, de la misma manera que la sonata romántica.

El *Esordio* tiene forma binaria, considero que hay reminiscencias de la forma sonata, ya que tiene dos elementos contrastantes, y hace una breve recapitulación y *coda*. El compositor comenta que es un preludio en su primera parte y en la segunda una canción “kecua” (quechua), para reexponerlos al final.

El *Scherzo* tiene el bosquejo de *Scherzo* de sonata con dos Tríos. Ginastera se queda con la idea de contraste para introducir secciones intermedias que podrían llamarse tríos, únicamente por analogía estructural con el *scherzo* clásico, ya que no guarda relación alguna con dicho tipo de obra.

El tercer movimiento lleva por título *Canto*, El autor podría haberlo concebido inspirado a partir de la forma de canción o forma ternaria, en las sonatas románticas²⁷ aparece como segundo movimiento, aquí es el tercero. La pieza es una reflexión sobre la palabra canto, por su carácter rapsódico y libre. Tiene forma A B A *coda*, o bien forma ternaria con *coda*.

El *Finale* traza un Rondó de sonata de manera muy libre, la forma se observa solo figuradamente por el uso de dos recursos técnicos distintos alternados y desarrollados a la mitad del movimiento, aunque no hace repeticiones textuales. Ginastera lo califica como un “Rondó vivo y fogoso”

Por lo anterior, la sonata para guitarra se acomoda estructuralmente más en el esquema que empleaba el compositor antes de 1960, descrito por Shwartz-Kates, después de 1970 preferiría las variaciones como primer movimiento. Los siguientes tres movimientos se acomodan perfectamente al modelo: un *scherzo* rápido, con atmósfera de misterio en compás de 6/8. Un tercer movimiento expresivo y lírico. Y un *malambo* en forma de rondó, en el que puede verse una

²⁷ Zamacois (pp. 183-191) y Dionisio de Pedro (p. 49) le llaman *Lied* a los segundos movimientos de una sonata, por tener forma ternaria y ser líricos. Distinguen distintos tipos e incluso utilizan el término *Lied Sonata*. Tilmouth y Sutcliffe en el diccionario Grove, indican que la *ternary form* se encuentra desde las canciones alemanas del siglo XII. También en el Grove, este esquema aparece en el artículo *Liedform*, donde se aclara que este término fue acuñado por teóricos alemanes y al inglés se traduce normalmente como *Song form*, en español le llaman forma canción o como ya se menciono forma de Lied, aunque propiamente no sea un Lied en el sentido de la canción romántica.

construcción simétrica bastante clara, influencia de su exploración en los años de 1960.

Lenguaje de la sonata

Alberto Ginastera (1984) explica en la nota previa a la partitura, que compuso la sonata para guitarra en el verano de 1976, año que se puede ubicar dentro de su periodo compositivo al que se le ha denominado como “neo-expresionismo” que comienza en 1958 hasta el final de su vida.

No mantiene mucha relación con las obras de ese periodo, que son seriales de modo más estricto. También hay que señalar que no hay referencias *panamericanas* como el carnavalito o el huayno, propias de las obras de años posteriores.

Tiene claras muestras de los recursos de sus primeros años que fue reutilizando después, los elementos del folclore argentino estilizados: movimientos paralelos de la vidala, el ritmo de malambo, el acorde de guitarra.

Brevemente emplea los cuartos de tono y el ritmo improvisado, así como técnicas extendidas y sonidos sin altura determinada. Técnicas compositivas de su neoexpresionismo.

Por lo que considero que la sonata para guitarra sirve como una obra pivote, explora recursos de sus obras futuras: no se desprende en su totalidad del periodo anterior, lo sintetiza junto con el Nacionalismo y usa el dodecafonismo libre a manera de “atmósfera serial”.

Análisis

I. Esordio

“El primer movimiento, Esordio, es un prelude seguido de un canto inspirado en la *música kechua*, y que finaliza con la reexposición abreviada de estos dos elementos” (Ginastera, nota a la partitura)

“Exordium: Es la introducción al discurso. Es el tránsito del silencio al sonido. Hay que preparar al oyente, disponerlo para el tema que se va a abordar. En la poesía antigua el exordio cobra la forma del proemio: prelude ejecutado en la lira que servía de introducción al canto.” (López Cano, 2000, p. 76).

Ginastera llama así al primer movimiento, esta definición se adapta perfectamente. Rompe el silencio con el acorde abierto de la guitarra, prepara e introduce al oyente el material que va a desarrollar en todos los movimientos y está concebido a manera de prelude.

Estructura

El primer movimiento tiene forma binaria; sin embargo, es posible que el contraste del carácter declamatorio de la primera sección, con el rítmico de la segunda, sea una reminiscencia del contraste temático de un primer movimiento de sonata.

Inicia con una primera sección sin compás, que es la presentación de la sonoridad A, que desarrolla en 4 frases.

Sigue la presentación de la sonoridad B, en compás de tres cuartos. Consta de dos frases, una de 8 compases y otra de 7 donde el octavo compás sirve de final de la sección y principio de la siguiente.

Después una sección intermedia de dos partes, una frase larga dividida en 3 semifrases, con el *tempo* de la primera sección (sonoridad A) y sin compás, otra de 6 compases con el *tempo* de la segunda sección (sonoridad B) en tres cuartos, esta sirve tanto de final para esta sección como inicio de la recapitulación.

La recapitulación comparte una primera frase con la sección intermedia de 6 compases, a la que le sigue una segunda de 7 compases.

Finaliza con una pequeña *Coda* de una frase sin compás.

Lenguaje

Rítmicamente la sonoridad A empieza con el ritmo de tipo lírico, expresado en las figuras en acelerando-desacelerando y sin barras de compás. Melódica y armónicamente depende del acorde de guitarra y sus transformaciones, por lo que es cuartal. Este lo maneja como consonancia, transportado o en su altura original; añade intervalos de segunda, novena, y cuarta aumentada, para producir disonancia e inestabilidad.



Figura 174. Segunda frase de la sección A. Ritmo lírico sin compás. Armonía cuartal. Al final efecto de silbido.

Tiene un recurso tímbrico que es una técnica extendida a manera de silbido, Basinski (1993, p. 22) considera que es una referencia a un rechinido que hacen los guitarristas gauchos, al pasar la palma de la mano por la caja del instrumento.

La sección B, aplica un ritmo tomado del folclore, en palabras del compositor, está tomado de la música Kecua (Quechua). Basinski (1994, p. 34-36) explica que se trata de un ritmo tomado de los cantos de caja, por el uso del recurso llamado tambora, la baguala por el *tempo* lento, y la vidala por el ritmo en puntillo y el compás ternario.



figura 175. Ritmo quechua. Melodía por tonos. Tambora que recuerda a los cantos de caja.

La melodía según King (1992, p. 24) hecha por tonos enteros, está inspirada en las melodías pentatónicas de la *vidala* y del *triste*. Basinski (1993, p. 34) señala que la cuarta aumentada es característica de la *vidala*.

La armonía se mueve en forma paralela en su mayor parte, como estilización de la música de la *vidala*. En los motivos dodecafónicos, también emplea el movimiento paralelo, primero en séptimas, después en terceras.

Los efectos de percusión emulan el bombo o tambor con el que se acompaña la *vidala*, King (1992, p. 24), Shwartz-Kates (2010, p. 32) y Basinski (1993, p. 34).

En la sección intermedia, marcada con la indicación de *Tempo I*, aparece una melodía dodecafónica en las figuras de tresillos de cuarto.



Figura 176. Pasaje dodecafónico.

Descripción

Primera sección, sonoridad A (Preludio)

El diccionario Grove define “Prelude” de la siguiente manera: “en su uso original indicaba una pieza que precede a otra música diseñada para introducir el modo o tono, era instrumental e improvisada”. (Ledbetter y Ferguson).

La primera sección está escrita a manera de preludio, muestran el material armónico y el rango melódico de la guitarra, es decir las capacidades del instrumento en términos de alturas, con las siguientes características:

- Libre rítmicamente.
- Un primer motivo que imita la cadencia de un preludio (que presentaría la tonalidad).
- El segundo motivo en *acelerando* es un arpeggio por cuartas justas que cubre y demuestra todo el rango del instrumento.
- La repetición de estos dos motivos en las frases siguientes.



Figura 177. Inicio del esordio.

La segunda frase hace el motivo en acordes modificados. El segundo motivo inicia con un arpeggio, para después realizar un acorde que es construido como apoyatura de las tres primeras cuerdas de la guitarra y lo resuelve, lo transporta una segunda mayor tres veces y alterna cada acorde con un bajo en La a manera de pedal. De este proceso en la voz superior aparece el motivo BACH dos veces. La frase termina con el efecto de silbido, deslizando los dedos a través del entorchado de la sexta cuerda. Ver figura 174.

La tercera frase transporta una quinta justa el primer acorde y a partir de ahí lo irá modificando, el *acelerando* lo realiza en acordes por cuartas y finaliza con el silbido nuevamente.

La cuarta frase inicia con un acorde disonante y finaliza con el acorde abierto relajando la tensión de los anteriores. El *acelerando* lo construye alternando acordes disminuidos con acordes por cuartas, el final de esta frase hace un *ritardando* para finalizar en un acorde formado solo por las notas Mi y Si.



Figura 178. Final de la sección A.

Segunda sección, sonoridad B

La segunda sección, sonoridad B, contrasta con la anterior de la siguiente manera:

- Un compás de tres cuartos, ya que en la sonoridad A no usa compás.
- Emplea un ritmo que el mismo Ginastera (en la nota preliminar a la partitura) señala lo ha tomado de la música “quechua”, en la primera sección solo hay ritmos en blancas y en *acelerando*.
- Subiendo el *tempo* a negra igual a 76 con la indicación *Poco Più Mosso* y
- Dinámicamente está en el ámbito del *Piano*, la anterior está en *Forte*.

En esta segunda sección, la primera de sus cuatro frases, emplea acordes paralelos, usando las cuartas como punto de reposo, melódicamente las voces tienen una tendencia ascendente al inicio y descendente hacia el final. Ver figura 175.

Se queda resonando el acorde final y sobre el mismo ritmo, usa una *tambora* como recurso percusivo. La tercera frase utiliza los mismos recursos que en la primera, melódicamente tiene una tendencia solo ascendente y hacia *forte*, seguida de una percusión, esta vez golpeando con la palma abierta todas las cuerdas, sobre el último acorde de la frase anterior. Prepara la sonoridad del desarrollo con la resonancia de las seis cuerdas y los golpes en *forte* recordando la textura de la sonoridad A.



Figura 179. Final de sección B e inicio de la sección intermedia.

Sección intermedia

La sección intermedia se compone de dos partes, una con elementos de la sonoridad A. Otra con elementos de la sonoridad B y esta se comparte con la recapitulación

Comienza en el *tempo I* de la sonoridad A, intercala tres acordes con un motivo dodecafónico paralelo en tresillo de negra, para concluir con el acorde abierto y dar reposo a esta primera sección. Ver figura 179.

De manera análoga con la que conecta las frases en la segunda sección, conecta la primera parte con la segunda de esta sección intermedia con el último acorde. Esta frase usa una percusión, en el *tempo II*, en compás de tres cuartos con el ritmo punteado, todos elementos propios de la sonoridad B, pero con el acorde distintivo de la sonoridad A.

Recapitulación

Tiene dos frases, una compartida con la sección intermedia, ya que el acorde abierto no vuelve a aparecer sino hasta el final de la pieza. El acorde que emplea en las seis cuerdas de la guitarra, recuerda a la sonoridad A durante una frase completa.

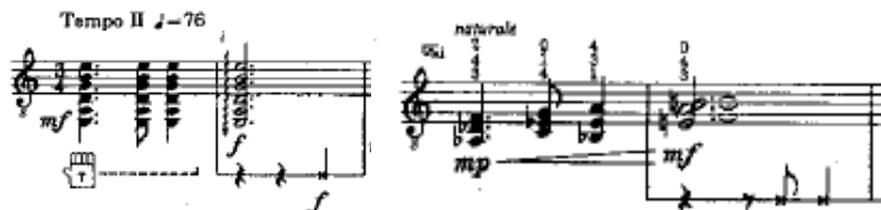


Figura 180 y 181. Inicio de cada frase de la recapitulación.

En la segunda frase aparece el inicio de cada una de las frases de la segunda sección, intercalados con una percusión en la caja de la guitarra, a modo de resumen.

Coda

La obra finaliza con una pequeña Coda con la indicación *Lento*, realiza un arpeggio en armónicos que son una modificación del acorde de guitarra, termina con un bajo en la sexta cuerda y un arpeggio de los armónicos naturales de todas las cuerdas en el traste doce, sonando así el acorde original una octava arriba, que resuelve la tensión del gesto anterior y da unidad cíclica al movimiento.



Figura 182. Coda

II. Scherzo

“(el) Scherzo, que debe ser ejecutado “il più presto possibile”, es un juego de luces y sombras, de climas nocturnos y mágicos, de contrastes dinámicos, de danzas lejanas, de ambientes surrealistas, tal como yo los he utilizado en obras precedentes. Cerca del final el tema del laúd de Sixtus Beckmesser aparece como una fantasmagoría.” (Ginastera, nota a la partitura)

Del diccionario Grove: La palabra Scherzo viene del alemán, significa bromear. Se usa para indicar movimientos cómicos o irónicos, usualmente de movimiento rápido.

Beethoven lo incorpora como segundo movimiento, sustituyendo al minueto en obras como sonatas o sinfonías. Schumann incorpora un segundo Trío (Zamacois, pp. 194-195), este tipo de scherzo, será el punto de partida de Ginastera.

Aunque no hay alguna convención con el tipo de compás que emplea, el 3/4 es el más tradicional por mantener el aire a minueto, aunque hay ejemplos en 2/4. De acuerdo al diccionario Grove, el compás de 6/8 es más común en movimientos finales con la indicación scherzando. (Russell y McDonald)

El *scherzo* en la sonata de Ginastera no posee temas definidos, en su lugar aparecen sonoridades distintivas que le dan un color característico a cada parte y las desarrolla a manera de tema pero sin llegar a constituirse como tal, ya que no hay algún patrón rítmico-melódico con claridad suficiente para ser considerado tema. Este mismo recurso lo utiliza en el resto de los movimientos.

Está escrito en 6/8 principalmente, únicamente cambia en dos ocasiones a 9/8 y en dos secciones quita el *tempo*, para dar contraste estructural.

Estructura

Estructuralmente se asemeja al Scherzo romántico, ya que tiene dos secciones emparentadas, por estar en compás de 6/8 con recursos compositivos muy similares, intercaladas con secciones contrastantes.

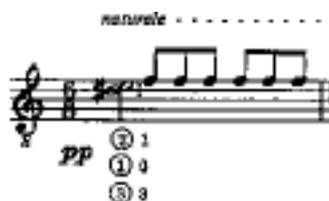


Figura 183. Inicio de Scherzo.

Tiene dos grandes secciones que se dividen en dos partes cada una, la primera va del compás 1 al 80, del 80 al 87 es una transición que llega a un pequeño intermedio improvisado medido en segundos, que trataré como compás 88 y concluye en el 91. La segunda sección grande empieza en el compás 92 y termina

en el 141. Sigue otro intermedio marcado *senza tempo*, que tomo como 142. Finaliza con una coda que va del 148 al final.

Llamo tríos a las dos secciones intermedias sin ritmo determinado, aunque del 80 al 87 sigue habiendo compás escrito, los abundantes silencios y los ritmos irregulares se salen del contexto anterior. Por lo que el primer trío empieza en el compás 80 y llega al 91. El segundo abarca el 142, con la indicación *senza tempo*.

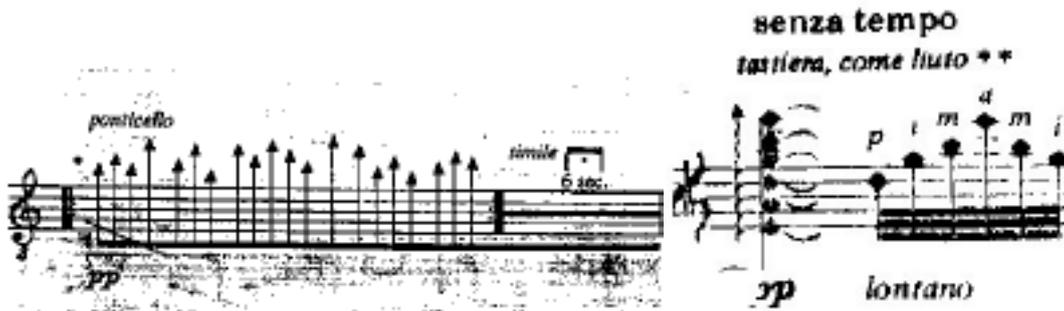


Figura 184 y 185. Secciones que rompen la regularidad continua del 6/8 del resto de la pieza.

Los llamo tríos únicamente por titularse scherzo este movimiento y así usar la terminología de la sonata tradicional, aunque no tienen relación alguna con los tríos de sonata; sin embargo, supongo que el compositor tenía en mente dicho esquema, para incluir tales secciones en lugares tan específicos estructuralmente.

Lenguaje

El segundo movimiento al emplear compás de 6/8 Basinski (1994, p. 23) considera que remite al malambo. También por el movimiento continuo en octavos que es una construcción del compositor como referencia a como se baila esta danza Shwartz-Kates (2010, p. 25).

En la parte intermedia hay una sección improvisada de carácter aleatorio con medición en segundos, en toda la sonata esta es la única parte en que emplea este tipo de ritmo propio de su época *neoexpresionista*. Ver figura 184.

Emplea el ritmo lírico después de la sección B, aunque no usa compás no es completamente indeterminado ni dejado al azar como el de la sección improvisada. Ver figura 185.

Aunque es un movimiento rápido, al repetir un mismo sonido en varias secciones, puede verse el estilo declamatorio. Después lo adorna, pero sigue girando sobre una misma nota.

Contraste que se logra también con las distintas técnicas que emplea: rasgueos, armónicos, tamboras, y técnicas extendidas como tocar en la cabeza de la guitarra (al inicio y en la coda), glissandos, golpes en la caja, tocar en el extremo agudo de las cuerdas (compás 88), pizzicato Bartok, y cuartos de tono (compás 110). Son abundantes los clusters por segundas en este movimiento.



Figura 190. Variedad de técnicas.

El intervalo de segunda (o en inversión como séptima) define el movimiento, usado para construir sonoridades y atmósferas distintas, ya bien sea como clusters al inicio o como las llamadas “nubes” que pueden observarse del 60 al 77.



Figura 191. Compases 63-67. “Nubes” sonidos que van cambiando gradualmente.

En esta pieza pone en constante enfrentamiento una sonoridad “A” armónica vertical en clusters y en movimiento paralelo, con una “B” melódica lineal, que irá alternando tanto en secciones completas como en frases pequeñas.



Figura 192. Compases 127-130. Clusters contra movimiento melódico.

Descripción

Sección A

Inicia con dos frases en clusters sobre notas de las cuerdas al aire, primero en Mi de la primera, luego en Sol y La, en cada armonía repite una nota de la disonancia. A este tipo de material le llamo sonoridad "a".

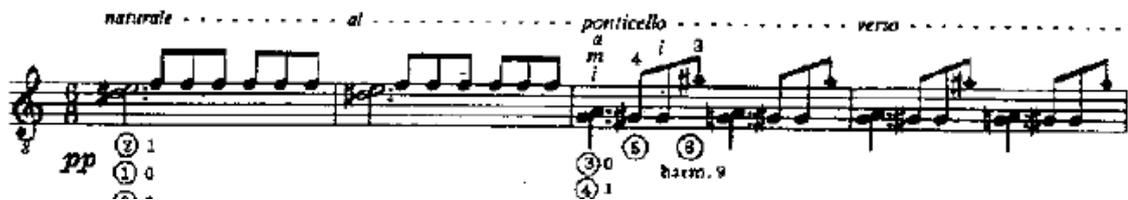


Figura 193. Frase inicial, sonoridad "a".

Contrasta con las dos frases siguientes en las que no usa las notas del acorde de guitarra y hay un movimiento lineal activo: un arpeggio por cuartas casi dodecafónico, un ostinato y una escala, con una intervención de un ataque en la cabeza de la guitarra. A este tipo de material le llamo sonoridad "b".



Figura 194. Compás 14, sonoridad "b".

En la frase que va del compás 20 al 29, intercala un motivo que crece en duración de un compás y en intervalo de segunda cada que aparece, con otro motivo en el cual usa la nota Mi en las tres octavas de la guitarra.



Figura 195. Compases 20-23, motivo creciente con intervención de Mi.

En el compás 29 irrumpe en forte la sonoridad "a", ahora en rasgueo. Aquí a las notas Mi y Si, les coloca una apoyatura de segunda menor (y que forma también una cuarta) moviéndola paralelamente.



Figura 196. Compás 29, sonoridad "a".

Sigue una frase de puente (Sonoridad "b") del 37 al 42, usa *Glissandos* y es casi dodecafónica en la cual está omitido el Re, ya que será de importancia en la frase siguiente.



Figura 197. Compases 37-38.

Del compás 43 al 48 deja como pedal en el bajo el Re, en la voz superior aparece tres veces una melodía por tonos conectadas por un semitono y en la intermedia un motivo cromático, similar al motivo BACH invertido. Por ser lineales, estas frases están emparentadas con las del compás 9 del inicio, ahora desarrolla con Re en vez de Mi, finaliza con un compás de Re en varias octavas de manera análoga. (Sonoridad "b").



Figura 198. Compases 45-46, pedal de Re, melodía por tonos en voz superior, motivo cromático en voz intermedia.

La siguiente frase sirve de puente para una nueva sección. Aquí utiliza un acorde rasgueado en las tres cuerdas graves y lo lleva cromáticamente desde el traste once hasta las cuerdas sueltas (es decir tres escalas dodecafónicas simultáneas para llegar a una fracción del acorde de guitarra) y después dos arpeggios dodecafónicos por terceras y cuartas.



Figuras 199 y 200. Compases 50-55, puente dodecafónico.

En el compás 56 una frase con “a” en terceras paralelas, está construida alrededor de Si y Sol de las cuerdas dos y tres, anticipa la siguiente sección. A partir del compás 60 hasta el 77, aunque está escrito de manera lineal al estilo de “b” al resonar en tres cuerdas distintas cada nota, hay un ambiente casi armónico, está construido por segundas y va moviendo paulatinamente el registro, por lo que considero que se trata de una “nube”. Esta parte sirve para concluir la primera sección grande fundiendo un poco “a” y “b”. Ver figuras 189 y 191.

Los compases 78 y 79 es un pequeño puente dodecafónico por segundas, terceras y cuartas.



Figura 201. Compases 78-79, puente dodecafónico.

Trío

A partir del 80 hasta el 91 aparece el que llamo el primer trío, el ritmo en 6/8 lo desvanece poco a poco colocando silencios y añade progresivamente percusiones para así llegar a quitar por completo el *tempo* y altura definidos en el 88, concluye con unos *glissandos* a la manera de la sección anterior.



Figura 202. Compases 83-87, disolución del movimiento continuo en octavos, "trío".

Sección B

Con una frase dodecafónica en el compás 91, hace un pequeño puente para retomar la sonoridad "a" en rasgueos similar al compás 29, esta vez con las notas Re y Sol como eje.



Figura 203. Compases 92-93, inicio sección B, motivo dodecafónico.



Figura 204. Compás 96, Re y Sol como eje.

Después con una escala ("b") de semitono-tono sobre Fa, Sol y La, conecta a un pequeño motivo en segundas menores alrededor de Sol, hasta comprimirla a un cuarto de tono. Esta sección tiene como eje a la nota Sol (tercera cuerda al aire en la guitarra). Ver figura 188.

Dos frases en "b", una sobre La y cromática, la otra dodecafónica, terminan en armónicos como anticipo del segundo trío. A partir de este punto irá disipando la energía con la que venía poco a poco, descansando la lucha entre las dos sonoridades.



Figura 205. Compases 117-120, melodía cromática y anticipo al segundo “trío”.

En el compás 127 y 131 ahora dos frases en “a” con tambora, terminan con “b”, la primera con un arpeggio casi dodecafónico, la segunda con arpeggio dodecafónico que anticipa la última frase que es dodecafónica, en *glissandos* y termina con un cuarto de tono, todas estas técnicas las empleó sistemáticamente para terminar frases y secciones en el movimiento. Ver figura 192.

Trío

Hay lo que yo considero un segundo trío en el 142. De manera análoga al anterior, quita el *tempo*, pero no es improvisado. Consta de cuatro frases, la primera y cuarta en armónicos, la segunda y tercera en sonidos naturales. Aquí explora el acorde de guitarra.



Figura 206. Segundo “trío”, como laúd, alusión a *Die Meistersinger von Nurnberg*.

Esta parte tiene una nota al pie que dice “Sixtus Beckmesser is coming!”, aquí emplea el tema del “serenade” de dicho personaje de Wagner del drama *Die Meistersinger von Nurnberg*, en el cual Sixtus usa las cuerdas al aire del laúd, que es un acorde muy similar al de la guitarra, es por esto que pide para tal sección en la sonata “come liuto”. (King, 1992 pp. 39-42).

Coda

En la *coda* utiliza elementos de “A” y “B”, un motivo por segundas, un arpeggio casi dodecafónico, el golpe en la cabeza de la guitarra del inicio y los armónicos del segundo trío, a manera de resumen. Irrumpe un ataque en fuerte a las cuerdas de la guitarra casi formando el acorde abierto a excepción de la sexta cuerda, que suena después en los tres compases finales.

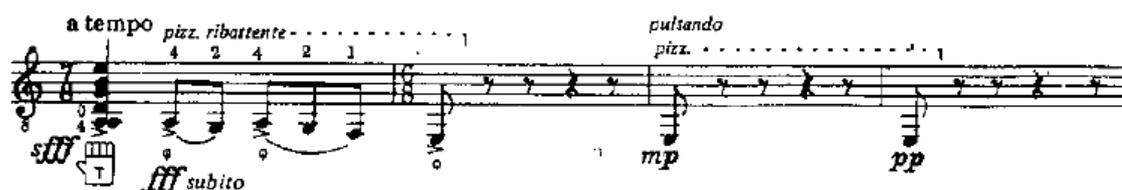


Figura 207. Coda.

III. Canto

“El tercer movimiento, Canto, es lírico y rapsódico, expresivo y anhelante como un poema de amor. Este movimiento está ligado al último” (Ginastera, nota a la partitura).

Ian Bent, en el diccionario Grove define la forma de canción: “A. B. Marx llama *Liedform* a un grupo de formas de pequeña escala que mostraran frases balanceadas, con un esquema modulador y paralelismos cadenciales. En la práctica se aplica a los movimientos lentos de una sonata. Pueden ser construidas en forma binaria, ternaria, o sonata, subyacente al concepto está la concepción de la línea melódica que surge de un motivo.”

Esta definición se adapta a esta pieza por ser el movimiento intermedio lento. Ginastera hace una estilización personal de este esquema, ya que no hay un modelo fijo para este tipo de composición. Lo llama *Canto*, como reminiscencia al término *lied*²⁸. Como su indicación lo señala es de carácter lento y rapsódico, al no tener compás ni melodías explícitas, en su lugar hay sonoridades que parecieran ser mas contemplativas y libres.

Estructura

En la sección A, los motivos que emplean son el acorde con el que inicia, el trino y la floritura de la primera frase, que desarrolla en las siguientes cuatro frases.

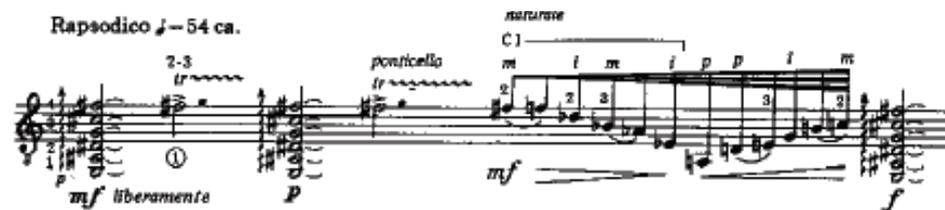


Figura 208. Material sección A. Floritura dodecafónica al final.

Llega a la sección B, con un pequeño puente de tres acordes, marcada con la indicación *Piu lento e poetico*, en esta desarrolla una melodía también en cinco frases.



Figura 209. Inicio de la sección B, melodía descendente por tonos. Acordes construidos con los doce sonidos.

²⁸ Como ya se mencionó, algunos autores retoman el término *lied* que empleaban los teóricos alemanes; en español se puede encontrar tanto como forma ternaria, o forma de *Lied* o *Lied Sonata*; en inglés utilizan *Song form* (en el Grove se aclara que son equivalentes).

Hace un puente en *acelerando* para recapitular a A, marcada *a tempo I*, en la que toma los primeros elementos de A, pero sin desarrollarlos. Recapitula también B y finaliza con una *coda* con material del puente entre A y B, que servirá ahora para conectar al cuarto movimiento.

Por esta organización a dos partes con recapitulación y coda, se podría considerar que tiene forma binaria con recapitulación, ya que no llega a ser ternario al no repetir la sección A entera.

Lenguaje

El “Canto” con la indicación “rapsódico” en su parte A, principalmente usa el ritmo de tipo lírico, ya que no hay compás y tiene figuras en *acelerando-desacelerando*. De manera análoga al primer movimiento, en B emplea ritmos definidos, aquí si regresa al tipo lírico de manera progresiva colocando numerosas indicaciones de *tempo: accel., tempo rubato, rall.* Ver figura 208.

King (1992, p. 30) considera que la sección A (y en su repetición al final) está emparentada con el estilo melódico declamatorio por la insistencia y embellecimiento del fa sostenido.

En la parte B, marcada como *Più lento e poetico*, aparece una melodía descendente por tonos, a partir de Si, estableciendo una relación de aparente “tónica-dominante” con el Fa# de la sección A.

El acorde por cuartas del inicio, como alteración del acorde de guitarra, da origen al desarrollo de las florituras.

La dodecafonía está presente en las florituras de A y los acordes de B, es decir melódicamente en una parte y armónica en la otra. Ver figura 208 y 209.

La armonía está determinada por la modificación al acorde de guitarra en A. Después de la primera coma, utiliza intervalos de dos notas de manera paralela. En la sección B, y en la coda, aparecen acordes de tres notas que se mueven también paralelamente.

Las figuras rápidas de carácter virtuoso, siempre caen en una nota central del movimiento, fa o do sostenido, recuerdan a las llamadas “constelaciones” de su música orquestal.



Figura 210. “Constelaciones” rápidas ráfagas de sonidos alrededor de uno solo central, en este caso Fa#.

Los motivos con los que desarrolla la parte A son: un acorde que es una deformación del acorde de guitarra, un trino y una figura en acelerando con una escala dodecafónica. B desarrolla un motivo armónico con una melodía descendente por tonos.

Descripción

Sección A

El primer acorde está formado por cuartas exclusivamente, su nota más aguda es fa sostenido, que será sobre la que insistirá en toda la sección. Sigue un trino en fa sostenido y una floritura dodecafónica que finaliza en el acorde del inicio. Ver figura 208.

La segunda frase empieza con un juego alrededor de fa sostenido, para caer a un acorde cuartal emparentado con el del inicio, la siguiente floritura también es dodecafónica aunque repite las primeras notas para alargarlo, la segunda floritura usa cuartas en su primera mitad y en la segunda mitad intervalos distintos. Finaliza con la insistencia hacia el fa sostenido con los tres recursos.

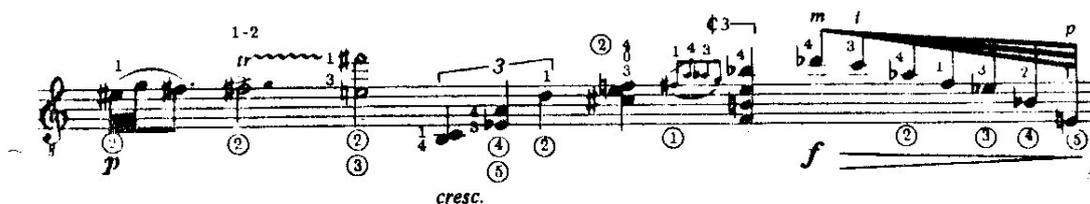


Figura 211. Segunda frase de la sección A.

Hay una coma que marca un cambio en el centro armónico, de fa sostenido a do sostenido (relación que sugiere Tónica y Dominante), al cual caen las tres primeras florituras de esa frase, que están construidas por segundas, la siguiente sube y baja por terceras, y termina por cuartas. La última emplea las cuartas principalmente. La frase termina con séptimas paralelas que forman un motivo dodecafónico (semejante a las del primer movimiento), como anticipo a B.

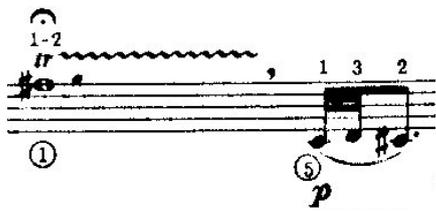


Figura 212. Cambio de centro armónico.



Figura 213. Florituras que terminan en Do#.

La siguiente frase es una figura de doble bordado sobre fa sostenido que aterriza a un acorde cuartal, hace un pequeño puente con un par de terceras paralelas. La última frase de A es un motivo similar al anterior, pero en arpeggio en vez de bordado y en desacelerando, los acordes a los que llega servirán de puente para B, estos tienen un pedal de Sol y Si en la voz superior, este material se reusará al final del movimiento.

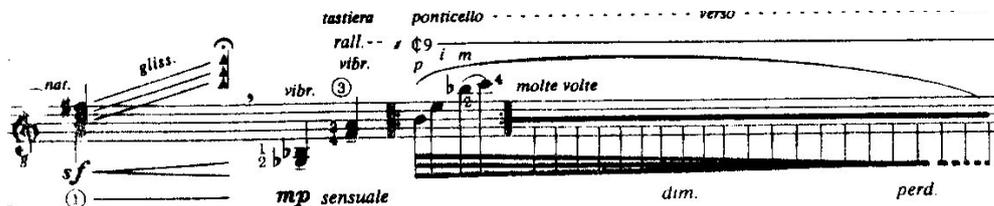


Figura 214. Terceras paralelas, arpeggio en desacelerando.



Figura 218. Llegada a la recapitulación.

Recapitulación

Recapitula brevemente los elementos de A, el acorde, trino y floritura dodecafónica, sobre fa sostenido, lo reitera luego con los mismos recursos. Después recapitula B, pero desde fa sostenido, a la manera de la forma sonata, es decir desde el centro armónico de A, y acompaña con acordes que hacen un motivo dodecafónico.

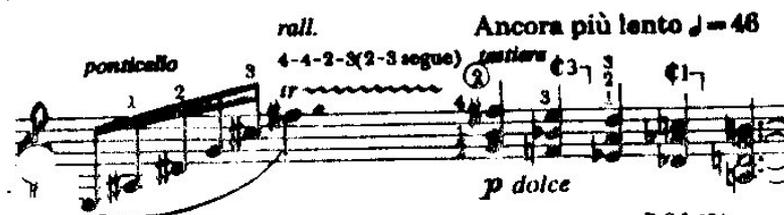


Figura 219. Recapitulación de A y B, melodía por tonos desde Fa#, centro armónico de A.

Coda

La coda retoma el pedal en la voz superior y el movimiento en acordes paralelos del puente entre A y B para generar tensión, que resuelve en el cuarto movimiento al que conecta con la indicación *attacca*.

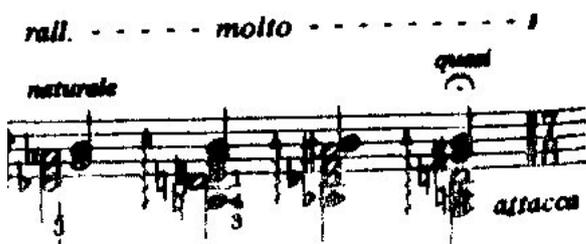


Figura 220. Attacca al cuarto movimiento.

IV. Finale

“Finale, rondó vivo y fogoso que recuerda los ritmos fuertes y marcados de la música de las pampas. Combinaciones de “rasgueados” y de “taboras” percusivas, mezclados con otros procedimientos de tonalidades metálicas o de rebotes de las cuerdas proporcionan un color especial a este movimiento rápido y violento que en la totalidad de su aspecto adquiere el carácter de una tocata”. (Ginastera, nota previa a la partitura).

Malcolm Cole, escribe en el diccionario Grove: “El rondó es uno de los diseños más fundamentales en la música, es una estructura que consiste en la recurrencia de una primera sección entre secciones secundarias para terminar con esta y concluir la composición”.

“El rondó-sonata es una innovación del periodo clásico, un diseño confinado a los finales, es una fusión entre rondó y el plan tonal de la forma de sonata-allegro. Su plan general es: A tema principal en tónica, B primer episodio es análogo al segundo grupo temático no en tónica, A primer regreso, puede ser literal, abreviado o desarrollado, C segundo episodio no en tónica varía de una subestructura contrastante a un desarrollo contrapuntísticamente complejo, se omite el regreso a A, B recapitulación en tónica, A regreso final y coda”

John Cadwell explica en el Grove: “la *tocatta* es una pieza principalmente para demostrar destreza con las manos. Pasa de ser en el renacimiento una sucesión de acordes y escalas sin dirección a volverse más violenta y rítmicamente más compleja. A medida que el Barroco avanza, se vuelven más complejas e incluyen pasajes de fuga, recitativos y variaciones. En el clásico no es muy usada pero es más o menos estable el *moto perpetuo* en valores pequeños y se deja para movimientos finales”

El último movimiento se caracteriza por su carácter rápido y vertiginoso, con numerosos cambios de compás que le dan una sensación de mucha inestabilidad, al no tener partes que se repitan textualmente y ser un desarrollo constante adquiere un tinte improvisatorio, por lo que se supone un carácter de *Tocata*. Se podría encontrar un rondó medianamente esbozado por la manera en la que alterna los recursos técnicos en la pieza.

Estructura

Si observamos la manera en la que dispone las partes, haciendo una diferenciación entre las partes con rasgueo y las que hace los acordes *plaqué*, se encuentra un bosquejo de forma de rondó. Aunque nunca llega a repetir ninguna sección explícitamente.

La exposición empieza del inicio al compás 23, usa un rasgueo en todas las cuerdas, esta parte A consta de cuatro frases.

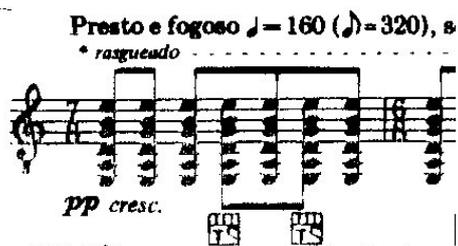


Figura 221. Inicio, acorde abierto (cuartal), rasgueos.

La parte B consta de dos frases, empieza en el compás 24 y dura hasta el 34. Aquí deja el rasgueo, que sustituye por acordes *plaqué* (con excepción del 28 para separar las frases).



Figura 222. Inicio parte B, acordes *plaqué* por terceras.

Del compás 35 al 50, intercala una frase en rasgueo con una en *plaqué*, es decir en "A" y en "B". Puede considerarse como un puente al desarrollo. Hasta aquí termina la exposición de ambas sonoridades.



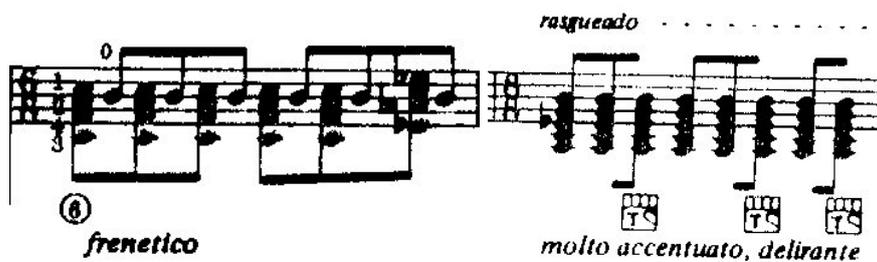
Figura 223. Compases 37-39. Rápido cambio de rasgueo a *plaqué*.

El desarrollo o C, empieza en el compás 51 con una frase con acordes por cuartas pero tocadas plaqué, es decir, elementos de A y B combinados, después seguirá alternando una frase de "A" con una de "B". El 76 con un *pizz.* Bartok marca la mitad de la pieza. El desarrollo se extiende hasta el 102.



Figura 224. Compases 51-53, inicio del desarrollo.

Recapitula B en el 103 y A en el 118 con lo que termina la pieza.



Figuras 225 y 226. Compases 103 y 118, recapitulación de B y A.

Lenguaje

Al tener la alteración del 6/8 y octavos en movimiento continuo, se trata de la estilización de un malambo con carácter de toccata, forma predilecta del compositor.

La melodía está supeditada a los cambios en la armonía, propiamente no hay movimiento melódico, ya que al estar inspirado el movimiento en el malambo, es una pieza de puro desarrollo armónico, la mayor parte de la pieza solo hay notas repetidas, cromatismos o arpeggios sobre los acordes.

Únicamente hacia el compás 115, aparece una melodía descendente por tonos que, como ya se ha mencionado, es referencia a la vidala.

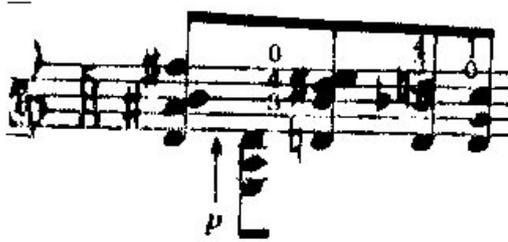


Figura 227. Compás 115, melodía por tonos descendente.

Inicia con el acorde de guitarra y desarrolla la primera sección con este. En la parte B utiliza acordes formados por terceras que se desplazan paralelamente, a modo de la vidala, a excepción del compás 51 al 54 y del 99 al 101, en el que los acordes en movimiento paralelo están formados por cuartas y no terceras. Ver figura 221, 222 y 224.

Construido por el contraste entre acordes *plaqué* y en rasgueo, por ser dos técnicas de ejecución distintas, son distintos tipos de timbre. Son recurrentes también los golpes, apagados y tamboras que recuerdan la ejecución en la guitarra del malambo en la tradición folclórica argentina.

Descripción

Exposición sonoridad A

El acorde abierto con el que inicia, resuelve la tensión del tercer movimiento. Consta de cuatro frases construidas con cuatro células rítmicas. La primera frase llega hasta el compás 5, presenta las células: la primera en 7/8, la segunda en 6/8, tercera en 5/8 y última en 3/4.

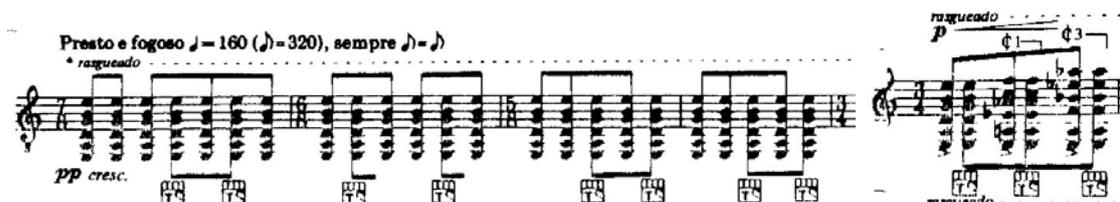


Figura 228. Inicio, células rítmicas.

El recurso de terminar las frases con la hemiola de 3/4 será constante en todo el *Finale*.

La segunda frase va del compás 6 al 10, tiene un esquema igual a la primera, pero aumenta en ímpetu con disonancias más fuertes y un registro más agudo. La tercera frase va del 11 al 17, aquí la segunda y tercera células están ampliadas al doble de extensión. La última frase abarca del 18 al 23, empieza con una alteración de la segunda y cuarta célula, que repite para finalizar con una hemiola que resuelve al acorde de guitarra en armónicos y remata con dos efectos percusivos.

Toda la sección está desarrollada a partir del acorde abierto, alterándolo en partes o completamente, siempre con el intervalo de cuarta justa y aumentada.

Exposición sonoridad B

Está principalmente en 6/8, se desarrolla con acordes por terceras paralelas y deja un pedal en el Si de la segunda cuerda, para dar tensión armónica al ser la dominante de Mi (nota de más resonancia del acorde abierto). La primera frase va del compás 24 al 28, finaliza con la hemiola en 3/4. La segunda del 29 a 34, finaliza con dos compases en 5/8 con subdivisión binaria como dislocación del 3/4. Ver figura 222 y 229.

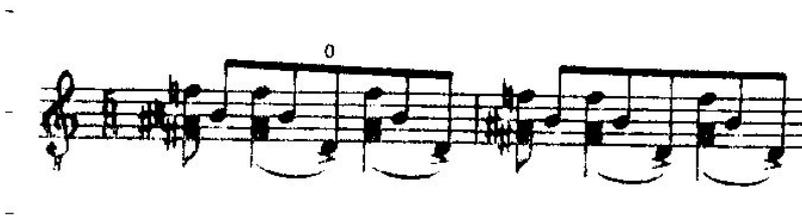


Figura 229. Compases 33-34, dislocación del 6/8.

Puente con A y B

Del compás 35 al 50, se trata de un puente en el que intercala frases de A con frases de B. La primera en rasgueos va del 35 al 38, termina con la hemiola en 3/4. La segunda del 39 a 43 con acordes *plaqué*, ahora con el pedal en Mi, termina en 5/8. Después sucesiones de pocos compases: tres de A, dos de B y dos de A. Ver figura 223.

Desarrollo C

Considero que el desarrollo empieza en el compás 51, aparece un material relativamente nuevo por primera vez y no lo repite hasta el cierre de la sección, dándole unidad. Ver figura 224.

Consta de dos partes divididas por un compás de 1/4 en el compás 76, la primera de dos frases largas y dos cortas (intercaladas de B y de A). En la segunda parte, que va del compás 77 al 102, funde poco a poco los elementos de A y B.

Es característico del desarrollo, los compases de 1/4 que terminan las secciones o desarticulan violentamente el discurso, para darle riqueza y variedad rítmica.

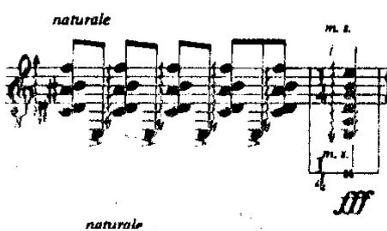


Figura 230. Compás 63, irrupción violenta con un compás de 1/4.

Del 51 al 58, hay acordes *plaqué* en paralelo, aquí se desplazan con más dinamismo a diferencia de la exposición que, aunque si se movían eran bastante más estáticos, también ahora están contruidos por cuartas en lugar de terceras, siendo la cuarta el intervalo característico de A. Aquí se ascienden cromáticamente. Ver figura 224.

Una segunda frase larga en rasgueo, abarca del 59 al 67. En esta frase explora y desarrolla la armonía de la parte A, comienza con una percusión para dislocar la presentación del rasgueo y darle riqueza tímbrica.

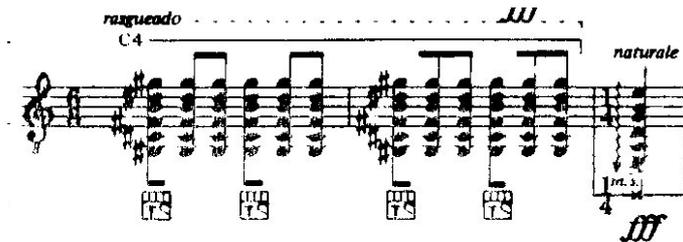


Figura 231. Compases 59-61.

Siguen dos frases cortas, la primera en B en 8/8 (3+3+2 disposición que recuerda la milonga), la segunda en A que termina en 7/8 como variación del 3/4.



Figura 232. Compás 68, disposición del 8/8 en 3+3+2.

El compás 76, es un solo *pizz. Bartok* es estructuralmente es importante, ya que marca la mitad del movimiento. En el 77 desarrolla una frase en acordes *plaqué* por cuartas, en compas de 8/8 (3+3+2 de la milonga), con pedales en las cuerdas graves de la guitarra. Del 81 al 84, es una frase en A y nuevamente cierra con la hemiola.



Figuras 233, 234 y 235. Compás 76, mitad de la pieza. Disposición del 8/8. Final en 3/4.

Las dos frases siguientes integran y combinan los elementos de A y B. La primera del compás 86, en 7/8, realiza acordes *plaqué* que finaliza en rasgueo, están contruidos por cuartas, mientras el bajo se mueve por terceras. La segunda en el compás 90, está en 6/8, aquí alterna mas brevemente el *plaqué* con el rasgueo, la armonía es cuartal completamente.



Figura 236. Compases 92-93, alternancia *plaqué* y rasgueo.

Concluye con dos frases una de 5 compases en A, que recuerda la última de la exposición de esta sonoridad. La otra es similar al inicio del desarrollo, es decir, acordes paralelos por cuartas ascendiendo cromáticamente, finaliza con un golpe en 1/4.



Figura 237. Compases 101-102, cierre del desarrollo con cuartas paralelas ascendentes similares al compás 51.

Recapitulación

Comienza en el 103 con un material casi igual al de la exposición de la sonoridad B, solo que con un bajo agregado a distancia de cuarta, está en 6/8 y realiza dos frases que terminan en hemiola. Dos frases en el 111, sirven para que aparezca de manera breve una melodía por tonos enteros descendente, la primera frase de cuatro compases prepara la sonoridad únicamente y la melodía aparece en la segunda frase del 115. Ver figuras 225, 226 y 227.

En el compás 118 recapitula el tema A, con la tercer célula rítmica ampliada, toda la sección deja como pedal el Si de la segunda cuerda, para generar tensión tonal (Dominante de Mi), aumenta el ímpetu cambiando la célula rítmica en el 124, en el 128 corta abruptamente con el silencio y un golpe, para terminar con un acorde por terceras que resuelve a un Mi mayor.

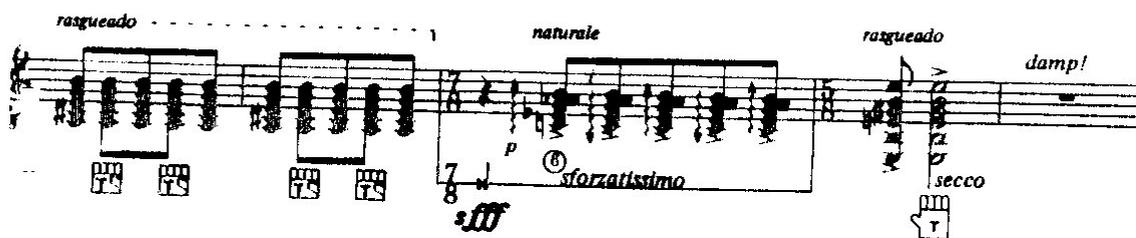


Figura 238. Final

Conclusiones

La sonata para guitarra, estructuralmente sigue esquemas muy claros y aun apegados a la tradición. Lo que tiene de novedoso es su lenguaje, el uso de técnicas compositivas a manera de temas. Es consistente siempre el uso del material en cada pieza, aunque varíe de una a otra, como el dodecafonismo que es usado para desarrollar en el primer y tercer movimientos, a diferencia del segundo donde aparece en puentes y finales de secciones.

Entérminos de composición guitarrística lo primero a destacar es la misma preocupación de Ginastera de componer “una obra de vastas proporciones”, al escribir una sonata en cuatro movimientos. Pero más que eso, el lenguaje del compositor es en sí mismo innovador y modernista, él no duda en aplicar los mismos recursos con los que escribiría sus sonatas para piano o los cuartetos de cuerda, poniendo a la guitarra a la par, como instrumento de concierto, al lado de los antes mencionados.

La concepción de la guitarra, así como las capacidades expresivas que explora en la sonata son muestra de las posibilidades que el instrumento puede ofrecer, que van desde el dodecafonismo y atonalidad, hasta las técnicas extendidas como parte de un discurso musical coherente y no como un mero efecto sonoro.

El tratamiento estilizado de elementos del folclore es un punto muy interesante de resaltar, ya que al ser un compositor latinoamericano y estar influenciado por una corriente nacionalista muy fuerte, opta por adaptarlo a los nuevos procesos musicales del siglo XX, no ve esa música como algo establecido ni caduco, si no capaz de utilizarse para nuevas búsquedas y técnicas compositivas.

La gran mayoría de la música para guitarra proveniente de América latina, recurre al folclore de manera explícita, que, si bien explora el lenguaje del folclore y lo acerca a la música de concierto, no llega a tener el tratamiento ni desarrollo estructural-armónico de una sonata de Beethoven, por mencionar un ejemplo.

La sonata de Ginastera se ha ganado un importante lugar entre los guitarristas debido a lo anterior, ofrece un amplio abanico de técnicas tanto instrumentales como compositivas, desde lo tradicional a lo modernista, con un profundo sentido de admiración por el instrumento (que tanta influencia tuvo en toda su producción), que es posible percibir desde la primera vez que es escuchada la obra.

Conclusiones

La composición en la tradición musical occidental

Diccionario Grove

Stephen Blum, en el diccionario *Grove* define *Composition* (composición) desde la perspectiva de varias culturas, en lo concerniente a la música occidental lo hace del siguiente modo, resumo²⁹:

Latin verbs *composit-*, from *componere*: put together.³⁰

Sobre el contrapunto, siglos XIV – XVII:

Since the 16th century the word [composition] have been applied to pieces of music that remain recognizable in different performances as well as to the action of making new pieces.

Modern European conceptions of composition, which are largely a product of the Ars Nova and Renaissance, were made possible by the development of an art and theory of Counterpoint.

In the 14th century the act of making and notating a polyphonic ‘work’ came to be recognized as a specialized use of the procedures for adding one or more parts in counterpoint with a Tenor. By the late 15th century some of the men who produced such works were called ‘composers’. The challenge of controlling the note-relations between parts proved conducive to **experimental attitudes, sustained through a number of stages**. Possible stages might have included **devising and elaborating a plan, communicating it to performers, hearing their realization, making revisions and writing out performance instructions in mensural notation.**³¹

²⁹ El resaltado en negritas es propio

³⁰ Del latín *composit*, poner junto.

³¹ Desde el siglo XVI la palabra composición se ha aplicado a piezas de música que se mantienen reconocibles en distintas ejecuciones, así como a la acción de hacer nuevas piezas. Las concepciones europeas modernas de componer, que son enormemente producto del Ars Nova y el Renacimiento, fueron hechas posibles por el desarrollo del arte y teoría del contrapunto. En el siglo XIV el acto de hacer y anotar una obra polifónica se reconoció como un uso especializado de procedimientos en contrapunto para agregar una o más partes a un Tenor. Para el final del siglo XV algunos hombres que producían tales obras fueron llamados compositores. El reto de controlar las relaciones de las notas entre las partes condujo a actitudes experimentales, sostenidas a lo largo de distintos niveles. Posibles niveles podrían incluir divisar y elaborar un plan, comunicarlo a los ejecutantes, escuchar su realización, hacer revisiones, y escribir instrucciones para la ejecución en notación mensural.

Writing invites criticism and revision.

Heinrich Glarean may have been the first to insist that a musician who invents a new 'theme' (i.e. tenor) should not be considered inferior. Glarean was one of several 16th-century writers who **linked doctrines of composition to interpretations of music history**. In comparing two applications of talent or genius for composition, he broached a topic that was richly developed over the next two centuries: **the confrontation of 'ancient' and 'modern' musical poetics**.

Conceptions of a 'timeless' art of counterpoint were not easily reconciled with projects orientated towards representation of the affections. One solution was to treat the *stile antico* or the *prima pratica* more as a survival than as a foundation. Another approach attempted to circumscribe the permissible extensions of the strict style (*contrappunto osservato*).³²

Música absoluta, idea musical y la creatividad, siglos XVII – XIX:

The proliferation of styles in the 17th and 18th centuries extended the composer's range of options to include the possibility of frequent stylistic contrasts within a single work.

The major genres of instrumental music from the late 17th century to the 20th (sonata, concerto, string quartet etc.) also challenged composers **to design coherent sequences of textural and stylistic oppositions**. Relatively prescribed orderings of movements in instrumental cycles yielded, over time, **to increasingly intense demands and desires for originality**.

Bach's mastery in **revealing so many effective avenues through which to address such an extensive series of compositional problems** has never been equalled.

Forkel speculated that Bach had 'learnt to think musically' by modifying 'ideas and passages' (he) had acquired the ability **'to draw ideas from his own imagination, not from his fingers'**.³³

³² La escritura invita a la revisión y a la crítica. Heinrich Glarean pudo haber sido el primero en insistir que un músico que invente un nuevo tema (tenor) no debería ser considerado inferior. Glarean fue uno de muchos escritores del siglo XVI que ligo doctrinas de la composición a la interpretación de la historia de la música. Comparando dos aplicaciones de talento y genio para la composición, él comenzó el tópico que será enriquecido por los siguientes dos siglos: la confrontación de lo antiguo con la poética musical moderna. Concepciones de un arte eterno del contrapunto no eran fácilmente reconciliables con los proyectos orientados a la representación de los afectos. Una solución fue tratar el Stile antico o la prima pratica más como un sobrevivencia que como una fundamentación. Otra aproximación intentó circunscribir las extensiones permisibles del estilo estricto (*contrappunto osservato*).

³³ La proliferación de estilos en los siglos XVII y XVIII extendieron el rango de opciones de los compositores para incluir la posibilidad de frecuentes contrastes estilísticos en una sola obra. Los géneros instrumentales mayores del final del XVII a principios del XX (sonata, concierto, cuarteto de cuerdas), también retaron a los compositores a diseñar secuencias texturales y oposiciones estilísticas coherentes. Ordenamientos relativamente preescritos de movimientos en los ciclos

The creation of an autonomous art of instrumental music in the late 18th century opened an immense field for developing musical ideas within self-contained works. A musical work has been fully thought out by its composer.

The formation of operatic and concert repertoires created an intricate background against which new works were composed and evaluated.

The values attached to the work-concept in 19th-century European musical culture were most powerfully exemplified by Beethoven's compositions and by widely diffused images of Beethoven as the archetypal creative artist.

Many of the attitudes adopted by composers, performers and listeners **towards the great works of the past and towards new compositions are associated with the idea of Absolute music.** Different versions of this idea have treated various factors as 'external' to musical experience.

The proliferation of **aesthetic controversies** may have helped **composers to discover and create unique identities.** Liszt, in a letter to Wilhelm von Lenz, **distinguished** between **works 'in which traditional, conventional form contains and directs [Beethoven's] thought' and those 'in which the thought stretches, breaks, re-creates and shapes the form and style to suit its needs and inspirations'.**

Claims that **a work, or a body of work, has affected a synthesis of disparate elements or opposing tendencies** became a familiar topic of discourse on music.³⁴

instrumentales produjeron, con el tiempo, una intensa creciente demanda y deseos por originalidad. La maestría de Bach en revelar tantos caminos efectivos a los cuales solucionar una extensa serie de problemas compositivos nunca ha sido igualada. Forkel especuló que Bach aprendió a pensar musicalmente modificando ideas y pasajes, el había adquirido la habilidad de sustraer ideas de su propia imaginación, no de sus dedos.

³⁴ La creación de un arte autónomo de música instrumental al final del siglo XVIII abrió un inmenso campo para desarrollar ideas musicales en obras autocontenidas. Una obra musical era pensada completamente por el compositor. La formación de repertorios operísticos y de conciertos crearon un fondo intrincado contra el cual las nuevas obras eran compuestas y evaluadas. Los valores que se le dieron a la obra-concepto fueron más poderosamente ejemplificados por las composiciones de Beethoven y fue la imagen difusa ampliamente difundida de Beethoven como el arquetipo del artista creativo. Muchas de las actitudes adoptadas por los compositores, ejecutantes y público hacia las grandes obras del pasado y a las nuevas composiciones están asociadas con la idea de la música absoluta. Diferentes versiones de esta idea tratan a distintos factores como externos a la experiencia musical. La proliferación de controversias estéticas pudo haber ayudado a los compositores a descubrir y crear identidades únicas. Liszt, en una carta a Wilhelm von Lenz, distingue entre dos tipos de obras, aquellas en las que, formas convencionales y tradicionales contiene y dirige el pensamiento (de Beethoven) y aquellas en las que el pensamiento se estira, rompe, recrea y amolda la forma y estilo que acomoda a sus necesidades e inspiraciones. Las pretensiones que una obra, o cuerpo de obras, ha afectado una síntesis de elementos dispares o tendencias opuestas su volvió tópico familias en los discursos sobre la música.

Modernismo y el siglo XX:

By the end of the 20th century musicians [...] had engaged themselves with Western ideals and techniques of composition, often with the aim of creating original works [...]. **Western techniques were also employed in making arrangements of compositions initially designed for different modes of performance.**

[...] **A 'modern' composer is one who must choose from an expanded range of options, encompassing not only stylistic alternatives but also the attitudes one may adopt towards existing musical resources.** Inquiry into the potential coexistence of older and newer ways of making music has taken many forms, linking scholarly investigation of the history, theory and ethnography of music to composition and performance.

The extent to which modern composers have laid claim to creative autonomy distinguishes them from the great majority of their predecessors. While we ought not assume that musicians in 'pre-modern' societies never had **occasion to replace one set of procedures with a radically different set**, such actions **became more frequent in the 20th century.** Maxims enunciated in Stravinsky's *Poétique musicale* (1942) warn against temptations that seldom arose for pre-modern composers (e.g. 'a mode of composition that does not assign itself limits becomes pure fantasy'). This conception treats **composition as a form of research**, in which **alternatives to any existing set of presuppositions may be formulated and tested.** **A new work may explore a unique repertory of elements related by affinities and disjunctions of various kinds.**

Innovative approaches to the organization of compositional resources have been described as 'techniques', 'methods', 'systems', 'musical languages'.

Narratives of ineluctable progress became one of the most widespread types of discourse about music during the 20th century, used all too often for purposes of intimidation, yet serving as well to motivate **the creation of profoundly original works.**³⁵

³⁵ Para el final del siglo XX los músicos se han comprometido con los ideales occidentales y técnicas de composición, a menudo con el fin de crear obras originales. Las técnicas occidentales también son utilizadas para arreglar composiciones originalmente diseñadas para modos de prácticas diferentes. Un compositor moderno es aquél que debe escoger de un rango expandido de opciones, que abarca no solo alternativas estilísticas sino también la actitud que uno debe adoptar hacia las fuentes musicales existentes. La indagación sobre el potencial de la coexistencia de las viejas y nuevas formas de hacer música ha tomado muchas formas, uniendo la investigación histórica, la teoría y etnografía con la composición musical y la ejecución. El grado en que los compositores modernos claman tener autonomía creativa se distingue de la gran mayoría de sus predecesores. Mientras que nosotros no deberíamos asumir que los compositores premodernos nunca tuvieron la oportunidad de reemplazar un grupo de procedimientos con procedimientos radicalmente diferentes, tales acciones fueron más frecuentes en el siglo XX. Máxime como lo anuncia Stravinski en su *Poétique musicale*, advirtió contra las tentaciones que raramente se presentaron a los compositores premodernos (un modo de componer que no designa sus propios límites se vuelve pura fantasía). Esta concepción trata a la composición como una forma de investigación, en la que

Adorno

En *Sobre el problema del análisis musical* (1982, p. 181) comenta lo siguiente: “Analizar significa casi lo mismo a volverse consciente de que una obra es un *campo de fuerza* organizado alrededor de un *problema*” “El análisis es la reducción de lo desconocido, lo *nuevo* - con lo que nos confrontamos dentro de la composición y queremos comprender - a lo ya conocido, en la medida en que es lo *viejo*” “El análisis permite señalar aquello que llamo el “problema” de una composición en particular - la paradoja, por decirlo así, o lo “imposible” que cada obra musical quiere hacer posible”.

Schoenberg

Schoenberg a manera de introducir su libro *Fundamentals of musical compositions* expone: “I have realized that the greatest difficulty for the students is to find out how they could compose without being inspired. The answer is: it is imposible. But as they have to do it, nevertheless, advice has to be given. And it seems to me the only way to help is if one shows that there are many possibilities of solving problems, not only one”(p. 215).

Stravinski

En su libro *Poetics of music*, Stravinski hace los siguientes comentarios acerca de la composición y el acto de componer: “All creation presupposes at its origin a sort of appetite that is brought on by the foretaste of discovery” (p. 51). “We have a duty towards music, namely, to invent it [...], for the act of invention implies the necessity of a lucky find and of achieving full realization of this find” (p. 53). “The faculty of creating is never given to us all by itself. It always goes hand in hand with the gift of observation” (p. 54).

Carlos Chávez

En su libro *El Pensamiento Musical*, Chávez (1964, pp. 66- 67) expresa lo siguiente: “La historia de los empeños del hombre, es una historia de experimentación... Los hombres creadores están siempre experimentando; cuando tienen éxito llamamos a su experimento obra maestra... Una verdadera obra de arte no es más que un experimento afortunado.”

las alternativas a un grupo de presuposiciones existentes pueden ser formuladas y puestas a prueba. Una obra nueva debe explorar un repertorio único de elementos relacionados con las afinidades y disyunciones de diversos tipos. Los acercamientos inovativos a la organización de recursos compositivos han sido descritos como técnicas, métodos, sistemas o lenguajes musicales. Las narrativas de lo ineluctable progreso se volvieron uno de los tipos de discurso sobre la música más difundidos durante el siglo XX, usado a menudo con propósitos de intimidación, pero aun así servían como motivador para la creación de obras profundamente originales.

Luca Chiantore

Escribe sobre la investigación en el prólogo al libro *Investigación artística en música*: “La investigación produce conocimiento. Investigar es encaminarse hacia lo desconocido. Lo desconocido por nosotros, en primer lugar; pero también —si hablamos de la investigación como práctica científica— lo desconocido por la humanidad en su conjunto. Es ir en busca de aquello que no conocemos como individuos y como especie” (p. 10).

Conclusión

Como se puede apreciar, a lo largo de la historia de la música occidental, así como en la visión de los compositores y filósofos del siglo XX, el acto de componer implica, confrontar lo viejo con algo nuevo, que es propio al compositor; esto es posible a partir de observar y encontrar múltiples soluciones, es decir, lo viejo, representa una especie de problema, de pregunta que necesita ser contestada.

La comparación con la investigación que hace el Grove y Stravinski, con la observación y la planeación, así como la evaluación y crítica, permite comparar el acto de componer en la tradición occidental, con la definición de investigar de Chiantore, como la búsqueda de lo desconocido (método, lenguaje, o técnica compositivos) para las generaciones anteriores, no como individuo, sino como tradición musical histórica.

En este sentido, componer es una actividad científica podría decirse, en la concepción de componer como generar conocimiento nuevo. A esto le llamo el paradigma compositivo occidental.

El cajón olvidado de Segovia

Los guitarristas-intérpretes, la nueva generación de guitarristas-compositores y el compositor-no-guitarrista

Los intérpretes y el repertorio. La guitarra como instrumento de concierto. Segovia y su herencia hasta la situación de la FaM-UNAM a través de los exámenes profesionales.

Es un concepto común que la guitarra se estableció como instrumento de concierto en el siglo XX³⁶; ¿realmente se logró?, se consiguió que se dieran conciertos y recitales de guitarra en las salas de concierto destinadas para orquestas, y también la inclusión de la enseñanza del instrumento en conservatorios y academias de música, como señala Wade (2001, p. 118) en 1933 en Viena, que es la primera referencia que hace en su libro a esto. Es decir, fue aceptada en los espacios destinados a la llamada música de concierto.

Sin embargo, no es difícil darse cuenta que lo que hace a un instrumento (y su comunidad) adquirir cierto perfil (en este caso “de concierto” junto con los instrumentos orquestales), realmente es su repertorio; como señala Livingstone y George Caracas³⁷ con respecto a los doce estudios de Villa-lobos, o como comenta Tosone³⁸ que Segovia era consciente de esto y de ahí su interés en solicitar numerosas comisiones (aunque no siempre las estrenara) a distintos compositores.

Por lo anterior, hay que hacer notar que la inclusión de transcripciones y música del pasado en los recitales reflejan las capacidades y posibilidades expresivas de la guitarra, siendo esto, como se vio anteriormente, el origen de las duras críticas de las que era objeto la guitarra, así como también la concepción que tenían del instrumento los compositores, como se refleja en los comentarios antes citados de Ginastera y Jolivet; es decir, deliberadamente se mantiene al margen de la música del presente.

En una gran parte de los textos que hablan sobre la guitarra, se le concede a Andrés Segovia el haber sido el principal actor en la aceptación de la guitarra en los espacios para la música de concierto, incluso llegan a mencionar que gracias a

³⁶ Ver por ejemplo: -Annala, Hannu y Heiki Matlik. (2007). *Handbook of guitar and Lute Composers*. p.9.

-Livingstone, Tamara Elena. (2005). *Choro: A social History of Brazilian Popular Music*. p. 189.

-Tosone, Jim. (2000). *Classical Guitarists: Conversations*. p. 7.

-Turnbull, Harvey y Paul Sparks. “Guitar”. En Diccionario Grove (en línea).

³⁷ Livingstone-Isenhour, Tamara Elena y Thomas George Caracas Garcia. (2005). *Choro: A Social History of a brazilian popular music*. EUA: Indiana University Press. (p. 189)

³⁸ Tosone, Jim. (1999). “Andrés Segovia”. En *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. p. 568

él “se elevó a instrumento de concierto” y es frecuentemente llamado “el padre de la guitarra clásica”.

Como se vio en los capítulos anteriores, los cuatro autores abordados tuvieron algún contacto con el guitarrista español: Chávez le mostró sus tres piezas en 1923, que rechazó Segovia y el compositor terminó más de quince años después; Berkeley le escribió Cuatro piezas en 1928 y fueron halladas hasta 2001 debido a que nunca las tocó; también despreció la suite de Jolivet, que fue estrenada diez años después; intentó convencer a Ginastera de componerle alguna obra, el compositor declinó la propuesta. Es decir, tres obras de los autores fueron abandonadas “en un cajón” de Segovia a espera, hasta por setenta años, de que algún otro guitarrista les diera el valor que merecen.

Segovia siempre tuvo preferencia por el repertorio tonal-nacionalista, situación contradictoria debido a que él afirmaba que “rescató a la guitarra” de expresiones de folclore. Debido a esto, toda obra que llegara a sus manos y no fuera de su agrado, quedaría abandonada y olvidada; claro ejemplo es la colección “The Segovia Archive” editada por Berben, conformada en su totalidad por obras que descubrió Angelo Gilardino en la casa del guitarrista, que fueron desdeñadas por éste.

Esta preferencia en el repertorio por parte de Segovia sigue muy presente hasta nuestros días. El repertorio que más es tocado por los intérpretes, así como una buena parte de las obras compuestas por compositores guitarristas, está permeado fuertemente por este gusto estético, identificado por la música que Segovia pensaba sería más del agrado del público; es decir, el de las formas simples, tonales y frecuentemente nacionalistas. Como ya se ha expresado antes, no es que sea de menor valor este tipo de música, lo acusado aquí es la fuerte resistencia de salir de este repertorio por parte de autores e intérpretes.

En el caso del repertorio de siglos anteriores incluso hay una predilección por las obras a las que Segovia dio fama. Por ejemplo las “Variaciones de la flauta mágica” de Sor, es de las obras más tocadas, y poca atención se presta a otras colecciones de variaciones o sonatas de Sor. Lo mismo sucede con las transcripciones, habiendo tantas obras de laudistas y guitarristas Barrocos, no se sale de un puñado de obras y autores “consagrados” por la costumbre.

Para ejemplificar y observar mejor como es el ambiente de los intérpretes, pongo de relieve la situación local de la FaM-UNAM, tomando como punto de partida los trabajos de titulación disponibles para consulta en la biblioteca de la escuela.

Para realizar esta muestra, tomo en cuenta el período de 1993 a 2011 e inicio de 2012, que es el transcurso aproximado de dos décadas, antes de 1993 son escasos y esporádicos los trabajos, a partir de 2012 se incrementa considerablemente la cantidad de trabajos y marca el inicio de una nueva década y una nueva era en la escuela; estas consideraciones se hicieron para facilitar el estudio y observar como fue el desarrollo de las titulaciones en el área de la carrera en instrumentista-guitarra en la FaM-UNAM.

Observando (ver anexo al final) de manera estadística y sincrónica, hay un repertorio “típico” y recurrente en los exámenes, las obras de Bach y Ponce están sumamente presentes y tienen una evidente predilección en los egresados, apareciendo en 32 exámenes distintos cada uno; les siguen la música de Brouwer y Sor con 19 y 18 interpretaciones respectivamente. A partir de ahí la cantidad de obras por compositor baja a 10 ocasiones, la música de Ernesto García de León; 8 Piazzolla, Rodrigo y Koshkin; 7 de Barrios y Weiss, 6 Dowland y Giuliani.

Por otro lado, las obras particulares que más se han tocado son las Variaciones de la flauta Mágica de Sor con 10 interpretaciones, la Sonatina Meridional con 8, la suite BWV 997, el Decamerón Negro y el Homenaje a Debussy de Falla, con 6 interpretaciones; Nocturnal de Britten, la Sonata de Ginastera y la Suite BWV995, con 5.

Si se observa de manera diacrónica, el modo en que va configurándose este modelo de recital en la escuela es evidente. Desde 1993 hasta principios de la siguiente década, había un aparente interés por el repertorio nuevo, Smith-brindle, Murail y Carter, compositores mexicanos como Marcela Rodríguez o Juan Trigos y la obra didáctica de García de León, la única aparición de obras de Takemitsu es en esta época, en 2001. A Partir de 2002 se incrementa la cantidad de titulaciones y con esto se moldea el recital mencionado anteriormente. Salvo algunas excepciones, este patrón sigue hasta el alcance de este trabajo, que es en 2011 y el inicio de 2012.

Puede concluirse de este modo que en este rango de tiempo determinado para la escuela, hay una tradición de un cierto tipo de examen, muy influenciado por la tradición de recitales de guitarra del siglo anterior puesto de moda por Segovia: una transcripción de Bach y alguna obra de Ponce, seguidas de música de compositores guitarristas Brouwer (que es el referente más usual del siglo XX y los nuevos lenguajes para los guitarristas) y Sor principalmente, Giuliani o García de León; seguidas por los “hits” del siglo XX, El Homenaje de Falla, Nocturnal de Britten o la Sonata de Ginastera, finalmente la música de Rodrigo y Piazzolla.

Ante lo anterior cabría preguntarse ¿Porqué se reincide tanto sobre los mismos autores y obras?, quizá podría ponerse como excusa que se trata de los recitales de estudiantes, que es por una razón pedagógica, pero ¿porqué otros estudiantes contados, eligen repertorio tan distinto? Hay que recordar que es el recital final que presentan y que da paso a un ambiente profesional, se trata de estudiantes formados para el juicio crítico y desenvolverse al mas alto nivel posible. Lo que deja ver esta situación es en cambio una falta de visión del repertorio, incluso en el mismo formato, tantos laudistas y música barroca cuyo repertorio se podría adaptar a la guitarra, otras del mismo Sor o Brouwer y compositores románticos que su música se toca tan poco, Legnani, Regondi, Mertz y un largo etc.

Los compositores-guitarristas

Trunbull y Sparks en el *Grove*, señalan que a finales del siglo, revive la figura del guitarrista/compositor con numerosas personalidades como Koshkin o Rak; así como también Kleynjans, Gilardino, Dyens, Domeniconi, Sergio Assad, todos nacidos entre 1940 y 1960 (Wade, *ibid*, pp. 173 – 185). A la lista anterior de guitarristas/compositores yo agregaría a Gerardo Tamez, Bellinati, Ernesto García de León, Bogdanovic, Eduardo Martin, Julio César Oliva, entre muchos otros.

Aunque es invaluable el aporte que estos guitarristas-compositores han hecho al repertorio y a la técnica de la guitarra, y sin subestimar su labor de promoción del instrumento, es necesario señalar que sus catálogos aun se encuentran llenos de obras sueltas, con muy pocos desarrollos temáticos o estructurales, escritas en un lenguaje armónico simple y con una estética anclada en el Romanticismo del siglo XIX. Cabría preguntarse ¿Porqué los compositores, si eligen elementos nacionalistas, no siguen como modelo la música (y la sonata específicamente) de Ginastera, Revueltas o de Bartok?

En la composición para guitarra por parte de compositores guitarristas, si bien ya hay una “emancipación de la disonancia” como enunciara Schoenberg, sus piezas son, como las califica O'Durcain³⁹, música utilitaria o “Gebrauchsmusik”; es decir, es música de guitarristas para guitarristas, que persiguen un despliegue técnico, pero no hay un fin estético trascendente y que no es reconocido por la corriente principal, o “*mainstream*”, de la música clásica de concierto.

Me parece que el problema de fondo en la composición para guitarra, es que los compositores e intérpretes se olvidan o no atienden al paradigma compositivo occidental, en la definición que se discutió en el capítulo anterior; cada *Composición*, tendría que plantearse un “problema”, un “imposible”, algo “nuevo”, que se pretende resolver, volver posible, y eventualmente viejo. Naturalmente las obras llamadas maestras, son consideradas así, por resolver con maestría lo imposible y mantener a través del tiempo una calidad de nuevas, pudiendo ser susceptibles a múltiples análisis e interpretaciones (teórico-analíticas y de ejecución) distintas y es por eso que son objeto de estudio y marcan un antes y un después en la historia de nuestra cultura.

Por ejemplo, en los textos de Taruskin no figura ningún compositor-guitarrista ni obra para guitarra; este autor expresa lo siguiente a propósito de la *Serenade op. 24* de Schoenberg, de 1923: “a Serenade for chamber septet, uses a pair of literal serenader's instruments (guitar and mandolin) that are rarely employed in “classical” music without parodic intent.” Esto quiere decir que, en el concepto de Taruskin, la guitarra no se emplea por una necesidad compositiva más allá que por lo evocativo de su timbre, peso que no cargan otros instrumentos, a pesar de utilizarse en distintas expresiones artísticas de culturas distintas a la occidental.

³⁹ O'Durcain, Tomas. *How to Write for the Classical Guitar*. Consultado el 24/06/2015
<http://howtowriteforguitar.blogspot.mx/2012/05/how-to-write-for-classical-guitar.html>

Compositores no-guitarristas y la guitarra

Hasta antes del siglo XX, los compositores cuando no estaban dedicados a la guitarra como intérpretes, si llegaban a escribir para el instrumento, eran siempre acompañamientos (Titre, 2013, p. 41). Esto se debe a que la guitarra, al ser un instrumento de poca sonoridad, no podía ser empleado en la orquesta sinfónica.

Cabe añadir, que tampoco existía un estudio sistemático de las capacidades del instrumento por parte de los compositores, a diferencia de los instrumentos sinfónicos, los cuales se estudiaban, en parte, a través de los tratados de orquestación, en los cuales la guitarra no tiene referencia alguna, a excepción de una pequeña mención (bastante escueta) en los tratados de Jean-Georges Kastner y Berlioz (Titre, 2013, pp. 18, 41).

A propósito de esto, es posible darse cuenta de la imagen que tenían los compositores sobre la guitarra, por ejemplo Berlioz se expresa en su tratado del siguiente modo: "This is an instrument suitable for accompanying the voice and for participating in less noisy instrumental pieces, and also for playing solo pieces of varying levels of complexity and in several independent parts" (Berlioz, 2004, p. 80) "I must emphasise again that one cannot write guitar pieces in several parts, full of passagework and using all the instrument's capabilities without playing it oneself" (Ibid, p. 86), "Composers scarcely call for it at all, neither in church music nor in the theatre nor in the concert hall. The reason for this is doubtless its weak sonority, which prevents it combining with other instruments or groups of voices of normal strength." (Idem).

Al entrar al siglo XX, los compositores comienzan por interesarse en nuevas formas de expresar su música, por lo que la guitarra capta su atención por sus distintas posibilidades. Debido a esto se han producido varios textos que pretenden ilustrar las capacidades del instrumento, elaborados por guitarristas para atraer a compositores que desconocen el mecanismo técnico de la guitarra. Por ejemplo el artículo de Bream, escrito originalmente en 1957 y posiblemente el primer precedente en esta tendencia, el libro de Kachian, las tesis de Titre y Lunn, y los recursos en internet de Andia y O'Durcain.

Sobre estos manuales de composición para guitarra cabe preguntarse ¿para qué y porqué existen? ¿qué necesidad tienen algunos guitarristas de atraer compositores no guitarristas a componer para el instrumento? Evidentemente la primera intención de estos es facilitar escribir para el instrumento, tomando como ejemplo lo que decía Berlioz, el desconocimiento de la técnica puede ser un impedimento, aunque esto se ha debatido en distintas formas, Stephen Dodgson (1995. p. 88) comenta que cualquier compositor con un nivel razonable en música instrumental puede adaptar sus pensamientos a la guitarra.

La existencia de estos, así como su aumento en número y profundidad a lo largo del tiempo (siendo la tesis de Titre el texto más reciente, extenso y crítico), es indicador de una necesidad de un sector de los intérpretes de expandir el repertorio por otras vías y muy posiblemente, lo que está de fondo es acercar a la guitarra al paradigma compositivo occidental.

Aunque bien intencionados y elaborados con un profundo conocimiento, los manuales de composición para guitarra no enfrentan el problema de las posibilidades estéticas de la guitarra, fuera de lo evocativo de su timbre. Por su parte, los teóricos y compositores la han relegado a un lugar ínfimo, por ejemplo el comentario anterior de Taruskin, o en los tratados de orquestación que están llenos de errores e imprecisiones (Titre, 2013, p. 18).

Tradicionalmente se considera que en el siglo XX, el *Homage pour le Tombeau de Debussy* (1920) de Manuel de Falla, como la primera obra escrita para guitarra por un compositor no especializado en el instrumento y abre una nueva era en el repertorio guitarrístico, al cual se irán incorporando poco a poco más composiciones de esta naturaleza (Turnbull, 1974, p. 110). Las siguientes obras en esta estética serán las piezas de Martin de 1933 y la Suite de Krenek de 1957.

Cabe mencionar nuevamente el papel que jugó Segovia en este proceso, debido al constante rechazo de este repertorio por su parte, así como el desdén de las obras por ser “intocables” o poco “guitarrísticas” como las calificaba, era un disuasivo para que los compositores generaran más obras; de otro modo, Martin, Chávez o Milhaud y un sin número de compositores, tendrían una producción más amplia para guitarra que solo una o muy pocas obras.

Considero que de manera simbólica, se da en la guitarra un proceso análogo al de la historia de la música occidental. El “maximalismo” como lo llama Taruskin, es decir, el final del siglo XIX y principios del XX, se da en la guitarra hasta los 70’s; claro que hay composiciones modernistas precedentes, pero el aumento considerable en obras, como la aceptación de esta estética (por un lado con el repertorio inglés de Bream, y por otro el latinoamericano, especialmente la sonata de Ginastera y las obras de Brouwer) en el mundo guitarrístico, se dio hasta esta década. Puesto de otro modo, el mundo guitarrístico demoró 50 años en alcanzar lo que sucedía en el mundo de la composición occidental.

La guitarra en el paradigma composicional occidental y las obras de Chávez, Berkeley, Jolivet y Ginastera

El análisis de las obras, nos ha podido mostrar que el lenguaje que emplea cada una de estas obras, es particular y fuera de lo convencional para el repertorio de guitarra que se tocaba en el momento histórico de ser escritas. Puestas en el contexto de la historia de la guitarra, vienen a mostrar una faceta distinta del instrumento. En el contexto de la música occidental, aunque no tienen un papel protagonista, los autores se tomaron con seriedad y compromiso el acto de componer una obra que reflejara las capacidades que consideraron convenientes explotar para aplicar su propia inventiva, considerando a la guitarra como un instrumento capaz de soportar el mismo tratamiento que utilizaban en otros instrumentos y grupos de cámara.

De este modo se aprecia que la guitarra no es un instrumento secundario, que solo sirve para acompañamientos sencillos, como la consideraba Berlioz en su tratado de orquestación; en cambio, puede considerarse como tanto se dice, como instrumento de concierto, como se vio, es gracias al repertorio, y es este tipo de repertorio el que lo logra.

Sin embargo la manera en que repercuten estas obras en los guitarristas, intérpretes y compositores, es muy distinta ya que no se han vuelto modelo ni para la exploración de nuevos repertorios ni lenguajes.

Es en este sentido donde se insertan las obras de Chávez, Ginastera, Berkeley y Jolivet, todas se plantearon el *problema* de la guitarra, y cada uno lo resolvió de manera distinta; es por esto que considero que hay elementos comunes en todas, como el acorde abierto de las cuerdas al aire, desde lo sutil en escalas y motivos, hasta utilizarlo como elemento estructural en Berkeley y Ginastera, así como la armonía por cuartas y el despliegue de técnicas propias del instrumento como el rasgueo. Logrando así que sea la guitarra, participe del que llamo el paradigma composicional occidental.

Ginastera y Chávez la consideran desde el Nacionalismo, Chávez un poco más hacia lo evocativo (imaginario) en sus tres piezas, mientras que Ginastera abstrae los elementos argentinos, los conjuga y modifica con procedimientos modernistas. Los europeos Berkeley y Jolivet, también imbuidos en su propia tradición, Berkeley hacia el Neoclasicismo y Jolivet con un homenaje a otro francés, composicionalmente con fines estéticos similares a sus compatriotas contemporáneos. Es así como conjugan lo viejo con lo nuevo, estos autores emplean formas estructurales tradicionales (los *odres*), el lenguaje, así como la concepción estética (el *vino*) en, para y sobre la guitarra, son nuevos.

Anexo

Listado de trabajos desde 1993 a 2011 (y al inicio de 2012)

A continuación se enlistarán los trabajos que se encuentran en la biblioteca de la FaM-UNAM, se enlistan en orden cronológico y se enumeran de acuerdo a su clasificación; así mismo, en el caso de encontrarse el repertorio se enumeran también las piezas.

El enlistado se realiza de la siguiente manera:

Clasificación. Nombre y apellidos. Título del trabajo. Tipo de trabajo. Asesor1: Nombre. Asesor2: Nombre.

*Nota En caso de no haber algún dato se omitirá. Siempre que haya dos asesores el primero será el del trabajo escrito y el segundo el del recital, hay casos en que solo se encuentra solo uno y otros en los que el mismo asesor es para los dos.

1.-T1993 E73 V45. Carlos Roberto Escalante Pliego. <i>20 composiciones didácticas para guitarra.</i> Notas al programa. Asesor: Marco Antonio Anguiano.	6.-T1996 O73 Q85. José Miguel Ordoñez. <i>15 dúos para guitarra e instrumentos varios y 5 estudios para guitarra sola.</i> Notas al programa. Asesor: Roberto Kolb.
2.-T1995 L34 E73. Eloísa Lafuente García. <i>"Guitar cosmos 1" de Reginald Smith-Brindle.</i> Anexo a grabación.	7.-T1998 G89 V45. Gabriel Guzmán García. <i>24 preludios de Ernesto García de León op.37.</i> Anexo a grabación. Asesor: Alfredo Rovelo.
3.-T1996 L66 M87. Rubén López Cano. <i>Música y retórica en el Barroco.</i> Tesis.	8.-T1998 M45 V53. Oscar Membrillo Hernández. <i>La vida de Agustín Barrios.</i> Tesis. Asesor: Fernando Cruz. Asesor: Juan Carlos Laguna.
4.-T1996 G65 R46. Pablo Gómez Cano. <i>Repertorio contemporáneo a través de 6 piezas representativas.</i> Notas al Programa. Asesor: Marco Antonio Anguiano. Nocturnal-----Benjamin Britten Tellur-----Tristán Murail Nocturno II-----Marcela Rodríguez Changes----- Elliot Carter Algo---- Franco Donatoni Passing away on two strings--- Uros Rojko	9.-T1998 P45 E46. Mariel Peñaloza Moreno. <i>La espiral eterna, una bitácora de viaje.</i> Tesis. Asesor: Alfredo Rovelo.
5.-T1996 L39 M87. Alejandro Lazo Corvera. <i>Música mexicana del siglo XX.</i> Anexo a grabación. Homenaje a M.M. Ponce----Juan Trigos I.-Preludio----Guillermo Flores Méndez II.-Mascarada III.-Nocturno IV.-Coloquio festivo Instantáneas-----Manuel Enríquez Paso del tiempo-----Marcela Rodríguez I.-Allegro II.-Canción de cuna III.-Presto IV.-Andante	10.-T1999 A75 F73. Marco Flavio Ariza Quiñonez. <i>Fragmentos: el color tonal en la guitarra.</i> Tesis. Asesor: Julio Cesar Oliva. Asesor Juan Carlos Laguna.

11.-T1999 G37 A53. Noe Servando García Alcaraz. <i>Análisis de los 20 estudios de García de León.</i> Concierto didáctico. Asesor: Juan Carlos Laguna.	19.-T2001 P455. Hugo Peñaloza. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Sonata---Santiago de Murcia Gran sonata heroica---Giuliani Sonata giocosa---Rodrigo Libra sonatina---Dyens Sonata---Ginastera
12.-T1999 P35 C65. Esteban Palafox Palafox. <i>Composición de 20 estudios didácticos.</i> Notas al programa.	20.-T2002 C355. Daniel Camero Espinoza. Notas al programa. Asesor: Aurelio León. Folias---Santiago de Murcia Partita BWV 1006---Bach Variaciones---Sor Decamerón negro---Brouwer Concierto del sur---Ponce
13.-T2000 M43 P67. Alfonso Meave Ávila. <i>Posibilidades y límites de la interpretación musical.</i> Tesis. Asesor: Eloy Cruz Soto. Asesor: Alfredo Rovelo García.	21.-T2002 C374. Efraín Cárdenas Portillo. Notas al programa. Asesor: Juan Carlos Laguna. Suite BWV 997---Bach Homenaje--Falla 3 piezas españolas---Rodrigo Tarantela---Tedesco Viñetas---Tamez Milonga--Cardoso Milonga del ángel-La muerte del ángel--Piazzolla Grauna---Texeira La negra-Seis por derecho---Lauro Danza característica---Brouwer Guajira---Ñico Rojas
14.-T2000 F47 E77. Francisco Fernández del Castillo Gómez. <i>Estudio de los factores que intervienen en la afinación de la guitarra clásica.</i> Tesis. Asesor: Felipe Orduña Bustamante.	22.-T2002 G655. Roberto Gonzales López. Notas al programa. Asesor: Guadalupe Martínez. Suite 995---Bach Suite en estilo de Weiss---Ponce Fantasía para guitarra y flauta---Cordero 3 piezas españolas---Rodrigo
15.-T2001 A53 N67. Uriel Ángel Alatraste Domínguez. Notas al Programa. Asesor: Aurelio León Ptacnik. Suite BWV995---J. S. Bach All in twilight---Takemitsu Variaciones Cappoeira---Ritter Due canzoni lidie---D'Angelo	23.-T2002 G656. Ernesto Gonzales Trujillo. Notas al programa. Asesor: Antonio Corona. Suite BWV 995---Bach Vals op.8 no.4---Agustín Barrios Preludio e Impromptus---Benett Elogio de la danza---Brouwer
16.-T2001 G655 N67. Paris Gabriel Gonzales Aviles. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. LB story---Dyens Variants---Smith-Brindle Jazz sonata---Bogdanovic La espiral eterna---Brouwer Sonata 2---García de León	24.-T2002 L85 T73. Edgar Mario Luna. <i>La Chaconne de Bach.</i> Tesis. Asesor: Juan Carlos Laguna. Asesor: Fernando Cruz.
17.-T2001 M495. Pavel Francisco Meza Peraza. Notas al programa. Asesor: Aurelio León. Suite BWV 995---Bach Homenaje---Falla In the Woods---Takemitsu Tema variado y final---Ponce Concertante---Sor	25.-T2002 M375. Alejandro Martínez. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. Estudios---Villa-lobos Sonatina Meriodiona---Ponce La muerte del ángel---Piazzolla Decamerón negro---Brouwer Sonata 4---García de León
18.-T2001 M677. Alejandro Mora Bustillo. <i>Del texto a la ejecución.</i> Tesis. Asesor: Aurelio León.	

26.-T2003 B34 N67. René Baez. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. Julia florida---Agustín Barrios Vals op.8 no.4---Agustín Barrios Fall of birds---Koshkin Preludio y marañon---García de León Porcelain tower---Koshkin Usher waltz---Koshkin Nauges---Django Reinhardt Guajira---Ñico Rojas Felicidade---Jobim	33.-T2004 A485. Juan Carlos Aguilar Arroyo. Notas al programa. Nocturnal---Britten Chaconne---Bach Andante y rondó---Aguado Sonata romántica---Ponce
27.-T2003 H485. Arturo Hernández Maldonado. Notas al programa. Introducción, tema y variaciones---Sor Sonata mexicana---Ponce La catedral---Agustín Barrios Decamerón negro---Brouwer Cavatina---Tansman	34.-T2004 G655. José Francisco Gómez Pérez. Notas al programa. Asesor: Salvador Rodríguez. Asesor: Juan Carlos Laguna. Partita BWV 1003---Bach Gran Jota---Tárrega La catedral---Agustín Barrios Sonata---Ginastera
28.-T2003 M67 N67. Erick Romeo Mora Mota. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Partita BWV 1006---Bach Variaciones sobre un tema de Mozart---Sor Tema variado y final---Ponce 4 piezas breves---Frank Martin La muerte del ángel---Piazzolla	35.-T2004 H475 67. Miguel Ángel Hernández Vázquez. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. 4 elegías y un elogio---Pedraza 4 poemas de García Lorca---Smith-Brindle Libra sonatine---Dyens The primce toys---Koshkin
29.-T2003 M675. José Antonio Moreno García. Notas al Programa. Asesor: Evguenia Roubina. Asesor: Juan Carlos Laguna. Suite BWV 995---Bach Gran Sonata heroica---Giuliani Sonatina---Torroba Sonata "Las campanas"---García de León	36.-T2004 L665. Marco Iván López Miranda. <i>Rusia la eterna romántica.</i> Notas al programa. Asesor: Eloy Cruz. Asesor: Juan Carlos Laguna. Tentaciones del renacimiento---Rak Tilo centenario---Rudnev Estrofas de Safo---Freidlin The prince toys---Koshkin
30.-T2003 N385. José Luis Navarro Solís. Notas al programa. Vals mexicano---Ferrer Sonatina meridional---Ponce Variaciones Cappoeira---Ritter Sonata "Las campanas"---García de León Ponciana---Julio Cesar Oliva Fantasía concertante---Flores Méndez	37.-T2004 R535. Ricardo Reyes Paz. Notas al programa. Asesor: Evguena Roubina. Asesor: Juan Carlos Laguna. Preludio, fuga y allegro---Bach Suite en Lam---Ponce Concierto del sur---Ponce Historia del tango---Piazzolla
31.-T2003 O555. Joaquín Olivares Martínez. Notas al programa. Suite BWV 997---J. S. Bach Introducción, tema y variaciones---Sor Tema variado y final---Ponce Nocturnal---Benjamin Britten	38.-T2005 A485. Miguel Ángel Angulo Cortez. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor: Salcedo. Suite BWV 996---Bach Sonatina meridional---Ponce 3 piezas españolas---Rodrigo Sonata---Ginastera
32. - T2003 U555. Francisco Villegas Guevara. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor: Salcedo. 4 madrigales para voz y guitarra---Rodrigo Carnaval de Venecia---Tárrega Sonatina meridional---Ponce Concierto de Aranjuez---Rodrigo	39.-T2005 M455. Eduardo Mendoza Santiago. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor: Fernando Cruz. Suite BWV 997---Bach Variaciones sobre la flauta mágica---Sor Sonata brillante...Diabelli 3 piezas españolas---Rodrigo

<p>40.-T2005 P655. José Manuel Polanco Martínez. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. Sonata BWV 1001---Bach Sonata op.22---Sor Sonatina---Torroba Sonata "Las campanas"---García de León</p>	<p>46.-T2008 A53 N67. Jorge Alberto Alcántara Ramón. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Pavana---Dowland Sonata 5---Weiss Caprichos 2, 7, 9 y 15---Legnani Nocturnal---Britten 3 piezas para guitarra---Chávez</p>
<p>41.-T2006 R496. Primo David Reyes Medero. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor; Salcedo. Fantasía Orphenica lyra---Fuenllana Fantasía 28---Milano Suite BWV 998---Bach Fantasía 7---Sor Tema variado y fina...Ponce 3 tientos---Henze Seis por derecho...Lauro</p>	<p>47.-T2008 C43 R46. Jesús Aarón Chávez Hernández. Notas al programa. Asesor: Eunice Padilla. Asesor: Juan Carlos Laguna. Homenaje---Falla Hika---Brouwer Sonatina meridional---Ponce Sonata---Antonio José Ponciana---Oliva</p>
<p>42.-T2007 C674. David Cordero Centeno. Notas al programa. Asesor: Antonio Benigno. Asesor: Manuel Espinás. Suite BWV 997---Bach Variaciones sobre un tema de Haendel---Giuliani Sonata 3---García de León Decamerón necro---Brouwer</p>	<p>48.-T2008 C65 N67. Alberto Contreras Hernández. Notas al programa. Asesor: Guadalupe Martínez. Asesor: Alfredo Rovelo. Partita BWV 1004---Bach Central guitar---Gismonti Koyunbaba---Domeniconi Viaje a la semilla---Brouwer Suite Oaxaqueña---Carlos Contreras</p>
<p>43.-T2007 D35 154. Sergio Damián Wilson. Anexo al trabajo profesional. Asesor: Juan Carlos Laguna. Fantasía en Em---Weiss Variaciones op. 9---Sor Fantasía sobre "La Traviata"---Tárrega Hika---Brouwer Caprichos 7, 15, 22---Legnani Sonata---Ginastera</p>	<p>49.-T2008 F475. José Emigdio Hernández Guerrero. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor: René Viruega. Suite BWV 996---Bach Variaciones op.9---Sor Sonatina meridional---Ponce Sonata "Las campanas"---García de León</p>
<p>44.-T2007 G374 N67. Mario Ernesto García Hurtado. Notas al programa. Asesor: Francisco Viesca. Asesor: Juan Carlos Laguna. Suite BWV 1008---Bach 3 tientos---Henze Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce Danzas españolas 2 y 5---Granados Suite compostelana---Mompou</p>	<p>50.-T2008 G373. Jocabed García Moreno. <i>La postura corporal en guitarristas de nivel medio.</i> Tesis. Asesor: Gonzalo Camacho Díaz. Asesor: Fernando Cruz.</p>
<p>45.-T2007 S35 154. Ricardo Alberto Salinas Sánchez. <i>Arreglos, transcripciones, variaciones y paráfrasis sobre óperas.</i> Tesis. Asesor: Fernando Cruz.</p>	<p>51.-T2008 G374. Víctor Manuel García Ramiz. Notas al programa. Asesor: Francisco Viesca. Asesor: Egar Mario Luna. Sonata BWV 1001---Bach 7a. Fantasía y variaciones brillantes op.28---Sor Sonata III---Ponce Sonata---Ginastera</p>

<p>52.-T2008 L664. Sayil López Cruz. Notas al programa. Asesor: Eunice Padilla. Suite BWV 996---Bach Introducción, tema y variaciones---Sor 4 piezas breves---Frank Martin Sonata para guitarra y clave---Ponce Caudas---Ritter</p>	<p>57.-T2008 R63 N67. Erwin Rodríguez García. Notas al programa. Asesor: Federico Ibarra. Asesor: Juan Carlos Laguna. Sonata 5---Weiss Impromptus---Bennett Elegia---Mertz Sonata III---Ponce Concierto en La---Vivaldi</p>
<p>53.-T2008 M45 G85. Adolfo Emiliano Piña Mendieta. Notas al programa. Asesor: Eloy Cruz. A Faney---Dowland. Fantasi---Dowland Sonata 5---Weiss Introducción, tema y variaciones op.28---Sor Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce Polifemo de oro---Smith-Brindle La catedral---Agustín Barrios</p>	<p>58.-T2008 S44 T65. José Luis Segura Maldonado. <i>¿Es la muerte un ocaso o un amanecer?</i> Notas al programa. Asesor: Ariel Waller. Asesor: Juan Carlos Laguna. Tarleton's Resurrection---Dowland Come, heavy sleep---Dowland Tombeau sur la mort du M. Comte de Logy---Weiss Fantasie elegiaque---Sor Nanien trauerlieder---Mertz Homenaje---Falla Hika---Brouwer Elegía---Coral Lamento por la hija de Jefté---J. L. Segura</p>
<p>54.-T2008 M672. Elías Israel Morado Hernández. Notas al programa. Asesor: Salvador Rodríguez. Suite 997---Bach Concierto del sur---Ponce Canticum---Brouwer</p>	<p>59.-T2009 L33 N67. Aristides Labadie Martinez. Notas al programa. Asesor: Juan Carlos Laguna. Pavana, Lachrimae y fantasia---Dowland Sonata meridional---Ponce Historia del tango---Piazzolla Elogio de la danza---Brouwer Ponciana---Oliva</p>
<p>55.-T2008 P47 N67. Rodolfo Pérez Berrelleza. Notas al programa. Asesor: Antonio Guzmán Bravo. Asesor: Juan Carlos Laguna. Concierto para laud---Weiss Fantasia elegiaca op. 59---Sor Homenaje---Falla Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce Cavatina---Tansman</p>	<p>60.-T2009 L37 C45. Rodrigo Enrique Lara Alonso. <i>La célula como elemento motivico en la obra compositiva de Brouwer: análisis del concierto elegiaco.</i> Tesis. Asesor: Antonio Corona. Asesor: Edgar Mario Luna. Suite popular brasileña---Villa-lobos Suite colombiana no.2---Gentil Montaña Concierto op.2 no.8---Corelli Concierto Elegiaco--Brouwer</p>
<p>56.-T2008 R49 J64. Alejandra Reyes Zamorano. Notas al programa. Asesor: Gustavo Martin. Asesor: Juan Carlos Laguna. Suite BWV 996---Bach Andante y rondo op.2 no.2---Aguado Concierto del sur---Ponce Nocturnal---Britten</p>	<p>61.-T2009 V354 N67. Carlos Arturo Valenzuela Domínguez. Notas al programa. Asesor: Francisco Viesca. Asesor: Juan Carlos Laguna. Chaconne---Bach Sonata III---Ponce Homenaje---Falla 4 piezas breves---Frank Martin Poemas tabulares---Ritter</p>

<p>62.-T2009 V364 N67. Fernando Abraham Vargas Hernández. Notas al programa. Asesor: Francisco] Viesca. Asesor: Alfredo Rovelo. The porcelain tower---Koshkin Suite BWV 1004---Bach Malengue---Alejandro Luis Castillo</p>	<p>68.-T2011 C43 M87. Jesús Chávez Martínez. Notas al programa. Asesor: Margarita Muñoz. Asesor: Alfredo Rovelo. Estudios I, II, V, VI, VII---Villa-Lobos Partita BWV 1006---Bach Sonata 2---García de León Invierno y Verano porteño---Piazzolla</p>
<p>63.-T2010 C375 N67. Mario Castillo Barragón. Notas al programa. Asesor: Francisco Viesca. Asesor: Antonio Rodríguez. Preludio, fuga y allegro BWV 998---Bach Variaciones sobre "La flauta mágica"---Sor La catedral---Barrios Mangoré Suite Montebello---Oliva</p>	<p>69.-T2011 J67 B33. Manuel Alejandro Jordán Espino. Notas al programa. Asesor: Alfonso Estrada. Asesor: Juan Carlos Laguna. Suite 2 BWV 997---Bach Elegía---Mertz Sonata III---Ponce Invocación y danza---Joaquín Rodrigo</p>
<p>64.-T2010 S35 A85. Luis Ángel Sánchez Ávila. Notas al programa. Asesor: Francisco Viesca. Asesor: Fernando Cruz. Sonata II BWV1003---Bach Folias de Españaop.5a---Sor Suite Lam---Ponce 12 Estudios---Villa-Lobos</p>	<p>70.-T2011 L65 G85. José Luis Lomán Adata. <i>La guitarra académica y el folklor de Iberoamérica.</i> Notas al programa. Asesor: Juan Carlos Laguna Suite criolla---Albert Hernández Suite colombiana 2---Gentil Montaña Hasta Alicia baila---Eduardo Martin Suite Habana---Eduardo Martin Variaciones sobre un tema veracruzano---García de León Paisajes mexicanos---René Viruega</p>
<p>65.-T2010 S64 N67. Raúl Emilio Solís Ruiz. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Preludio, fuga y allegro BWV 998---Bach Variaciones sobre un tema de Haendel---Giuliani 4 piezas breves---Frank Martin Decamerón Negro---Brouwer Suite Montebello---Oliva</p>	<p>71.-T2011 M35 A53. Eduardo Iván Mancera Alarcón. <i>Análisis de 7 obras de Guillermo Flores Méndez.</i> Tesis. Asesor: Néstor Castañeda. Asesor: Oscar Cárdenas. Preludio y fuga--- Flores Méndez Homenaje a Villa-Lobos--- Flores Méndez Tres imágenes introspectivas---Flores Méndez Atardecer en el jardín Borda--- Flores Méndez Homenaje a Ponce--- Flores Méndez Tríptico--- Flores Méndez Nocturno--- Flores Méndez</p>
<p>66.-T2010 Z36 N67. Julio Andrés Zapata Poblano. Notas al programa. Asesor: Alfredo Rovelo. Estudios 4, 8, 2, 3---Villa-Lobos Lilium, Francito, En el Abra del Yumuri---Nico Rojas Rain---Koshkin Libra Sonatine---Dyens Merlin's dream---Koshkin Suite de un anfibio---Andes Zapata</p>	<p>72.-T2011 Q85 N67. José Quiñones Nava. Notas al programa. Asesor: Hugo Rosales. Asesor: José Luis Navarro. Sonata 4---Weiss Gran solo op.44---Sor Sonata Clásica---Ponce Elogio de la danza---Brouwer Canticum---Brouwer</p>
<p>67.-T2011 C377 M87. César Alonso Castellanos Calvo. <i>Música para guitarra de los siglos XX y XXI: Una visión interdisciplinaria.</i> Notas al programa. Asesor: Ariel Waller. Asesor: Juan Carlos Laguna. Sonata---Antonio José Homenaje a Chopin---Tansman Concierto to Jerze---Bauer Quinteto para cuarteto de cuerdas y guitarra "Homagio a Kandinsky"---Marco de Biasi La espiral eterna---Brouwer</p>	<p>73.-T2011 R35 M47. Gilberto Ramírez Lucero. <i>Método de guitarra para niños.</i> Tesis. Asesor: Antonio Corona Alcalde. Asesor: Fernando Cruz.</p>

<p>74.-T2011 S35 N67. Ricardo Salgado Andrade. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Partita BWV 1004---Bach Sonata clásica---Ponce Canción y danza---Ruiz Pipó Meechuehuetl---Canción popular</p>	<p>76.-T2011 Z33 G58. Gerardo Zaballa García. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Concierto op.30---Giuliani Fantasía sobre motivos de "La Traviata"--- Tárrega Sonata clásica---Ponce Tarantella---Tedesco Serie americana---Héctor Ayala</p>
<p>75.-T2011 V54 N64. Fernando Viguera Sánchez. <i>Horizontes verticales: Música para guitarra y medios electrónicos.</i> Notas al programa. Asesor: Margarita Muñoz. Asesor: Juan Carlos Laguna. Ko-tha---Scelsi Tenso---Rogelio Sosa Electric counterpoint---Steve Reich La basilique fantome--- Arturo Paria/Stephane Roi Ilaciones---Fernando Viguera/Israel M.</p>	<p>77.-T2012 V443 N67. José Ricardo Vega Ortiz. Notas al programa. Asesor: Felipe Ramírez. Asesor: Alejandro Salcedo. No feathers on this frog---Bogdanovic Decamerón negro---Brouwer Deuz danças---Gismonti Grand Ouverture---Giuliani Libertango---Piazzolla Sonatina Meridional---Ponce</p>

Organización por compositor y obra

- 1.- Suite BWV995---J. S. Bach
 - 2.- Suite BWV 995---Bach
 - 3.-Suite 995---Bach
 - 4.-Suite BWV 995---Bach
 - 5.-Suite BWV 995---Bach
 - 6.-Suite BWV 996---Bach total 4
 - 7.-Suite BWV 996---Bach
 - 8.-Suite BWV 996---Bach
 - 9.-Suite BWV 996---Bach
 - 10.-Suite BWV 997---Bach total 6
 - 11.-Suite BWV 997---J. S. Bach
 - 12.-Suite BWV 997---Bach
 - 13.-Suite BWV 997---Bach
 - 14.-Suite 997---Bach
 - 15.-Suite BWV 997---Bach
 - 16.-Suite BWV 998---Bach total 4
 - 17.-Preludio, fuga y allegro BWV 998---Bach
 - 18.-Preludio, fuga y allegro BWV 998---Bach
 - 19.-Preludio, fuga y allegro---Bach
 - 20.-Sonata BWV 1001---Bach
 - 21.-Sonata BWV 1001---Bach
 - 22.-Partita BWV 1003---Bach
 - 23.-Sonata II BWV1003---Bach
 - 24.-Suite BWV 1004---Bach
 - 25.-Partita BWV 1004---Bach
 - 26.-Partita BWV 1004---Bach
 - 27.-Chaconne---Bach
 - 28.-Chaconne---Bach
 - 29.-Partita BWV 1006---Bach
 - 30.-Partita BWV 1006---Bach
 - 31.-Partita BWV 1006---Bach
 - 32.-Suite BWV 1008---Bach
- 1.-Sonatina Meridional---Ponce
 - 2.-Sonata meridional---Ponce
 - 3.-Sonatina meridional---Ponce
 - 4.-Sonatina meridional---Ponce
 - 5.-Sonatina meridional---Ponce
 - 6.-Sonatina meridional---Ponce
 - 7.- Sonatina Meridional---Ponce
 - 8.-Sonatina meridional---Ponce
 - 9.-Sonata clásica---Ponce
 - 10.-Sonata clásica---Ponce
 - 11.-Sonata Clásica---Ponce
 - 12.-Tema variado y final---Ponce
 - 13.-Tema variado y final---Ponce
 - 14.- Tema variado y final---Ponce
 - 15.-Tema variado y fina...Ponce
 - 16.-Sonata III---Ponce
 - 17.-Sonata III---Ponce
 - 18.-Sonata III---Ponce
 - 19.-Sonata III---Ponce
 - 20.-Concierto del sur---Ponce
 - 21.-Concierto del sur---Ponce
 - 22.-Concierto del sur---Ponce
 - 23.- Concierto del sur---Ponce
 - 24.-Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce
 - 25.-Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce
 - 26.-Variaciones sobre un tema de Cabezón---Ponce
 - 27.-Suite Lam---Ponce
 - 28.-Suite en Lam---Ponce
 - 29.-Suite en estilo de Weiss---Ponce
 - 30.-Sonata romántica---Ponce
 - 31.-Sonata mexicana---Ponce
 - 32.-Sonata para guitarra y clave---Ponce
- 1.-Concierto elegiaco---Brouwer
 - 2.-Decamerón negro---Brouwer total 6
 - 3.-Decamerón Negro---Brouwer
 - 4.-Decamerón negro---Brouwer
 - 5.-Decamerón negro---Brouwer
 - 6.-Decamerón negro---Brouwer
 - 7.-Decamerón negro---Brouwer
 - 8.-Elogio de la danza---Brouwer
 - 9.-Elogio de la danza---Brouwer
 - 10.-Elogio de la danza---Brouwer
 - 11.-La espiral eterna---Brouwer
 - 12.-La espiral eterna---Brouwer
 - 13.-Canticum---Brouwer
 - 14.-Canticum---Brouwer
 - 15.-Viaje a la semilla---Brouwer
 - 16.-Hika---Brouwer
 - 17.-Hika---Brouwer
 - 18.-Hika---Brouwer
 - 19.-Danza característica---Brouwer
- 1.-Introducción, tema y variaciones---Sor
 - 2.-Variaciones sobre un tema de Mozart---Sor
 - 3.-Introducción, tema y variaciones---Sor
 - 4.-Variaciones sobre la flauta mágica---Sor
 - 5.-Introducción, tema y variaciones---Sor
 - 6.-Introducción, tema y variaciones op.28---Sor
 - 7.-Variaciones sobre "La flauta mágica"---Sor
 - 8.-Variaciones op. 9---Sor
 - 9.-Variaciones op.9---Sor
 - 10.-Variaciones---Sor
 - 11.-Fantasía y variaciones brillantes op.28---Sor
 - 12.-Concertante---Sor
 - 13.-Sonata op.22---Sor
 - 14.-Fantasía 7---Sor
 - 15.-Fantasia elegiaca op. 59---Sor
 - 16.-Fantasie elegiaque---Sor
 - 17.-Folias de Españaop.5a---Sor
 - 18.-Gran solo op.44---Sor
- 1.-Sonata "Las campanas"---García de León
 - 2.-Sonata "Las campanas"---García de León
 - 3.-Sonata "Las campanas"---García de León
 - 4.-Sonata "Las campanas"---García de León
 - 5.-Sonata 2---García de León
 - 6.-Sonata 2---García de León
 - 7.-Sonata 3---García de León
 - 8.-Sonata 4---García de León
 - 9.-Variaciones sobre un tema veracruzano---García de León
 - 10.-Preludio y marañón---García de León
- 1.-La muerte del ángel---Piazzolla
 - 2.-La muerte del ángel---Piazzolla
 - 3.-La muerte del ángel---Piazzolla
 - 4.-Historia del tango---Piazzolla
 - 5.-Historia del tango---Piazzolla
 - 6.-Invierno y Verano porteño---Piazzolla
 - 7.-Milonga del ángel---Piazzolla
 - 8.-Libertango---Piazzolla

- 1.-3 piezas españolas---Rodrigo
- 2.- 3 piezas españolas---Rodrigo
- 3.-3 piezas españolas---Rodrigo
- 4.-3 piezas españolas---Rodrigo
- 5.-4 madrigales para voz y guitarra---Rodrigo
- 6.-Concierto de Aranjuez---Rodrigo
- 7.-Invocación y danza---Joaquín Rodrigo
- 8.-Sonata giocosa---Rodrigo

- 1.-Fall of birds---Koshkin
- 2.-Porcelain tower---Koshkin
- 3.-The porcelain tower---Koshkin
- 4.-Usher waltz---Koshkin
- 5.-The prince toys---Koshkin
- 6.-The prince toys---Koshkin
- 7.-Rain---Koshkin
- 8.-Merlin's dream---Koshkin

- 1.-La catedral---Agustín Barrios
- 2.-La catedral---Agustín Barrios
- 3.-La catedral---Agustín Barrios
- 4.-La catedral---Barrios Mangoré
- 5.-Vals op.8 no.4---Agustín Barrios
- 6.-Vals op.8 no.4---Agustín Barrios
- 7.-Julia florida---Agustín Barrios

- Homenaje a Villa-Lobos--- Flores Méndez
 Preludio y fuga--- Flores Méndez
 Tres imágenes introspectivas--- Flores Méndez
 Atardecer en el jardín Borda--- Flores Méndez
 Homenaje a Ponce--- Flores Méndez
 Tríptico--- Flores Méndez
 Nocturno--- Flores Méndez
 I.-Preludio---Guillermo Flores Méndez
 II.-Mascarada
 III.-Nocturno
 IV.-Coloquio festivo
 Fantasía concertante---Flores Méndez

- 1.-Fantasía en Em---Weiss
- 2.-Sonata 5---Weiss
- 3.-Sonata 5---Weiss
- 4.-Sonata 5---Weiss
- 5.-Concierto para laúd---Weiss
- 6.-Tombeau sur la mort du M. Comte de Logy---Weiss
- 7.-Sonata 4---Weiss

- 1.-Pavana---Dowland
- 2.-A Faney---Dowland.
- 3.-Fantasi---Dowland
- 4.-Tarleton's Resurrection---Dowland
- 5.-Come, heavy sleep---Dowland
- 6.-Pavana, Lachrimae y fantasia---Dowland

- 1.-Gran sonata heroica---Giuliani
- 2.-Gran Sonata heroica---Giuliani
- 3.-Variaciones sobre un tema de Haendel---Giuliani
- 4.-Variaciones sobre un tema de Haendel---Giuliani
- 5.-Concierto op.30---Giuliani
- 6.-Grand Overture---Giuliani

- 1.-Homenaje---Falla
- 2.-Homenaje---Falla
- 3.-Homenaje---Falla
- 4.-Homenaje---Falla
- 5.-Homenaje---Falla
- 6.-Homenaje---Falla

- 1.-Nocturnal---Britten
- 2.-Nocturnal---Britten
- 3.-Nocturnal---Britten
- 4.-Nocturnal---Benjamin Britten
- 5.-Nocturnal---Benjamin Britten

- 1.-Sonata---Ginastera
- 2.-Sonata---Ginastera
- 3.-Sonata---Ginastera
- 4.-Sonata---Ginastera
- 5.-Sonata---Ginastera

- 1.-Estudios---Villa-lobos
- 2.-12 Estudios---Villa-Lobos
- 3.-Estudios 4, 8, 2, 3---Villa-Lobos
- 4.-Estudios I, II, V, VI, VII---Villa-Lobos
- 5.-Suite popular brasileña---Villa-lobos

- 1.-Suite Montebello---Oliva
- 2.-Suite Montebello---Oliva
- 3.-Ponciana---Oliva
- 4.-Ponciana---Oliva
- 5.-Ponciana---Julio Cesar Oliva

- 1.-4 piezas breves---Frank Martin
- 2.-4 piezas breves---Frank Martin
- 3.-4 piezas breves---Frank Martin
- 4.-4 piezas breves---Frank Martin

- 1.-LB story---Dyens
- 2.-Libra sonatina---Dyens
- 3.-Libra sonatine---Dyens
- 4.-Libra Sonatine---Dyens

- 1.-Carnaval de Venecia---Tárrega
- 2.-Gran Jota---Tárrega
- 3.-Fantasía sobre "La Traviata"---Tárrega
- 4.-Fantasía sobre motivos de "La Traviata"---Tárrega

- 1.-Variaciones Cappoeira---Ritter
- 2.-Variaciones Cappoeira---Ritter
- 3.-Caudas---Ritter
- 4.-Poemas tabulares---Ritter

Nocturno II----Marcela Rodríguez
Paso del tiempo-----Marcela Rodríguez
I.-Allegro
II.-Canción de cuna
III.-Presto
IV.-Andante

1.-All in twilight---Takemitsu
2.-In the Woods---Takemitsu

1.-Variants----Smith-Brindle
2.-4 poemas de García Lorca---Smith-Brindle
3.-Polifemo de oro---Smith-Brindle

1.-La negra---Lauro
2.-Seis por derecho---Lauro
3.-Seis por derecho...Lauro

1.-Elegía---Mertz
2.-Elegia---Mertz
3.-Nanien trauerlieder---Mertz

1.-Guajira---Ñico Rojas
2.-Guajira---Ñico Rojas
3.-Liliam, Francito, En el Abra del Yumuri---
Ñico Rojas

1.-Cavatina---Tansman
2.-Cavatina---Tansman
3.-Homenaje a Chopin---Tansman

1.-Caprichos 7, 15, 22---Legnani
2.-Caprichos 2, 7, 9 y 15---Legnani

Hasta Alicia baila---Eduardo Martin
Suite Habana---Eduardo Martin

3 tientos---Henze
3 tientos---Henze

Sonata---Santiago de Murcia
Folias---Santiago de Murcia

1.-Jazz sonata---Bogdanovic
2.-No feathers on this frog---Bogdanovic

1.-Suite colombiana 2---Gentil Montaña
2.-Suite colombiana no.2---Gentil Montaña

1.-Sonatina---Torroba
2.-Sonatina---Torroba

1.-Tarantela---Tedesco
2.-Tarantella---Tedesco

1.-Sonata---Antonio José
2.-Sonata---Antonio José
1.-Central guitar---Gismonti

2.-Deuz danças---Gismonti

1.-Andante y rondó---Aguado
2.-Andante y rondo op.2 no.2---Aguado

1.-Preludio e Impromptus---Benett
2.-Impromptus---Bennett

Tellur----Tristán Murail
Changes----- Elliot Carter
Algo---- Franco Donatoni
Passing away on two strings--- Uros Rojko
Homenaje a M.M. Ponce----Juan Trigos
Instantáneas----Manuel Enríquez
Due canzoni lidie---D'Angelo
Viñetas---Tamez
Milonga---Cardoso
Grauna---Texeira
Fantasía para guitarra y flauta---Cordero
Nauges---Django Reinhardt
Felicidade---Jobim
Vals mexicano---Ferrer
4 elegías y en elogio---Pedraza
Tentaciones del renacimiento---Stepan Rak
Tilo centenario---Rudnev
Estrofas de Safo---Freidlin
Sonata brillante...Diabell
Fantasía Orphenica lyra---Fuenllana
Fantasía 28---Milano
Danzas españolas 2 y 5---Granados
Suite compostelana---Mompou
3 piezas para guitarra---Chávez
Koyunbaba---Domeniconi
Suite Oaxaqueña---Carlos Contreras
Concierto en La---Vivaldi
Elegía---Coral
Lamento por la hija de Jefté---J. L. Segura
Concierto op.2 no.8---Corelli
Malengue---Alejandro Luis Castillo
Suite de un anfibio---Andes Zapata
Concierto to Jerze---Bauer
Quinteto para cuarteto de cuerdas y guitarra
"Homagio a Kandinsky"---Marco de Biasi
Suite criolla---Albert Hernández
Paisajes mexicanos---René Viruega
Canción y danza---Ruiz Pipó
Meechuehuetl---Canción popular
Ko-tha---Scelsi
Tenso---Rogelio Sosa
Electric counterpoint---Steve Reich
La basilique fantome---Arturo
Paria/Stephane Roi
Ilaciones---Fernando Viguera/Israel M.
Serie americana---Héctor Ayala

Referencias

Bibliografía

Stravinsky, Igor. (1947). *Poetics of music*. (Arthur Knodel e Ingolf Dahl, trad.) EUA: Harvard University Press.

García Morillo, Roberto. (1960). *Carlos Chávez: Vida y obra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Zamacois, Joaquín. (1960). *Curso de Formas Musicales*. España: Labor.

Chávez, Carlos. (1964). *El Pensamiento Musical*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schoenberg, Arnold. (1967). *Fundamentals of Musical composition*. Inglaterra: Faber and Faber.

Suarez Urtubey, Pola. (1972). *Alberto Ginastera: en cinco movimientos*. Argentina, Buenos Aires: Víctor Lerú.

Jolivet, André. (1980). *Tombeau de Robert de Visée: suite pour guitare*. [Música impresa]. Francia. Editions Musicales TRANSATLANTIQUES.

Landreth, Janet. (1980). *André Jolivet: A study of the piano works with a discussion of his aesthetic and technical principles*. (Tesis de doctorado). University of Oklahoma.

Adorno, Theodor. (1982). *On the Problem of Musical Analysis*. en *Music Analysis* vol. 1, No.2, pp. 169 – 187.

Castañón, Margarita y Bañuelos, Federico. (1982). “Para Salir del Círculo Vicioso: Nuevas Posibilidades Técnicas y Expresivas de la Guitarra”. Lavista, Mario (ed). en *Pauta* vol 1 no. 1. México: UAM.

Ginastera, Alberto. (1984). *Sonata Op.47: para guitarra* [Música impresa]. U.S.A.: Boosey & Hawkes.

Schaneider, John. (1985). *The Contemporary Guitar*. USA: University of California Press.

Cynthia Wiseman. (1985). *Alberto Ginastera*. En *Guitar Review* 61.

Turnbull, Harvey. (1991). *The guitar: From the Renaissance to the Present Day*. USA: The Bold Strummer.

Barbosa-Lima, Carlos. (1991). “Remembering Alberto Ginastera: The evolution of a guitar sonata”. En *Guitar Review* 87.

King, Charles. (1992). *Alberto Ginastera's sonata for guitar, op. 47: An analysis*. (tesis doctoral). Faculty School of Music. University of Arizona.

- Gover Masinski, Mark. (1993). *Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the sonata for guitar, op. 47*. (tesis doctoral). Faculty School of Music. University of Arizona.
- De Pedro Cursá, Dionisio. (1993). *Manual de Formas musicales*. España: Real Musical.
- Brennan, Juan Arturo. (1994). [Notas]. En *La guitarra mexicana del siglo XX vol. II* [CD]. México D.F.: Quindecim Recordings.
- Tucker, Benjamin Scott. (1994). *Atonality, modality, and incantation in two works for trumpet by André Jolivet, with a discussion of his technical and aesthetic principles*. (Tesis de doctorado). University of Arizona.
- Dodgson, S. (1995). "Writing for the guitar: Comments of a non-guitarist composer". En H. Quine (coord), *Guitar technique: Intermediate to advanced* (pp. 88 – 99). USA: Oxford University Press.
- Helguera, Juan. (1996). *La guitarra en México*. México D.F.: La Torre de Lulio.
- Adorno, Theodor. (1997). *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. UK: Cambridge University Press.
- Parker, Robert. (1998). *Carlos Chávez: A guide to research*. EUA, New York: Routledge.
- Tosone, Jim. (1999). "Andrés Segovia". En Lee Stacy y Lol Henderson. (Ed.), *Encyclopedia of Music in the 20th Century* (p. 568). EUA, New York: Routledge.
- Madrid, Alejandro. (2000). "Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez". En *Heterofonía*, 123, 89-110.
- Craggs, Stewart R. (2000). *Lennox Berkeley: A Source Book*. UK: Ashgate.
- Tosone, Jim. (2000). *Classical guitarists: conversations*. USA: Mcfarland & Company.
- Wade, Graham . (2001). *A Concise History of the Classic Guitar*. USA: Mel Bay.
- Helguera, Juan. (2001). *Conversaciones con guitarristas*. México, D.F.: Escenología.
- Dickinson, Peter. (2003). *The music of Lennox Berkeley*. USA: Boydell Press.
- Bream Julian. (2003). *How to write for the guitar*. en *Guitar Forum 2*. UK: EGTA.
- Copland, Aaron. (2004). *Aaron Copland: A Reader: Selected Writings 1923-1972*. UK: Routledge.
- Berlioz, Hector. (2004). *Berlioz's treatise: A translation and commentary* (Hugh McDonald trad. y comentarios). USA: Cambridge University Press. (Obra original publicada en 1844)
- Harris, Joseph Edward. (2004). *Musique colorée : synesthetic correspondence in the works of Olivier Messiaen*. (Tesis de doctorado). The University of Iowa
- Livingstone-Isenhour, Tamara Elena y Thomas George Caracas Garcia. (2005). *Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music*. EUA: Indiana University Press. (p. 189)

Kachian, Chris. (2006). *Composer's Desk Reference for the Classical Guitar*. USA: Melbay publications.

Saavedra, Leonora. (2007). "Chávez y Revueltas: la construcción de una identidad nacional y moderna". En *Silvestre Revueltas: sonidos en rebelión*, 39-54. México D.F.: DGAPA/ENM/UNAM.

Bryn-Julson, Phyllis, Mathews, Paul. (2009). *Inside Pierrot lunaire*. UK: The Scarecrow Press.

Taruskin, Richard. (2009). *Music in the Early Twentieth Century: The Oxford History of Western Music*. USA: Oxford University Press.

Lunn, Robert. (2010). *Extended techniques for classical guitar*. Tesis de doctorado. USA: The Ohio State University.

Schwartz-Kates. (2010). *Alberto Ginastera: A research and information guide*. EUA, New York: Routledge.

Gavira, Carlos A. (2010). *Alberto Ginastera and the guitar chord*. (tesis de maestría). University of North Texas.

Scotland, Tony. (2010). *Lennox and Freda*. UK: Michael Russell Publishing.

Greene, Taylor Jonathon. (2011). *Julian Bream's 20th Century Guitar: An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire*. (Tesis de maestría). University of California Riverside

Titre, Marlon. (2013). *Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain*. Tesis de doctorado. Países Bajos: Leiden University.

Theodoridis, Ioannis. (2014). *Theme and Variations for guitar Op. 77*. (Tesis de licenciatura). Departamento de Música Clásica. Royal College of Music de Estocolmo.

Páginas de internet

Sadie, Stanley y John Tyrell (Eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línea].

Consultado el 25/07/2016

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>

O'Durcain, Tomas. *How to Write for the Classical Guitar*. Consultado el 24/06/2015
<http://howtowriteforguitar.blogspot.mx/2012/05/how-to-write-for-classical-guitar.html>

Andia, Rafael. *comment écrire pour la guitare?*

Consultado el 25/5/14

<http://www.rafaelandia.com/es/commentecrire.html>

Andia, Rafael. *Las OBRAS PARA GUITARRA de ANDRÉ JOLIVET*.

Consultado el 25/5/14

<http://www.rafaelandia.com/9CDjolivet.html>

Allen Cope, Roger. A COMPOSER'S GUIDE TO THE GUITAR.
Consultado el 25/5/14
<http://www.csub.edu/~rcope/composer.htm>

Jiménez, Javier Villafuerte. El repertorio segoviano.
Consultado el 25/5/14
<http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-5/225-el-repertorio-segoviano#Nota3>

Avraam, Vasilios. The Beginning of a New Period for the Classical Guitar.
Consultado 03/07/2015
<http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=561>

Chiantore, Luca. Prólogo a *Investigación artística en música*. [en línea]. Rubén López Cano y Úrsula San Cristobal (autores). 2014. España.
Recuperado el 24/07/2016
<http://invartistic.blogspot.mx/>