



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**CONSIDERACIONES PARA ABORDAR CUATRO PIEZAS DEL
REPERTORIO DE GUITARRA**

**Opción de titulación: NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA - GUITARRA
QUE PRESENTA
DAVID ULISES BAZALDÚA BARRAGÁN**

ASESORES

Mtra. GABRIELA PÉREZ ACOSTA

Mtro. PABLO GARIBAY LÓPEZ

Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi familia: Violeta, Germán, Marlene y Eduardo.

A mis maestros: Pablo Garibay López, Luc Vander Borght, Gustavo Delgado Parra, Gabriela Pérez Acosta y Carlos Martínez Larrauri.

A todo aquel que me ha permitido llegar hasta donde he llegado, con un regaño, una idea, un consejo o una plática.

Índice

Introducción	iv
Suite no. 2 BWV 997	5
Síntesis biográfica	6
Acerca de la suite	8
Sobre las suites ‘para laúd’ de Bach	9
Análisis de la suite BWV 997	11
Consideraciones	19
Invocación y danza	21
Síntesis biográfica	22
¿Por qué un homenaje a Manuel de Falla?	24
Análisis de Invocación y danza	28
Variaciones sobre un tema catalán	33
Síntesis biográfica	34
El tema con variaciones	35
Análisis de las Variaciones sobre un tema catalán	38
Consideraciones	43
Sonata No. 1	44
Síntesis biográfica	45
Sonata	46
Lenguaje y citas	47
Análisis de la sonata No. 1	49
Consideraciones	56
Fuentes	57
Referencias	57
Referencias electrónicas	57
Partituras	59
Anexo I	60
Anexo II	62

Introducción

En su prólogo de Instrucción de Música sobre la guitarra española, Gaspar Sanz comenta que la guitarra no es perfecta ni imperfecta, habiendo visto en una sola cuerda habilidades que para otros eran necesarios los registros de un órgano. Durante mi formación musical, esa ha sido mi consigna: conocer y tratar de expandir los horizontes de la guitarra.

El presente trabajo tiene como propósito presentar el resultado de mi formación artística en la universidad y hacer un estudio descriptivo-analítico de las piezas escogidas. También se proponen, sin mayor aspiración que el aporte personal, algunas ideas para la resolución de sus dificultades técnicas dentro del instrumento. Una particularidad dentro de estas obras es que todas contienen referencias musicales:

En la suite de Bach se cuestiona su instrumentación original, cuáles elementos se han conservado en la transcripción, las autoreferencias que hace y algunos criterios estilísticos de la música barroca que se pueden recrear en la guitarra.

En Invocación y danza de Rodrigo observaremos cuales son las razones de hacer un homenaje, que materiales musicales de Manuel de Falla incluyó en el mismo y cómo los maneja.

Con Duarte veremos un tema tradicional del pueblo catalán tratado en unas variaciones poco convencionales.

En la sonata de Brouwer podremos acercarnos a sus razones para citar compositores dentro de su particular lenguaje musical y sus fuentes de inspiración.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite no. 2 BWV 997

- Preludio
 - Fuga
- Sarabanda
 - Giga
- Double

Síntesis biográfica

Johann Sebastian nace el 21 de marzo de 1685 en Eisenach¹, como octavo hijo de Johann Ambrosius Bach y Maria Elisabeth Lammerhirt. Fue bautizado en la *Georgenkirche*, al pie del castillo de Wartburg, y fue sostenido por su padrino Sebastian Nagel, de quien recibe su segundo nombre. Fue criado en una casa superpoblada y con intensa actividad musical, pues desde Erfurt hasta Eisenach el apellido Bach era igual a decir músico, usualmente había tres o cuatro ayudantes como copistas y es probable que haya podido ver a su hermano Christoph tomar clases de manera directa con su padre. Estudió en la escuela de latín de la *Georgenkirche*. Sus dos padres mueren en el lapso de algunos meses a sus nueve años. Acompañado de su hermano Jacob va a vivir a Ohrdruf con su hermano mayor Christoph, comienza a sobresalir académicamente, al empezar cuatro años antes de tiempo la *prima*², la cual no puede terminar, pues se marcha antes de los quince años a Lüneburg, donde seguiría estudiando latín junto con su amigo Georg Erdmann. Ahí ambos son recibidos por el cantor August Braun, y J. S. Bach es bien recibido por su voz, probablemente reinicia su *prima* en la *Michaeliskirche*. En Lüneburg hizo mucho trabajo de cámara y ejecución con los organistas Georg Böhm y Adam Reincken.

En marzo de 1703 trabaja como violinista por un breve periodo para el duque Johann Ernst de Saxe-Weimar, y posteriormente es contratado como organista en Arnstadt para darle mantenimiento al nuevo órgano *Wender*. Ahí comienza a tener una serie de fricciones debido a su actitud: se niega a trabajar con los chicos del coro por su bajo nivel y tiene una trifulca con un fagotista llamado Geyersbach que casi termina en duelo de espadas. También viaja a Lübeck con un permiso de dos semanas y se ausenta alrededor de cuatro meses, pues estudia con el compositor y organista Dietrich Buxtehude. Se casa con María Bárbara el 17 de octubre de 1707.

Es contratado en Mülhausen durante un tiempo, pero deja su trabajo de manera abrupta por otro en Weimar, donde le pagan alrededor de tres veces más. Ahí

¹ Ciudad del Estado de Turingia, Alemania.

² La *prima* en Alemania equivale al último grado del liceo.

es contratado nuevamente por el duque Johann Ernst, desgraciadamente su hijo Ernst August y su hermano Wilhelm Ernst tienen peleas por poder en las que Bach es involucrado. En Weimar es donde escribe la mayor cantidad de sus trabajos para órgano, también tiene acceso a música italiana y hace transcripciones de Vivaldi y Frescobaldi. En 1714 lo promueven a *Konzertmeister*, audiciona para ser organista y director de música de la *Marienkirche* de la ciudad de Halle, donde gana dicha audición pero rechaza la plaza, pues en 1715 lo convencen de quedarse al ascenderlo a un cargo equivalente al de *Kapellmeister*. Tiene una buena relación con los Ernst, incluso les da clases particulares. Según Wolff, es probable que compusiera la cantata para la boda de Ernst August, donde podría haber conocido al príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, su mayor mecenas. Ese mismo año lo encarcelan durante cuatro semanas por conflictos pertenecientes a las anteriormente mencionadas luchas de poder. Después de ser liberado, visita Leipzig para examinar el órgano y comienza su trabajo en Cöthen con el príncipe Leopold en 1717, tiene un periodo muy abundante: compone obras como los "Conciertos de Brandenburgo", las "Suites Francesas", "El Clave Bien Temperado", y las Sonatas y Suites para cello y violín, además, se muestra contento y hace muchos viajes. Su esposa muere de manera inesperada mientras él está en un viaje a Carlsbad con el príncipe, y un año después, en 1721 se casa con una compañera cantante de la corte del príncipe, Anna Magdalena Wilcke. Hace audición para el cargo de *Thomaskantor* en Leipzig y consigue el trabajo después de muchas dificultades en mayo de 1723 (Wolff 13-235).

Este periodo en Leipzig se resume en una gran cantidad de responsabilidades, con el único evento de su renuncia temporal en el verano de 1737, hace algunos avances en el "Clave bien Temperado" y en el "*Clavier-übung*". Ese mismo año J. Adolf Scheibe publica una fuerte crítica a sus composiciones, en donde declara que 'debido a sus pomposos e intrincados procedimientos las privaba de naturalidad y oscurecía su belleza por un exceso de arte' ("Bach, Johann Sebastian." *Grove Music Online* Parr. 22). J. Abraham Birnabum, amigo de Bach y maestro de retórica en Leipzig, sale a su defensa, lo cual desemboca en una serie de publicaciones por parte de ambos que alcanzó cierta resonancia, y finalmente en 1745 Scheibe escribe una nota de disculpa a

Bach sobre su "Concierto Italiano". En 1741 Bach renuncia nuevamente al puesto, debido a la muerte del dueño de la cafetería y organizador del colegio Gottfried Zimmerman. Otro dato que resalta en sus últimos años es su visita a Friedrich II (el Grande), donde el rey le da un tema musical sobre el que Bach compone la "Ofrenda Musical" (Forkel 26). En sus últimos años sufre de problemas de vista, por una diabetes sin tratar. En la primavera de 1750 se somete sin mucho éxito a dos cirugías hechas por el inglés John Taylor (quien también opera a Händel). Muere el 28 de julio en Leipzig.

Acerca de la suite

La suite es un conjunto ordenado de piezas instrumentales ejecutadas en una sola interpretación; el término proviene del francés y quiere decir "sucesión". El primer grupo de piezas denominadas como suite son las *suyttes de bransles* en el *Septième livre de dancieries* de Estienne du Tertre de 1557 pero el término no se hizo común hasta el último cuarto del siglo XVII, aunque el tipo de conjunto de piezas al cual es aplicado datan incluso del siglo XIV. Otros términos que se aplican para el mismo conjunto de piezas son partita, obertura y orden. En el caso de las suites para instrumentos predecesores a la guitarra encontramos el término ya acuñado en autores del siglo XVII como Francesco Corbetta, Gaspar Sanz y Santiago de Murcia. Por otra parte, en su origen parece existir una gran analogía entre el término 'suite' y 'sonata', un factor determinante para diferenciar una de la otra es la tonalidad, pues en la suite todos los movimientos están escritos sobre la misma tonalidad. Esto permite ver una gran confusión para encontrar la esencia de suite y los musicólogos rastrean su comprensión hasta J. S. Bach, cuando la forma ya es madura y se trata de entender a partir de ella en sentido cronológicamente inverso.

En la segunda mitad del siglo XVIII la sinfonía, el concierto y la sonata comenzaron a reemplazar a la suite, la cual pasaba por una serie de

experimentaciones. Por ejemplo, la *sonata da camera*, obra con tres o cuatro danzas, podría considerarse una especie de suite disfrazada con la diferencia de tener movimientos abstractos o libres aparte del primer movimiento. Con el tiempo, escribir una suite se volvió más bien un ejercicio con forma arcaica y cayó en desuso, con algunas excepciones. En el siglo XX factores como el nacionalismo, el historicismo, la urgencia de experimentación y la caída del sistema tonal permitieron retomar esta forma en la búsqueda neoclásica de romper los cánones del lenguaje (Fuller. "Suite." *Grove Music Online*).

Sobre las suites 'para laúd' de Bach

En lo que respecta a Bach, en este capítulo veremos lo que autores como Hoppstock, Schulze y Ferguson argumentan sobre la concepción las suites 'para laúd' de Bach.

Hans-Joachim Schulze nos proporciona cierta información respecto al origen e instrumentación de los siete trabajos de Bach que son considerados para laúd (Schulze 32-9):

- La suite en sol menor BWV 995 es una transcripción de la suite en do menor para violonchelo solo BWV 1011, con la dedicatoria "*Pièces pour Luth à Monsieur Sckouster par J. S. Bach*".
- De la suite en mi menor BWV 996 existe una transcripción por Johann Gottfried Walther y Heinrich Nikolaus Gerbers explícitamente marcada '*para el lautenwerk*³' y varios autores coinciden que es una obra para este instrumento.

³ En el artículo "Bach's 'Lauten Werck'" de H. Ferguson, el autor afirma que existen referencias, tan antiguas como las de Sebastian Virdung en su '*Musica getutscht*' de 1511, a un instrumento de teclado que posee cuerdas de tripa en vez de cuerdas de metal, al cual se le llamaba de diferentes maneras: *lautenwerk*, *arpicordo leutato*, *LautenClavier*, *Lauten-Clavessin*, *Lautenclavicymbel* o en español: *Laúd-Clavecín* (aunque por la falta de descripción en este tratado podría referirse también del *clavicémbalo* o del *claviciterio*). Refiere que Jakob Adlung en su tratado '*Musica Mechanica Organoedi*' aludía al instrumento como "el instrumento de teclado más hermoso después del órgano" pues "imita al laúd, no

- De la suite BWV 997 en do menor se encuentra un manuscrito incompleto en tablatura para laúd, copia de un laudista con el título '*Partita al Liuto*' en la Biblioteca de Música Leipzig.
- De la suite en Mi mayor BWV 998 existe una copia autografiada en posesión privada, su título es '*Prélude pour Luth o Cembal par J. S. Bach*'.
- El preludio en do menor BWV 999 está en la antología de Johann Peter Kellner como un trabajo para *lautenwerk*. En este caso la autenticidad y la determinación instrumental no son dudosas.
- La fuga en sol menor BWV 1000 se encuentra en la Biblioteca de Leipzig con el título "*Fuga del Signore Bach*". La versión original de la obra es una fuga para violín que pertenece a la partita en sol menor BWV 1001/2, y existe también una adaptación para el órgano (BWV 539/2).
- La suite en Mi mayor BWV 1006a, sin instrumentación en el autógrafo de Bach y en algunas copias, debe de datar alrededor de 1737/38. Es una transcripción de la partita para violín BWV 1006.

Hoppstock (14-15) argumenta que no hay una instrumentación específica para estas suites, a excepción de la BWV 995 y 998. Respecto a la BWV 997, comenta que

sólo en la calidad de tímbrica sino en extensión y delicadeza también". La descripción de Adlung del instrumento es la siguiente: "Su registro es de tres octavas (pero cuatro notas de Do), las cuerdas hechas de tripa con una longitud más proporcional que en un clavecín y por eso la cola del instrumento es más achatado y corto y no entran en contacto con metal". Asimismo, cita a Johann Friedrich Agricola, discípulo de Bach y comentarista de este mismo tratado, quien asevera que el *Lautenwerk* de Bach poseía dos registros de cuerdas de tripa y uno llamada Pequeña Octava para los bajos. "Cuando se tocaba con un registro sonaba como a una tiorba más que a un laúd, pero si se activaban los tres al mismo tiempo casi se podía engañar a un laudista profesional". Por último, Ferguson escribe que Bach poseía dos *Lautenwerk*, pues su primo segundo, Johann Nikolaus Bach los construía y para solucionar ausencia de dinámicas, añadió en sus instrumentos dos o tres teclados, posicionando las púas que percuten a diferentes distancias del puente (entre más lejos del puente, más débil el sonido) para obtener las dinámicas de *Forte*, *Piano* y *pianissimo*.

no hay una copia autografiada (incluso aclara que el autor Hermann Keller duda la autoría de Bach sobre la misma); la única copia donde está titulada ‘para laúd’ es del laudista Johann Christian Weyrauch, quien omite la fuga y la sarabanda. A su vez, habla de la posibilidad que la pieza haya sido concebida para flauta y clavecín/laúd.

Como podemos observar, gran parte de los trabajos que se creían para laúd en realidad no son escritos para el mismo, o hay cierta ambigüedad respecto a su instrumentación, siendo factible interpretarlos en el clavecín o en el *lautenwerk*.

En el caso de la suite del presente trabajo, encontramos como oposición en todos los autores acerca de la suite como un trabajo para teclado es la amplitud del registro en el *Double* (eso si aceptamos el *Double* como parte original de la suite), tanto Ferguson (259-264) como los otros, argumentan que existen pasajes que están en una octava que complicaría su ejecución, presentes en todas las copias de esta suite (aunque Hoppstock reconoce la posibilidad de que se haya copiado de manera errónea y reproducido ese error).

Análisis de la suite BWV 997

Para el análisis e interpretación de la suite utilizaremos extractos de la versión de Franz Koonce⁴.

La obra consta de cinco movimientos: Preludio, Fuga, Sarabanda, Giga y Double. Según Boyd (280), esta suite fue compuesta entre 1737 y 1741.

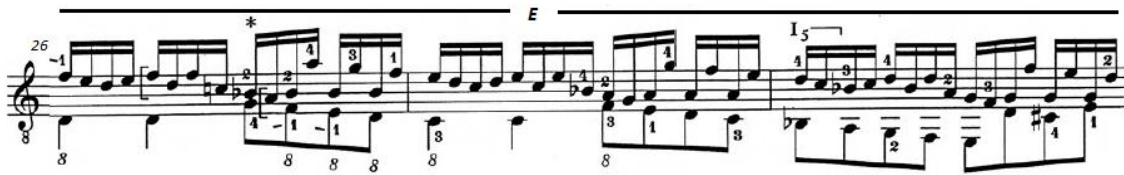
⁴ Ver en el apartado de “Fuentes”, “Partituras”.

en el V° y en su relativo mayor (Modelo C: c. 7-8).

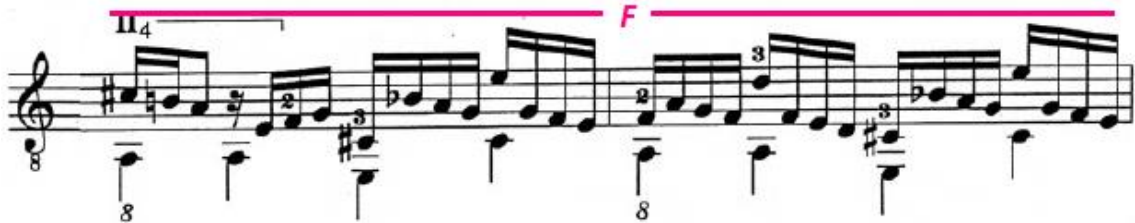
En el c. 9 se presenta una figura sincopada derivada del motivo principal, esta figura se desarrolla como una contraposición a dicho motivo y termina la sección con una cadencia (Modelo D: 10-16).

La sección 2 comienza en el c. 17, se presenta nuevamente el modelo A en el V° menor, hace un desarrollo similar del modelo B pero ampliado, y el c. 25 es el modelo

C en re menor que llega a dos nuevos modelos: **E**, con una progresión descendente en el bajo (c. 26-28)



y **F** con un desarrollo melódico con salto en la voz superior (c. 29-30).



Ambos se presentan en el IV° de la tonalidad original y tendrán un desarrollo más amplio después. Los compases 31-32 son un puente y cadencia a la sección 3.

La sección 3, en el c. 33, presenta una variación sobre el modelo **A** y **C** que nos conduce a **E** y **F**, que en esta ocasión tendrá un pedal hasta el c. 45. Después se retoma nuestra figura sincopada **D** hasta la *codetta* que anuncia el final del preludio.

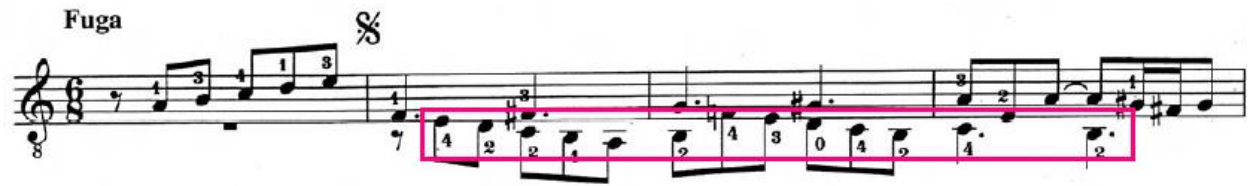
II. Fuga

La fuga es una composición musical con reglas de imitación periódica regular, su nombre procede del carácter imitativo de este género en el cual un tema parece escaparse sin cesar de voz en voz (Gédalge 15).

El **SUJETO (S)** consta de una **CABEZA** que asciende por grados conjuntos delineada en rojo, un **CUERPO** que asciende cromáticamente en verde y una **COLA** con intervalos saltados en amarillo, con duración de cuatro compases.



El **CONTRASUJETO (C)** es similar a la **CABEZA** del **SUJETO**, con la excepción de que los intervallos se desarrollan en espejo y crean una progresión.



III. Sarabanda

La sarabanda es una danza proveniente de América que cobró gran importancia dentro de la Suite. Ésta fue prohibida por considerarse extremadamente lasciva (Little 112).

La estructura de esta sarabanda es binaria y bastante simétrica con treinta y dos compases. Según nos dice Little, esta sarabanda es grave y elocuente, con una línea melódica de corte francés que recuerda a la de la suite BWV 806 (113).

Sección 1	Sección 2
A, B, C, D	A', B', C', D'

La Sección 1 va de los compases 1 al 16, se puede dividir en dos frases y éstas en dos semifrases de 4 compases cada una (A, B, C, D).

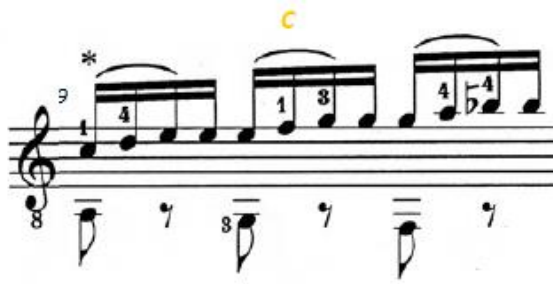
En la primera semifrase encontramos, en primer término, el motivo principal de la suite: 1º, 2º y 3º grados, enseguida imitándose de manera octavada (A).

Sarabande

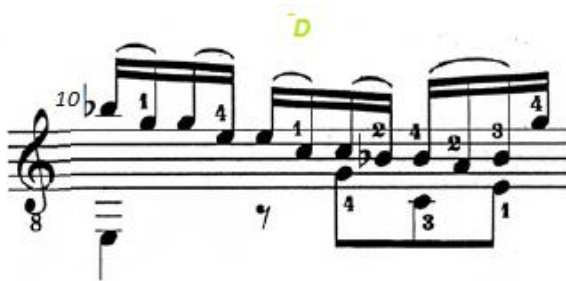
A

El c. 5.1 se prepara una inflexión al ivº, pero en el c. 6 se regresa al iº y en el c. 8 utiliza la dominante para pasar a la segunda frase (B).

La segunda frase utiliza una serie de progresiones i - V7/VI - VI, primero con un bajo y melodía por grados conjuntos contrarios (en agrupación de 3+1) (C)



y después con acordes figurados agrupados en 2+2 (D).



La segunda semifrased es la transición a la cadencia, inicia en el iv grado y en el c. 14 inicia la modulación al relativo mayor a través de su dominante.

La Sección 2 está distribuida de la misma manera que la 1, pero en su relativo mayor (Do Mayor), imitando igualmente el motivo principal en la voz inferior (A). El c. 18 modula a la región del v° del tono principal (Mi menor).

La última semifrased (c.29 a 32) funciona como la coda. No hace inflexiones, el movimiento melódico no cesa en ningún momento sino hasta el acorde final. La sarabanda termina en una cadencia auténtica perfecta.

IV. Giga

Giga es una palabra que denomina a ciertas danzas con numerosas cualidades. Los autores de *Dance and the music of Bach* clasifican las gigas de este compositor en al menos tres tipos, y esta giga en particular como una giga II, en otras palabras, es más una excusa instrumental para explotar todos los recursos posibles que una piezaailable y con coreografía (Little 169).

La sección 1 está formada por dos períodos (cuatro semifrases). La primer semifrase está escrita sobre la región de tónica, en el c. 5 pasa al V°, hay un dibujo melódico descendente y en la tercera nota encontramos una especie de ancla, también encontramos la figura del *sautillant*⁷ francés en determinados compases. En el c. 8 hay un V para pasar a la segunda frase, el c. 14 se utiliza una cadencia ii (V7) – V(I). El ritmo armónico es de cuarto con puntillo.

La sección 2 es más larga y utiliza variantes de la sección 1. En el c. 18 modula al iv°, a partir de este compás encontramos varias dominantes dobles; la segunda frase inicia en el relativo mayor. La siguiente frase termina en el c. 36 en el acorde de dominante. La sección 3 (c. 37) es muy similar a la sección 1, con la diferencia que las progresiones se encuentran en iv para conducirnos a i en vez de a V.

V. *Double*

El *double* es un término utilizado para denominar a la técnica de variación y embellecimiento de una melodía simple mientras las armonías permanecen iguales (Little 173).

Como se explica arriba este *double* posee estructuralmente el mismo esquema armónico que la giga con pequeñas excepciones sobre la conducción melódica. Sus arpeggios, *tiratas* y acordes quebrados que tan bien diseñados que podrían ser una Giga por sí sola (Little 174).

⁷ Adjetivo en francés para “saltarín”.

Consideraciones

Ahora bien, las interrogantes que surgen son: ¿qué nos aporta el hecho de saber si la suite fue escrita para un instrumento u otro? ¿Vale la pena seguir el camino musical “purista” en un instrumento que no existía siquiera en la época? ¿Cómo podemos contextualizar esta música de mejor manera teniendo conciencia de esto?

Si asumimos que la obra está concebida para teclado nos enfrentamos a una problemática importante: cada tecla pulsada tiene una cuerda correspondiente, en el caso de la guitarra, cuando pulsamos la misma cuerda para dos notas adyacentes, se provoca un corte entre sonido y sonido (si bien la articulación debe de ser *non legato* esto puede afectar la conducción melódica). Para solucionarlo propongo utilizar un recurso de digitación que permite utilizar cuerdas al aire para mejorar su conducción, recurso llamado *campanella*. A su vez, será necesario la utilización de ligados para suavizar el dibujo melódico.

La articulación en el bajo es de suma importancia, esto debido a que en la época barroca los arcos de los instrumentos de cuerda frotada eran convexos, por lo que no permitían tanta tensión y era necesario más apoyo, entonces había un pequeño espacio entre sonidos, como perlas en un collar, así se favorecía el uso de un toque *non legato*; esta particularidad generó a una tendencia estilística. En la guitarra se busca un efecto similar al hacer apagados con el dedo pulgar, dando diferentes duraciones a la nota del bajo.

Para mantener la uniformidad del ataque en cada voz, es recomendable en ciertas ocasiones digitar toda una sección con un dedo por voz, dentro de lo razonable.



Ante la posibilidad de corte en las voces, se jerarquizarán las mismas: es preferible cortar una voz intermedia, en muy raras ocasiones se le dará importancia, como en el caso de llevar el sujeto o contra-sujeto de una fuga.

Gran parte de la sutileza en la sarabanda radica en la articulación de la melodía. En este caso hay que agrupar correctamente los dieciseisavos en 3+1 en esta idea del *non legato* y 2+2. Esto se logra con un sutil movimiento de abandono del diapasón por parte de la mano izquierda.

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Invocación y danza

Síntesis biográfica

Joaquín Rodrigo nace el 25 de noviembre de 1901 en Sagunto, como último hijo. Su padre, Vicente Rodrigo Peirats, es heredero de numerosas tierras que transformó en viñedos y naranjales y su madre, Juana Vidre Ribelles, es de origen humilde y sin ningún tipo de estudios. Poco después de cumplir tres años, Joaquín contrae difteria y pierde la vista casi totalmente, apenas salvada por tratamientos que se le dan en Barcelona. En 1906 su familia se traslada a Valencia. A los siete años comienza a ir a la escuela en el colegio de la Congregación de Hermanas Franciscanas de la Inmaculada, un colegio donde los alumnos eran invidentes. Ahí fue siempre uno de los primeros en su clase. A los quince años quería empezar a estudiar música de manera seria, pero su padre no estaba de acuerdo con esto, y le consiguió un muchacho a manera de lazarillo- de quien esperaba que lo disuadiera sobre sus deseos musicales y con quien entabló una amistad fuerte: Rafael Ibáñez. A través de Eduardo López-Chavarri, maestro y amigo importante a través de la vida de Rodrigo, es como éste comenzó a ir clases de Historia de la Música en el conservatorio.

Si bien Rodrigo no es considerado un prodigio en su niñez, a sus veinte años ya había compuesto su primera suite, y a los veintitrés años tuvo la primera presentación pública de sus obras en los Jardines del Real (también conocido como los Viveros), con la Orquesta de Valencia bajo la batuta de José Manuel Izquierdo interpretó "Juglares". Desgraciadamente sus padres no estuvieron ahí, pues Vicente Rodrigo continuaba en desacuerdo con su elección profesional. En ese mismo año participó en el Concurso Nacional de Música convocado por el Ministro de Instrucción Pública y ganó una mención honorífica con sus "Cinco piezas infantiles". También gana sus dos primeras pesetas por derechos de autor. Rodrigo deja Valencia para ir a París en 1927, sin saber francés acompañado por Rafael Ibáñez; de los primeros contactos que hizo allí fueron el pianista Ricardo Viñes y Paul Dukas, maestro de composición en la *École Normale de Musique*, a quien fue a visitar personalmente a su apartamento en el barrio de Passy para pedirle ser su alumno. En la cátedra de Paul Dukas conoce a figuras como Roland-Manuel, Manuel M. Ponce y, a través de la revista "*La Revue Musicale*" que tenía una reunión semanal, conoce a figuras como Andrés Segovia y Joaquín Nin. Pasa ahí cinco años. Gracias a la necesidad de traducir una carta al alemán conoce a su futura esposa, la pianista turca Victoria Kamhi, a quien desposa en 1933.

En 1935 obtiene la beca "Conde de Cartagena", lo que le permite trasladarse con su esposa a Salzburgo donde compone la "Sonata del adiós" dedicada al recientemente difunto Paul Dukas. En su segundo año en Salzburgo la beca es anulada por el gobierno español a causa de la Guerra Civil Española de 1936, lo que lo somete a

grandes dificultades económicas en las que vivieron en una residencia de ancianos como refugiados españoles e incluso Rodrigo se vio obligado a dar clases de español para vivir. En enero de 1938 regresan a París, lo cual es una suerte de acuerdo con Laredo, porque evitan el régimen nazi donde los orígenes de Victoria hubieran sido problemáticos para ellos.

El 27 de septiembre de 1938, después de una reunión con su amigo y guitarrista Regino Sainz de la Maza y el marqués de Bolarque en San Sebastián, empieza a escribir la obra que lo catapultará a la fama: el “Concierto de Aranjuez”. En 1939 regresan a Madrid, dos días antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial; y Rodrigo consigue trabajo en la Radio Nacional y, después lo nombran jefe de Arte y Propaganda, profesor interino de Folclore en el Real Conservatorio de Música así como crítico musical del diario Pueblo (del cual lo cesan en 1945). El “Concierto de Aranjuez” se estrena en Barcelona en 1940. En 1942 gana el Premio Nacional de Música y obtiene la Cátedra de Música ‘Manuel de Falla’ en la Universidad Complutense. En 1948 pierde la poca vista que le queda a causa de un glaucoma que no le permitió un trasplante de córnea.

En 1951 se vuelve académico por unanimidad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, misma que le había otorgado la beca “Conde de Cartagena” años atrás. En 1958, Andrés Segovia estrenaría el concierto para guitarra “Fantasía para un gentilhombre” que alcanzaría un éxito comparable al Aranjuez.

En 1960 es nombrado *Officier des Arts et des Lettres* y *chevalier* de la *Légion d'Honneur* en 1963 por el gobierno francés; también Doctor *honoris causa* por la Universidad de Salamanca en 1964 (Calcraft. “Vida y obra.”. Parr. 12). En 1966, recibió la Gran Cruz del Mérito Civil y la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo. En esta década tiene pleitos de propiedad intelectual con Miles Davis y Richard Anthony por el uso sin su autorización del “Adagio” del “Concierto de Aranjuez”.

En los setentas se estrena el “Concierto Madrigal” en Hollywood y el “Concierto Pastoral” encargado por *Sir James Galway*. A principio de los ochentas casi muere en México tras un incendio en el hotel Sheraton al ir al estreno de “Como una fantasía”, dedicada al violonchelista Carlos Prieto y el siguiente año compone el “Concierto para una fiesta”.

En los noventa se le nombra Marqués de los Jardines de Aranjuez (1991) y se le otorga el premio Príncipe Asturias de las artes en 1996. Muere el 6 de julio de 1999 (Laredo).

¿Por qué un homenaje a Manuel de Falla?

Según nos cuenta Laredo (71), Rodrigo y Falla mantuvieron durante mucho tiempo correspondencia, y la ayuda que Falla representó al primero fue elogiada, aunque el mismo Rodrigo comenta que Falla no era una persona de trato fácil:

Falla era una gran persona, aunque caprichoso y raro. Es difícil trazar la silueta de una personalidad tan compleja y enigmática como la suya. Hombre callado y sobrio, pero al mismo tiempo muy sutil, difícil de coger en un renuncio. Juzgaba a la gente, a veces por un detalle nimio y a los compositores por la primera obra que oía. Si le caías en desgracia, lo mejor era que no te acercaras más a él. Si estabas de suerte, podías contar para siempre con su amistad y afecto. Yo fui de los afortunados.

En 1928 se le otorgó a Falla una medalla de la *Légion d'Honneur*, lo que le hizo desplazarse a París, estando allí aprovechó la oportunidad para dar a conocer la música española invitando a compositores españoles residentes a presentar sus obras en un concierto-homenaje en su honor organizado en la mansión de los Rothschild en la calle de Saint Florentin. En una visita a la *École Normale*, Joaquín Rodrigo tuvo la oportunidad de conversar con Falla personalmente después de un improvisado coloquio sobre música española a petición del mismísimo Paul Dukas. Días después, Falla cita al joven en el hotel London Palace y ahí le ofrece la posibilidad de presentar tres de sus piezas en su concierto-homenaje. Rodrigo acepta gustoso, y, a falta de pianista, él mismo interpreta el "Preludio al gallo mañanero", la "Zarabanda Lejana" y "Cantiga". El concierto es un éxito con piezas de Falla, Salazar, Mompou, Halffter, Nin, Turina y Blancafort. Rodrigo nos relata que el cocktail y las muchachas fueron más memorables. Falla y Rodrigo se vuelven a ver y Falla elogia su "Zarabanda Lejana", le promete presentarlo a la casa editora Schott y le da consejos sobre cómo actuar con los editores. Así es como entablan una amistad que consta de años de correspondencia escrita y que permite a Rodrigo conocer compositores como Indy, Ravel, Poulenc, Mompou y músicos como Segovia, Llobet y Pujol.

Tiempo después, impulsado por una fuerte necesidad económica Rodrigo escribe a Manuel de Falla para intervenir en la obtención de la beca del "conde de Cartagena" convocada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La primera es la carta de Rodrigo a Falla (Fundación Juan March 31):

Querido y venerado amigo: Hace algún tiempo que deseo escribirle, pero siempre el temor de poderle molestar me lo impide. Supe por el buen amigo D. Juan María Thomas que había Vd. vuelto a Granada y a esta dirección le dirijo esta carta pidiéndole un gran favor. Se trata de que he presentado mi candidatura a una de las

dos becas que concede la Academia de Bellas Artes para músicos que deseen salir al extranjero. Son estas becas las legadas por el conde de Cartagena y es precisamente en este mes cuando se resolverá el dicho concurso. No quiero ocultarle querido amigo y maestro que, a consecuencia de la espantosa crisis que atraviesa la agricultura española el estado económico de mi casa que se basaba en ella es muy precario, que en los actuales momentos la obtención de una de estas dos becas sería para mí la única solución de la situación difícil, muy difícil por la que paso. Los maestros Arbós y Pérez Casas conocedores de todas estas circunstancias y dado al sincero afecto que me profesan me han prometido valerse de toda su influencia y votar mi candidatura, a los demás señores que forman la ponencia no les conozco personalmente salvo a Vd. que aún no encontrándose en Madrid su indiscutida autoridad puede serme preciosa. Prevaliéndome de la cariñosa amistad que siempre me ha testimoniado y de la que tan orgulloso me siento me atrevo a molestarle acerca del particular, ya que no se trata de un simple deseo de marchar al extranjero como en tantos casos; muy por el contrario, mi gusto sería estar tranquilo en mi casa con mi mujer, pero como esta pensión es la única solución viable a ella me agarro. He trabajado bastante este pasado curso, he compuesto una colección de canciones que fueron premiadas en un famoso concurso por la fenecida junta nacional. (...) Ya nada más, querido maestro; no se olvide de mí, se lo ruego y sabe que queda siempre su incondicional amigo que tanto le quiere y admira

Joaquín Rodrigo
Ciscar,

Tras recibir esta carta, Manuel de Falla escribe al Conde de Romanones, quien es encargado del comité de becas:

Muy distinguido Señor mío: Ante todo ruego a Vd. me perdone que le moleste con una petición a propósito de la provisión de las dos becas para músicos, instituidas por el Conde de Cartagena. Ignoro en absoluto quienes sean los solicitantes; sólo sé de uno: Joaquín Rodrigo, cuyos indiscutibles méritos excusan mi presentación, dado que en España, y aún más en el Extranjero, cuenta su nombre entre los más altos de nuestra nueva generación de músicos. Forma, además, con Salinas y Cabezón, la trinidad de músicos ciegos que ilustran la historia de la música española. En Vd. confío Sr. Presidente, que hará llegar a todos los compañeros de Academia mi fervoroso ruego a favor de la candidatura del Sr. Rodrigo. A ello me impulsa, no sólo las razones innecesariamente expuestas por ser de todos conocidas, sino también al quebranto económico por el que atraviesa don Joaquín Rodrigo a causa de la crisis actual. Esta es la razón única que le decidió a solicitar la beca con el fin de no verse obligado a interrumpir sus trabajos. (...)"

q. e. s. m., [M. de F] 14. (a máquina)
Academia de Bellas Artes de San Fernando

El Conde de Romanones responde a Manuel de Falla que no ha recibido solicitud alguna de Rodrigo, y éste último se excusa por no haber podido preparar los papeles, también relata cómo uno de los argumentos en su contra es el tener demasiados méritos para pedir esa beca. Personajes como Joaquín Turina y Paul Dukas también intervienen en favor a Rodrigo. Después de enviar los papeles y demás certificados, se le comunica que la beca le es otorgada el 24 de diciembre de 1934. Rodrigo escribe entonces la siguiente carta:

Mi muy querido amigo y maestro: Me apresuro a transmitirle la buena noticia de que ayer se me designó por unanimidad para la beca del Conde de Cartagena. Todavía no es oficial, pues hasta el día 31 no se reúne el pleno. Pero desde luego, el nombramiento ya está hecho. Yo le doy una vez más las gracias por todo lo mucho que ha hecho Vd. por mí, sintiendo que Granada no esté un poquito más cerca, para poder darle un abrazo personalmente. Le deseo muy felices Pascuas y reciba la devoción de Su fiel amigo Joaquín Rodrigo Mi mujer le agradece de todo corazón su valiosa intervención y le envía sus respetuosos saludos.

Manuel de Falla le responde:

Muy querido amigo: Ya supondrá usted con qué alegría he recibido sus noticias, tan deseadas... y hasta esperadas por mí. ¡Gracias a Dios! Nuestra música será la primera beneficiada por ello como dije al Conde de Romanones confirmándole (y puntualizándole) mi primera carta. Yo también deseo mucho que un día puedan ustedes llegarse hasta Granada, y que por ahora, y a causa de mi trabajo, no habrá facilidad de que nos encontremos fuera de aquí. Mi hermana se une a mí para enviarle (así como a su Sra. —c.p.b.—) las más cordiales felicitaciones, y con ellas nuestros mejores votos para el nuevo Año, que Dios haga podamos todos merecer nos sea más clemente que el pasado... Le abraza su muy amigo, [M. de F.].

Después, en 1939, Manuel de Falla ayuda de nueva cuenta a Rodrigo en su regreso a España tras la Guerra Civil Española, consiguiendo para él puestos catedráticos en Granada y en Sevilla, los cuales Rodrigo declina porque consigue los puestos anteriormente mencionados en Madrid.

Concretamente sobre “Invocación y Danza”, Gallego (271) nos cuenta que fue escrita en 1961 y estrenada por Alirio Díaz el 12 de mayo de 1962 en el Festival Mayo

Musical de Bordeaux, *Château de la Brède*. En 1961, la Radio-Televisión Francesa (RTF) convocó el concurso “*Coupe de la guitare*” y el organizador invitó a Rodrigo a presentarse. Un poco harto, Rodrigo no quería, pero su esposa le recordó una obra que ya había compuesto para Regino Sainz de la Maza. Rodrigo nos habla de esto:

Esta obra fue escrita para el concurso ‘Coupe de la guitare 1961’, organizado por la Radiotelevisión Francesa, aprovechando apuntes y estudios esbozados para un homenaje a Manuel de Falla, especialmente de ‘El amor brujo’, pero no se trata más que de leves indicaciones para situarnos dentro de la atmósfera de un homenaje.

Rodrigo continúa:

Invocación y Danza, como su título ya lo indica, está compuesta de dos tiempos sin interrupción. En Invocación es donde encontramos los elementos sugeridos por la música de Falla, en una suerte de encantamiento sonoro. Luego se precisa la Danza, cuyo ritmo, pausado, está tomado de un ‘Polo’, sin que en esta danza haya elemento popular ninguno.

La obra, según nos cuenta Randy Pile (Leitao 7), entra en el concurso bajo el nombre de “Mio Cid”. Esta obra ganó el primer premio de la RTF.

Análisis de Invocación y danza

La primera parte de la Invocación (c. 1-8) es una clara referencia al tema de la *Introducción y Escena del Amor brujo*. Está escrita en armonía bitonal, y si consideramos la polifonía oculta de los armónicos, podremos observar el tema en la voz superior:



Invocación y danza:



Después se presenta una sección contrastante con un canto en el bajo y unos seisillos en los agudos a manera de pedal. En el c. 14 se repite el diseño melódico de la *Introducción y Escena*, una tercera arriba, y después el respectivo canto en el bajo con seisillos.



La siguiente referencia es un dibujo melódico extraído del *Tombeau* de Falla, un *homenaje a Debussy*, la utilización de este dibujo es que, en palabras de Rodrigo: “Toda mi juventud nace bajo el signo de Debussy, Ravel y Falla” (Gallego 294). El dibujo consta solamente de un intervalo de segunda menor descendente que se reitera cinco veces:

Homenaje a Debussy

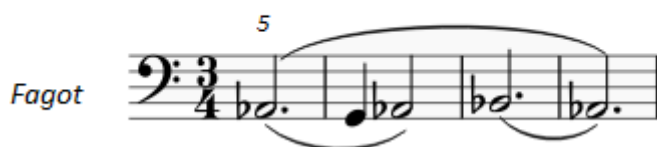


Invocación y danza:



Después Rodrigo echa mano del diseño melódico principal de *En la cueva, La Noche* para trazar el tema principal de toda la Invocación y parte de la Danza.

En la cueva, la noche



Invocación y Danza



A continuación, desarrolla este tema para llegar nuevamente a el dibujo del *Tombeau* en el c. 39, esta vez en el registro medio. Después de un rasgueo, emplea el solo de Oboe de la *Escena del Amor brujo* en el c. 48 en el registro más grave de la guitarra.

Canción del fuego fatuo

Voz

Piano

Vlc.

Invocación y danza

El Polo se repite ahora en f# menor y su correspondiente sección de trémolo. Con la ayuda de un puente construido con el tema de *En la cueva* en el bajo pasa a una sección de trémolo hecha nuevamente con el tema de *En la cueva* en el c. 129, el cual se repite tres veces y se desarrolla para llegar a una sección de rasgueos en re menor en el c. 146. Esta sección finaliza con un pedal ornamentado en los agudos.

Se vuelve a aparecer el tema de *En la cueva* ahora en re menor y vuelve a exponer el desarrollo en f# menor por última vez, vuelve a pasar a los rasgueos con seisillos en los agudos que conectan en el c. 174 a la tercera y última presentación del Polo en re menor y otro pedal ornamentado. La pieza concluye con el tema de la *Introducción y Escena* ahora con unos acordes en el c. 197 y un último pedal figurado.

Consideraciones

Evidentemente conocer los materiales centrales de una pieza es un primer paso para una interpretación y el hecho de conocer su procedencia dicta mayor conciencia de causa.

Sobre la primera sección, considero que para generar variedad además de una conducción dinámica en la frase se puede jugar con la tímbrica de los bajos (es aún más importante variar en los bajos debido a que los armónicos no nos permiten diversidad tímbrica) esto se logrará al alternar el uso de la yema del pulgar en una parte y la uña en la otra.

El trémolo es otro de los puntos clave de esta obra, el trabajo de mecanización es fundamental para un trémolo equilibrado y sin cortes, pero también conocer su función en cada momento. Hay que separar las veces que es la melodía de las que la nota tenida es un fondo para un desarrollo más importante del bajo.

En el caso del Polo, uno de los puntos que más me ha causado dificultad es la acentuación correcta del 6/8, pues si bien el acento está claramente marcado en el 1er tiempo, la disonancia que Rodrigo pone en el 3er tiempo tiene una gran presencia si no se trata con cuidado. La solución que se ha encontrado es unir la conducción del bajo con esta disonancia, y diferenciar su timbre de las otras voces, pero mantenerla tenida un octavo o dos para clarificar su función, la cual es agregar un color, jamás un acento.

John W. Duarte (1919-2004)

Variaciones sobre un tema catalán

Síntesis biográfica

Dado que no se encontró una biografía fidedigna sobre John William Duarte, nos remitimos al obituario publicado por el periódico *The Guardian*:

John, mejor conocido como Jack, quien murió de cáncer a los 85 años se ha convertido en una leyenda para los guitarristas durante medio siglo. Una presencia distintiva en festivales, escuelas de verano, concursos y recitales, escribió algunas de las más populares composiciones para guitarra.

Nacido en Sheffield, Duarte se movió con su familia a Manchester cuando tenía seis años. Fue educado en la Manchester Central High School y en la Manchester University, donde se graduó en química, trabajó después con la Bleachers Association y durante la segunda guerra mundial, como jefe químico en una fábrica de suministros.

Sin embargo, la música fue su primer amor. Cuando era niño Duarte estaba fascinado por el banjo y se enseñó él solo a tocar acordes en el ukulele, y después en una guitarra comprada en 1934 durante unas vacaciones a Blackpool. Tomó lecciones de guitarra con Terry Usher, quien enseñaba en la Royal Manchester College of Music, y durante sus años de estudiante tocó la guitarra y trompeta en la banda del colegio los varsity Vamps

Usher y Duarte fundaron el Manchester Guitar Circle después de la guerra. A través de él, Duarte escuchó y conoció a Andrés Segovia en concierto en Bradford en 1947. Este encuentro fue fructífero pues Segovia comenzó a interpretar y grabar su English Suite No. 1. Escribió más de 140 composiciones de las cuales Antigoni Goni grabó un recital completo de Duarte con la cadena Naxos. Su creciente actividad musical lo hizo moverse a Londres en 1953, donde Duarte continuó su trabajo científico, hasta 1969, cuando él y su esposa Dorothy compraron una tienda en Highgate, para tener seguridad financiera.

Duarte fue autodidacta como compositor, y escribió para guitarra en su mayoría, en solo, en consort, música de cámara, canto y orquesta. Su música no es favorecida por los músicos académicos pero su escritura en estilos de jazz, popular experimental han alcanzado popularidad internacional. Su trabajo ha sido grabado comercialmente en 24 países por no menos de 60 guitarristas y ensambles, y su amplio círculo de amigos y conocidos incluye compositores como Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Rodrigo y guitarristas de jazz como Wes Montgomery y Django Reinhardt, para quien (con Ella Fitzgerald) había tocado bajo en sesiones de jam durante sus años de estudiante. En 1976, en colaboración con Alfred A Kamys Ltd, Duarte tomó la dirección del Cannington International Guitar summer school y festival cerca de Bridgewater en Somerset, y se convirtió una selección internacional para guitarristas hasta 1993. Además, hasta el comienzo de su enfermedad en 2003, viajó alrededor del mundo, dando ponencias, enseñando y ocasionalmente tocando guitarra en sesiones nocturnas. Duarte fue editor para la revista Gramophone, cubriendo música para instrumentos pulsados y escribió numerosas notas al programa y las líneas de más de 250 grabaciones. Le sobreviven su esposa Dorothy, sus dos hijos e hija⁹ (Turner parr. 1-6).

⁹ Traducción propia

El tema con variaciones

Es la manera de tratar y embellecer un tema para obtener más posibilidades musicales del mismo, esto se puede lograr a través de diversas maneras (Jones. "Variation form.". *Grove Music Online*. Parr. 2):

- Utilizando un *cantus firmus* que permite que los demás elementos cambien.
- Con un *ostinato* en el bajo que permite libertad a las demás voces.
- Con una secuencia armónica fija.
- Manteniendo el contorno del tema.
- Manteniendo sólo el tema como elemento fijo.
- Como variaciones características, en donde se retoman elementos del tema y se trabajan en diferentes géneros.
- Variaciones de fantasía, donde una estructura narrativa moldea el trabajo, pero todos los elementos del tema son tratados.
- Como variaciones seriales, donde la secuencia forma el tema para las variaciones.

Dentro de la literatura de la vihuela encontramos entre los autores más antiguos que tratan esta forma, compositores como Luis de Milan en su tratado "El Maestro", Enríquez de Valderrábano y su "Sylva de Sirenas", o Luis de Narváez y "los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer la vihuela", quienes crean una cantidad innumerable de *diferencias*¹⁰ sobre numerosos temas. También el organista Antonio de Cabezón compuso trabajos con diferentes técnicas de variación como las anteriormente mencionadas, las cuales después fueron imitadas en Italia y desarrolladas por los compositores ingleses. En el siglo XV, con la proliferación del bajo continuo hubo un gran desarrollo de chaconas y passacaglias, obras con *ostinatos* en el bajo mientras que en el siglo XVII y XVIII fueron más comunes las variaciones corales.

En el periodo Clásico fue una forma importante, Haydn usó variaciones en temas originales para desarrollar movimientos en algunas de sus sonatas, y la carrera como intérprete de Mozart se refleja en sus temas con variaciones. Beethoven fue de los que más desarrolló esta forma, en sus trabajos de la madurez son la pieza central en muchas de sus sonatas y cuartetos. Guitarristas como Fernando Sor y Dionisio

¹⁰ Técnica compositiva utilizada en el siglo XVI.

Aguado echaron mano frecuentemente de esta forma y de trabajos de Mozart y Beethoven para sus composiciones. En el siglo XIX fueron más comunes las variaciones fantasía y uno de los compositores que más utilizaron esta forma fue Brahms, quien hizo una síntesis de las técnicas previamente establecidas en el cuarto movimiento de su "Sinfonía no. 4" (Jones. "Variation form.". *Grove Music Online*. Parr. 7).

El tema de nuestra obra es una canción catalana llamada "*Canço del Lladre*" (Canción del Ladrón) de origen anónimo, creada en el siglo XVIII y forma parte de una colección de canciones llamada "*Cançons de bandolers*"¹¹ donde se cuenta la vida de un ladrón desde su nacimiento hasta que lo llevan a prisión para ser ejecutado. Este tema es ampliamente reconocido e interpretado por diversos músicos de diferentes estilos, como Ferran Savall, Marina Rosell e incluso Joan Manuel Serrat. A continuación, la letra:

¹¹ <http://variacionesgoldberg.blogspot.mx/2007/12/la-can-del-lladre.html>

*Quan jo era petitet
festejava i presumia,
espardenya blanca al peu
mocador a la falsia.*

*I ara que en sóc grandet
m'ha posat en mala vida
Me só posat a robar
ofici de cada dia.*

*Adéu, clavell morenet
Adéu, estrella del dia!*

*Vaig robar a un traginer
que venia de la fira:
li prengui tots els diners
i la mostra que duia.*

*Quan he tingut prou diners,
he robat a una nina:
l'he robada en falsetat,
dient que m'hi casaria.*

*Adéu clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!*

*La justícia me l'ha pres
i en presó fosca m'envia
la justícia me l'ha pres
i em farà pagar amb ma vida.*

*Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!*

Quando era jovencito
cortejaba y presumía,
alpargata blanca en el pie,
pañuelo en el bolsillo.

Y ahora que soy mayorcito,
me he dado a la mala vida.
Me he dado a robar,
oficio de cada día.

¡Adiós, clavel morenito!
¡Adiós, estrella del día!

Le robé a un arriero
que volvía de la feria:
le quité todo el dinero
y la muestra que llevaba.

Cuando he tenido bastante dinero,
he robado a una jovencita:
la he robado con embustes,
diciendo que me casaría.

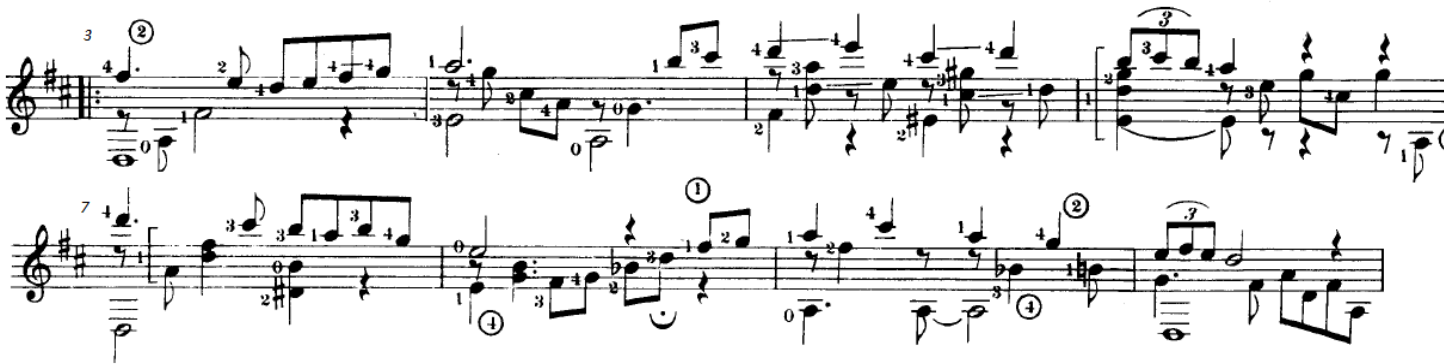
¡Adiós, clavel morenito!
¡Adiós, estrella del día!

La justicia me ha apresado
y a prisión oscura me envía
la justicia me ha apresado
y me hará pagar con la vida.

¡Adiós, clavel morenito!
¡Adiós, estrella del día!

Análisis de las Variaciones sobre un tema catalán

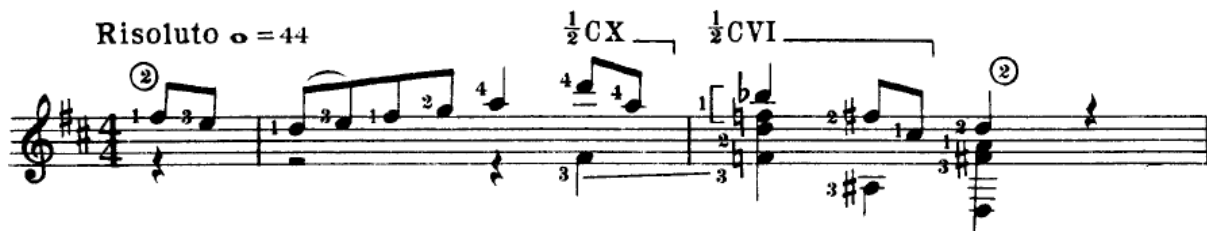
Esta obra consta de siete variaciones. El tema se presenta en la tonalidad de Re mayor. Los dos primeros compases son un pedal en el acorde de tónica. En el c. 3 se presenta el tema en una armonía bastante tradicional de tónica y dominante (con la pequeña excepción del acorde de Do# Mayor en el c. 5.3)



The image shows the first variation of the piece. It consists of two staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff contains measures 3 through 8, and the second staff contains measures 9 through 14. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4, 7) indicating specific notes or groups of notes. The piece ends with a double bar line.

1era variación

Igualmente en la tonalidad de Re mayor, presenta un desarrollo armónico más complejo, se utiliza la primer célula del tema el cual es respondido en diferentes registros de la guitarra.



The image shows the first variation of the piece. It consists of a single staff of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Risoluto' and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4, 7) indicating specific notes or groups of notes. The piece ends with a double bar line.

Después se presenta una sección de arpeggios en acordes con séptima. En el c. 9 se vuelve a retomar la primera célula del tema y se desarrolla en su relativo menor, aunque lo hace mayor para hacer una inflexión a su menor y en c. 13 nuevamente los arpeggios de séptima. En el c. 19 se reitera la primera presentación.

IIIa variación

Esta variación, tiene como carácter *viva e con forza* en un estilo de giga. Está en la tonalidad de Fa# mayor. Su material puede ser dividido así:

p i a m i m

El siguiente motivo que le responde:

p i m i p m

Y este último que tiene función de puente:

a m i (sempre)

IVa variación

De carácter apacible, hay dos motivos que dialogan a lo largo de toda esta variación: una serie de acordes quebrados donde una de las voces medias hace un canto y una melodía en dieciseisavos que le responde.

CII *CIII*

Va variación

La variación V, indicada *con bravura*, comienza con una enérgica escala descendente con ligados en Mi menor.

Con bravura



The musical notation shows a single staff in E minor (one sharp). It begins with a descending scale starting on G4, marked with a forte 'f' dynamic. The scale is played with slurs and includes fingering numbers: 3, 1, 4, 3, 0, 3, 1, 0, 1, 3, 4, 3, 1, 0, 2, 4, 1. There are two circled numbers '2' above the notes. The piece ends with a final chord and a fermata.

Después de unos arpeggios sobre Fa# y la tónica modula a Do mayor, donde hace inflexiones progresivas en un *meno mosso e poco dolce*.

meno mosso e poco dolce



The musical notation shows a single staff in C major. It features four sections of arpeggiated chords: CX, CV, CIII, and CVII. Each section has a circled number '1' above it. The chords are: CX (F#4, C5, F#4), CV (F#4, C5, F#4), CIII (F#4, C5, F#4), and CVII (F#4, C5, F#4). The piece ends with a final chord and a fermata.

Después en una escala con ligados que comienza desde los graves de la guitarra retoma la energía de la primera parte con una un dibujo melódico descendente adornado y culmina con una tercera de picardía.

Via variación

Esta variación está indicada *con delicatessa*, la melodía principal se ejecuta en armónicos. Está en La mayor y todas las resoluciones son en retardo. La segunda sección hace inflexiones a mi menor y a si menor para regresar hacer una reiteración del tema en La mayor.

Con delicatessa ♩ = 64 (*Melody in harmonics throughout*)



The musical notation shows a single staff in A major (two sharps). It features a melody in harmonics throughout. The tempo is marked as ♩ = 64. The piece is marked with a circled number '1' above the notes. The piece ends with a final chord and a fermata.

Finale

Comienza con unos acordes con notas repetidas a modo de marcha que aumentan en densidad y después descienden con una escala.

Finale

Después se reintroduce el tema siendo ligeramente variado al ser presentado en dieciseisavos y acompañado de una escala ascendente. Esto último se alterna con la idea de los acordes con notas repetidas, que pasan por Sib mayor, la menor y fa menor. Después de una escala descendente, se presenta nuevamente el tema, ahora en La Mayor. Posteriormente se retoma el modelo de los acordes del principio, salvo que se desarrolla con rasgueos en tresillo. Se presenta el tema dos veces, primero como octavas en los graves y después en los agudos. Estalla el tema en unos rasgueos con pedal en *fortísimo*.

Finaliza con una variación del tema en octavas y acordes en Re mayor.

Consideraciones

Ésta es una obra desafiante con más diversos problemas de origen técnico que musical. Para abordar esta pieza se debe de tomar conciencia de todos los recursos técnicos a dominar.

- En la presentación del tema se debe de cuidar la transparencia del mismo, agregando pequeños cambios de timbre donde la armonía lo permite.
- En la primera variación hay que cuidar la limpieza, pues la riqueza armónica puede perderse si no se tiene suficiente claridad en la ejecución.
- En la segunda se deberá poner especial atención al discurso, debido a que las progresiones corren el riesgo de estancarlo.
- En la tercera variación podemos agregar articulación a las voces, lo que nos dará como resultado un discurso másailable y dinámico.
- En la cuarta podemos observar el mismo problema que en la segunda, aquí entran en juego solamente dos materiales, por lo tanto hay que prestar atención particular a la construcción y dirección del discurso.
- La quinta variación es una de las más demandantes en cuestión técnica, al tener ligados y escalas con ligados que deben presentarse con mucho arrojo. Además, es la que permite más variedad de color pues posee más cambios agógicos.
- En la sexta variación hay que tener especial cuidado con la delicadeza de los armónicos, esto resulta particularmente retador pues hay que gestionar también dos voces en el acompañamiento.
- El *finale* representa un reto debido a que es la variación más demandante técnicamente, aunado al peso de ser la última sección de la obra. Es primordial trabajar la resistencia en los rasgueos para que tengan el impacto esperado.

La problemática última es hacer un encadenamiento lógico entre las variaciones, al hacerlo debe tomarse en cuenta el carácter de cada una, dejar que se disipe la energía o no dejarla caer.

Leo Brouwer (1939-)

Sonata No. 1

Síntesis biográfica

Juan Leo Vigildo Brouwer nace en la Habana, Cuba el 1° de marzo de 1939. Desde joven se inicia en la música, él mismo cuenta que a los cuatro años grandes personalidades de la música iban y venían a casa de su abuela para tocar el piano (Alderete). Comenzó sus estudios con su padre y a los trece años ya es familiar con trabajos de Tárrega y Villa-Lobos, e incluso empieza a componer algunas obras. En 1953 comienza a estudiar con Issac Nicola quien fundó la escuela cubana de guitarra y posteriormente en el Conservatorio Peyrellade de La Habana. Hizo su debut en 1955 con composiciones propias como “Suite No. 1” para guitarra y “Cuerdas y percusión” (O’leary 11).

En 1959 recibe una beca del departamento de Música de la Universidad de Hartford para estudiar guitarra y otra de la *Julliard School of Music* de New York para estudiar composición.

Un año después es contratado como profesor de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Nacional de la Habana. A su vez, crea el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) a través de su Departamento de Música. También obtuvo la plaza de consejero musical en la Cadena Nacional de Radio y Televisión de la Habana.

Es nombrado miembro de honor por parte del Consejo Internacional de Música de la UNESCO junto con figuras como Issac Stern, Yehudi Menuhin, Ravi Shankar y Herbert Von Karajan en 1987 y miembro del comité honorario de la *Instituzione Musicale Italo-Latinoamericana*.

Ha sido Director General de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, miembro del Consejo Internacional de Música, miembro de la Sociedad Internacional de Autores de Música, presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra, miembro de la Academia de las Artes en Berlín, Director Titular de la Orquesta de Córdoba y Director Artístico del Festival Internacional de Guitarra de la Habana (Mattera 1-6).

Sonata

Este término se aplica a un gran número de diferentes piezas. Proviene del latín "sonare". En el barroco, Bossard señala que la sonata era diseñada de acuerdo con la hechura del compositor, y era el equivalente para los instrumentos lo que la cantata para la voz. Él mismo señala dos tipos: La sonata *da camera*, con una función más doméstica o de entretenimiento y la sonata *da chiesa* las cuales reemplazaron a los solos de órgano durante los Propios de la Misa (Mangsen, et al. "Sonata." *Grove Music Online*. Parr. 4).

En el periodo Clásico existen varias definiciones, hubo quien se apegó a la antigua clasificación *da camera* y *da chiesa*, y también hubo quien la comparó con la oda o comprendió su estructura dentro de las fórmulas de retórica (*exordium*, *propositio*, *refutatio*, *confirmatio*). A grandes rasgos, la sonata clásica se puede definir como una obra de tres (o cuatro) movimientos, normalmente para piano o dúo, donde su primer movimiento casi invariablemente está escrito en forma sonata, seguido de un movimiento lento en una tonalidad con parentesco, un episodio *cantabile* y un *finale* en forma rondó. La forma sonata tuvo ciertas transformaciones en el periodo romántico, como el uso de temas originales (que venían del desarrollo del *lied*¹²) que eran armonizados cromáticamente o con progresiones aparentemente libres. A su vez, debido a un desagrado por hacer repeticiones literales, los temas son transformados al punto que la reexposición se volvió poco importante y el uso de temas contrastantes comúnmente llamados masculino y femenino, en lugar de la clásica dualidad tonal de la exposición. La convencionalización del mayor y menor como representaciones válidas de la tónica fue otro de los puntos. De cualquier manera, en el siglo XIX pasó a ser meramente un ejercicio de forma siendo la "parte conservadora de la música romántica" (Mangsen, et al. "Sonata." *Grove Music Online*. Parr. 19).

En el siglo XX podemos observar la forma sonata dentro de la música tonal en diferentes compositores, pero además de una armonización más disonante y un manejo más amplio del rango tonal, no hay grandes modificaciones a los puntos observados en el periodo Romántico (Mangsen, et al. "Sonata." *Grove Music Online*. Parr. 49).

¹² Canción lírica breve para voz solista y acompañamiento, típica de los países germanos.

Lenguaje y citas

En 1987, en la entrevista realizada por Rodolfo Betancourt (Parr. 4), Brouwer mismo describe su evolución como compositor:

Yo comienzo en el año '55. Tuve un contacto muy fuerte en este primer período con la cultura popular [vernácula] con raíces en los rituales africanos con una tradición de 500 años en Cuba. Ésta fue la base para los materiales temáticos esenciales de mi música. De ahí viene el sabor afro-cubano, por supuesto aparte de una armonía sofisticada. Esta etapa culmina a principios de los '60. Nunca he hecho un corte radical de estilos. Mi evolución se ha caracterizado por una fusión, un cambio gradual hacia adelante. En el año '62 comienza una nueva etapa media. Son las primeras músicas, las cuales no me gusta llamarlas 'experimentales', pero que se consideran dentro de la especie de vanguardia de esta década. Empieza con el Sonograma para pianos, las Variantes de Percusión de 1961-62. Un poco después compongo el Elogio de la Danza que mira hacia atrás como composición, es decir: yo nunca abandono un elemento compositivo que me es necesario como herramienta de trabajo. Esta etapa central, que no llega a diez años, fue una gran erupción, una especie de catarsis de vanguardismo, aleatorismo, etc. Debo aclarar que nunca tuve influencias de Hans Werner Henze o Luigi Nono. Ellos han sido grandes amigos y a ambos les debo yo, un cubano de veintitantos años, el que Europa hubiese conocido mi música fuera de tiempo. ¿El motivo? La Revolución Cubana, que vivió un momento de catarsis y nacimiento de la vanguardia y de libertad creadora. Estos músicos europeos, preocupados por el desarrollo cultural y social, encontraron en Cuba a Leo Brouwer y llevaron su música a Europa. Ése fue un gran golpe de suerte que tuve gracias a la Revolución. Llegó un momento en el que me saturé del lenguaje de la ahora llamada vieja vanguardia, esta música contemporánea que hemos hecho todos y que todavía se sigue haciendo por muchos compositores. Lo que sucedió fue que el lenguaje atomizado, crispado y tensional de este tipo de música adolecía, y sigue adoleciendo aún hoy, de un defecto relacionado con la esencia del equilibrio compositivo en todas las etapas de la historia. El movimiento, la tensión, con su consecuente reposo, la relajación. Esta "ley de contrarios" - día-noche, hombre-mujer, ying-yang, tiempo de amar-tiempo de odiar - existe en todas las circunstancias del hombre. La vanguardia carecía de reposo, de que todas las tensiones descansaran. No hay ningún organismo viviente que no repose. Ésa fue una de las cosas que descubrí en mis análisis completamente autodidactas. De manera que hice una especie de regresión que va hacia simplificar los materiales compositivos en mi última etapa que llamo de la "Nueva Simplicidad". Esta Nueva Simplicidad recoge los elementos esenciales de la música popular, la música académica y de la misma vanguardia, que me sirven para dar contraste a grandes tensiones... Desde mi punto de vista el hombre necesita, con

la madurez, de un cierto reposo que va teñido de magia y de su manera de ver la vida. Mi manera de ver la vida, tanto física como intelectualmente, es sensorial más que analista, a pesar de yo mismo ser profesor y analista de semántica. El minimalismo se acuñó en los años '60 con las tesis de Steve Reich y Philip Glass, los cuales tienen un antecedente de casi treinta años antes en la música de Collin McPhee. He tomado el minimalismo como elemento compositivo muy importante porque es inherente a mis raíces culturales del "tercer mundo". África, Asia, se manifiestan de manera minimalista, y así lo han descubierto, quizás tardíamente, éstos maravillosos creadores del minimalismo norteamericano.

Esto nos permite ver que la Sonata No. 1, escrita en 1990, proviene de su tercer periodo compositivo.

Acerca de la fusión de materiales populares y clásicos, Leo Brouwer nos da su opinión en el documental *Homoludens*:

Yo orquesté a los Beatles, a la manera clásica. También transcribí unas criollas, canciones de principios del siglo XX a la manera contemporánea, y en alguna ocasión he tomado temas clásicos a la manera popular. Claro, estas operaciones no son fáciles porque se tropieza con muchos clichés. Por ejemplo, en una obra contemporánea sinfónica, tu puedes poner un complejo de tambores batá. No hablo de la novedad, eso no es novedoso para nadie, pero pudiera ser interesante, pudiera serlo. Yo creo, hablando literalmente que no lo es, porque los batá tienen un complejo sonoro tan propio que al ponerlo tú al sonar con cualquier otra cosa, no estás haciendo nada nuevo, estás valiéndote simplemente de un gancho turístico. Ese es el peligro que tiene la fusión mal entendida. En cambio, lo mismo puede ocurrir la sinfonía no. 40 de Mozart, le pones una claqueta de ritmo, como han hecho algunos para vender a los clásicos a la manera popular, y has arruinado por completo la verdadera función de eso. Yo creo que es muy complicado, pero cuando los elementos de esas músicas son coherentes hay que intuirlo, no teorizarlo. Sale, es muy difícil, pero sale (Alderete).

Análisis de la sonata No. 1

En su libro “Caminos de la Creación”, Marta Rodríguez y Victoria Eli (81) nos hablan de esta sonata:

El primer movimiento, Fandangos y boleros, es uno de los más claros ejemplos de minimalismo en la creación del compositor, aunque procede destacar la manera en que lo aborda y no los rasgos que lo definen, pues cuando presenta el mismo motivo intercalado entre pasajes de marcado contraste en cada ocasión, lo varía constantemente. Otros elementos importantes que utiliza como recurso tímbrico son los armónicos, la resonancia de los sonidos y las diferentes posibilidades expresivas que le proporcionan las articulaciones. En esta sección apela a un constante cambio de compases, aunque desde luego en la audición no se perciben. (...) Así, con absoluta conciencia de su objetivo llega a la coda (que subtitula ‘Beethoven visita al Padre Soler’) haciendo cita a un fragmento de la Sexta Sinfonía op. 68 en Fa mayor “Pastoral” del compositor alemán y de una de las sonatas del padre Antonio Soler, que integra perfectamente a su discurso. El segundo movimiento, Sarabanda de Scriabin recrea más espléndidamente la sonoridad del instrumento mediante la melodía y las armonías, ajustadas a la obvia lentitud que el género aludido demanda. En tanto en el tercer movimiento, La toccata de Pasquini, despliega toda la capacidad virtuosista del instrumento y explora ampliamente su sonoridad, retando al intérprete a que asuma una actitud consciente y profunda de su ejecución.

En el análisis de esta sonata, se nombrarán todos los elementos de manera continua y no recomenzando en cada movimiento como en el caso de la suite de Bach, debido a que existen elementos que son reutilizados en el segundo y tercer movimiento. Se nombrarán dichos elementos con letras finales del abecedario para diferenciarlos.

Se presentan las células rítmicas que desarrollan la sonata: Sol# (A) Sib, Do#, Fa, Sib, Sol (B) y Sol#, Fa#, Fa#, Sol# (X), posteriormente W y X son formas desarrolladas de A, pero decidí considerarlos como motivos aparte debido a su gran peso a lo largo de los tres movimientos de la sonata.

El 1er movimiento, Fandangos y Boleros está dividido en las siguientes secciones:

Preámbulo.- En un diálogo de carácter improvisatorio, A y B se responden y se desarrollan

- 1 -
" Fandangos y Boleros "

L. BROUWER
(1990)

"Preámbulo"
Lento (♩ = 56...60)

A **B**

El c. 7 **X** se presenta en su forma más desarrollada

7 "ritmico e mosso" **X**

X

y el diálogo entre **A** y **B** conduce a unas octavas (**W**) en *forte* que finalizan la sección aún respondiéndose.

Piu Mosso

W

f marcato *p eco*

Danza.- Esta primera danza, como se menciona en la cita de Rodríguez y Elí es un fandango inspirado en los fandangos de Soler, hecha con una fórmula rítmica de octavo y dos dieciseisavos (el cual nombraremos **D**)

"Danza" (♩ = 88)

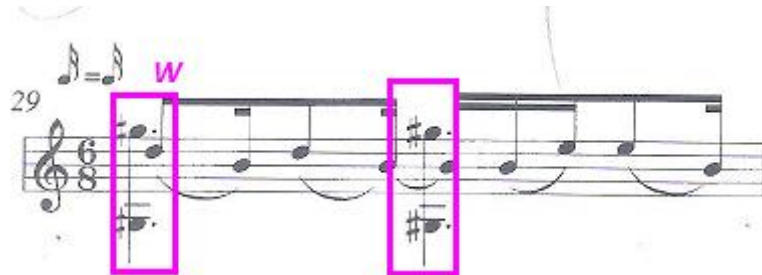
Allegretto **D**

D

mf *ritmico*

que desarrolla en diferentes compases **A** en el bajo y alterna con pasajes rápidos derivados de **B**.

Alla Danza.- Es una danza en 6/8 con **W** como pedal, donde la voz media es la que canta, primero una figura de octavo, dieciseisavo, octavo dieciseisavo y una fórmula derivada de ese ritmo. Se presenta primero en Sol#, después en Fa y luego en Do#.



En c. 42 rompe la sección con **W** y cambia el ritmo de la danza a 3/4 y luego repite **W** pero en La bemol con pasajes rápidos hasta llegar a:

Alla Danza II.- Este *alla danza* es derivada de la sección Danza, con un derivado rítmico de (**D'**) que siempre es respondido por **D** literal, aquí igualmente se desarrolla estirando el motivo en compases cada vez más complejos.



Coda.- La coda es una presentación del tema de la Sinfonía 6 Pastoral (**P**) de Ludwig V. Beethoven, quien "visita" al padre Soler porque el tema de la Pastoral se alterna con la sección Danza.



II.- Sarabanda de Scriabin

La sarabanda está dividida en las secciones A, B y A' y A, B.

Está hecha a base de dos células: un nuevo elemento que es un *ostinato* de sarabanda con ligeras transformaciones rítmicas el cual nombraremos **Y** constituido por las notas Fa, Sol, La en diferentes octavas y **X** del anterior movimiento ahora a partir de Mib.

Sarabanda (♩ = 60...69) **Y**

6 en FA

XII XII

p L.V.

marc. u. canto

sempre pp il acom-

En el c. 13 hasta 20 es una escala sin alteraciones que intercala notas reales con armónicos.

13 XII

2 3 1 2

En el c. 23 cambia el compás a 4/4 y **X** se presenta en Do# en los graves con una figura de pedal y se desarrolla.

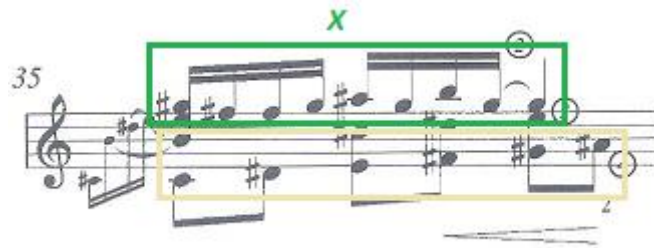
(*Omaggio a Scriabin*)

23

sonoro

V

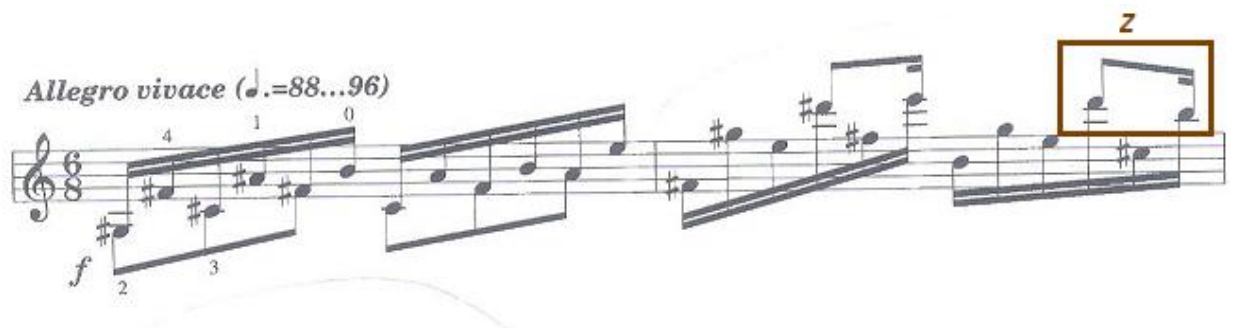
Concluye esta sección regresando al 3/4 en el c. 34 con **X** en el registro agudo y utilizando una escala hexáfona en el bajo.



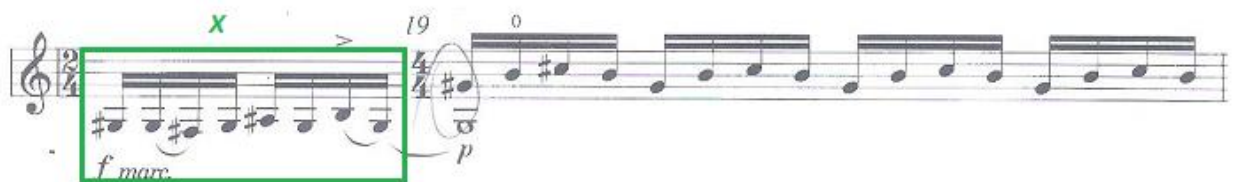
Finalmente, en c. 38 reexpone la primera sección de la sarabanda.

III.- Toccata de Pasquini

El tercer movimiento tiene como célula principal un intervalo de tercera mayor descendente utilizada por Bernardo Pasquini en su *Toccata al Scherzo del Cucco*, a quien nombraremos **Z**. Esta sección consta de unos arpeggios atonales



En el c. 16 utiliza **X** con un pedal en los agudos y lo desarrolla y repite **X** en do#, finaliza con un *pizzicato* Bartók y un acorde, hace un puente con derivados de **X'** y reitera una última vez **X**.



En el c. 32 comienza una sección que remite a las *toccatas* para teclado y finaliza con otro *pizzicato* Bartók y acorde en el c. 40. Después repite los arpeggios del principio de este movimiento y en c. 52 entra **Z** y nos conduce a un puente en c.57.

En el c. 61 se vuelve a mencionar **Z** y utiliza una figura rápida de seisillo que es un pedal en Mi para pasar a la siguiente sección:

En el c. 63 utiliza **W** (de nuestro primer movimiento) como pilar de esta nueva sección, aunque en realidad es un reminisciente del “*Alla danza*” del 1er movimiento pues incluso tiene las mismas progresiones (Primero en Sol# y luego en Fa).

En el c. 70 hay un nuevo arpeggio sobre Sol# que contiene **X** en los agudos. A esta fórmula la llamaremos **X''**

En c 79 nuevamente encontramos **Z**, que nos lleva a otra sección ‘*toccata*’ hasta el c. 88. En el c. 91 se presenta otra vez **Z**. En el *Tempo di Sarabanda* del c. 94, volvemos a encontrar **Y** y **X** como **X'**. Después en c. 102 aparece otra sección ‘*toccata*’ y nos conduce a un *Da capo al segno*.

Consideraciones

De las obras tratadas en el presente trabajo, ésta es la única que tiene sugerencias de interpretación y digitación por parte del compositor (la versión utilizada de las variaciones de Duarte tiene digitaciones de Alice Arzt). Considero lógico seguirlas, puesto que, en mi opinión, una obra compuesta y trabajada desde el instrumento, forma una corriente estilística fundamental, es decir, la estética propia y natural dentro de la mentalidad guitarrística. Si bien lo que me impulsó a hacer esta investigación fue la diversidad del repertorio y estudiar tanto compositores guitarristas como no guitarristas, considero que también es importante valorar la ergonomía de la escritura, los recursos, y aún, las limitaciones del instrumento.

En el caso de primer movimiento de esta pieza es fundamental la riqueza tímbrica puesto que, si no se crea una diferencia colorística, el tejido polifónico puede pasarse por alto. También es de suma importancia que la rapidez de ciertos pasajes no corte la idea musical, eso se puede lograr considerando estos pasajes melódicamente o como una bruma a pesar del desafío técnico que representan.

En el segundo movimiento la escritura es tan transparente que lo mejor que se puede hacer es, como se mencionó anteriormente, dejar esa nitidez crear una atmósfera pura aumentada sólo por un magistral control dinámico.

El tercer movimiento al ser una *toccata*, nos permite mucha libertad en las secciones de carácter improvisatorio - que pueden ser manejadas de manera virtuosa - o en las agrupaciones rítmicas que podemos crear. A su vez, nos remite a las grandes *toccatas* creadas para órgano y tal amplitud tanto sonora como de registración colorística debe de ser correspondida en energía y timbres en la guitarra.

Fuentes

Referencias

Bach, C. P.E. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W. W. Norton & Company, 1949.

Boyd, Malcom. *Bach*. Oxford-México: Oxford University Press, 2000.

Eli Rodríguez, Victoria y Marta Rodríguez Cuervo. *Leo Brower: caminos de la creación*, Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2009.

Forkel, J.N. *Juan Sebastián Bach*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Gallego, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo*. España: Iberautor Promociones Culturales, 2003.

Gédalge, André. *Tratado de fuga*. Madrid: Real musical, 1990.

Graetzer, G. *La ejecución de los adornos en las obras de J.S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

Kamhi de Rodrigo, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo. La historia de nuestra vida España*, Joaquín Rodrigo Ediciones, 1995.

Laredo, Carlos. *Joaquín Rodrigo: Biografía*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 2011.

Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J.S. Bach*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. New York: W.W. Norton, 2000.

Referencias electrónicas

Betancourt, Rodolfo. "A Close Encounter with Leo Brouwer", *Guitar Review*, Primavera 1998, Num113, Internet resource:
<<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>>

Calcraft, Raymond. "Vida y obra. Vida I". Internet resource:
<<https://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/15-biografia-larga>>

- Fernández, E. "Ensayos sobre las obras para laúd de J. S. Bach. ART Ediciones, 2003. Internet Resource <https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAld3dBS25Mb0x2cUE/view>
- Ferguson, H. "Bach's 'Lauten Werck'", *Music & Letters*, Oxford University Press Stable, 1967, Vol. 48, No. 3. pp. 259-264. Internet resource: <<http://www.jstor.org/stable/732716>>
- Fuller, David. "Suite." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Internet resource: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27091>>
- Homenaje a Joaquín Rodrigo, Concierto especial 7*, Fundación Juan March, Madrid, 9 de diciembre de 1981. Internet resource: <<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1493/PDF/download/Program%20for%20%5BConcierto%20especial%207%5D%20Homenaje%20a%20Joaqu%C3%ADn%20Rodrigo.pdf>>
- Jones, Timothy. "Variation form." *The Oxford Companion to Music*. Ed. Alison Latham. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Internet resource: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7067>>
- Leitao, Joao. "Invocación y Danza–Homenaje a Manuel de Falla"–a new light on the piece brought by the manuscript. The Royal Conservatoire, Den Haag, Febrero 2014. Internet resource: <<https://www.researchcatalogue.net/view/29586/29587>>
- Leo Brouwer: Homoludens*, Dir. Ángel Alderete, 2005. Internet resource: <<https://www.youtube.com/watch?v=ijWMvFNFGsQ&t=840s>>
- Mangsen, Sandra et al. "Sonata." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Internet resource: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191>>.
- Mattera, Carlos. "La estética musical y Leo Brouwer" en *El Blog de la Guitarra de Nacho Bellido*, 31 de diciembre de 2011. Internet resource: <<http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/12/la-estetica-musical-y-leo-brouwer.pdf>>
- O'Leary, Alec. *Exploring the patterns, figures and flowing ideas of Leo Brouwer*, submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Bachelor of music, Dublin Institute of Technology Conservatory of Music and Drama, mayo 2003. Internet resource: <<http://alecoleary.com/wp-content/uploads/2014/11/Brouwer-Thesis.pdf>>
- Schulze, Hans-Joachim. "Wer intavolierte Johann Sebastian Bachs Lautenkompositionen?", *Die Musikforschung*, Enero-marzo 1966, 19. Jahrg, H. 1, pp. 32-39 Internet resource: <<http://www.jstor.org/stable/41116014>>
- Turner, John. "John Duarte's obituary" en *The Guardian*, 31 de enero de 2005. Internet resource: <<https://www.theguardian.com/news/2005/jan/31/guardianobituaries.artsobituaries>>

Wolff, Christoph et al. "Bach." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
Internet resource:
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023>>.

Partituras

Bach, Johann S, Franz Koonce. *The Solo Lute Works*. San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company, 1989. Partitura.

Brouwer, Leo. *Sonata*. Madrid: Opera tre Ediciones musicales, 1991. Partitura.

Duarte, John. *Variations on a Catalan Song*. London: Novello & Company Limited 1968. Partitura.

Hoppstock, Tilman. *Johann S. Bach Suite a-moll*. Darmstadt: Prim Musikverlag, 1991. Partitura.

Rodrigo, Joaquín. *Invocación y Danza*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997. Partitura.

Anexo I

Notas al programa del recital público

Suite BWV 997

La suite es un conjunto ordenado de piezas instrumentales ejecutadas en una sola interpretación; el término proviene del francés y quiere decir "sucesión". El primer grupo de piezas denominadas como suite son las *suyttes de bransles* en el *Septième livre de dancieries* de Estienne du Tertre de 1557 pero el término no se hizo común hasta el último cuarto del siglo XVII, aunque el tipo de conjunto de piezas al cual es aplicado datan incluso del siglo XIV.

La suite *BWV 997* de J. S. Bach, originalmente en do menor, fue escrita entre 1737 y 1741, en su periodo como *Thomaskantor* en Leipzig. La instrumentación original es aún discutida, la única copia donde está titulada 'para laúd' es del laudista Johann Christian Weyrauch, quien omite la Fuga y la Sarabanda.

Invocación y Danza

Invocación y Danza fue escrita en 1961 y estrenada por Alirio Díaz el 12 de mayo de 1962 en el Festival Mayo Musical de Bordeaux, *Château de la Brède*. En 1961, la Radio-Televisión Francesa (RTF) convocó el concurso "*Coupe de la guitare*" y el organizador invitó a Rodrigo a presentarse. Un poco harto, Rodrigo no quería, pero su esposa le recordó una obra que ya había compuesto para Regino Sainz de la Maza. Rodrigo nos habla de esto:

Esta obra fue escrita para el concurso 'Coupe de la guitare 1961', organizado por la Radiotelevisión Francesa, aprovechando apuntes y estudios esbozados para un homenaje a Manuel de Falla, especialmente de 'El amor brujo', pero no se trata más que de leves indicaciones para situarnos dentro de la atmósfera de un homenaje.

La obra entra en el concurso bajo el nombre de "Mio Cid" y gana el primer premio de la RTF. En ella podemos encontrar diseños melódicos de Manuel de Falla del ballet *El amor brujo* y el *Homenaje (Le tombeau de Debussy)*.

Variaciones sobre un tema catalán

El tema con variaciones es una forma tan antigua que, dentro de la literatura de la vihuela encontramos entre los autores más antiguos que tratan esta forma, compositores como Luis de Milan en su tratado “El Maestro”, Enríquez de Valderrábano y su “Sylva de Sirenas”, o Luis de Narváez y “los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer la vihuela”, quienes crean una cantidad innumerable de *diferencias* sobre numerosos temas.

John Duarte utiliza para estas variaciones es una canción catalana llamada “*Canço del Lladre*” (Canción del Ladrón) de origen anónimo, creada en el siglo XVIII y forma parte de una colección de canciones llamada “*Cançons de bandolers*” donde se cuenta la vida de un ladrón desde su nacimiento hasta que lo llevan a la prisión para ser ejecutado. Este tema es ampliamente reconocido e interpretado por diversos músicos de diferentes estilos, como Ferran Savall, Miguel Llobet, Marina Rosell e inclusive Joan Manuel Serrat.

Sonata I

Obra escrita en 1990 y dedicada al guitarrista Julian Bream. En su libro “Caminos de la Creación”, Marta Rodríguez y Victoria Eli nos hablan de esta Sonata:

El primer movimiento, Fandangos y boleros, es uno de los más claros ejemplos de minimalismo en la creación del compositor, aunque procede destacar la manera en que lo aborda y no los rasgos que lo definen, pues cuando presenta el mismo motivo intercalado entre pasajes de marcado contraste en cada ocasión, lo varía constantemente. Otros elementos importantes que utiliza como recurso tímbrico son los armónicos, la resonancia de los sonidos y las diferentes posibilidades expresivas que le proporcionan las articulaciones. En esta sección apela a un constante cambio de compases, aunque desde luego en la audición no se perciben. (...) Así, con absoluta conciencia de su objetivo llega a la coda (que subtitula ‘Beethoven visita al Padre Soler’) haciendo cita a un fragmento de la Sexta Sinfonía op. 68 en Fa mayor “Pastoral” del compositor alemán y de una de las sonatas del padre Antonio Soler, que integra perfectamente a su discurso. El segundo movimiento, Sarabanda de Scriabin recrea más espléndidamente la sonoridad del instrumento mediante la melodía y las armonías, ajustadas a la obvia lentitud que el género aludido demanda. En tanto en el tercer movimiento, La toccata de Pasquini, despliega toda la capacidad virtuosista del instrumento y explora ampliamente su sonoridad, retando al intérprete a que asuma una actitud consciente y profunda de su ejecución.

Anexo II

Programa del recital público

Suite II para laúd BWV 997

Preludio

Fuga

Zarabanda

Giga

Double

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

17'20''

Invocación y Danza

Joaquín Rodrigo

(1901-1999)

8'33''

Variaciones sobre un tema catalán

John W. Duarte

(1919-2004)

12'20''

Sonata I

Fandangos y Boleros

Sarabanda de Scriabin

Toccata de Pasquini

Leo Brouwer

(n. 1939)

13'10''

Duración total: 51 min