



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA:
OBRAS DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO,
MANUEL MARÍA PONCE Y ANDRÉ PREVIN**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA –GUITARRA-**

**QUE PRESENTA:
JAVIER ALVAREZ MANILLA ESPINOSA DE LOS MONTEROS**

ASESORES:

**GUSTAVO MARTÍN MÁRQUEZ
ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO**

**JESÚS RENÉ BÁEZ DE LA MORA
ASESOR PARA LA PRESENTACIÓN PÚBLICA**



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 mis padres: Patricia Espinosa de los Monteros Machorro y César Alvarez Manilla García, porque sin ellos nada hubiera sido posible, los amo con todo mí ser.

A mis maestros: René Báez, Gustavo Martín, Patricia Arenas, Carlos Larrauri, Alejandro Salcedo, Roberto Ruíz, José Antonio Guzmán, Evgenia Roubina, Leonardo Mortera, Rafa Guevara... Porque gracias a su ejemplo y enseñanzas me hicieron llevadero el largo e interminable camino de la música.

A mi familia: Graciela y María Elisa Espinosa de los Monteros, Juan Santoyo, Elisa Machorro Aburto, tío Neto, tía Carmela, Beto, Roy, Lenuel, Erick, mi hermano César Alvarez Manilla Espinosa de los Monteros, Ernesto, Jazmín, Blanca, Manuel, Verónica, Mimi, Roberto, Fabiola, Gonzalo, Romina... Porque siempre están presentes en mi mente y en mi corazón.

A mis amigos: Mara, María Fernanda, Lourdes, Lety, Edgar, Ray, Beto, Epi, Erika, Daniel Miranda, Margot, Claudia Lestrade, Pilar y Gisela González, Tania Castro, Lorena Pompa, Eduardo Alcántara, Berny, Rober, Salomón, Gustavo, Pato, Renata, Ani, los de la Prepa 9, de la FaM (personal administrativo también), de Gymboree, de la EIA 4 del INBA, del Plan Sexenal... Porque con una sonrisa, un consejo o una oportunidad cambiaron mi vida.

A las cosas incuantificables e inmedibles: Gymboree México, la UNAM, el atletismo, el jkarate, el fútbol, el billar, el dominó, el ajedrez, los juegos de video, el arte con todas sus manifestaciones... Porque me han dado los momentos más bellos de mi vida.

Al amor de mi vida: Rosa María Lira García, porque tu apoyo, cariño y solidaridad ha sido fundamental en mi vida y en este proceso tan difícil.

A la guitarra: me salvaste, me liberaste, me hiciste el hombre más feliz y también todo lo contrario. Te voy a extrañar.

Contenido

Programa	V
Introducción	1
1. Quinteto para Guitarra y Cuarteto de Cuerdas	
Op. 143 de Mario Castelnuovo-Tedesco	
1.1. Biografía del compositor	3
1.2. Historia de la obra	7
1.3. Análisis general de la obra	10
1.3.1. <i>Allegro, vivo e schietto</i>	
1.3.2. <i>Andante mesto</i>	
1.3.3. <i>Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia</i>	
1.3.4. <i>Finale, Allegro con fuoco</i>	
1.4. Comentarios personales y sugerencias interpretativas	27
1.4.1. <i>Allegro, vivo e schietto</i>	
1.4.2. <i>Andante mesto</i>	
1.4.3. <i>Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia</i>	
1.4.4. <i>Finale, Allegro con fuoco</i>	
2. Sonata III de Manuel María Ponce Cuéllar	
2.1. Biografía del compositor	37
2.2. Historia de la obra	42
2.3. Análisis general de la obra	45
2.3.1. <i>Allegro moderato</i>	
2.3.2. <i>Chanson</i>	
2.3.3. <i>Allegro non troppo</i>	

2.4. Comentarios personales y sugerencias interpretativas	52
2.4.1. <i>Allegro moderato</i>	
2.4.2. <i>Chanson</i>	
2.4.3. <i>Allegro non troppo</i>	
3. Concierto para guitarra y orquesta de André Previn	
3.1. Biografía del compositor	59
3.2. Historia de la obra	62
3.3. Análisis general de la obra	65
3.3.1. <i>Allegretto</i>	
3.3.2. <i>Adagio</i>	
3.3.3. <i>Slowly and Reflectively</i>	
3.4. Comentarios personales y sugerencias interpretativas	76
3.4.1. <i>Allegretto</i>	
3.4.2. <i>Adagio</i>	
3.4.3. <i>Slowly and Reflectively</i>	
4. La organología de la Guitarra	81
5. Conclusiones	87
6. Fuentes Consultadas	88
7. Anexos	90
7.1. Síntesis para el programa de mano	

Introducción

El repertorio escrito para guitarra ha tenido, a lo largo de la historia, un factor bastante común: fue hecho por guitarristas para guitarristas. Es hasta el siglo XX donde los compositores no guitarristas tomaron un interés particular y donde se sitúan los tres protagonistas del trabajo que nos atañe. Estos últimos dedicaron sus quehaceres musicales principalmente a la composición, realizándolos para una amplia gama de instrumentos, dotaciones instrumentales y formas musicales. Cabe mencionar que fueron a su vez destacados pianistas. Nos referimos a Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel M. Ponce y André Previn, siendo este el único que sigue con vida.

La tradición es un aspecto importante que los une, entendida ésta como un cúmulo de normas, principios, hábitos y costumbres que pasan de una generación a otra. El mexicano Manuel M. Ponce le enseñó directa e indirectamente sobre la composición para guitarra al italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, quien a su vez le enseñó al alemán André Previn. Todos en algún momento—mediante cartas, artículos y ponencias—aceptaron no tener idea de cómo componer para dicho instrumento, encontrándolo fascinante, de una elevada dificultad técnica y sumamente demandante para su oficio.

No se puede hablar de estos compositores sin mencionar la estrecha e intensa relación que guardaron con quien fuera el máximo exponente de la guitarra a nivel mundial en su época: Andrés Segovia. Fue el guitarrista español uno de los máximos puntos de encuentro para los compositores que nos atañen, siendo para los tres una enorme fuente de inspiración, de empleo, de apoyo y por qué no decirlo, de presión para que culminaran, crearan y difundieran sus obras para la guitarra. Las tres obras que se presentan fueron creadas dentro del siglo XX y representan tres contrastantes maneras de componer a pesar de haber sido escritas en un lapso relativamente cercano de tiempo. Por otra parte, las tres llevan al guitarrista a convertirse verdaderamente en un intérprete, ya sea porque algunas de las digitaciones son imposibles de hacer o porque se tienen que tomar decisiones en extremo complejas en términos de lenguaje musical, es decir, decisiones armónicas, melódicas, contrapuntísticas, rítmicas y de articulación, por mencionar algunas.



Imagen 1. s/a. Cuadro sobre el autor publicado por el musicólogo, Aryeh Oron

Mario Castelnuovo-Tedesco

Quinteto para Guitarra y Cuarteto de Cuerdas Op.143

La guitarra es el instrumento favorito de los románticos y acompaña sus sueños, ese hermoso y misterioso instrumento, espero acompañe los sueños de nuestros contemporáneos como sucede conmigo.

- Mario Castelnuovo-Tedesco.

1.1 Biografía del Compositor

En cuna de banqueros judíos, bajo una Italia unificada, un irredentismo temprano, una política expansionista y fuertes contrastes en términos de pobreza general, analfabetismo y un intento fallido por conquistar Etiopía, nace el 3 de Abril de 1895 en Florencia, Mario Castelnuovo-Tedesco. Su primer acercamiento al piano fue a través de su madre, Noemi Senigaglia, quien le brindó sus primeras lecciones. A los nueve años el maestro Edgardo Del Valle se hizo cargo de su formación musical, bajo su tutela logró entrar al Conservatorio de Música Luigi Cherubini en Florencia. Cabe destacar que el maestro Del Valle jugó un papel trascendental en la vida del joven pianista no sólo porque le enseñó la teoría y la técnica, también porque fue el que convenció a su padre, Amadeo Castelnuovo-Tedesco, que lo dejara desarrollar una carrera musical. Para el año de 1911 ya contaba con suites, valeses e incluso música descriptiva escrita para piano, la revista *Il Passerotto* publicó sus obras *Nocturno* y *Berceuse*.

La ruptura con el maestro Del Valle llegó cuando Mario Castelnuovo-Tedesco se vio influenciado por la música del impresionismo francés. Debido a que le parecían extravagantes sus composiciones, el maestro le recomendó tomar clases formales de composición con el maestro Antonio Scortino. Esta relación no fue buena, ya que este último desaprobaba todo lo que el autor componía debido a su estilo conservador, refiriéndose a Claude Debussy como un “corruptor de la música”. Así fue como llegó a la cátedra de Ildebrando Pizzeti, quién desde el inicio aprobó sus composiciones y lo hizo profundizar en el mundo de la armonía, el contrapunto y la fuga. Para el año de 1914 se graduó con honores y en el otoño de ese mismo año ya se encontraba estudiando medicina, a petición de su padre. También había estallado la Primera Guerra Mundial después del atentado de Sarajevo. Sus obras sinfónicas ya eran tocadas por algunas orquestas de su País e incluso el mismo Pizzeti dirigió y estrenó una de sus obras más famosas: *Cielo di Settembre*.

El 4 de Noviembre de 1918 una muy desgastada Austria se rendía ante los aliados, lo que provocó que Italia anexara los territorios prometidos en el Pacto de Londres de 1915. A pesar de estar del lado ganador, se vivía un ambiente de terror y escasez de artículos de necesidad básica, lo que sembraría las semillas del Fascismo que en un futuro afectaría la vida del compositor. En esta época su producción musical fue casi nula. Cabe señalar que salvó la

vida gracias a que lo asignaron al servicio militar sedentario en el área de sanidad debido a que estudiaba medicina. A partir del año 1919 se dedicó de lleno a la composición, culminando un periodo de aprendizaje y de amistad con Manuel de Falla el 14 de Enero de 1923 tras escribir su primera ópera: *Mandrágola*.

Uno de los momentos claves en la historia de la guitarra (como la conocemos hoy) se dio en el Festival Internacional de Venecia en 1932: Andrés Segovia y Mario Castelnuovo-Tedesco se conocieron. Para cuando se dio el encuentro este ya había realizado conciertos para orquesta y solistas de piano, violín y violonchelo; además de un nutrido repertorio para música de cámara que incluían arpa, oboe y clarinete, entre otros. Sus amistades integraban relaciones estrechas con músicos de fama mundial como Jascha Heifetz, Gregor Piatigorsky, Walter Gieseking y el director Arturo Toscanini, solo por mencionar algunos.

A través del libro de Corazón Otero—quién además de darnos acceso a la vida del compositor mediante su narrativa lo hace también a través de su archivo personal—sabemos que el compositor admiró desde el primer momento al guitarrista español Andrés Segovia. Este último le pidió casi de manera inmediata que se diera a la tarea de componer una obra para guitarra. Fue entonces cuando el autor confesó no conocer nada sobre la organología del instrumento ni cómo se componía para el mismo. El relato de lo que ocurrió después del primer intercambio de cartas lo tenemos en palabras de la autora ya mencionada y que a su vez, es el inicio de una de las relaciones compositor-intérprete más fructíferas e interesantes en la guitarra y su repertorio durante el Siglo XX:

Segovia le contestó con una nota en donde le mostraba la afinación de la guitarra y le incluyó dos piezas: las *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Fernando Sor y las *Variaciones sobre la Folía de España* de Manuel M. Ponce. Le decía que en estas piezas podría darse cuenta de las mayores dificultades técnicas que se pueden afrontar en la guitarra. ¹

Benito Mussolini encomendó a Mario Castelnuovo-Tedesco la tarea de hacer música para la obra de Teatro de Rino Alessi: *Savonarola*. Esta se estrenó frente al Palacio de la Señoría en Florencia en el año de 1935. Paradójicamente, al transcurrir de los años el fascismo

¹ Otero. *Mario Castelnuovo-Tedesco, su vida y obra para la guitarra*, p. 19.

(representado por Mussolini) alcanzaría su punto más alto, mientras el antisemitismo crecería también de manera proporcional, lo que hizo insostenible la situación para el compositor. El 28 de julio de 1939 desembarcó en New York con toda su familia, le fue sumamente difícil conseguir los permisos para salir de Italia debido a la situación política mundial que terminaría dos meses después con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Cabe destacar que Albert Spalding, Heifetz y Toscanini jugaron un papel fundamental para la obtención de dichos permisos y que a su vez le ayudaron a conseguir trabajo en los Estados Unidos de América.

En 1940 la Metro Golden Meyer le otorgó un contrato de tres años para que musicalizara sus películas, realizando un promedio de 200 trabajos por año. Ya instalado en Los Ángeles decidió no renovar el contrato con MGM para lanzarse de manera independiente en tiempos donde en estas empresas se hacía la distinción entre compositores y orquestadores. Castelnuovo-Tedesco destacó fácilmente, realizando música para películas de los estudios Columbia, 20th Century Fox y Universal. Diversos testimonios nos muestran que nunca disfrutó realmente su incursión en el cine, comenzando porque en muy pocas de las películas que musicalizó le dieron el crédito. Sin embargo una de las películas en las que más disfrutó trabajar porque lo dejaron trabajar de manera libre y profunda fue: *And then they were none*, basada en la novela de Agata Christie y dirigida por René Clair. Cabe destacar que nunca dejó de componer música para concierto y muestra de ello es su primer *Concierto para Guitarra y Orquesta en Re Mayor*, que estrenaría Andrés Segovia, o su colaboración con Nathaniel Schilkret con la suite *Génesis*, en donde trabajaría codo a codo con sus amigos: Arnold Schoenberg, Alexandre Tansman, Darius Milhaud, Igor Stravinsky, Ernst Toch y el narrador Edward Arnold. Hasta este momento mantuvo su carrera como compositor, pianista y profesor de manera activa, de esta última actividad tenemos un relato de sus inicios:

El joven director de orquesta André Previn le pidió que le diera lecciones de armonía y de los rudimentos de composición; Mario nunca había enseñado, pero deseando darle gusto a su amigo, aceptó. El alumno se entusiasmó tanto con las clases que corrió la voz y, sin buscarlos, uno a uno empezaron a fluir los discípulos, en tal número, que prácticamente todos los músicos profesionales de Los Ángeles, tarde o temprano estudiaron con él. ²

² *Ibidem*, p. 42.

La Segunda Guerra Mundial había llegado a su fin en 1945 y Estados Unidos de América, país donde radicaría Mario Castelnuovo-Tedesco hasta el fin de sus días, vería una de sus épocas de mayor esplendor en su historia. Así mismo el compositor viviría una de sus épocas más prolíficas, ya que prácticamente dedicó toda esa década a componer de manera ininterrumpida música en casi todos los formatos. Eso lo llevó a ganar en el año de 1958 el *Columbus Award of Distinguished Merit* y el premio del concurso Campari de *La Scala di Milano* con su ópera: *Il Mercante Di Venezia*. En ese momento la relación con Andrés Segovia, la guitarra y el arte español llegaría a su punto climático, ya que a partir de los textos de Miguel de Cervantes escribiría su obra *Escarramán*; por otra parte, con base en la obra de Federico García Lorca dedicó su pieza *Romancero Gitano*; del poeta Juan Ramón Jiménez se inspiró para crear *Platero y yo*; de los cuadros de Goya que vio en el Museo del Prado, en Madrid, surgieron sus *24 caprichos de Goya*.

El 18 de Marzo de 1968 (a los 73 años) muere Mario Castelnuovo-Tedesco. Compositor que dejó como legado óperas, oratorios, ballets, piezas para orquesta, obras corales e innumerable música de cámara; Música para arpa, violín, órgano, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, corno, trompeta y oboe. Para guitarra sola escribió más de 100 obras; 5 para guitarra y orquesta, 1 quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas además de dúos para guitarra y voz, guitarra y piano, guitarra y flauta y dos guitarras. Siendo Andrés Segovia su más fiel intérprete, amigo y fuente de motivación para la portentosa aportación a la historia del repertorio para guitarra que realizó, a continuación se presenta el relato en palabras de Corazón Otero, la más importante biógrafa del compositor:

Andrés Segovia tocaría en Nueva Orleans el *Concerto in Re* de Castelnuovo-Tedesco, el 18 de marzo de 1968. Pocos minutos antes de que saliera a interpretarlo, entró a su camerino el guitarrista Elías Barreiro y le dijo:

–Maestro, le recuerdo que después del concierto ofrecen una cena en su honor. Andrés Segovia lo miró con los ojos inundados y se disculpó:

–Dígale a todos que no asistiré a la recepción. Mi querido amigo, Mario Castelnuovo-Tedesco acaba de morir.

Tomó su guitarra y se encaminó al escenario para tocar el concierto de su entrañable amigo.³

³ *Ibidem*, p. 80.

1.2 Historia de la Obra

Corría el año de 1950 cuando el musicólogo alemán Alfred Leonard le pidió a Andrés Segovia que participara en un concierto con un programa dedicado, exclusivamente, a la música de cámara para guitarra. El guitarrista le respondió que sólo tocaría si Mario Castelnuovo-Tedesco accedía a componer una obra para guitarra y cuerdas para colocarla en la parte contemporánea del recital. Este último aceptó con enorme placer y así nació su *Quintetto per chitarra ed archi*. En menos de un mes ya había escrito dos de sus cuatro movimientos, a lo que Andrés respondió en una carta: “Mi querido Mario: he recorrido los dos movimientos de tu *Quintetto* y los encuentro extremadamente bellos, creo que sonará magníficamente. Espero con impaciencia los otros tiempos. De todas formas, me he puesto ya a trabajarlo.”⁴

El estreno se llevó a cabo el año siguiente, ejecutado por Segovia y el cuarteto Paganini, conformado por los violinistas Henri Temianka y Gustave Rosseels, el violista Charles Foidart y el violonchelista Lucien Laporte. Este ensamble tomó el nombre de Paganini porque todos tocaban con instrumentos hechos por Antonio Stradivari que a su vez habían pertenecido al gran músico Genovés.⁵ Corazón Otero nos brinda una primera impresión, breve y clara, de su análisis de la obra:

Es una obra clara, limpia, de un lirismo casi Schubertiano, en especial el primer tiempo, *Allegro, vivo e schietto*; Mario tenía preferencia por el segundo, *Andante mesto*; que contiene una larga y conmovedora frase melódica, en la parte central aflora un tema típicamente español, por lo que escribió en la parte superior: *Souvenir d’Espagne*. Después le sigue un *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia* y la obra termina con un fogoso *Finale, Allegro con fuoco* en 6/8 lleno de contrapunto, interrumpido al centro por un lánguido ritmo de habanera.⁶

La obra fue tocada en Italia, Londres, Alemania, Estados Unidos de América y rápidamente se colocó entre las obras preferidas de los guitarristas en todo el mundo para hacer música de

⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁵ Mell. *Henri Temianka: Una larga e ilustre carrera musical*, p. 1.

⁶ Otero. *Mario Castelnuovo-Tedesco*, p. 53.

cámara, lo que provocó que Decca Records grabara una versión del *Quintetto* con miembros del Quintetto Chigiano estando Andrés Segovia a la guitarra. A su vez el guitarrista argentino Manuel López Ramos grabó el *Quintetto* en 1965 con el cuarteto Parrenin, en su álbum *Antología de la Guitarra III* bajo el sello de *EMI Music*, siendo esta última una de las versiones más difundidas y por lo tanto conocidas por la alta calidad de la grabación que tenía para su época.

Podemos enmarcar la filosofía que guiaba la pluma de Mario Castelnuovo-Tedesco, en cuanto a la composición de música para guitarra se refiere, con la siguiente frase escrita en una carta del 27 de abril de 1967 dirigida en respuesta a la petición del guitarrista italiano Ruggero Chiesa, quien deseaba publicar una serie de estudios para guitarra: “Primero que nada, ¿cree que yo sea capaz? Recuerde que no toco para nada la guitarra y que escribo todo por intuición, sin preocuparme de problemas técnicos.”⁷

Dichas declaraciones toman relevancia cuando uno comienza a montar la obra, ya que desde los primeros sistemas nos encontramos con algunas posiciones con un elevado grado de dificultad técnico-mecánico para el instrumentista y que incluso en algunas ocasiones son imposibles de realizar por su disposición. Estas particularidades las abordaremos en el apartado de sugerencias de interpretación, sin embargo es importante resaltar lo anterior como una de las características generales de la obra.

Pocas veces se tiene el testimonio escrito de la opinión del compositor con respecto a su propia obra. Gracias a una carta, que fue el resultado de la estrecha relación que mantuvo con el guitarrista Angelo Gilardino, sabemos el lugar que ocupa su *Quintetto* dentro de su obra para la guitarra:

Considero entre mis mejores trabajos el *I Concerto* (tal vez la única obra maestra); el *Quintetto*; el *Romancero Gitano*; el *II Concerto*; *Platero y Yo*; *Los Caprichos de Goya*; y *Les Guitares bien Temperées*. Entre los trabajos “buenos”: *La Sonatina per Flauto e Chitarra* y el *Concerto per due Chitarre*. Entre los trabajos “menores” (definitivamente): *Aranci in*

⁷ *Ibidem*, p. 75.

Fiori; Le Variazioni; la Serenata; la Fantasía; Escarramán; Le Ecloghe y (naturalmente) todas las *greeting cards*.⁸

Es así como sabemos que el *Quintetto* es una de sus composiciones predilectas. La gran cantidad de indicaciones de carácter, dinámica, agógica, tempo, timbre, articulación y analogías te llevan de la mano por toda la obra que, a su vez, contiene tintes y temas francamente populares de múltiples regiones de España. La obra vio la luz al público a través de la editorial alemana *Schott Musik* a finales de 1950 y sigue siendo una de las obras predilectas para tocarse en los concursos más prestigiosos de guitarra clásica a nivel mundial. Tal es el caso del “*Concorso Internazionale di Chitarra Classica Michele Pittaluga*” que en su edición número 46 (en el año 2013) pidió en la final de manera obligatoria el *Quintetto* de Mario Castelnuovo-Tedesco, siendo un ejemplo de varios que muestran la vigencia de la obra del compositor en el repertorio para guitarra en todo el orbe.

El proceso creativo de los compositores sigue siendo uno de los enigmas por excelencia en cualquier rama del arte. Conocer a profundidad lo que pensaban o sentían al elaborar un trabajo es, la mayoría de las veces, imposible de saber. Es así como llegamos a una de las reflexiones más profundas y relevantes del compositor en torno a su proceso creativo que reveló en su última carta. Es importante dar el crédito una vez más a la relación epistolar que tuvo con el eminente guitarrista Angelo Gilardino, quien menciona:

Querido Angelo...te confieso que por muchos años me he considerado más que un “compositor”, un “narrador” (sea pues, un narrador de notas). En la música yo parto del “contenido poético” y del “valor expresivo”. Te diré también, que durante cierto tiempo he “soñado” con música sin formas preestablecidas en “continuidad” y sin “regresiones”... ¡pero no lo he logrado! Así, he aceptado, sin añoranza, ciertos principios de “forma tradicional”, aunque en sentido muy amplio y modificándolos (caso por caso y continuamente) y así he tratado de “conciliar” los dos elementos, el arquitectónico y el práctico y creo (al menos en algunos casos) haberlo logrado... Mario.⁹

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ *Ibid.* 79.

1.3 Análisis general de la Obra

Esta obra en cuanto a su estructura es muy semejante a los últimos cuartetos de cuerda compuestos por Joseph Haydn. Consiste en cuatro movimientos: *Allegro, vivo e schietto* en el primero; *Andante mesto* en el segundo; *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia* en el tercer movimiento y un *Allegro con fuoco* sumamente enérgico para el cuarto movimiento. El objetivo principal de este análisis es generar que cada sección que integra la obra y sus movimientos sea necesaria.

1.3.1. *Allegro, vivo e schietto*

Este primer movimiento está construido en forma sonata. Atendiendo su carácter podemos interpretar el *vivo* como una sensación, sentimiento o deseo que es muy grande, fuerte o intenso. Aplicando el concepto a una persona se puede describir como alguien con mucha vitalidad o que es enérgico y rápido en sus reacciones gestos y movimientos. Retomando el *schietto* (que significa franco en italiano) podemos adjudicarle la cualidad de ser percibido con total claridad y sinceridad, sin tapujos. Estas características quedan de manifiesto a nivel musical de manera literal a lo largo de cada periodo. Con frases concisas, veloces, potentes y poco ornamentadas. Esto nos lleva a reflexionar en torno a la forma, ya que más allá del análisis descriptivo que se realiza, es sin duda alguna por medio de la sonata que dramatiza (actúa) por medio del sonido las indicaciones de carácter mencionadas con anterioridad.

Exposición.

Arranca con un rasgueo de la guitarra en Fa mayor y a éste se le agrega un motivo muy breve en los primero seis compases, al que le sucede un acorde de Re menor desglosado por las cuerdas, para establecer la tonalidad y que servirá, a lo largo del movimiento, para dar inicio al puente, al segundo tema, al desarrollo y finalmente a la reexposición. La construcción melódica y rítmica de estos compases también es el germen del material del primer y segundo tema.

Allegro, vivo e schietto

Guitare *f* *ff*

Violon I *mf* *f* *p* *mf espr.*

Violon II *mf* *f* *p sub.*

Alto *mf* *f* *mf espr.*

Violoncelle *mf* *f* *mf espr.*

Imagen 2. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 1-7

De los compases 6 al 14, el violonchelo y violín I presentan el primer tema a distancia de un compás de manera canónica.

Imagen 3. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 8-13

En los siguientes once compases, el canon lo llevan el violín primero y la viola, añadiendo un nuevo material con saltos de sexta menor y acordes de Do menor rasgueados en semicorcheas por la guitarra. Éstos funcionan como conclusión del primer tema, que a su vez es presentado por primera vez en la guitarra.

① *f deciso* *mf* *f*

pizz. *p* *pizz.* *pizz.* *(pizz.)*

Imagen 4. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 21-27

En el compás 25 vuelve a presentarse el motivo de los primeros seis compases, transportado una segunda mayor hacia arriba para dar entrada el puente, que es derivado del primer tema. Este segmento mantiene el mismo carácter canónico, sólo que la melodía ahora es llevada por la guitarra y la viola a partir del compás 30.

Imagen 5. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 28-34

En el último compás de la exposición, la guitarra toca un acorde de Fa mayor con séptima, el cual se reinterpreta enarmónicamente como un acorde de sexta aumentada de La mayor, que es la tonalidad del segundo tema.

Imagen 6. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 44-49

El segundo tema arranca en el compás 49, siendo de un carácter más *cantabile* con respecto al primero. De una textura homofónica principalmente, el material se presenta al principio en el violín I. Hacia el compás 53 hay un desarrollo del material a cargo del violonchelo.

Imagen 7. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 48-50

El plan armónico del segundo tema trabaja en las regiones de La mayor, Sol mayor y Fa sostenido mayor. Hacia el compás 68, el modo cambia a Sol menor, volviendo a presentar el material de los 6 compases del inicio para dar entrada a la siguiente sección del movimiento.

4 Tempo I (Vivace)

ppsf

f

pp

f deciso

f deciso

f deciso

f deciso

Imagen 8. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 68-73

Desarrollo

En esta sección, el compositor fragmenta y superpone las ideas musicales establecidas en la exposición. Primero trabaja el material de los compases iniciales en la tonalidad de Si bemol mayor, para después cambiar el enfoque del material del primer tema superponiendo ambas ideas. Durante la mayor parte del desarrollo, el acompañamiento estará basado en el movimiento en semicorcheas y notas continuas por parte del violonchelo y la guitarra, que eventualmente adquiere un rol más melódico.

En el compás 124, la guitarra trabaja el material del segundo tema en Sol mayor. Un acorde dominante con séptima de Sol lleva a una reafirmación del material del segundo tema en el violín 1 (en la tonalidad de Do mayor), mientras la guitarra acompaña con fragmentos musicales derivados de los seis compases iniciales de la exposición (compases 132 a 140).

mp

mf espr.

mf

Imagen 9. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 132-134

Posteriormente hay un pasaje de cinco compases con la indicación de *un poco piu lento* (*meditativo*) en Fa mayor, que anticipa la reexposición. Allí se utiliza el comienzo de la idea inicial de la obra (presentado en octavas ascendentes) transitando por todas las cuerdas. El material del violonchelo y la viola se ubica sobre Fa menor y los violines I y II en Fa mayor. Esto finaliza con la guitarra que confirma el regreso a la tonalidad original tres compases después del número 9 de ensayo (Fa mayor).

The image shows a musical score for M. Castelnuovo-Tedesco's 'Allegro, vivo e schietto'. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Guitar. The score is in 2/4 time. At measure 9, there is a tempo change from a slower tempo to 'Tempo I (Vivace)'. The dynamics are marked as *p dolce*, *pp*, *mf robusto*, and *f*. The guitar part is marked with *mf robusto* and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 10. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 142-148

Reexposición

La reexposición arranca en la misma tonalidad que la exposición, con variantes principalmente en el registro. Comienza con las cuerdas tocando una octava abajo respecto a la exposición y los acordes de la guitarra que presenta de los compases 3 a 6, ahora tocados de manera descendente. La guitarra tiene un carácter imitativo con relación a las cuerdas, que es la característica principal de esta parte, aunque hay algunos cambios de tipo modal en la armonía de la sección.

El violín I presenta el primer tema en Re dórico y es imitado por la viola. En el compás 158, la guitarra presenta el material del primer tema (ahora en Do mayor) que nos lleva a un pedal de cuatro compases (de Sí). Del 166 al 170 el Do genera tensión para resolver a la tónica (Fa mayor) y llegar a un punto cadencial en Si bemol mayor, antes del número 11 de ensayo.

Imagen 11. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 154-159

Donde sí hay cambios de tonalidad con respecto a la exposición es en el segundo tema, que vuelve a presentarse en el compás 187. Se presenta en las cuerdas y posteriormente en la guitarra, iniciando ahora en Sol mayor para hacer una inflexión a Do mayor.

Imagen 12. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 193-196

En el número de ensayo 13 reaparece el material inicial del movimiento con una *codetta*, para cerrar con un acorde de sexta aumentada sobre Do bemol y hacer un salto de tritono descendente hacia la tónica (Fa mayor).

Imagen 13. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 207-212

1.3.2. *Andante mesto*

En este segundo movimiento, la guitarra adquiere una función más de solista que en el primero. La estructura de este movimiento en conjunto se construye como un híbrido de sonata-rondó: Tema, Puente, Sección Intermedia 1, Tema, Puente 2, Sección Intermedia 2, Desarrollo y Coda. Al ser monotemática en cuanto a lo musical se puede reconocer este como un proceso totalmente reflexivo y nostálgico, siendo continuamente interrumpido por otras ideas que se superponen a los pensamientos o recuerdos principales. Éstas son representadas de manera simbólica con frases melódicas muy sólidas superpuestas al tema principal generalmente en modo menor. El que sea un *Andante* sugiere la velocidad a la que se recuerda el pasado, que sea *mesto* (triste en italiano) representa el dolor provocado por los recuerdos y sus consecuencias.

Tema

Los primeros cuatro compases (en Sol frigio) establecen el carácter español de este movimiento. El primer tema, de tipo imitativo y presentado en la viola y el violín II, termina con un acorde de sexta aumentada napolitana que resuelve a la dominante y conduce a la primera sección intermedia.

Imagen 14. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 1-7

Puente 1

De los compases 24 al 32 se encuentra el puente hacia la sección intermedia 1. Comienza con un pedal en dominante sobre el cual se superpone un acorde de sexta francesa al Si bemol (tónica del segundo tema). Con una línea melódica en el bajo la viola y los violines I y II reiteran el punto cadencial del tema.

Imagen 15. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 27-32

Sección Intermedia 1

El episodio comienza en el compás 33 con arpeggios ascendentes y descendentes en el violonchelo derivados del final del tema. Simultáneamente la guitarra introduce un nuevo elemento, una figura de tresillo basado en la últimas tres notas del tema, así como una variante de la parte final del tema por disminución de valores rítmicos. Hacia el compás 42 se regresa al tema, aunque de manera breve, ya que la primera frase de cinco compases se escucha una vez en lugar de cuatro.

Imagen 16. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 33-36

Tema

En el compás 43 vuelve a presentarse el tema, ahora en el violín I e imitado por la viola, mientras que la guitarra mantiene el ritmo de semicorcheas que introdujo en la primera sección intermedia, haciendo de esta manera dos líneas melódicas superpuestas que dan un efecto de diálogo simultáneo como en las arias de ópera, teniendo el mismo efecto dramático.



Imagen 17. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 43-45

Puente 2

En ésta ocasión la *codetta* del tema es reemplazada por un puente basado en la parte central del movimiento, que conecta a la tónica Sol menor con la dominante de la segunda sección intermedia Fa mayor. Lo anterior es resultado de la siguiente secuencia armónica: Mi bemol menor- Fa- MI bemol 7-Re bemol-Do 7 en el compás 58.



Imagen 18. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 55-58

Sección Intermedia 2

En el compás 59 el violín I presenta el motivo melódico de tresillo que apareciera en la sección intermedia 1, a una segunda mayor descendente de distancia respecto a la tonalidad original. A su vez, aparece material derivado de la parte central del tema y del primer episodio. La guitarra introduce algunas cadencias frigias típicas de la música flamenca. El segundo episodio se mueve armónicamente de Fa mayor a Re mayor, idea que es prolongada por los cinco instrumentos hacia la *quasi cadenza*, con lo que termina esta sección.



Imagen 19. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 59-62

Desarrollo

En el número de ensayo 6 se introduce un pasaje de desarrollo ubicado armónicamente en la región de dominante. Tanto la cadencia como el pasaje de desarrollo se interpolan entre la dominante en el compás 78 hacia la tónica en el compás 93. Dentro de esta sección de desarrollo, la guitarra apoyada por el violonchelo en *pizzicato*, presenta un material en octavas de los compases 74 al 76. El cuarteto repite esa frase en La menor, con el violín II imitando el material de la guitarra (también en *pizzicato*). De los compases 88 al 91, se presenta otra variante de la cabeza del tema, esta vez presentado en octavas por la guitarra y doblado por la viola, con el violín I tocando el material de la segunda sección intermedia. Todo esto ocurre sobre una línea del bajo conectando Si bemol mayor con la dominante de la tonalidad inicial del movimiento.

Imagen 20. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 74-78

Tras una breve transición entre los compases 92 y 93 la guitarra realiza una cadencia compuesta de siete acordes basados en el tritono Si-Fa, que combinados forman una escala octatónica. La sección termina con una escala descendente sobre Sol menor.

Imagen 21. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 101-103

Coda

A partir del número de ensayo 9 el material del tema y la sección intermedia 1 se repiten de manera breve. Las cuerdas tocan *dolce e lontano* (con armónicos) y cierran el movimiento con una tercera de picardía.

Imagen 22. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 114-116

1.3.3. *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*

El tercer movimiento del *Quinteto*, es el más corto. Contiene una retórica que invita hacia el movimiento, la confrontación y/o el desplazamiento. *Scherzo* (broma en italiano) puede ser interpretado como la confrontación hacia una acción o situación inesperada teniendo como finalidad el agrado de la otra parte. En cuanto al *spirito* (que es un concepto complejo) se le puede dar una definición pragmática dentro del contexto en la que el autor lo coloca y puede ser el atributo de tener valor, fuerza o ánimo para actuar o hacer frente a las dificultades.

Empieza con una escala cromática descendente sobre la nota Re (con trinos en cada nota) mientras los violines I y II son acompañados con un pedal que realiza el violonchelo sobre la dominante de Sol menor. Éstos posteriormente ejecutan el tema del movimiento con armónicos artificiales. A partir del compás 17 la guitarra presenta nuevamente el tema, un material de ocho compases en Sol mayor. En el compás 26 hace una segunda presentación en las cuerdas.

The image shows a musical score for measures 16-18 of the Scherzo movement. It features four staves: Violin I, Violin II, Violoncello, and Guitar. A circled '1' is placed above the first measure of the Violin I staff. The score includes dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *p*, and performance instructions like *pizz.* (pizzicato) for the guitar and *p* for the cello. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at the beginning of measure 17.

Imagen 23. M. Castelnuovo-Tedesco, *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*. cc. 16-18

El trío del *Scherzo* comienza en el compás 33, con un motivo melódico que fue presentado en la introducción con semicorcheas por parte de las cuerdas y que se alternan con la guitarra. Esta sección modula por terceras, iniciando en Do menor para ir a Mi bemol mayor y volver a Sol mayor, de los compases 51 a 54. Así el primer tema del trío y el tema del *scherzo* se sobreponen. Estas modulaciones se dan de manera sorpresiva y con poca preparación.

Imagen 24. M. Castelnuovo-Tedesco, *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*. cc. 32-34

La segunda sección de trío comienza en el número de ensayo 80, tomando prestada la idea rítmica del final del tema del *scherzo* que es una habanera presentada por los violines (en Fa mayor). El segundo tema del trío es un periodo de modulación en una frase de cuatro compases que se repite a una segunda menor descendente, construida sobre la secuencia armónica: ii-V-I. Este tema proporciona mayor contraste que el primero, porque contiene más de un medidor mixto. En el compás 88, la guitarra repite el segundo tema del trío (a una quinta descendente) y lo extiende con una cadencia breve sobre una dominante alterada. Eso conduce a una variación alargada del material introductorio que vuelve a la Sol mayor.

Imagen 25. M. Castelnuovo-Tedesco, *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*. cc. 87-89

A partir del compás 119 comienza una larga coda donde los motivos de los tríos se yuxtaponen a una nueva presentación del tema del *scherzo* para concluir la pieza. Sin embargo, dentro de esta coda, el material introductorio regresa tras tres compases de iniciada para que la guitarra interrumpa y cierre la pieza con una cadencia de vii7-I.



Imagen 26. M. Castelnuovo-Tedesco, Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia. cc. 136-139

1.3.4. Finale, Allegro con fuoco

Este último movimiento es una tarantela en forma de rondó con tres secciones intermedias, incluyendo una habanera para contrastar con el animado tema. Al colocar *Finale*, el autor brinda una clara intención conclusiva dentro de todo un proceso de tres movimientos previos. El *fuoco* (fuego en italiano) si bien lo podemos vincular con la velocidad general del movimiento, también podría ser considerado como un emisor de luz (recurso retórico por excelencia que puede simbolizar el encuentro con respuestas trascendentes). Comenzando en Sol menor, el tema del rondó se presenta en los primeros doce compases, que se pueden subdividir en 3 semifrases de 4 compases. La construcción en tresillos le da un impulso y un carácter galopante que se construye de abajo hacia arriba en las cuerdas para ser presentado finalmente por la guitarra.



Imagen 27. M. Castelnuovo-Tedesco, Finale, Allegro con fuoco. cc. 1-6

Las frases son fácilmente divisibles en fragmentos cortos para facilitar la expansión del material a lo largo de la pieza. La presentación del tema en la termina en el compás 54.

La primera sección intermedia va de los compases 55 al 98 y se mueve de la dominante menor a la dominante mayor (Re menor a Re mayor) en gran medida a través de modulaciones por terceras (Re menor-Fa Mayor-La Mayor, Sol mayor con séptima, Do mayor /Do menor -Fa Mayor-Re Mayor). El material de esta sección está en dos partes, una más rítmica, que mantiene el impulso del tema del rondó y la segunda que es más lírica.

Imagen 28. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 54-60

El material se presenta tres veces, en todas las cuerdas iniciando en la nota La, variando el registro en cada presentación, presentándose primero en la viola, después en violín I, violín II y terminando en la guitarra.

La relación armónica en ésta y todas las secciones de la pieza es por terceras (Re mayor, Fa mayor, La mayor). Cabe destacar que la entrada de la guitarra, preparada por un acorde de dominante sobre Do mayor en los compases 72 al 77, coincide con un movimiento a una tercera ascendente de La mayor. Vuelve a presentarse el tema de rondó con entradas canónicas a distancia de dos compases, como una estrategia para la presentación imitativa del material. De los compases 115 al 126 hay un breve puente que conduce a la segunda sección intermedia.

Imagen 29. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 96-101

La segunda sección intermedia opera en Fa sostenido mayor, en donde armónicamente la primera presentación del material ocurre en la viola bajo la siguiente progresión armónica: Fa# mayor-Re mayor con séptima, vii#-V7 en función de Sol Mayor. En la segunda presentación el violín I se resuelve la tensión que genera la viola comenzando con una armonía de Sol mayor con séptima y un acorde de Fa# mayor con séptima. Por lo tanto, la segunda presentación del violín I se puede entender como: B-G-V7. La primera instrucción del violín I expande a Si mayor, que se convierte en Fa#7, cuando la guitarra entra con el tema en el compás 148. La presentación consiste en un Fa# 7 y Re7, combinando una gran escala en modo menor armónico con una progresión: V- I- V- VII#- V7- I- VII#- V7- I7- VII#- V7-I.



Imagen 30. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 141-157

La tercera aparición del material musical de la segunda sección (en el compás 158) está completamente invertida y cuando se escucha en la guitarra, se yuxtapone sobre el motivo acompañante. El compositor cambia la textura al tomar el tema invertido, haciendo que las cuerdas acompañen articulando *pizzicato* para imitar las melodías en la segunda sección intermedia. Esto termina con una semicadencia en Sol mayor.



Imagen 31. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 181-185

La tercera sección intermedia modula a Sol mayor basándose en una frase de ocho compases con una armonización simple. Después de la segunda presentación del material en ésta sección, hay una breve transición que presenta un tema de habanera tratado canónicamente entre el violín I y la viola sobre un pedal en Mi bemol que hace el violonchelo. Esta parte introduce la presentación más dulce de esta sección en La bemol, con las cuerdas tocando el tema en una textura homofónica contrastando las escalas y los arpeggios en semicorcheas que fluyen en la guitarra.

A la mitad del tema, en una modulación cromática, se reinterpreta La bemol mayor como II de Sol mayor, permitiendo que esta sección termine en la tónica. El material canónico de transición, previamente sobre un pedal en Mi, regresa en la guitarra cuando aparece a *piacere quasi recitativo*. En lugar de volver a Sol mayor para la reexposición final del rondó, termina con una cadencia de cualidad engañosa en la subdominante menor.

Imagen 32. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 219-222

El tema de rondó regresa en el compás 238 (ahora sobre un pedal en Mi bemol) comenzando primero en el chelo y luego moviéndose a través de las cuerdas hasta llegar al violín I. Un pedal en Re bemol sigue y cae un semitono bajo la nota Do, preparando una llegada a Fa mayor en la coda que aparece en el compás 263. Se yuxtapone el material de la tercera sección intermedia de los violines I y II sobre el tema del rondó en las cuerdas inferiores y los compases posteriores revierten los temas para otros ocho compases.



Imagen 33. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 241-247

En el compás 279, sigue una reformulación canónica del material de la segunda sección intermedia en Sol bemol. Al igual que en dicha sección, la armonía VII # conduce a V7, aquí prolongado por 12 compases (del 284 al 295) y adornado por La bemol. Un aumento de las progresiones \flat II-V7 de los compases 284 a 290 recuerdan a la tercera sección intermedia. Esta proliferación dominante prepara el retorno del estribillo final en la tonalidad principal.



Imagen 34. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 288-292

Finalmente el tema del rondó vuelve primero en las cuerdas y luego en la guitarra, colocando fragmentos del tema de la habanera en las cuerdas. La coda termina con un *crescendo poco a poco*. Los motivos R, 2S y 3S se superponen durante cuatro compases y a un *accelerando* en los cuatro últimos compases. El quinteto (al unísono) presenta el último acorde de Sol mayor para terminar la obra de manera enérgica.

1.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas

Conociendo los datos biográficos y específicos de la obra (históricos y musicales) se pueden obtener algunas características preliminares de interés para comenzar su abordaje.

Fue realizada por un compositor que nunca tocó una guitarra, por lo que no es idiomática en algunos pasajes. Fue de las primeras obras para guitarra que escribió aunque la elaboró a una edad de madurez profesional. La tonalidad oscila principalmente entre Fa Mayor, su relativo menor Re, Si bemol Mayor y su relativo menor Sol, lo que agrega dificultad debido a que no hay muchas notas con cuerdas al aire.

La dedicó a Andrés Segovia que era el mayor virtuoso de la guitarra en su época, por lo que no escatimó en recursos técnicos, dimensiones temporales y extensiones en la mano izquierda para realizar acordes muy abiertos. El guitarrista español tenía unas manos muy grandes, comparadas con las del compositor y pianista Serguéi Rajmáninov.

No tiene digitaciones, la casa editorial lo sacó a la venta sin que fuera revisado por un guitarrista. Contiene cuatro movimientos de los cuales tres son rápidos y uno lento, por lo que se debe planificar muy bien la carga de trabajo de las manos, dosificándola con cuidado en las digitaciones. No es una obra para guitarra y acompañamiento de cuarteto de cuerdas, es un *Quintetto* compuesto por una guitarra y un cuarteto de cuerdas, lo que significa que la demanda de dificultad es también mucha para las cuerdas frotadas.

Está permeada con un aire netamente español, por lo que utiliza recursos técnicos típicos del flamenco como los rasgueos, el alzapúa y el trémolo de cuatro notas. Todos ellos son considerados como técnicas poco comunes dentro de la técnica clásica para la guitarra, lo que agrega dificultad a la interpretación por ser técnicas poco integradas al estudio dentro del repertorio universal del instrumento. Retomando la idea de lo que es “idiomático”, tenemos una reflexión muy interesante del musicólogo venezolano Juan Francisco Sans, misma con la que se está de acuerdo y que resulta de mucha ayuda para el entendimiento de algunos pasajes específicos de la obra:

Lo idiomático no tiene que ver en sí con el grado de dificultad de una obra desde el punto de vista técnico-instrumental, sino con la adecuación de su expresión al medio para el cual está

escrita. Una obra puede ser relativamente fácil de ejecutar, pero poco idiomática. De estas obras se suele decir que “no suenan”, en el sentido de que no aprovechan los recursos que ofrece el instrumento o el conjunto para el cual fueron compuestas. Por otra parte, encontramos obras que son al mismo tiempo muy idiomáticas y muy difíciles (los estudios de concierto escritos por compositores-intérpretes entrarían dentro de esta categoría). También existen obras que suenan como muy difíciles, pero que en verdad no lo son tanto, ya que lo que hace el compositor es explotar al máximo los recursos idiomáticos de la técnica instrumental para dar esa impresión (la música de Camille Saint-Saëns es paradigmática al respecto). Por último, se da a menudo el caso de composiciones que son muy difíciles de ejecutar por no ser idiomáticas en lo absoluto. Esto no es un óbice para que la obra posea una gran efectividad, como en el caso del *Concierto de Aranjuez* para guitarra y orquesta de Joaquín Rodrigo, cuya parte solista es juzgada por los especialistas como muy poco guitarrística, pese al consenso de que es uno de los mejores y más hermosos conciertos para solista y orquesta jamás escritos.¹⁰

A continuación se presenta en orden de aparición, un análisis técnico-interpretativo por los pasajes que ilustren las temáticas y problemáticas enunciadas anteriormente a lo largo de los cuatro movimientos de la obra. Así mismo se brindarán las propuestas y comentarios correspondientes para su solución.

1.4.1. *Allegro, vivo e schietto*

Pasaje 1.

Compás 1. Un acorde quebrado de Fa mayor da el inicio a la obra, desde ese momento el compositor pone al intérprete a tomar decisiones digitales. Si bien el acorde tiene 6 notas, tantas como cuerdas la guitarra, este acorde es imposible de realizar completo porque la mano izquierda solo puede tocar con 4 dedos (si el acorde fuera Mi mayor en lugar de Fa mayor se podría tener cuerdas al aire para de esa manera completar el acorde). Con el recurso de la cejilla un dedo puede tocar más de una nota, aunque en este caso solo pueden ser dos, lo que nos da como resultado 5 notas de 6.

Yo recomiendo eliminar el Fa índice 5 para tener un mayor balance, quedando entonces las octavas de Fa, las octavas de Do y el La que completaría la tercera de este acorde de quinta.

¹⁰ Sans. *La traducción de la música*, p. 5.

El dedo 1, que realiza la cejilla, deberá silenciar por completo el sonido de la cuerda 4, Re índice 5, ya que queda libre y se tiene que realizar un rasgueo, el cuál recomiendo hacer con los dedos índice, medio y anular de manera simultánea. Este es un claro ejemplo de algunos pasajes poco idiomáticos, porque no está pensando en el instrumento, está pensando en la expresión.



Imagen 35. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 1

Pasaje 2.

Compás 21. La aparición de los rasgueos. La edición no marca el pasaje con las flechas que por grafía musical corresponden al símbolo de un rasgueo, sin embargo, por el carácter y la velocidad se puede deducir que no se toca punteado. Además de que se puede leer la indicación de carácter *deciso* así como una indicación dinámica de *forte*. Para el primer dieciseisavo se invita a usar los dedos anular, medio e índice para después continuar con el dedo medio el resto de la frase, esto le brinda al pasaje un carácter más popular y una presencia dinámica mayor a la guitarra. Hay que tomar en cuenta que es un recurso técnico del flamenco y por lo tanto puede ser considerado una técnica poco usual en la guitarra clásica.



Imagen 36. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 21-22

Pasaje 3.

Compás 25-29. El cambio de la inversión de un acorde puede generar una variación muy grande en la sonoridad y la dificultad de una frase, tal es el caso del acorde de Mi bemol mayor que aparece al final de la misma. Al encontrarse en primera inversión, con Sol en el bajo, hace casi imposible su ejecución debido a la enorme extensión que tiene que hacer la mano izquierda para alcanzar a tocar todas las notas que, tomando en cuenta la velocidad, generaría de una resolución muy difícil de ejecutar cuando además la música pide el regulador de una *f* a un *mf*.

Cuando a su vez nos encontramos la reexposición del pasaje, cinco compases antes del número de ensayo 5, nos da las herramientas interpretativas para cambiar el primero a un acorde sin inversiones, un acorde en estado fundamental. La recomendación es entonces, cambiar el primer acorde a estado fundamental en lugar de que esté en primera inversión, lo que nos dejaría con un Mi bemol en el bajo.

a)



b)



Imagen 37. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 23-29 y 92-97

Pasaje 4

Cinco compases después del número de ensayo 4. Aparecen algunas más de las técnicas poco usuales para guitarra contenidas en la obra: el alzapúa y la figueta. Debido a la velocidad de las semicorcheas estas dos técnicas pueden suplir la articulación con los dedos de la mano derecha medio-índice o índice-anular, que son por excelencia combinaciones veloces para hacer escalas o notas rápidas. El alzapúa se trata de tocar solamente con el dedo pulgar una cuerda de manera repetida de ida y vuelta. La figueta, por su parte, consiste en tocar con el pulgar y el dedo índice una cuerda de manera repetida. Se recomienda emplear el alzapúa para darle un carácter mucho más popular al pasaje.



Imagen 38. M. Castelnuovo-Tedesco, *Allegro, vivo e schietto*. cc. 72-86

1.4.2. *Andante mesto*

Pasaje 1

Número de ensayo 5. La cantidad de indicaciones de carácter y de evocaciones en cuanto a la cultura española se refiere, queda enmarcado desde el inicio de esta sección. A su vez, en cada frase existen indicaciones de dinámica con sus respectivos reguladores. El compositor es muy detallista con la masa sonora que pretende. Se sugiere seguir al pie de la letra las indicaciones dinámicas (cuando dice: *dolce* ir *sul tasto*, por ejemplo) y para darle un toque español, articular alguno de los grupos de octavos y así resaltar la cadencia frigia típica de la música flamenca.



Imagen 39. M. Castelnuovo-Tedesco, *Andante mesto*. cc. 59-61

Pasaje 2

Tres compases antes del número de ensayo 6. Se puede leer: *solo, a piacere, quasi cadenza*. Es un momento donde el guitarrista no es acompañado por el cuarteto de cuerdas y tiene completa libertad expresiva. En tan solo tres compases se pueden ocupar recursos tanto dinámicos como agógicos principalmente. Siendo una frase femenina, que acaba en contratiempo, recomiendo un *vibrato* lento, un sonido con armónicos graves y muy *legato* en la articulación. Por otra parte es recomendable hacer a la octava superior el pasaje interpretando de esa forma *la quasi cadenza* que pide el compositor.



Imagen 40. M. Castelnuovo-Tedesco, Andante mesto. cc. 71-76

1.4.3. Scherzo, Allegro con Spirito, alla Marcia

Pasaje 1

Ocho compases antes del número de ensayo 2. Esta sección nos recibe con una de las problemáticas técnicas más difíciles de resolver a lo largo de la obra: Las enormes extensiones de los dedos de la mano izquierda. Exhorto a comenzar el abordaje del pasaje teniendo en la mente que va a tomar bastante tiempo lograr su dominio, debido a que la elasticidad de los dedos requiere de tiempo, sobre todo si no se tienen manos y dedos largos. Girar la mano izquierda hacia afuera del diapason ayudará en la extensión de los dedos, ya que en lugar de realizar con los dedos un *squat*¹¹ se realizará un *split*¹².

Un aspecto fundamental que potencializa la dificultad del pasaje es la velocidad del mismo, aunado a cambios de posiciones y acordes fijos de manera constante. Sin duda el desgaste para la mano es muy importante y si no se tiene paciencia durante el proceso las probabilidades de sufrir una lesión son muy grandes.



Imagen 41. M. Castelnuovo-Tedesco, Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia. cc. 25-32

¹¹ El *squat*, consiste en separar las piernas lateralmente, hasta llegar a los 180° o más. En este caso se utiliza como analogía para los dedos de la mano.

¹² El *split*, conocido también como "apertura de piernas", *spagat*, o *grand écart*, es una posición física en la cual las piernas están alineadas (son colineales) una con la otra y están extendidas en direcciones opuestas formando entre ellas un ángulo de 180° o incluso más (*oversplit*). Se realiza en varios tipos de actividad atlética, incluyendo contorsionismo, gimnasia rítmica, gimnasia artística, patinaje artístico, danza, ballet, artes marciales etc. Al referirse a los dedos de la mano se espera que estos abran de manera colineal para facilitar y prolongar una extensión.

Pasaje 2.

Número de ensayo 8. El trémolo de 4 notas, típico de la música flamenca aparece en este pasaje. Es casi imposible pensar en otra digitación de la mano derecha que no se pulgar-anular-medio-índice. Siendo cuatro semicorcheas por tiempo a una velocidad mayor al del inicio es muy difícil seguir con una combinación de dos dedos u otro recurso técnico como el alzapúa.



Imagen 42. M. Castelnuovo-Tedesco, *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*. cc. 102-106

Pasaje 3.

Número de ensayo 11. Realizar arpeggios de 6 notas distribuidas en 5 cuerdas de la segunda posición a la novena a máxima velocidad hace de este pasaje algo muy difícil de lograr. Algunos intérpretes de la obra dejan fijo el acorde suspendido de Re en la segunda posición dejando totalmente de lado lo que está en la partitura.

Otros hacen las posiciones necesarias para acatar lo que dice la partitura, sin embargo el resultado sonoro está lleno de sonidos desagradables derivados de la fricción de los dedos con el entorchado de las cuerdas y la mayoría no siguen la velocidad que solicita la partitura. La invitación es hacer el Re y el Sol de la cuarta y la tercera cuerda con armónico en el traste 12, de esa manera puedes mantener la velocidad y dar las notas que la partitura solicita. El resultado es un efecto limpio de la cama armónica que le corresponde en la textura a la guitarra.



Imagen 43. M. Castelnuovo-Tedesco, *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia*. cc. 129-139

1.4.4. *Finale, Allegro con Fuoco*

Pasaje 1.

Número de ensayo 5. Este pasaje tiene la particularidad de tener el segundo tema melódico del movimiento propuesto por la viola, el violín segundo y después el violín primero antes de que entre la guitarra. Dicho tema es una melodía clara que va a una velocidad bastante considerable para la guitarra. La complejidad radica en que el compositor agrega dos voces simultáneas con otro pequeño tema mientras se ejecuta el tema principal. La propuesta es no comenzar el abordaje del movimiento antes de que este pasaje esté a la velocidad requerida. Para ello, se requiere una digitación que resalte el tema principal de la sección y que a su vez ocupe algunas cuerdas al aire, intentando igualar el timbre del sonido típico de una cuerda al aire con las notas tocadas simultáneamente que son pisadas por los dedos de la mano izquierda.

Imagen 44. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 78-98

Pasaje 2.

Número de ensayo 18. Las escalas rápidas son una de las características generales de este movimiento. Estas deberán tener un tratamiento meticuloso en su digitación y en el proceso de montaje, en el cual, la ayuda sistematizada del metrónomo será fundamental para alcanzar el fin. Este es puede ser el pasaje de escalas de mayor dificultad que tiene la obra, ya que viniendo de la indicación de un *allegro con fuoco*, el compositor agrega un *molto vivo* al tiempo que pide un *marcato* en las notas y un *f* que después se convierte en un *ff* al tiempo que cambia de un compás de 6/8 a uno de 9/8 y pide un *animando*. Dicha escala tiene pequeño tema melódico que repite tres veces en diferentes alturas lo que hace que la escala tenga

desplazamientos a máxima velocidad sobre el diapasón. Es imprescindible evitar a toda costa los “cruzamientos de cuerdas”¹³ de los dedos de la mano derecha. A su vez se recomienda fijar la vista en el objetivo de cada traslado longitudinal, lo que evitará caer en una posición equivocada.



Imagen 45. M. Castelnuovo-Tedesco, *Finale, Allegro con fuoco*. cc. 306-317

¹³ En el libro de técnica guitarrística “Pumping Nylon” de Scott Tennant se introduce el término “*String Crossing*” el cual se refiere a cuando los dedos de la mano derecha no pulsan la cuerda con el dedo más cercano a la misma. Haciendo de este un movimiento muy difícil que en algunos casos es inevitable y por lo tanto se tiene que estudiar a parte de manera sistemática.



Imagen 46. Dibujo sobre el autor del artista plástico, Francisco Rivero

Manuel María Ponce Cuéllar

Sonata III

La guitarra es un instrumento exquisito, que contiene un mundo singular, sensible, delicado y misterioso

- Manuel M. Ponce.

2.1 Biografía del Compositor

Bajo un Porfiriato temprano, una familia que se encontraba huyendo de posibles represalias políticas producto de su colaboración con el imperio de Maximiliano y una enorme inestabilidad político-económica en el país (resultado de años de levantamientos armados, invasiones y golpes de estado), nace en Diciembre de 1882 en Zacatecas Manuel María Ponce Cuéllar. Su hermana, Josefina Ponce sería la encargada de brindarle sus primeras lecciones al piano cuando tenía 4 años, de esa forma Ponce aprendería a leer música antes que palabras. Posteriormente el pianista Cipriano Ávila se haría cargo de su formación musical y pianística durante prácticamente toda su estancia en Aguascalientes que duró hasta los 18 años. Durante ese lapso de tiempo se formó en el coro infantil de la iglesia de San Diego, posteriormente se convirtió en ayudante de Órgano hasta que en 1898 se le otorgó la titularidad del instrumento. Prácticamente la producción musical del maestro hasta esta fecha es nula, debido a que su principal actividad era la interpretación musical.

Con la llegada del nuevo siglo, Ponce decide viajar a la Ciudad de México para tomar clases con el pianista español Vicente Mañas y el músico italiano Vicente Gabrielli, este último le daría lecciones de Armonía y Composición. Para 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, sin embargo la experiencia solo duró dos años debido a que los planes de estudio de la institución no cumplían con las expectativas del joven compositor. Para ese entonces ya había escrito estudios para piano, mazurcas y música de salón. La semilla del nacionalismo germinó durante esta época al consolidar una amistad con el historiador Justo Sierra, el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde. En 1903 regresa al estado de Aguascalientes en donde dedicaría su tiempo a la docencia, dar conciertos y escribir para *El Observador*, periódico dirigido por Eduardo J. Correa. Las obras que podrían enmarcar este periodo son: *Malgré Tout* y *Hacia la Cima*.

En el año de 1904 Ponce decide emigrar al viejo continente para estudiar composición en Bologna, Italia. Bajo la recomendación del maestro Gabrielli se presentó con Marco Enrico Bossi, entonces director del *Liceo Musicale di Bologna*. Este último lo audicionó y al escuchar sus *Bagatelas*—después el compositor les cambiaría el nombre por *II*

Miniaturas—y su *Quinto Estudio para Piano*, le comentó: “En 1905 se debe escribir música de 1905, incluso música de 1930, pero jamás música de 1830.”¹⁴

Bossi en consecuencia lo canalizó con Cesare Dall’Olio, quien fuese maestro de Giacomo Puccini, el cual de inmediato lo puso a trabajar dentro de un academicismo musical con tintes modernos. Estas prácticas no distaban mucho de lo que se hacía en México, comenzando por el desconocimiento de la música de vanguardia que para ese entonces estaría representada por compositores de la talla de Ravel o Debussy. A su vez, recibió clases del musicólogo y editor Luigi Torchi, siendo este último fuente de inspiración para los trabajos que realizaría, años después, en su faceta de investigador y etnomusicólogo.

En 1905, tras la muerte de Dall’Olio, Ponce se muda a Berlín, Alemania. Allí continúa sus estudios de piano con Martin Krause (discípulo de Franz Liszt) en el conservatorio *Stern*. Sin embargo, se encontró de nuevo con una tradición nacionalista, que en este caso ponderaba a Wagner como símbolo de contemporaneidad. Ponce regresaría a México en el año de 1907, cerrando así su primer periodo en Europa, de cual se puede decir que fue una etapa más productiva en su faceta de intérprete que de compositor. Cabe destacar que esta época nos dejaría obras muy importantes en su legado musical como: el *Trío Andante*, para piano violín y viola; su primer *Sonata para Piano*; el *2ème Caprice pour piano* (dedicado al maestro Krause); *Bendita sea tu Pureza*, para coro mixto y finalmente *Jeunesse*, para violín y piano.

La caída de Porfirio Díaz a causa de la llamada Revolución Mexicana, trajo consigo muchos cambios políticos, sociales y económicos, lo que derivaría con el autoexilio de Ponce a Cuba en 1915. Para 1917, ya instaurada la nueva Constitución a manos de Venustiano Carranza, el compositor sería repatriado e invitado a retomar su plaza como docente del Conservatorio Nacional de Música. Posteriormente sería elegido como director de la Orquesta Sinfónica Nacional, cargo al que renunciaría en 1919 por cuestiones nuevamente políticas. La presidencia de Carranza llegaría a su fin, siendo sucedido por Álvaro Obregón después de ejecutarse el Plan de Agua Prieta. Es menester resaltar que la producción artística del compositor no se vio disminuida por dichos acontecimientos, por el contrario, su labor

¹⁴ Miranda. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, p. 17.

musical en todos los ámbitos vio uno de sus puntos más altos de rendimiento. Esta se detuvo hasta el año de 1924, cuando prácticamente no compuso ni escribió en los periódicos. Nos comenta Miranda al respecto: “Después de haber obtenido importantes logros musicales a pesar de todas las dificultades que México había enfrentado desde 1910, ahora lo rodeaba la incertidumbre. Además, Ponce intuía que su propio lenguaje musical debía evolucionar, buscar nuevos horizontes.”¹⁵

Las fases en las que podemos dividir la actividad profesional del compositor, desde su regreso del viejo continente hasta 1924 son: la primera desde su regreso a México hasta su partida a La Habana, en donde aportó un trabajo etnomusicológico llamado *Álbum de Canciones Mexicanas*. Dicho libro es una recopilación de melodías autóctonas de algunas regiones de México y obras también de su autoría, composiciones como *Estrellita*, *Scherzino Mexicano* y su primera *Rapsodia Mexicana*, lo llevarían a ser considerado por algunos autores como el padre del Nacionalismo Musical Mexicano. La segunda etapa abarcaría los dos años que pasó en Cuba, viendo una clara influencia de la música cubana en su trabajo como en la *Sonata para violoncello y piano*, la *Suite Cubana* y la *Rapsodia Cubana*. La tercera etapa fue su trayectoria como escritor de críticas y reseñas musicales en revistas y diarios como *El Heraldo de Cuba*, *La Reforma Social* y *El Universal* así como promover la fundación de la *Revista Musical de México*. La cuarta y última etapa de este periodo de su vida es la que dedicó de manera alternada a la interpretación del piano, la dirección orquestal y la formación de nuevos talentos, siendo Carlos Chávez un ejemplo claro de ello. Esto le permitiría también conocer a personalidades de la música de talla internacional como Rubinstein, Casals, Pedrell, Fauré, Saint-Saens y una de las más importantes para este trabajo, la relación con Andrés Segovia. La obra que ilustra este periodo es el *Concierto para Piano y Orquesta* que él mismo ejecutaría al piano bajo la batuta de Julián Carrillo.

A una Europa que se recuperaba de los estragos de la Primera Guerra Mundial, llegaría en 1925 a los 43 años de edad, el mexicano Manuel M. Ponce como alumno matriculado de la *École Normale de Musique* en París, Francia. Allí estudió composición hasta 1932 con Paul Dukas, exponente del impresionismo y la vanguardia musical francesa. Dicho viaje estuvo

¹⁵ *Ibidem*, p. 67.

subsidiado por el ministerio de educación de la recientemente creada Secretaría de Educación Pública comandada por José Vasconcelos. Su comisión en París era estudiar las nuevas tendencias en el arte de la música, los aspectos pedagógicos y el folklor, así como los procedimientos usados para coleccionar y clasificar canciones populares. Uno de los trabajos importantes de ese tiempo fue el encargo que la familia de Isaac Albéniz encomendó al compositor: terminar la partitura de la ópera *Merlín*.

Durante ese periodo en Europa fundaría la *Gaceta Musical* donde tendría colaboraciones de grandes pensadores, artistas y músicos de la época como Mariano Brull y Alejo Carpentier, poeta y escritor de origen cubano; Rubén M. Campos y José Rolón, folclorista y compositor de origen mexicano; el músico representante del nacionalismo brasileño Heitor Villa-Lobos y Darius Milhaud, compositor francés perteneciente al grupo de los 6; los españoles Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Manuel de Falla, Adolfo Salazar y por supuesto Andrés Segovia. La música de Ponce vio un gran cambio de estilo, aunque nunca abandonó sus raíces. Esto se percibe su obra *Chapultepec*, a manera de tríptico sinfónico o en las *Cuatro Miniaturas*, para cuarteto de cuerdas. Destaca también la vasta producción para guitarra surgida de la relación íntima y profesional con el guitarrista español Andrés Segovia, encabezada por las *Sonatas para Guitarra I, II, III, IV y V*, el *Thème varié et finale* y sus famosas *Variations sur "Folia de España" et Fugue*.

En 1933 Manuel M. Ponce regresa a México, sufriendo las consecuencias de las rencillas políticas de la época. Es un momento en que Lázaro Cárdenas estaría a punto de convertirse en presidente. Los conflictos se reflejaron en la falta de subsidios económicos que le correspondían por su comisión durante su estancia en Europa. Se podría decir que en general el compositor adoleció bastante en el tema económico. Ejercer trabajos con salarios que no llenaban sus expectativas en el Conservatorio Nacional de Música y en la entonces Escuela Nacional de Música lo llevaron a dar clases en academias particulares.

Cabe destacar que fundó la cátedra de folklor en la ahora Facultad de Música de la UNAM en 1934, editó la revista *Cultura Musical* de 1936 a 1937 y además publicó numerosos artículos musicales que van desde la técnica pianística hasta aspectos relacionados con los

medios de comunicación. De lo anterior podemos leer en una carta que Ponce escribe a su esposa Clema Ponce:

Las clases son muy agotadoras, pero tuve que aceptar, teniendo en cuenta lo difícil que es en este momento obtener dinero aquí...- Hablé con Wagner y Levien preguntándoles si me podían dejar tener un pequeño salón dos veces por semana para clases particulares, lo cual me daría algunos pesos más...¹⁶

Un golpe duro vendría cuando la Secretaría de Educación Pública lo nombrara Inspector de Jardines de Niños, llevándolo a dar clases frente a grupo e incluso tocar el piano para festivales preescolares. Esto lo alejó del trabajo como compositor debido a la demanda de tiempo que exigía dicha comisión. Sin embargo varias de sus obras maestras estarían por venir y a su vez, aprovechó ese lapso para componer sus *20 Piezas para los Pequeños Pianistas Mexicanos* y *50 corales para Jardines de Niños*. Para 1939 sería nombrado Catedrático Titular en la Universidad Nacional Autónoma de México, llegando a su fin un periodo difícil en su vida y abriendo otro lleno de éxito y reconocimiento que sería encabezado por la insignia de la *Sociedad de Artes y Letras de La Habana*, la *Orden Altamirano* y finalmente el *Premio Nacional de Ciencias y Artes* otorgado por el entonces presidente de la República, Miguel Alemán y el Secretario de educación, Wal Vidal.

Manuel María Ponce Cuéllar murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948 luego de haber recibido numerosos y merecidos premios y distinciones, además de haber aportado un trabajo monumental en casi todos los campos de la música. Dentro de las obras musicales emblemáticas de este periodo final podemos mencionar: el divertimento sinfónico, *Ferial*, el *Concierto para violín y orquesta* y su obra maestra para la guitarra que tardó más de 10 años en culminar, el *Concierto del Sur para guitarra y orquesta*.

¹⁶ Otero. *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, p. 49.

2.2 Historia de la Obra

En Octubre de 1930, bajo el sello discográfico Decca, sale a la luz pública la grabación que realizara el guitarrista español Andrés Segovia sobre una obra, que dos años atrás, él mismo publicó con la casa editorial alemana Schott: la *Sonata III* para guitarra. En una carta a Ponce que data del 20 de Julio de 1927, Segovia menciona:

La *Sonata III* está lista. He aceptado el final que tiene el primer tiempo, puesto que el otro no viene y me he encariñado con él. Creo que no es preciso cambiarlo, sobre todo porque, como este tiempo no lo tocaré nunca solo, sino enlazado tras una pequeña pausa al andante, no necesita un final rotundo, sino un punto y aparte únicamente. Toda ella resulta muy bella y es obra de consideración para la guitarra, el artista y el público. Vuelvo a darte las gracias de todo corazón.¹⁷

La *Sonata III* se completó en 1927 y fue —al igual que la mayoría de la obra de Ponce— un encargo del guitarrista español Andrés Segovia. Esta nace con un lenguaje musical más contemporáneo que sus anteriores sonatas, producto de su estancia en Francia y las lecciones recibidas por el profesor Dukas. Al respecto menciona Corazón Otero:

Está escrita en tres movimientos, *Allegro Moderato*, *Chanson* y *Allegro non Troppo*. El primer movimiento corresponde a una gran forma de sonata. Ponce tiene ya un mayor conocimiento de las posibilidades técnicas de la guitarra y las utiliza en esta obra, es una sonata de gran dificultad, cuya ejecución resulta de una gran naturalidad. El segundo movimiento es una canción nostálgica de gran belleza. El tercero en forma de rondó, tiene un pasaje brillante de trémolo, bajo la influencia española.¹⁸

La relación del compositor mexicano con el guitarrista español comenzaría en México en el año de 1923, cuando este último realizara una serie de conciertos al interior del País. El autor asistiría a uno de ellos quedando gratamente sorprendido. A petición del guitarrista, inició

¹⁷ Alcázar. *Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, p. 62.

¹⁸ Otero. *Manuel*, p. 26.

entonces con su producción musical para guitarra, a pesar de que le era un instrumento totalmente ajeno. En esa época Manuel M. Ponce colaboraba haciendo críticas y reseñas musicales para el periódico mexicano *El Universal*, en el diario del 23 de Mayo de 1923 escribiría:

Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; Es evocar a remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso canto de las cosas pretéritas; Es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear.¹⁹

La creación de un repertorio musical para la guitarra fue, sin lugar a dudas, una de las mayores aportaciones que Andrés Segovia dejó para la música por medio de las peticiones que realizaba a los compositores no guitarristas. Estas últimas generaban obras de enorme aportación artística pero de una dificultad técnica que incluso, en algunos casos, ni siquiera se podían tocar tal cual las habían concebido los creadores.

En el caso de la *Sonata III* no aparecen estas dificultades, es una obra realizada con una técnica de composición perfecta. Lo anterior, producto de los años de experiencia trabajando con Segovia y del profundo estudio organológico que Ponce realizó con el instrumento. Todo lo que está escrito en esta sonata se puede realizar en el instrumento y no sólo eso, ya que sirviéndose de la afinación del instrumento emplea por primera vez en su obra para guitarra acordes de cuarta. Sobre el proceso de crecimiento en la técnica de composición de Ponce para la guitarra, podemos leer una carta que Segovia le envió en el 30 de Septiembre de 1928, tratando de explicar y resolver un problema técnico en una obra del compositor:

En la guitarra, la técnica del arpeggio se deriva casi exclusivamente de los acordes en bloque. Lo que no se puede tocar con un acorde en bloque, será imposible tocar en una secuencia de arpeggios, excepto en movimientos lentos. ¿Cómo se trata esto? Realmente estoy desesperado porque me agrada enormemente tal como está. Por favor, sálvalo de alguna manera. No

¹⁹ Ponce. *Crónicas Musicales*, p. 23.

cambios ni el ritmo ni la colocación melódica de los acordes. Cambia sólo la forma de los arpeggios.²⁰

La dificultad de la obra radica entonces, en la digitación y las decisiones musicales que se tienen que tomar, partiendo de la comparación entre los manuscritos originales de las obras de Manuel publicados por Alcázar y las ediciones realizadas por Segovia. La primera dificultad radica en una cualidad propia de la guitarra y los instrumentos de cuerda frotada: el denominado “Equísono”. Ello equivale a tener un mismo sonido en diferentes cuerdas y posiciones, y por lo tanto hace viable que se pueda tocar un fragmento musical en diversas regiones del diapasón. Esto hace muy difícil la decisión de elegir en qué lugar digitar para resaltar los elementos del lenguaje musical implícitos en la partitura.

Por su parte, las diferencias entre las ediciones musicales de Alcázar y Segovia se ponen de manifiesto desde el primer compás de la obra. El intérprete tiene entonces que elegir entre seguir lo que dicen los manuscritos originales, lo que dice la edición de Schott o realizar una aportación propia. A continuación se presenta la imagen del primer compás de cada una de las ediciones mencionadas, se puede apreciar que Alcázar²¹ en el bajo coloca una redonda, mientras la edición de Schott coloca una blanca y aparece con digitaciones y ligados.

a) Manuscrito Original



b) Edición por Segovia



Imagen 47. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 1

²⁰ Otero. *Manuel*, p. 31.

²¹ Alcázar. *Obra completa*, p. 64.

2.3 Análisis general de la Obra

El primer tiempo gira en torno a la tonalidad de Re menor y una clara forma sonata, sin embargo tiene modulaciones, acordes y melodías que transitan entre el carácter neo-romántico y el impresionista. El segundo tiempo es una canción modal, donde ocupa un tema utilizado en la *Sonata para clavecín y guitarra*, sumamente melancólico y que coincide con la muerte de su madre a principios de 1927. El tercer tiempo es un rondó empleado a la manera de los clavecinistas franceses, que repetían el tema después de cada periodo, pero notablemente influenciado por la música andaluza y sus características cadencias frías.

2.3.1. *Allegro moderato*

Fiel a las formas tradicionales, el primer movimiento de la obra está construido en forma sonata en la tonalidad de Re menor, sin embargo, debido a los múltiples cromatismos y modulaciones que se presentan a lo largo de la pieza ofrece una riqueza armónica de consideración, a pesar de ello el tratamiento armónico es ampliamente tonal. Es importante destacar la *scordatura* en la sexta cuerda para enfatizar la nota central de toda la obra: Re.

Exposición

El primer tema es un material construido en dos partes, la primera de los compases 1 al 8 y la segunda parte más extensa de los compases 9 a 23. Ambas partes del primer tema contrastan en su disposición, siendo la primera más en un plano vertical y la segunda en un plano horizontal. Los compases 9 y 10 muestran un desglose del material de los primeros dos compases.

The image shows a musical score for the first movement of Manuel M. Ponce's 'Allegro moderato'. The score is in 6/8 time and D minor. It features four staves of music. The first staff is marked '6ª en Re' and 'Allegro moderato'. The second staff has a 'p' dynamic. The third staff has a 'cresc.' dynamic. The fourth staff has a 'p' dynamic and a 'dim.' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Imagen 48. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 1-20

Como se mencionó previamente, el puente está construido esencialmente a partir de la segunda parte del primer tema, cambiando de dirección y variando el registro de las tres corcheas producto del diseño rítmico ilustrado. Esto favorece al movimiento del tema y modula de manera cromática para llegar a un punto cadencial hacia el compás 41, donde comienza el segundo tema.

a) Puente



b) Punto Cadencial

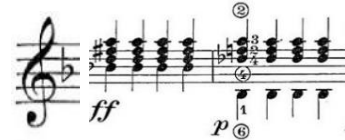


Imagen 49. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 24 y 39-40

Con un carácter más expresivo, *cantabile* y a un *tempo* más lento, el segundo tema se ubica en la dominante menor de la tonalidad del primer tema, es decir, en La menor. Inicia en el compás 41 y se prolonga hasta el 51, con un cambio de carácter a *scherzando* en el compás 48. Una sección conclusiva a partir del compás 52 hacia el 57-58 da por terminada la exposición de la sonata.

a) Tema 2



c) Scherzando



b) Sección Conclusiva

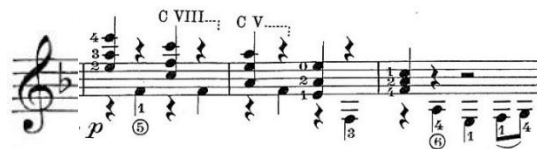


Imagen 50. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 41-43, 48-49 y 52-54

Desarrollo

La construcción del desarrollo es a partir del material del primer tema modulando hacia distintas tonalidades. Se dirige primero a Sol menor y Mi mayor, seguido por un pedal en los compases 70 al 73 que llega a Do sostenido menor. Poco a poco se desacelera ésta sección que es la más rápida y de mayor tensión en todo el movimiento.



Imagen 51. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 64-70

Después de pasar por la tonalidad de Mi menor se llega a un primer punto cadencial del desarrollo en el compás 84, donde se presentan cuatro acordes por cuartas descendiendo a distancia de tercera menor uno respecto al otro. Contrastan con la primera parte del desarrollo (en carácter, tempo y dinámica), se da la aparición de un nuevo elemento, que es una línea escrita principalmente a una voz con pocas intervenciones del bajo, para seguir guiando el camino armónico y recapitular el material inicial.

Imagen 52. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 81-91

Reexposición

De manera prácticamente textual, se vuelve a presentar el primer tema con un puente que ahora nos conducirá a un segundo tema en la tonalidad de Re menor, con un único cambio en la sección conclusiva que consiste en un acorde de Re mayor con sexta que va del compás 155 al final de la pieza. Tiene un ritmo que revela la influencia de la música cubana en el autor.

Imagen 53. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 150-158

2.3.2. *Chanson*

El segundo movimiento es de estructura ternaria. Está escrito a manera de canción, con una primera sección, una segunda y una tercera que es variante de la primera (A B A'). Es de un carácter mucho más contemplativo y solemne que el primero y ambos contrastan de manera efectiva.

Primera Sección A

La primera sección es un *Andante molto espressivo* en Re menor, con una conducción melódica en las dos presentaciones del tema que pasan de la voz superior a la inferior, haciendo en esta última un gesto cadencial y que sirve para elaborar la cadencia a la segunda sección.

a) Tema



b) Gesto Cadencial



Imagen 54. Manuel M. Ponce, *Chanson*. cc. 1-4 y 12-13

Segunda Sección B

Con la indicación de *Vivo*, la segunda sección se ubica en Re mayor/menor, con el material producto de la figura del compás 4. Tiene un esquema armónico de tónica-dominante, determinando la modalidad de los acordes según el pedal que tenga el bajo, ya sea Re-La o La-Re, siendo la dominante un acorde de séptima con novena menor en donde se desenvuelve el material.



Imagen 55. Manuel M. Ponce, *Chanson*. cc. 14-21

Tercera Sección A'

Para cerrar la *Chanson*, se vuelve a presentar de manera variada el material de la primera sección, haciendo énfasis en la voz intermedia, la cual presenta un mayor movimiento melódico, llegando al mismo punto cadencial de la sección A. Finalmente el movimiento culmina con una presentación de la primera parte del material dividido por una cadencia en La menor que nos lleva a los últimos cuatro compases. De esa forma confirma su regreso al primer eje tonal: Re menor. El contraste dinámico entre la sección A y A', sumado a los armónicos del penúltimo compás de la pieza, favorecen al equilibrio de la obra.

Imagen 56. Manuel M. Ponce, *Chanson*. cc. 41-51

2.3.3. *Allegro non troppo*

El último movimiento de la *Sonata III* está escrito en forma de rondó, con un material principal que es vuelto a tocar de manera textual o con algunas variantes, intercalada a otras ideas musicales. Este movimiento presenta rasgos muy españoles y un contraste muy bien logrado entre las secciones con respecto al tema.

Tema

Se presenta por primera vez en los compases 1 a 8, en la tonalidad de Re mayor. En la construcción del material es importante el rasgueo fuerte sobre el acorde de tónica y las escalas ascendentes y descendentes de manera rápida y enérgica.

Imagen 57. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 1-6

Sección Intermedia 1

De los compases 9 a 16, el segundo material se sitúa armónicamente en La menor. Los recursos que utiliza en la construcción de esta sección tienen mucho en común con los que presenta en el tema. La disposición de los acordes, sus progresiones y los movimientos rápidos en las escalas frías o menores armónicas son los principales puntos de semejanza. Posteriormente, vuelve a presentarse el tema.



Imagen 58. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 7-10

Sección Intermedia 2

Escrita en la tonalidad de Si menor con un momento breve en Sol menor, esta sección se caracteriza por el contraste rítmico y de registro que ofrece. Expone una escritura con octavas en corcheas muy marcadas, enriqueciendo el timbre y favoreciendo a la construcción del color de este movimiento. Para conectar la sección con la siguiente presentación del tema, se alternan las corcheas en octavas con bloques de dos dieciseisavos y una corchea de manera constante y así entrar al tema con el impulso que requiere, sin descuidar el contraste.

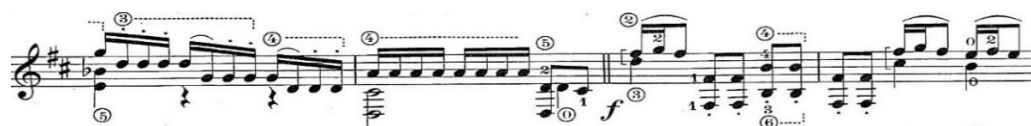


Imagen 59. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 23-26

Sección Intermedia 3

Este segmento en Re menor va de los compases 47 al 66 y está construido básicamente con acordes moviéndose de manera cromática. Esta sección es de carácter lírico. Con un movimiento por momentos a manera de coral, la riqueza de color y sonoridad se convierten en el objetivo principal de esta sección.



Imagen 60. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 47-52

Sección intermedia 4

Finalmente esta sección se construye a partir de los cambios de carácter y tempo que alternan entre *Vivo* y *Lento*. Un pasaje ágil con pedales agudos con las notas Mi-Sol-Si bemol-La-Sol-Fa-Re-Si bemol (con una construcción melódica debajo) contrasta con pasajes lentos (con una función meramente cadencial). De esta manera se entra a la última presentación del tema. En ésta se cuenta con un pasaje *lento* al final, similar al material utilizado en el *lento* de la sección anterior, para cerrar la obra reafirmando la tonalidad de Re mayor de una manera muy sutil.

a) Contraste Vivo/Lento

b) Final

Imagen 61. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 87-99 y 140-146

2.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas

Después de conocer los datos históricos de la obra y el compositor, así como su análisis musical, se pueden enunciar una serie de comentarios previos a su estudio.

Es una obra realizada por un compositor no guitarrista, sin embargo es totalmente idiomática y no contiene pasajes imposibles de montar de acuerdo con la organología del instrumento. Fue dedicada a Andrés Segovia, lo que predispone una enorme dificultad para su ejecución y obliga a revisar las grabaciones, ediciones y testimonios postales por la bien sabida estrecha relación que guardaba con el compositor.

Ponce no ocupa ninguna técnica poco usual de la guitarra, como: golpes, rasgueos o efectos. La influencia española sólo se refleja en lo musical, no en lo práctico. Los principales problemas técnico-mecánicos que presenta la obra son las posiciones extendidas de la mano izquierda y el trémolo, que en ambos casos alterna con melodías y/o contrapuntos que deben tocarse de manera simultánea. Es una obra que requiere una alta madurez en términos del lenguaje musical por parte del intérprete, ya que si no se tiene un conocimiento profundo del instrumento, capacidad de análisis y una solvencia técnica sólida, será casi imposible construir un discurso musical coherente que ofrezca un buen manejo a las armonías, melodías, duraciones, métricas, dinámicas, agógicas, articulaciones, frases, texturas y contrapuntos que están expresados dentro de la partitura.

A continuación se realizará en orden de aparición, un análisis técnico-interpretativo por los pasajes que ilustren las temáticas y problemáticas enunciadas anteriormente a lo largo de los tres movimientos de la obra. Así mismo, se brindarán las propuestas y comentarios correspondientes para su solución.

2.4.1. *Allegro moderato*

Pasaje 1.

Compás 1. En el bajo aparece un Re en una nota blanca, sin embargo en el manuscrito original la misma nota aparece en una figura de redonda. La nota que da inicio a la obra da a su vez inicio a la toma de decisiones de carácter interpretativo. Se invita en este caso a tocarla como

redonda, debido a que resaltaré la función del bajo como voz independiente, que si bien está dispuesto a manera de pedal, juega un papel importante dentro de la textura musical de la frase y la presentación del tema adjunto a la misma.

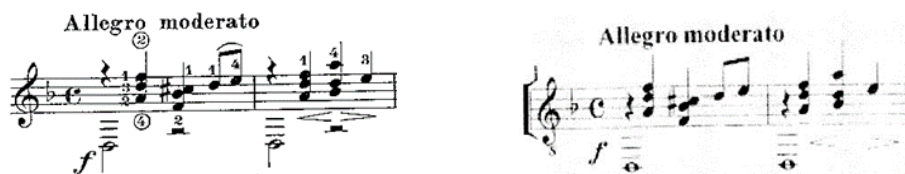


Imagen 62. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 1

Pasaje 2.

Compás 25-28. Aparece un motivo que se repetirá en diferentes secciones y en diferentes tonalidades dentro de la obra. Una vez más se contraponen las versiones que tenemos disponibles y se tienen que tomar decisiones musicales. El motivo presenta una nota larga en el bajo acompañada de tres notas que se tocan un octavo después a manera de arpeggio descendente. La decisión que hay que tomar es cuál será la duración final de cada nota, En este caso se sugiere reconsiderar los valores rítmicos contemplados en ambas versiones, dándole un valor de blanca al bajo, de negra con punto a la nota más aguda del arpeggio y de octavo con *staccato* a las notas centrales del mismo. Esto dará como resultado un juego contrapuntístico interesante y mucha mayor claridad a la textura del pasaje, siendo de vital importancia repetir la misma disposición de las notas, articulaciones, duración y digitación en los pasajes subsecuentes.

a)



b)



Imagen 63. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 25-28

Pasaje 3.

Compás 154-158. La *codetta* que finaliza la obra presenta un reto para el intérprete, debido a que en el arpeggio que dura dos compases hay que decidir la duración del Re y el La que aparecen en el bajo. También se debe decidir si hacer o no los silencios que anteceden los acordes, aunado a la dinámica y agógica de la frase, que propone un *p* y finaliza con *pp* sin indicaciones de velocidad. La propuesta es articular el bajo con *staccato*, mantener la velocidad y disminuir solamente la dinámica, respetando la duración completa de los silencios.



The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing different interpretations of a guitar passage. Both staves are in treble clef and show a melodic line with a dynamic marking of 'p' (piano) at the beginning and 'pp' (pianissimo) at the end. Staff 'a)' features a melodic line with a series of eighth notes and a final chord. Staff 'b)' shows a similar melodic line but with fingerings indicated by numbers 1-4 and a 'pp' marking at the end.

Imagen 64. Manuel M. Ponce, *Allegro moderato*. cc. 154-158

2.4.2. *Chanson*

Pasaje 1.

Compás 16-23. Un repentino cambio de carácter, un regulador dinámico ascendente, la aparición de varios ligados aunados a la ejecución de un motivo melódico de manera simultánea, hacen este pasaje digno de cuidado y de un estudio profundo. La recomendación es separar durante el estudio las partes que componen el pasaje, realizando por separado ejercicios de ligados con cambios de ritmos, debido a que el ligado es un recurso expresivo muy importante para la guitarra. Si se ejecutan mal, haciendo acentos inesperados por ejemplo, pueden destruir el discurso musical construido hasta el momento. En este pasaje, curiosamente, no existen diferencias entre las ediciones de Segovia y Alcázar.



Imagen 65. Manuel M. Ponce, *Chanson*. cc. 14-21

Pasaje 2.

Compás 38-40. El manejo del contrapunto y su adecuado tratamiento en cuanto a la conducción de las voces se hace presente en este pasaje. En general, el movimiento está lleno de este tipo de melodías superpuestas, lo que hace protagonistas relevantes a las digitaciones del intérprete. Para la ejecución es necesario realizar extensiones de la mano izquierda sumamente demandantes, sobre todo si no posee una mano tan grande. Se exhorta a estudiar muy suavemente los pasajes para evitar una lesión producida por las distensiones de las manos y los dedos, sumadas al agotamiento por las continuas cejillas que pide la obra. A su vez el cambio la digitación propuesta por Segovia que pide el dedo 1 y 2 para el Do y el Si bemol respectivamente, por el dedo 2 y 4, podría dar como resultado un cambio de posición hacia la cejilla más preparado y suave debido a que los dedos 2 y 4 servirán como dedos guía.



Imagen 66. Manuel M. Ponce, *Chanson*. cc. 38-40

2.4.3. *Allegro non troppo*

Pasaje 1.

Compás 1-8. La presentación del tema supone varias dificultades técnicas debido a su composición musical. Comienza con un acorde quebrado, lo que saca del rango de pulsación a los dedos de la mano derecha. Enseguida, un motivo rítmico de corchea, semicorchea y negra sobre la nota Do exige (a manera de pedal) otro cambio de posición de la mano derecha que tendrá que actuar con figueta (con el pulgar y otro dedo), para después desplazarse nuevamente y realizar un acorde quebrado. Finalmente, se da una escala a máxima velocidad que sube y baja hasta repetir todo lo anterior en otra región tonal. La recomendación es

estudiar de manera sistemática con el metrónomo muy lentamente para controlar cada movimiento de la mano derecha cuando hace cambios de posición, recordando que es un fragmento bastante amplio y que se repetirá 5 veces en el movimiento.



Imagen 67. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 1-10

Pasaje 2.

Compás 35-37. Aparece una secuencia de acordes con un tema melódico que se repite en diferentes regiones del diapasón, en este caso todas las digitaciones posibles llevan cejilla. Este para mí en lo personal ha sido el pasaje más difícil de toda la obra, debido a que requiere mucha resistencia muscular, elasticidad y gran técnica de ligados para la mano izquierda. Se propone estudiar diario la técnica de la cejilla, pensándola como una palanca para apretar las cuerdas con la fuerza del brazo en lugar de hacerlo por medio de la acción prensil de la mano. Un detalle importante de mencionar es preparar la cejilla con un compás de anticipación, sustituyendo de esa manera la media cejilla propuesta por la digitación de la edición de Schott.



Imagen 68. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 35-37

Pasaje 3.

Compás 75-82. Con la indicación de carácter *Vivo*, aparece por primera vez en la obra el recurso técnico del trémolo, ligado a una serie de escalas de alta velocidad y potencia. La alternancia de estos dos factores hace de mayor complejidad este pasaje, más que incluso el gran trémolo que aparece unos compases después. Los cambios de posición en general en la mano derecha aumentan la dificultad de cualquier pasaje comparado con otro que no los tenga. Una buena digitación, aunada a la adición de algunos ligados para conservar los patrones de movimiento en los dedos de la mano derecha, ayudarán a resolver de buena forma el pasaje. Cabe señalar que el manuscrito aparece sin ligaduras de ningún tipo, todas las notas se escriben articuladas. La edición de Segovia presenta ligados como un recurso para facilitar y darle expresividad al pasaje.

The image shows a musical score for Manuel M. Ponce's 'Allegro non troppo', measures 73-86. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves of music. The first staff is marked 'Vivo' and includes the lyrics 'p a m i p a m i p a m i'. The second staff is marked 'simile' and 'p'. The third staff is marked 'Lento' and 'energico'. The fourth staff includes markings for '1/2 C V' and 'C II'. The score contains various musical notations including trémolos, slurs, and fingerings.

Imagen 69. Manuel M. Ponce, *Allegro non troppo*. cc. 73-86



Imagen 70. Dibujo sobre el autor del ilustrador y caricaturista, Ken Fallin.

André Previn

Concierto para Guitarra y Orquesta

La guitarra no es tan fácil de equilibrar.

- André Previn.

3.1 Biografía del Compositor

Andreas Ludwig Prewin (mejor conocido como André Previn) nace en Berlín en 1929, en el seno de una familia judía de clase media y una niñez que se vio ensombrecida por la marea creciente del nazismo. Su padre era entonces abogado de éxito y pianista aficionado, él fue quien con disciplina de hierro le enseñó a tocar el piano dándole lecciones cada noche antes de dormir. La familia tuvo que salir de Alemania debido al clima de inseguridad en que vivía por la falta de garantías individuales, arribando a Los Ángeles en 1938, justo antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial. Su llegada coincidió con un auge histórico de artistas en Beverly Hills, prueba de ello son las lecciones que recibió por parte de Arnold Schoenberg. La práctica que obtuvo en el piano fue producto de tocar cada fin de semana en la casa de Frank Sinatra y de otros aristas de la época.

Pronto comenzó a realizar arreglos musicales que eran retransmitidos en la radio local, lo que generó interés de los estudios Metro Golden Mayer. Allí comenzó a trabajar de inmediato, a pesar de que seguía estudiando la preparatoria. La actividad musical que realizaba en Hollywood le proporcionaba al joven un tipo de instrucción que ninguna educación convencional habría superado. Al respecto, Previn menciona: “La gran educación consistía en que cualquier cosa que escribiera, la oía tocada por alguno de los mejores músicos del mundo en cuestión de días.”²²

Esto hacía que cada semana recibiera comentarios, sugerencias y correcciones de parte de compositores, arreglistas y músicos consagrados entre los que se encontraba Mario Castelnuovo-Tedesco. La relación entre ellos fue entrañable, destacando que este último cubrió un papel fundamental en la formación musical del joven compositor debido a que Previn nunca se inscribió a una institución educativa de música profesional. El agradecimiento que existió por parte de Previn hacia Castelnuovo-Tedesco nunca desapareció, como lo muestra su participación en un tributo que organizara la entonces directora del *New York Concert Singers*, Judith Clurman:

²² Greenwood. *André Previn Documentary*, min. 06:46.

En el simposio “Una discusión libre de la vida y obra de Castelnuovo-Tedesco”, moderada por Robert Sherman, a la Sra. Clurman se le unió Andre Previn, que estudió con el compositor, James Westby, un musicólogo que enseña música de cine en Dartmouth y los dos hijos del compositor, Lorenzo y Pietro Castelnuovo-Tedesco.²³

Con 19 años ya se encontraba realizando bandas sonoras para películas e incluso dirigiendo las orquestas que se formaban para hacer las grabaciones. Así descubrió la gran pasión que tenía por dirigir y a su vez, que su estadía realizando música para películas no sería un compromiso de por vida. Previn produjo más de 50 bandas sonoras a lo largo de su carrera, resultando las obras de mayor trascendencia debido a que catapultaron su carrera, tuvieron una profundidad artístico-musical importante y/o le significaron reconocimiento mundial. Algunos ejemplos son: *Bad Day At Black Rock*, *Four Horsemen Of The Apocalypse*, *Gigi*, *Porgy & Bess*, *Irma la Douce* y *My Fair Lady* (con las que ganaría 4 *Oscars*).

En 1951 mientras Previn realizaba su servicio militar en San Francisco (ya siendo ciudadano norteamericano), conoce a Leonard Bernstein. Este fue un hito dentro de su carrera como director debido a que gracias a él conoció al que sería su mentor en la dirección orquestal: Pierre Monteux. Mientras tomaba lecciones con Monteux, la faceta de Previn como pianista de jazz crecía de manera exponencial, alcanzando éxitos que ni él mismo imaginaría, como la grabación del disco que hizo en 1956 *Shelly Manne & His Friends*. Esta alcanzaría dos años después el millón de copias vendidas, convirtiéndolo en el álbum de jazz más vendido hasta ese momento. Su paso por dicho género musical dejaría colaboraciones históricas con artistas como: Joe Pass, Oscar Peterson, Sylvia McNair, David Finck, Doris Day, Red Mitchell, Frank Capp, Itzhak Perlman, Jim Hall, Ella Fitzgerald, Niels-Henning Ørsted, Mundell Lowe, Herb Ellis y Ray Brown por mencionar algunos. Algunas de sus obras más famosas y aclamadas por la crítica durante su carrera jazzística son: *My Fair Lady*, *Mack the Knife*, *Bilbao Song* y *Bye Bye Blackbird*.

Al obtener su cuarto premio de *La Academia* en 1964, decidió abandonar la música para cine y dedicarse de lleno a la dirección orquestal. Sin experiencia como director musical de una gran orquesta en 1967 le llega la oportunidad de dirigir la Orquesta Sinfónica de Houston (a

²³ Kozinn. *Music Review: The Guitar and Far Beyond*, p. 22.

los 38 años). Sin embargo, su gestión sólo duró un año al ser destituido al cobrarle factura su falta de experiencia. Al respecto, menciona en una entrevista para la BBC: “No lo hice bien en Houston, llegue allí demasiado pronto.”²⁴

Tan solo unos meses después de ser destituido le llegaría la oportunidad de dirigir a una de las entidades orquestales con mayor tradición en el mundo: la Orquesta Sinfónica de Londres. La relación entre Previn y dicha orquesta fue la más larga hasta el momento en la historia de la agrupación, prolongándose por casi una década. La Orquesta Sinfónica de Pittsburgh contó con sus servicios durante 8 años siendo la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles -con la que debutó el 10 de Octubre de 1985- la última gran orquesta que dirigiría. Cabe destacar que dirigió prácticamente todas las orquestas importantes de todo el orbe hasta su retiro en 1989. El legado que dejó su carrera como director se puede medir por la enorme cantidad y calidad de grabaciones orquestales que realizó con los sellos *Decca*, *EMI*, *BMG*, *Sony* y *Deutsche Grammophon*.

Se puede decir que su irreverencia marcó a toda una generación rompiendo paradigmas y acercando al público en general a las salas de concierto. Ejemplo de lo anterior son sus apariciones en televisión con el *Andre Previn's Music Night With the London Symphony Orchestra*, sus colaboraciones en programas como *Eric and Ernie The Morecambe and Wise Show* y hasta los anuncios publicitarios que grababa para marcas que ofrecían productos de conveniencia, cosa nunca antes vista hasta el momento por parte de un director. Hasta la década de los 80's se había dedicado de manera itinerante a la composición, a pesar de ello dejó obras maestras como la ópera *A Streetcar Named Desire*, un concierto para violonchelo dedicado a Yo-Yo Ma, el concierto para piano dedicado a Vladimir Ashkenazy y un concierto para guitarra dedicado John Williams. Ha recibido una serie de premios y honores por sus destacados logros musicales destacando los premios *Grammy*, *Emmy* y *Oscar*; el *Austrian and German Cross of Merit*; el *Glenn Gould Prize*, por su labor musical; recibió los *Lifetime Achievement Awards* del *Kennedy Center* y fue condecorado como *Caballero Honorario de la Orden del Imperio Británico* por la reina Isabel II.

²⁴ Greenwood. *André Previn Documentary*, min.19:41.

3.2 Historia de la Obra

El 27 de Noviembre del año 1971, en Inglaterra, el exitoso productor Paul Myers, André Previn (en su faceta de director), el consagrado guitarrista australiano John Williams y la Orquesta Sinfónica de Londres grabarían el *Concierto para Guitarra y Orquesta*. Este Concierto vio la luz pública por medio de la editorial norteamericana G. Schirmer, la cual lanzaría la reducción del mismo para guitarra y piano en el año de 1974. Sorprendentemente, la primera vez que esta grabación apareció en un disco compacto fue hasta el año 2009 en el álbum producido por *SONY* y que lleva por título: *André Previn, An 80th Birthday Celebration*. No obstante, bajo el formato de LP resultó ser una pieza popular en la radio clásica a lo largo de los años setenta.

Apenas llegó al Reino Unido para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de Londres, el compositor fue comisionado por el guitarrista clásico John Williams para escribir un concierto para guitarra. Como antecedente de esta notable relación se lee en una entrevista para la *Classical Guitar Magazine*, el relato de Williams sobre su primer encuentro con Previn:

Conocí a André en 1967 en Houston, Texas, en los Estados Unidos, donde era el director de la orquesta sinfónica local. Toqué el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo bajo su batuta y nos hicimos amigos desde entonces. Estaba a punto de hacerse cargo de la London Symphony Orchestra cuando le pedí que elaborara un concierto para guitarra. Luego, en algún momento durante los próximos años, terminó el concierto para mí. Hicimos el estreno de eso en 1971, el concierto incluía un trío de jazz.²⁵

La historia cuenta que cuando Previn le dio las partes de guitarra a Williams para que las leyera, quedó sorprendido por la facilidad con que el guitarrista leía a primera vista. Uno sospecha que simplemente estaba haciendo lo que había hecho desde sus primeros días en *MGM*: reconocer y aprovechar el arte y el virtuosismo de los intérpretes que tocaban su música. Sobre el proceso de montaje de la obra y la relación de ambos durante el mismo, el

²⁵ Wassily. *Amazing Legacy: John Williams Reflects on Five Decades of Recordings*, p. 38.

crítico musical John Duarte menciona: “El piano es el instrumento de Previn, la guitarra no. Pero con la ayuda de un gráfico y la gran participación de Williams en el proceso, escribe con grandeza y con una buena variedad de texturas.”²⁶

En cuanto al guitarrista es necesario contextualizar su talento y virtuosismo en el panorama histórico. Este fue escuchado por Andrés Segovia a la edad de 11 años y lo tomó de inmediato como discípulo en la *Accademia Musicale Chigiana* en Siena, Italia. La famosa cita de Segovia, impresa en el programa para el primer recital de Williams en el *Wigmore Hall* (el 6 de noviembre de 1958) deja en claro la calidad y el talento que ha mostrado desde entonces: "Dios ha puesto un dedo sobre su frente, no pasará mucho tiempo antes de que su nombre se convierta en un *slogan* en Inglaterra y en el extranjero..."²⁷

En las Notas al Programa que aparecen en el álbum que festeja los 80 años del compositor, podemos encontrar una síntesis de la obra realizado por el crítico e investigador musical, Jackson Braider:

La pieza comienza con un Allegretto y se ralentiza hasta llegar al segundo movimiento que es un Adagio, concluye con el tercer movimiento que se titula *Slowly and Reflectively*. Después de seguir el clásico modelo conversacional en el concierto entre el solista y orquesta en los primeros dos movimientos, Previn de repente canaliza su partitura haciendo recordar su obra "Los subterráneos" insertando un trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería en el tercer movimiento, creando una conversación completamente nueva, esta vez con la guitarra y la orquesta clásica por un lado y el trío eléctrico por el otro.²⁸

Finalmente, podría ser con su concierto de guitarra, que todas las diferentes facetas del compromiso de Previn con los diversos mundos de la música que exploró se unen. Entregando un trabajo de tres movimientos que reflejan su amor por el jazz, las formas clásicas y una cualidad cinematográfica para la orquestación. Las texturas en el sonido se

²⁶ Duarte. *Previn Piano & Guitar Concerto*, p. 1.

²⁷ Wassily. *Amazing Legacy*, p. 37.

²⁸ Braider. *André Previn, An 80th Birthday Celebration*, p. 8.

sienten exuberantes y grandiosas incluso cuando comparten el espacio con la guitarra clásica, relativamente silenciosa.

El proceso creativo de un compositor siempre será tema de profundo interés para el intérprete, haciendo de la investigación documental una herramienta básica del mismo. Gracias a ella sabemos que la producción musical del compositor se disparó hasta los años 90 y eso convierte este concierto en una obra muy especial, debido a que la realizó en un periodo de su vida en el que tenía una cantidad de trabajo colosal. Por otra parte, expone la tradición como una fuente insustituible de colaboración humana a lo largo de la historia. Reproduciendo así lo que Mario Castelnuovo-Tedesco (mentor de Previn) realizara con Andrés Segovia (maestro de John Williams). La única declaración escrita en cuanto al proceso creativo y el objetivo del *Concierto para Guitarra y Orquesta* la encontramos en las Notas al Programa del álbum ya citado: “Mi propósito con la pieza era crear un trabajo entretenido, incluso podría decirse teatral.”²⁹

²⁹ *Ibidem*, p. 9.

3.3 Análisis general de la Obra

Esta obra está escrita a la manera de una Sonata Dramática a tres tiempos. Sin embargo, rompiendo con la tradición de movimiento Rápido-Lento-Rápido, construye su discurso musical a partir de dos movimientos lentos y uno rápido. Usa de manera frecuente modos y cadencias que hacen alusión al género musical del jazz, incluso en el tercer movimiento pide una improvisación sobre una cama armónica dada, lo que dará versiones muy distintas cada vez que se ejecute en las salas de concierto. Un aspecto a destacar es la intervención de un trío de jazz como parte del discurso sonoro dentro de la obra (lo que la llena de versatilidad e irreverencia) quebrantando prejuicios y paradigmas con respecto a la inserción de géneros musicales denominados “populares” dentro de la sala de concierto.

3.3.1. *Allegretto*

Este movimiento está escrito con una forma sonata marcada por su composición bitemática, amplios puentes modulantes, grupos rítmicos y melódicos que se presentan a lo largo de los temas binarios. En orden de aparición tenemos: Exposición del Tema 1, Desarrollo, Reexposición del Tema 1, Puente Modulante, Exposición del Tema 2, Cadencia, Reexposición del Tema 2 y una Coda.

Exposición del Tema 1

Aparece desde el primer compás de la obra, se compone de dos frases y cada una de ellas finaliza con un pequeño puente cromático, dando inicio a la siguiente sección. La guitarra lo presenta primero sucedida de inmediato por la orquesta que lo presenta de manera idéntica. Aparecen muchas alteraciones a lo largo del acompañamiento, sin embargo estos son adornos melódicos o notas añadidas para realizar acordes de novena o undécima, el eje tonal de ésta sección que dura hasta el compás 24 es Mi mayor.

Allegretto ♩ = c.112 André Previn

Imagen 71. André Previn, *Allegretto*. cc. 1-5

Desarrollo

La guitarra se encarga de desarrollar el pequeño puente cromático que aparece en el tema 1, realizando una aumentación rítmica por medio de semicorcheas y cromatismos que le dan un carácter atonal a pesar de que aparecen acordes en la orquesta como es el caso de un Fa mayor con cuarta suspendida, sin embargo el acompañamiento orquestal también repite esos motivos cromáticos, disonantes y con intervalos de segundas menores. Este episodio termina con una escala que vuelve a sentar bases tonales en el compás 43.

Imagen 72. André Previn, *Allegretto*. cc. 40-45

Reexposición del Tema 1

La reexposición se da de manera literal en cuanto al material armónico e interválico pero esta se realiza en la región de Dominante, que en este caso sería Si mayor. El puente cromático se retoma por segunda vez sujeto a una serie de variaciones rítmicas, ya que aparecen figuras irregulares de seisillos. La reexposición abarca del compás 44 al 59.

Imagen 73. André Previn, *Allegretto*. cc. 48-50

Puente Modulante

Esta sección da inicio con la guitarra en el compás 60 con una serie de acordes de La bemol mayor, desarrolla la inflexión por medio de escalas hacia Si mayor y termina sentando las bases tonales para la siguiente sección con una modulación en el compás 67 a Do mayor. La orquesta funge como acompañamiento y reforzamiento de las inflexiones.

Imagen 74. André Previn, *Allegretto*. cc. 59-68

Exposición del Tema 2

El tema 2 es más complejo que el primero, debido a que a pesar de estar constituido por dos frases, estas son más extensas y de mayor complejidad. La primera parte del tema aparece en el compás 69 y es un motivo modal melódico de Do Frigio, típico del Jazz. Es presentado por la orquesta mientras la guitarra hace cadencias típicas ii V I. La segunda parte del tema aparece hasta el compás 85 de igual manera con una armonización modal pero en este caso sobre la nota Si que posteriormente la guitarra presentará en la tonalidad de Si bemol mayor (dominante descendida de la tonalidad original de la obra).

a) Parte A del Tema 2

b) Parte B del Tema 2

Imagen 75. André Previn, *Allegretto*. cc. 68-70 y 85-86

Cadencia

Aparece en el compás 111 y termina en el 139 con una nota elipsis. Toma material del desarrollo principalmente para su elaboración, los rasgos cromáticos hacen muy difícil establecer una tónica, sin embargo se pueden apreciar inflexiones por las tonalidades de Mi menor, Si mayor, Fa sostenido Mayor y Re sostenido menor. Aparecen acordes de novena y oncena mayor y menor. La orquesta una vez más va reafirmando los temas rítmicos y melódicos propuestos por el solista.

The image shows a musical score for a section titled 'Cadencia' by André Previn, spanning measures 111 to 139. The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with chromaticism. The notation includes various dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and includes markings for phrasing and articulation like 'p a m i' and 'm i m'. The score is presented in four staves, with the first two staves showing the main melodic line and the last two staves showing accompaniment.

Imagen 76. André Previn, *Allegretto*. cc. 116-127

Reexposición del Tema 2 y Coda

La retoma la orquesta casi de manera literal ya que substituyó el pequeño puente cromático por un motivo melódico y hacia el final de la frase aparece un punto cadencial que retoma el tema en la tonalidad original. Por primera vez en la obra el puente cromático es tocado por la guitarra para reafirmar la tonalidad con tres acordes de Mi mayor.

The image shows a musical score for a section titled 'Reexposición del Tema 2 y Coda' by André Previn, spanning measures 162 to 166. The score is written in 4/4 time and features a complex melodic line with chromaticism. The notation includes various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), and includes markings for phrasing and articulation like 'p' and 'mf'. The score is presented in four staves, with the first two staves showing the main melodic line and the last two staves showing accompaniment.

Imagen 77. André Previn, *Allegretto*. cc. 162-166

3.3.2. *Adagio*

Este movimiento retoma algunos principios formales de la fantasía como lo es la presentación de más de un tema, el equilibrio entre la duración de las distintas secciones y las reexposiciones temáticas en un orden arbitrario. Durante el movimiento resalta la aparición de una gran cadencia por parte del solista, lo que es poco usual para un segundo movimiento. También sobresale la corta duración de los periodos o puentes de transición que suelen ser amplios en los conciertos con solistas. La forma general del movimiento presenta: Introducción, Tema A, Tema B, Tema A', Cadencia, Tema B, Tema A', Reexposición de la Introducción, Tema A y Coda.

Introducción

Es un periodo musical un poco más corto que los que le suceden, sin embargo casi todo el material musical es presentado en esta sección, tanto melódica como rítmicamente. La orquesta sienta las bases armónicas desde el primer compás por medio de la siguiente sucesión de acordes: Bb11M-D11m-Bb7-Aaug-D#7-9-C9M-Bb11M-E7-9m-Bbm7-9m-Cm-E°-Db9°. El método para cifrar acordes de Jazz norteamericano, en esta ocasión sirve para hacer más clara la gran amplitud interválica que existe entre las triadas. Al contener séptimas, novenas y oncenas genera intervalos sumamente disonantes como segundas menores, menores y tritonos. En otro sentido, esto dificulta la visualización de un eje tonal, sin embargo al entrar la guitarra con el tema se reafirma la intención tonal del autor en este material.



Imagen 78. André Previn, *Adagio*. cc. 1-4

Tema A

En el compás 9 la guitarra entra con una cama armónica con el intervalo de quinta Re-La en el bajo. Podemos afirmar que este tema se encuentra superpuesto a la tonalidad de La menor. A lo largo del mismo realiza inflexiones sobre el modo menor melódico, armónico, mayor e incluso el modo dórico, dándole así un carácter jazzístico. Este tema desde el principio hace

gala de figuras irregulares y una melodía muy amplia en la guitarra. La orquesta a su vez tiene una función de acompañamiento hasta que hace una imitación literal del tema que es propuesto por el solista, el puente que lleva al segundo tema es realizado por la orquesta en el compás 40.

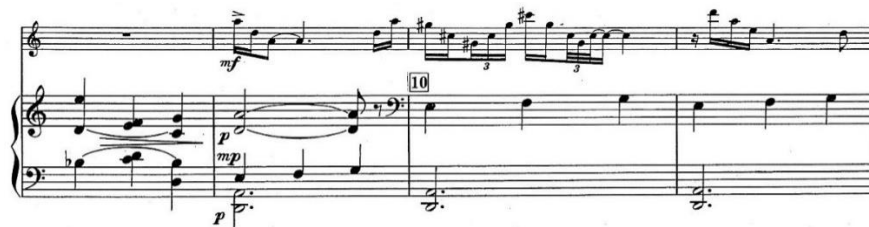


Imagen 79. André Previn, *Adagio*. cc. 8-11

Tema B

En el compás 41 la guitarra realiza la imitación literal del puente que propuso la orquesta, para elaborar después una modulación por medio de una cadencia auténtica a la tonalidad de Do mayor, que es en la que se sitúa el segundo tema. Este motivo también se caracteriza por largos motivos melódicos que tienen acordes amplios, sin embargo el carácter es ampliamente contrastante con el primero por la tonalidad y por la mezcla entre figuras regulares e irregulares. Llega a su fin en el compás 53 por medio de un pequeño puente que realiza la orquesta.



Imagen 80. André Previn, *Adagio*. cc. 41-44

Tema A'

Comienza con un acorde de Re menor en la guitarra y es acompañada por la orquesta. El tema ocupa material rítmico y melódico, sin embargo se desarrolla en la región subdominante del relativo mayor de la tonalidad original. Una de las principales características del tema es que en el término de la frase melódica la guitarra realiza acordes alterados sumamente

disonantes como es el caso del Mi menor con séptima mayor que aparece al finalizar la primer frase o el acorde de Do aumentado con séptima mayor que aparece al finalizar la segunda. Este periodo finaliza en el compás 62.



Imagen 81. André Previn, *Adagio*. cc. 54-56

Cadencia

En el compás 63 bajo la indicación de un *Tempo ad lib.* el compositor genera un desarrollo melódico a partir de los tres temas que le preceden. Realiza impetuosos cambios rítmicos de tres contra dos y aumentaciones que van de las corcheas a las fusas terminando con las semifusas. Sin embargo la cadencia tiene marcados contrastes de carácter, valiéndose de acordes quebrados con calderones baja la velocidad de manera dramática mediante la siguiente progresión armónica que aparece con el siguiente orden en el compás 82: D7maj/11m-Gm9M-E7/9M-Gb7M. La cadencia termina con un puente que regresa al tempo primo que da paso a la reexposición del tema B.



Imagen 82. André Previn, *Adagio*. cc. 65-66

Coda

La coda se compone por un diálogo entre la guitarra y la orquesta con el motivo melódico del tema B, finalizando con la melodía del tema A y un acorde subdominante con séptima y cuarta suspendida de la tonalidad original de la obra, dándole así un carácter inconcluso.



Imagen 83. André Previn, *Adagio*. cc. 144-148

3.3.3. *Slowly and Reflectively*

En este movimiento se puede apreciar cómo el autor le da un manejo al concierto de acuerdo con los cánones establecidos con respeto a la forma musical, ya que para el tercer tiempo elige un rondó en la tonalidad principal de la obra, establecida en el primer tiempo y que es Mi mayor. En cuanto a la estructura general, nos recuerda al rondó de la *Sonata en Do Mayor* de W. A. Mozart. Sin embargo, una característica que hace especial el movimiento es que es un movimiento lento, contrastando con la generalidad de los conciertos para solista donde los últimos tiempos son rápidos. La forma entonces del movimiento es un A-B-A'-B', con un puente que cierra cada presentación del tema B y una Coda al final.

Tema A

A manera de estribillo, el tema comienza con una primera frase que contiene un arpeggio de Mi menor desglosado en 8 octavos que cierra con la tónica y después reafirma la tonalidad con un acorde de primer grado. Para la segunda frase el compositor realiza una inflexión a Mi mayor, todo esto ocurre mientras la orquesta está tocando la tónica. Este periodo musical se caracteriza por las abruptas interrupciones que el trío de jazz realiza sobre las frases de la orquesta y la guitarra. Estas están compuestas principalmente por pasajes melódicos que contienen escalas pentatónicas disonantes, por tonos e incluso atonales, que culminan en el compás 12.



Imagen 84. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 1

Tema B

La estrofa comienza inmediatamente después del estribillo, ya en la tonalidad principal. La orquesta propone el tema y ocho compases después la guitarra lo retoma y lo desarrolla. Es un motivo melódico sumamente *cantabile* que es ejecutado de manera alternada por el solista y la orquesta. En cuanto a la intervención del trío de jazz, se puede decir que es contrastante con la del tema anterior debido a la duración y la consonancia de los intervalos.

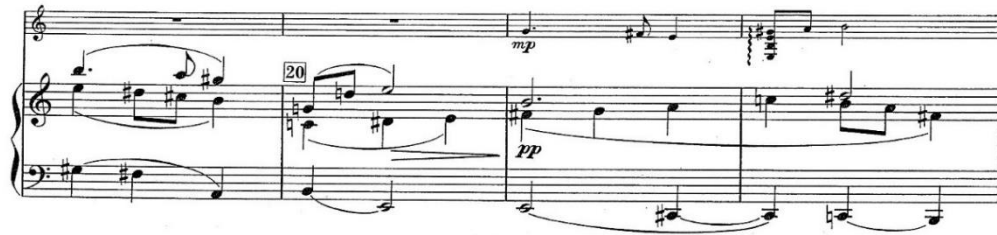


Imagen 85. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 19-22

Puente

El puente comienza en el compás 37 como un pequeño desarrollo de los temas que ejecutó el trío a lo largo de la obra y que se produjeron fuera del *tempo* y con su propia medición. Los intervallos disonantes, las figuras irregulares, los acentos asimétricos así como los acordes que por su disposición generan tritonos, se hacen presentes en este periodo. Al finalizar la orquesta retoma material musical del tema B lo suficientemente breve como para no considerarlo otra sección.



Imagen 86. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 46-50

Tema A'

La reexposición del estribillo se da casi de manera idéntica en cuanto a las regiones tonales que toca, los intervallos, los motivos y los puntos cadenciales. La diferencia es la participación a manera de intervención que hace el trío de jazz y la ampliación de los temas melódicos con un desarrollo por aumentación rítmica. A continuación se coloca la ilustración que enmarca estas diferencias con respecto a la primera exposición en el inicio de la obra.

a) 1ra vez, compás 1.



b) 2da vez, compás 79.



Imagen 87. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 1 y 79

Tema B'

La reexposición de la estrofa tiene cambios de textura, dimensiones y de altura, ya que presenta los temas a la octava aguda. De igual forma que la reexposición anterior, los materiales de motivos melódicos y armónicos permanecen prácticamente intactos. Se presentan a continuación los ejemplos que ilustran las afirmaciones.

- a) Presentación del Tema B en el compás 21.



- b) Reexposición del Tema B en el compás 85.



Imagen 88. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 21-22 y 85-86

Puente

Como el puente anterior, éste retoma en el compás 97 los motivos en los que el trío intervino a lo largo de las reexposiciones que le antecedieron. Sin embargo, en esta ocasión el compositor añadió un punto climático a la sección por medio de progresiones armónicas que realiza la orquesta en la región dominante a manera de acompañamiento. Previn coloca sobre dichos acordes una improvisación por parte del trío, dándole de esa forma una tensión casi teatral, siendo esta el objetivo del compositor de acuerdo con sus declaraciones. No podemos otorgarle otro nombre a la sección, como el de cadencia a pesar de su carácter improvisatorio, porque tiene una dimensión muy breve y cumple con la misma función que la sección homónima que la precede. Este momento en toda la obra en general es el que la hace muy particular, ya que es muy raro encontrar improvisaciones en los conciertos a partir de que se instauró la *Sala de Concierto*.

On the repeat, the jazz group improvises in double time. 100

Musical notation for the bridge section, measures 97-100. It consists of two staves. The top staff shows a sequence of chords: [Bb], [G7], [Cm7], [F7], [Bb], [G7], [Cm7], [F7]. The bottom staff shows a melodic line with a *ff* dynamic marking. Above the first staff, there is a box containing the number 100.

Imagen 89. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 97-100

Coda

Comienza en el compás 115 con el trío de Jazz tocando por primera vez un tema musical propuesto con anterioridad (ya que siempre intervenía con interrupciones abruptas y de carácter aleatorio). Esta vez adopta la melodía del tema B, siendo ésta la que se desarrollará a partir de ese momento hasta el final por parte de la guitarra en solitario. Posteriormente lo hace la orquesta en solitario; enseguida la guitarra y la orquesta a manera de acompañamiento; y finalmente la guitarra y el trío a manera de diálogo conclusivo con una última conducción melódica a la tónica por parte del solista, quien termina la obra reafirmando la tonalidad de manera totalmente conclusiva.

Imagen 90. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 148-151

3.4 Comentarios personales y sugerencias interpretativas

Revisado el análisis, la biografía y la historia del *Concierto para Guitarra y Orquesta* de André Previn, se realizarán algunos comentarios generales a manera de preámbulo para iniciar el abordaje de la obra. Es necesario un nivel de solfeo elevado en lo que concierne a la rítmica y métrica, debido a los constantes cambios de tiempo y compás producto de la influencia del Jazz.

La obra a pesar de haber sido realizada por alguien que nunca tocó la guitarra, no tiene ningún error de escritura. La edición aparece digitada por John Williams (al que Andrés Segovia denominara el Príncipe de la Guitarra)³⁰ lo que brinda un apoyo inmejorable por ser además un gran pedagogo. Es una partitura que al tener pequeñas variantes en los motivos melódicos que se repiten de manera constante resulta difícil de memorizar. El primer movimiento es el más difícil de montar porque supone una mayor complejidad técnico-mecánica a pesar de ser la mitad de largo que los dos movimientos siguientes.

Las partes en donde aparece el trío de jazz son sustituidas por el piano, por lo tanto se puede tocar perfectamente solo con el pianista. En el tercer movimiento aparece la indicación de improvisar sobre una serie de acordes de séptima, novena y oncena, por lo que se recomienda practicar armonía sobre el diapasón de la guitarra (ya que es una práctica poco común en los guitarristas clásicos). Es una obra que no ha sido estrenada en México y la dificultad general radica en conectar acordes con escalas típicas del jazz y realizar algunos arpeggios poco empleados aún para la técnica de guitarra del jazz. Recordemos que el compositor convivió e incluso grabó discos con grandes guitarristas de dicho género como es el caso de Joe Pass.

Los señalamientos son muy precisos en cuanto al timbre del sonido y se encuentran a menudo palabras como *dolce* o *ponticello*, sin embargo es muy difícil encontrar reguladores tanto de intensidad como de dinámica. Es frecuente leer indicaciones que expresan libertad y creatividad al intérprete como *solo*, *ad lib.*, *tempo ad lib.*, *off on cue*, *improvises in double time*, *reflectively*, *out of tempo*, *dreamy* e incluso llega a eliminar el compás de la partitura.

³⁰ Wassily. *Amazing Legacy*, p. 35.

sigue con una cuerda al aire, de esa manera se aprovechará la afinación de la guitarra, obteniéndose mayor potencia, claridad y facilidad mecánica.

The image shows a musical score for three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth notes with dynamics *f*, *p*, *m*, *i*, and *p*. The second staff starts at measure 40 and features a complex rhythmic pattern with dynamics *a*, *m*, *i*, *p*, and *a*, *p*, *i*. The third staff continues the piece, including measure 45, with dynamics *p* and *m*, *i*. Fingerings are indicated with circled numbers 1-4.

Imagen 92. André Previn, *Allegretto*. cc. 36-45

Pasaje 3.

Compás 111-120. El pasaje comienza con una seguidilla de semicorcheas que tienen un Re5 como nota pedal, siendo sustituido posteriormente un Sol5 hasta llegar al $\frac{3}{4}$, donde aparece un trémolo con una melodía que tiene un patrón con cambios de ritmo en el bajo. La propuesta es tocar en la sección de las notas pedal la tercera nota del grupo de cuatro dieciseisavos siempre con pulgar. Esto le dará mayor estabilidad a la mano, pudiendo preparar la ejecución del mismo colocándolo desde antes sobre la cuerda.

The image shows a musical score for four staves. The first staff starts at measure 110 with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. It features a series of eighth notes with dynamics *f*, *p*, and *m*, *i*. The second staff continues the piece, including measure 115, with dynamics *m*, *i*, *p*, *p* and *a*, *i*, *p*, *i*. The third staff includes measure 120 and features a complex rhythmic pattern with dynamics *p* and *a*, *m*, *i*. The fourth staff continues the piece with dynamics *p* and *a*, *i*, *p*, *i*. Fingerings are indicated with circled numbers 1-4.

Imagen 93. André Previn, *Allegretto*. cc. 109-121

3.4.2. Adagio

Pasaje 1.

Compás 66. Este fragmento está precedido por la indicación *Tempo ad lib.* No tiene compás pero está escrita con una relación rítmica y métrica entre las notas, por lo que cualquier velocidad a la que sea ejecutada deberá guardar dicha proporción. Se invita a aprovechar la libertad ya mencionada para realizar sobre el pasaje un *accel.* hasta llegar a los acordes que tienen calderones. Éstos fueron colocados de manera magistral por el compositor, ya que la disposición de las notas no podría ser tocada en un solo bloque, porque el acorde no contiene todas las notas en una sola posición de la mano izquierda, pero al colocarlo lento y quebrado se puede lograr el efecto deseado.



Imagen 94. André Previn, *Adagio*. cc. 66

Pasaje 2.

Compás 79-82. Habiendo regresado al *Tempo I°* aparece una escala con la figura rítmica de seisillo para continuar con un arpeggio con un patrón inusual en la disposición de las notas y terminar con una escala con fusas para retomar el segundo tema del movimiento. Es el pasaje más demandante técnicamente del movimiento. Se deberá estudiar con metrónomo de manera lenta y sistemáticamente y poco a poco aumentar la velocidad, ya que presentará problemas mecánicos con cualquier digitación.

Imagen 95. André Previn, *Adagio*. cc. 79- 82

3.4.3. *Slowly and Reflectively*

Pasaje 1.

Compás 29-62. Tiene un intenso diálogo entre los instrumentos de la orquesta y el trío de jazz que aparece de manera súbita entre las secciones esto hace que se generen largas pausas. La dificultad radica en los tiempos de espera para entrar a tocar, cosa que ocurre en muy pocas ocasiones para instrumentistas que ejecutan la guitarra. Estos espacios van teniendo modulaciones de tiempo y de compás a lo largo de la espera, por lo que se hace imprescindible estudiar lo que va haciendo el piano.

The image shows a musical score for measures 31 to 62. Measure 31 is marked '(sempre andante)'. The score includes staves for electric guitars and drums. The electric guitar part has a '2' above the first measure and a '3' above the second measure. The drums part has a '*' above the first measure and '(Fast)' above the second measure. Measure 62 is marked 'Fast (Tempo of previous drum bars)'. The electric guitar part has a '25' above the first measure and a '7' above the second measure. The drums part has 'Drums. sim.' above the first measure and 'f' below the second measure.

Imagen 96. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 29-63

Pasaje 2.

Compás 79. Este compás es una muestra de la dificultad general del movimiento, la cual consiste en los cambios rítmicos entre figuras regulares que se entrelazan con figuras rítmicas irregulares, algunas de ellas de gran complejidad, típicas del jazz y de la música contemporánea. Es imprescindible resolver el ritmo antes de tocar, una vez se haya resuelto es momento de realizar una digitación que cuide los acentos y la métrica de las figuras.

The image shows a musical score for measures 79 and 80. Measure 79 is marked 'Tempo I° (Slow)'. The score includes staves for electric guitars and drums. The electric guitar part has a '3' above the first measure and a '2' above the second measure. The drums part has a '6' above the first measure and a '6' above the second measure. Measure 80 is marked 'CIV' above the first measure and '80' above the second measure. The electric guitar part has a '9' above the first measure and a '2' above the second measure. The drums part has 'Drums. Very fast' above the first measure and '2' above the second measure.

Imagen 97. André Previn, *Slowly and Reflectively*. cc. 79-80

4. La organología de la Guitarra

La organología³¹ es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación, comprende el estudio de la historia de los instrumentos y su función dentro de las diferentes culturas, los aspectos técnicos de la producción del sonido y su catalogación. Dicho lo anterior es menester entrar de lleno al desarrollo del tema que compete a esta opción de tesis.

El origen de la guitarra es incierto debido a la poca claridad de los testimonios iconográficos y literarios anteriores al siglo XV. Si bien se pueden encontrar varios antecedentes de ella bajo el principio de tensar una o varias cuerdas a un cuerpo resonante con un mástil, resultan controvertidos al momento de trazar una línea histórica que nos conduzca hasta las guitarras del Siglo XVI. Sin embargo la guitarra y su música pueden ser esbozadas sin especulaciones a partir del Renacimiento: “Para el siglo XVI ya es posible situar el instrumento con una forma y un nombre específico.”³²

Entre alguno de los instrumentos emergentes de Europa en el medievo se gestó la guitarra, evidentemente no en la forma que tiene actualmente. Debió de haber sido creada dentro de los reinos hispánicos (cosa en la que la mayoría de los investigadores coinciden) entre los años 1200 y 1400. La verdadera problemática que surge a partir de estas aseveraciones es lo que tiene que ver con la forma en que llegó la guitarra a la península ibérica y sobre todo, cuál fue su antecesor directo y a partir de allí a que culturas e instrumentos de las mismas se les tiene que adjudicar su creación.

Fundamentalmente las hipótesis siguen dos caminos de investigación. Unos dicen que la guitarra llegó por el sur de Europa, atribuyéndole el logro a instrumentos de origen griego, romano o cristiano. Otros mencionan que fue a partir de los pueblos musulmanes y árabes

³¹ Uno de los organólogos más importantes de inicios del siglo XX fue Curt Sachs, quien además de escribir el *Real-Lexicon der Musikinstrumente* en 1913 y *The History of Musical Instruments* en 1942, publicó en 1914 con Erich von Hornbostel, el Hornbostel-Sachs. Un esquema de clasificación de instrumentos. A pesar de ciertas críticas ésta sigue siendo (aún hoy) la clasificación más aceptada en la rama.

³² Cruz. *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*, p. 19.

provenientes de la parte norte de África. El trabajo de Summerfield³³ nos da una contrastante hipótesis sobre la historia y desarrollo de la guitarra, al decir que debió descender del instrumento romano *cithara*. El cual llegó a España por la cultura romana más o menos en el año 400 d.C. Dicha idea se contrapone súbitamente a la tradicional, que menciona como predecesor inmediato al *ud*, instrumento que llegó por cortesía de los moros después de la invasión a dicho país durante el siglo VIII. Sin embargo, contrastando la información a partir de otro enfoque tenemos que:

A finales del siglo XVIII la guitarra romántica (instrumento que evolucionó a partir del laúd y este a su vez del *Ud*) sufrió una gran transformación que perduro casi un siglo. En primer lugar su antecesor la guitarra barroca contaba con 5 órdenes, mientras que el instrumento que nos ocupa cambió para constituirse con 6 cuerdas simples. El constructor alemán Jacob Augustus Otto dice que: Naumann, maestro de capilla de Dresden, añadió la sexta cuerda (la más grave) al instrumento.³⁴

Esto nos muestra algunas de las contradicciones existentes en las diferentes teorías sobre la historia de la guitarra. En este caso nos muestra dos temas importantes, uno es el origen étnico de la guitarra y el otro es el de la adición de la sexta cuerda. Investigación realizada a cargo de José Luis Segura Maldonado.

Es aquí donde surge la necesidad de establecer los parámetros en cuanto a la metodología del trabajo y los criterios a seguir para el desarrollo del mismo. Primeramente es importante decir que el origen y formación de la guitarra es un tema misterioso y complejo sobre el que han investigado numerosos expertos durante el último siglo. No obstante, la escasez de pruebas documentales y de datos históricos concretos ha impedido hasta el momento determinar con absoluta certeza cuándo o dónde se produce su invención, de qué instrumento proviene o quiénes fueron sus creadores. Si bien una de las finalidades del trabajo es determinar la “genealogía” del instrumento, la más importante es realizar una recopilación de instrumentos predecesores (directos o indirectos) para determinar mediante un análisis estructural sus

³³ Summerfield. *The classical guitar: its evolution player and personalities*, p. 3.

³⁴ Segura. *Tombeau... ¿Es la muerte un ocaso o un amanecer?*, p. 33.

características, usos, contexto histórico y sobre todo su posible aportación al desarrollo de la guitarra tal y como se conoce hoy en día.

Considero indispensable como punto de arranque para el estudio del origen del instrumento en cuestión, partir de las antiguas civilizaciones del Medio Oriente (caldeos, hebreos hititas y egipcios entre otros). El empleo de instrumentos de cuerda punteada queda retratado en las pinturas que aún se preservan. Esto abre la brecha para especular en torno a los materiales empleados para construirlos: intestinos de animales, madera y caparazones principalmente.

La principal evidencia se deja ver en hallazgos en torno a los persas, donde se presume la existencia de un instrumento parecido a la guitarra llamado *tambur* 1500 años a.C. También existen pruebas de que un instrumento de cuatro cuerdas parecido fue tocado por los hititas (quienes ocuparon una región ahora conocida como Asia Menor y Siria) cerca del año 1400 a.C. De allí es necesario hacer un salto en el tiempo hasta trasladarse a la cultura griega, donde se encuentra un instrumento similar y que posteriormente los romanos transformaron. Haciendo entonces una recopilación de la información, se puede resumir que el surgimiento del instrumento es a partir del año 1500 a.C. con los persas, cien años después los hititas crean un instrumento que derivaría en la *kithara* (con “k”) de la civilización griega y finalmente en la *cithara* (con “c”) de la cultura romana.

No se debe descartar la historia paralela del *ud* árabe y que tras la invasión en el S.VIII a la península Ibérica, pudo haber influido, modificado o cambiado totalmente la historia del instrumento mediante un proceso de “mestizaje instrumental”, como algunos afirman. A partir del siglo XIII d.C. la guitarra de cuatro órdenes (cuerdas dobles) se transformaría y generaría dos híbridos: la guitarra morisca y la guitarra latina. La primera poseía el fondo redondo, mástil ancho, varias incisiones ornamentales y de diseño en la tapa para la salida del sonido. La guitarra latina (con mayor similitud a la guitarra moderna) se diferenciaba por tener una boca y un mango (diapasón) pequeño.

La guitarra había evolucionado desde el siglo XV cuando tenía 4 órdenes y predominio del estilo rasgueado en su ejecución, una técnica de acompañamiento por excelencia. En el siglo

XVI ya en su versión de 5 órdenes, el cordófono en comparación con la guitarra del siglo XIX, Ramos menciona: “Tenía una cintura un poco más pronunciada, cuerdas de tripa para delimitar los trastes, clavijero macizo, rosetón en la boca y el diapasón al mismo nivel de la caja, aunque su afinación ya era La-Re-Sol-Si-Mi”.³⁵

Resumiendo las palabras de Ignacio Ramos Altamirano se destaca que en el siglo XVII se substituyó el estilo rasgueado por el punteado (herencia del laúd y la vihuela). Es hasta finales del siglo XV cuando aparece en la escena musical un instrumento trascendente en la historia de la guitarra: la vihuela. Fue un instrumento de cuerda pulsada con un mástil más largo (entre 70 y 80 cm de longitud vibrante en cuerdas) con más de 10 trastes y con seis órdenes. La vihuela se convirtió en el instrumento predilecto de las cortes de España y Portugal, se mantuvo vigente hasta el último cuarto del S. XVII. Debido a la transformación de la estética musical, donde las teclas y las pequeñas orquestas obtuvieron protagonismo, cayó en desuso. La guitarra existió a la par de este instrumento, aunque la vihuela y el laúd tenían una mayor aceptación.

Esto se transformó hasta finales del siglo XVII, cuando se añadieron demasiadas cuerdas al laúd y entró en plena decadencia debido a que su ejecución e incluso su practicidad a la hora de afinar añadieron mucha dificultad al intérprete. La vihuela también fue cambiada por la guitarra de cinco y posteriormente seis órdenes. La suma del quinto orden a finales del siglo XVI le dio más rango y ámbito sonoro para aprovechar el repertorio de aquellos instrumentos que le relegaron en un principio, se dice que: “Stradivarius a finales del XVII agregó la 6ta cuerda a la guitarra.”³⁶

Durante el siglo XVIII la guitarra seguía siendo predominantemente un instrumento de 5 órdenes, su forma, afinación y construcción habían permanecido casi intactas. Sin embargo, es en el último cuarto de ese mismo siglo cuando se inicia una transformación paulatina del instrumento (durante esa época también se le conoció como guitarra barroca o guitarra

³⁵ Ramos. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, p. 40.

³⁶ Piña. *La guitarra, legataria de quinientos años de repertorio musical*, p. 56.

española) dando paso a una serie de modificaciones entre los años setenta del siglo XVIII y los años cincuenta del XIX.

En este periodo sufrió innumerables cambios, por un lado los que pretendían hacer un híbrido de la guitarra y otros instrumentos como el arpa y la *lyra* para crear la *harpolyra*, por ejemplo. Intentaban modificar el número de cuerdas y la disposición de los trastes. Aquellos instrumentos fueron llamados guitarras excéntricas.³⁷

Por otro lado se encontraban los constructores que decidieron hacer pequeños cambios al modelo de la guitarra barroca. Se incrementaron de 5 a 6 órdenes, en otros casos se eliminaron las cuerdas dobles (órdenes) dando lugar a las cuerdas sencillas. Los lóbulos fueron ampliados y las curvaturas fueron más pronunciadas, la roseta que cubría toda la boca cayó en desuso dejando un pequeño adorno en la boquilla (mal llamada roseta en la actualidad). Se emplearon trastes fijos de metal y el diapasón, que anteriormente se encontraba al nivel de la tapa, se elevó y extendió casi hasta la boca de la guitarra.

Sin embargo la característica más importante en el desarrollo de la guitarra de 6 órdenes y que posteriormente se heredó a la de 6 cuerdas simples, fue la adopción de los abanicos. Estos son barras que se extienden en la parte inferior de la tapa abriendo en forma de abanico (como su nombre lo indica) a partir de la boca, pasando por debajo del puente para permitir una mayor vibración de la tapa armónica, reforzar la capacidad acústica y al mismo tiempo brindarle resistencia ante la tensión de las cuerdas. Esta guitarra vio la introducción de las nuevas formas de diapasón (el cual se empezó a extender hasta la boca de la tapa), este diseño se le atribuye al alemán Georg Stauffer, mejor recordado como maestro de Cristian Friedrich Martin, quien emigró a N.Y en los treinta del siglo XIX y fundó la famosa compañía C.F. Martin.

Es así como se llega a la guitarra de Antonio Torres, quien revolucionaría su historia. Dicha revolución consiste en la introducción de nuevas características en el desarrollo, perfección y combinación de varias ideas existentes cuyo máximo potencial no había sido explorado. La

³⁷ Cruz, *La casa de los once muertos*, p. 38.

mayor diferencia entre sus predecesoras es el tamaño del cuerpo y su forma, las guitarras de Torres tienen visiblemente más grandes los lóbulos porque les otorga una figura de mayor amplitud y costados más profundos, pero en lo referente a la acústica su mayor logro es el desarrollo de los abanicos (debido al conocimiento científico de leyes físico-matemáticas puestas al servicio de la construcción de instrumentos musicales). Al respecto Eloy Cruz enuncia: “Demostró la importancia de la acústica en los abanicos y a través de muchos experimentos puso a prueba diversos patrones de ellos, uno de los cuales es el sistema de costillas dispuestas en abanico, que poco a poco se convirtió en su sistema estándar”.³⁸

Este patrón de abanicos es aun ampliamente usado y permanece como punto de partida para cualquier luter deseoso de implementar diseños alternativos de abanicos. La combinación de una tapa con abanicos y un cuerpo más grande dio a las guitarras de Torres un sonido más potente y rico en armónicos, con un rango de respuesta tonal nunca antes visto. También estandarizó la longitud vibrante de la cuerda, fijándola en 65 centímetros. Al ancho del diapasón le otorgó un tamaño que permitiese a la guitarra aprovechar su máximo volumen sin sacrificar claridad en el sonido o afectar al ejecutante con excesivos estiramientos de la mano izquierda. Finalmente despojó al instrumento de todas las decoraciones en favor de una boquilla simple y el mínimo de incrustaciones.

³⁸ *Ibidem*, p. 45.

5. Conclusiones

A través de los capítulos del presente trabajo se buscó en todo momento encontrar una relación entre la teoría y la práctica. Que cada parte del mismo sirviera para ser aterrizada en la ejecución musical. En lo personal la elaboración de este escrito me produjo una conexión muy fuerte por medio de la profundización y el conocimiento del autor y su obra. Saber en qué pensaba, por qué lo realizó, bajo qué circunstancias históricas y para quién fue dedicado me provocó un enorme placer y motivación para abordar las obras. Espero a su vez, que estas Notas al Programa sirvan como herramienta metodológica al hipotético lector, ya sea para elaborar su propio trabajo escrito (con ideas para citar, organizar capítulos, dar formato, redactar...) o para que ponga en práctica la sistematización del estudio de la guitarra (digitaciones, resolución de pasajes, carga de trabajo, conceptos deportivos llevados a la práctica musical...).

Debido a que el trabajo se centró en obras elaboradas durante el Siglo XX, consideré imprescindible realizar una brevísima semblanza del instrumento a manera de homenaje a su apasionante historia. Espero que sirva como un compendio de ideas para cualquier guitarrista, que a través de este reconsidere aspectos técnico-interpretativos (que tienen que ver directamente con la organología del instrumento) y descubra la estrecha relación que guarda con el repertorio histórico. Considero fundamental invitar a todo aquel que toque un instrumento a que realice una investigación profunda sobre el repertorio y los autores que interpreta. Hacer de esto una práctica común en el aula dará como resultado, en el mejor de los casos, músicos más y mejor preparados para la sociedad en la que vivimos.

Concluyo el trabajo con un profundo agradecimiento a las personas que escriben de manera profesional, a los que investigan y difunden esta noble labor. No alcanzan las palabras para expresar lo importante que es su trabajo y a título personal, es una de las grandes reflexiones que me llevo al haber realizado este trabajo. Valorar un libro, un documental o un artículo tiene que ser una rutina ineludible para cualquier persona que aspire a crear un discurso que conmueva, convenza y/o transforme la vida de una persona mediante la música. Gracias al personal docente de la Facultad de Música que demuestra estar capacitado y trabaja codo a codo con los alumnos, siempre en un tono de calidez y con muchísima calidad.

6. Fuentes consultadas

Bibliografía

- Alcázar, Miguel. *Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México, CONACULTA-Etoile, 2000. 309 pp.
- Cruz, Eloy. *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*. México, ENM-UNAM, 1993. 115 pp.
- Mell, Albert. *Henri Temianka: Una larga e ilustre carrera musical*, en *Revista de la Sociedad de Violín de América*, vol. XI. Estados Unidos de América, 1991. 33 pp.
- Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. México, Ríos y raíces, CONACULTA, 1998. 225 pp.
- Otero, Corazón. *Manuel M. Ponce y la Guitarra*. México, Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1981. 85 pp.
- Otero, Corazón. *Mario Castelnuovo-Tedesco, su vida y obra para la guitarra*. México, Fomento Cultural Corazón Otero, Segunda Edición, 2011. 100 pp.
- Piña, Emiliano. *La guitarra, legataria de quinientos años de repertorio musical*. México ENM-UNAM, 2008. 156 pp.
- Ramos, Ignacio. *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. España, Editorial Club Universitario, 2005. 147 pp.
- Segura, José. *Tombeau... ¿Es la muerte un ocaso o un amanecer?* México, ENM-UNAM, 2008. 106 pp.

Partituras

- Castelnuovo-Tedesco, Mario. *Quintette puor guitare et quatour á cordes Op. 143*. B. Schott's Sohne Mainz, Répertoire Andrés Segovia (ed.) Alemania, 1950.
- Ponce, Manuel. *Sonata III*. B. Schott's Sohne Mainz, Répertoire Andrés Segovia (ed.) Alemania, 1928.
- Previn, André. *Concerto for Guitar and Orchestra*. G. Schirmer (ed.) Estados Unidos de América, 1974.

Artículos, revistas y periódicos digitales e impresos

- Kozinn, Allan. "Music Review: The Guitar and Far Beyond." en *New York Times*. Estados Unidos de América, 4 de Mayo de 1995. 22 pp.

- Ponce, Manuel. “Crónicas Musicales.” en *El universal*. México, 23 de Mayo de 1923.
- Sans, Juan. “La traducción de la música.” en *Akados: Revista de la Comisión de Postgrado de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela*. Academia: http://www.academia.edu/2562379/La_traducci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica (24-Febrero-2018).
- Wassily, Thérèse. “Amazing Legacy: John Williams Reflects on Five Decades of Recordings.” en *Classical Guitar Magazine*. Classical Guitar Magazine Online: <http://classicalguitarmagazine.com/amazing-legacy-john-williams-reflects-on-five-decades-of-recordings/> (2-Marzo-2018).

Grabaciones de Audio y Video

- *An 80th Birthday Celebration*. Braider Jackson, Prod. André Previn, Dir. Estados Unidos de América, Sony Music Entertainment, 2009.
- *André Previn Documentary*. Greenwood Gillian, Prod. Inglaterra, BBC-Omnibus, 1997.

Referencias Electrónicas

- s/a. Cronología de la historia de Italia/ Escuelapedia/ Recursos educativos/ hechos claves descritos de forma cronológica. <http://www.escuelapedia.com/cronologia-de-la-historia-de-italia/> (2-Febrero-2018).
- <http://www.aureoherrero.org/cronologiaponce.htm>
- s/a. Historia de México /Curiosfera/Índice de Contenidos. http://www.curiosfera.com/historia-de-mexico/#Reforma_Mexicana (17-Enero-2018).
- s/a. André Previn/The official website of André Privin/Home/Contact/Links/The Artist/The work. http://www.andre-previn.com/e_artist_biography.htm (10-Enero-2018).

7. Anexos

7.1. Síntesis para el programa de mano

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1972)

Quinteto para Guitarra y Cuarteto de Cuerdas Op. 143

Corría el año de 1950 cuando el musicólogo alemán Alfred Leonard le pidió al guitarrista español Andrés Segovia que participara en un concierto con un programa dedicado exclusivamente, a la música de cámara para guitarra. Este le respondió que sólo tocaría si Mario Castelnuovo-Tedesco accedía a componer una obra para guitarra y cuerdas para colocarla en la parte contemporánea del recital. A lo que el compositor aceptó con enorme placer y así nació su *Quintetto per chitarra ed archi*. En menos de un mes ya había escrito dos de sus cuatro movimientos, a lo que Segovia respondió en una carta: “Mi querido Mario: he recorrido los dos movimientos de tu *Quintetto* y los encuentro extremadamente bellos, creo que sonará magníficamente. Espero con impaciencia los otros tiempos. De todas formas, me he puesto ya a trabajarlo.

El estreno se llevó a cabo el año siguiente, ejecutado por Segovia y el cuarteto Paganini, conformado por los violinistas Henri Temianka y Gustave Rosseels, el violista Charles Foidart y el violonchelista Lucien Laporte. Este ensamble tomó el nombre de Paganini porque todos tocaban con instrumentos hechos por Antonio Stradivari que a su vez habían pertenecido al gran músico Genovés. Corazón Otero nos brinda una primera impresión, breve y puntual, de su análisis de la obra:

Es una obra clara, limpia, de un lirismo casi Schubertiano, en especial el primer tiempo, *Allegro, vivo e schietto*; Mario tenía preferencia por el segundo, *Andante mesto*; que contiene una larga y conmovedora frase melódica, en la parte central aflora un tema típicamente español, por lo que escribió en la parte superior: *Souvenir d'Espagne*. Después le sigue un *Scherzo, Allegro con spirito, alla Marcia* y la obra termina con un fogoso *Finale, Allegro con fuoco* en 6/8 lleno de contrapunto, interrumpido al centro por un lánguido ritmo de habanera.

Podemos enmarcar la filosofía que guiaba la pluma de Mario Castelnuovo-Tedesco (en cuanto a la composición de música para guitarra se refiere) con la siguiente frase escrita en una carta del 27 de abril de 1967 dirigida en respuesta a la petición del guitarrista italiano Ruggero Chiesa, quien deseaba publicar una serie de estudios para guitarra: “Primero que nada, ¿cree que yo sea capaz? Recuerde que no toco para nada la guitarra y que escribo todo por intuición, sin preocuparme de problemas técnicos.”

El 18 de Marzo de 1968 (a los 73 años) muere Mario Castelnuovo-Tedesco. Compositor que dejó como legado óperas, oratorios, ballets, piezas para orquesta, obras corales e innumerable música de cámara para arpa, violín, órgano, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, corno, trompeta, oboe, etc. Para guitarra sola escribió más de 100 obras; 5 para guitarra y orquesta, 1 quinteto para guitarra y cuarteto de cuerdas además de dúos para guitarra y voz, guitarra y piano, guitarra y flauta y dos guitarras. Siendo Andrés Segovia su más fiel intérprete, amigo y fuente de motivación para la portentosa aportación a la historia del repertorio para guitarra clásica.

Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948)

Sonata III

En Octubre de 1930, bajo el sello discográfico Decca, sale a la luz pública la grabación que realizara el guitarrista español Andrés Segovia sobre una obra, que dos años atrás, él mismo publicó con la casa editorial alemana Schott: la *Sonata III* para guitarra. En una carta a Ponce que data del 20 de Julio de 1927, Segovia menciona:

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

La *Sonata III* se completó en 1927 y fue —al igual que la mayoría de la obra de Ponce— un encargo del guitarrista español Andrés Segovia. Esta nace con un lenguaje musical más contemporáneo que sus anteriores sonatas, producto de su estancia en Francia y las lecciones recibidas por el profesor Dukas. Al respecto menciona Corazón Otero:

Está escrita en tres movimientos, *Allegro Moderato*, *Chanson* y *Allegro non Troppo*. El primer movimiento corresponde a una gran forma de sonata. Ponce tiene ya un mayor conocimiento de las posibilidades técnicas de la guitarra y las utiliza en esta obra, es una sonata de gran dificultad, cuya ejecución resulta de una gran naturalidad. El segundo movimiento es una canción nostálgica de gran belleza. El tercero en forma de rondó, tiene un pasaje brillante de trémolo, bajo la influencia española.

Manuel María Ponce Cuéllar murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948 luego de haber recibido numerosos y merecidos premios y distinciones, además de haber aportado un trabajo monumental en casi todos los campos de la música. Dentro de las obras musicales emblemáticas del periodo final de su vida podemos mencionar el divertimento sinfónico *Ferial*, su *Concierto para violín y orquesta* y su obra maestra para la guitarra que tardó más de 10 años en culminar: el *Concierto del Sur para guitarra y orquesta*. Es sin dudas su obra para guitarra clásica la que le ha dado un lugar de honor en la historia de la música universal. Siendo en la actualidad uno de los autores más interpretados en la salas de concierto, festivales y concursos para guitarra a nivel mundial.

André Previn (n. 1929)

Concierto para Guitarra y Orquesta

El 27 de Noviembre del año 1971, en Inglaterra, el exitoso productor Paul Myers, André Previn (en su faceta de director), el consagrado guitarrista australiano John Williams y la Orquesta Sinfónica de Londres grabarían el *Concierto para Guitarra y Orquesta*. Este Concierto vio la luz pública por medio de la editorial norteamericana G. Schirmer, la cual lanzaría la reducción del mismo para guitarra y piano en el año de 1974. Sorprendentemente, la primera vez que esta grabación apareció en un disco compacto fue hasta el año 2009 en el álbum producido por *SONY* y que lleva por título: *André Previn, An 80th Birthday*

Celebration. No obstante, bajo el formato de LP resultó ser una pieza popular en la radio clásica a lo largo de los años setenta.

Apenas llegó al Reino Unido para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de Londres, el compositor fue comisionado por el guitarrista clásico John Williams para escribir un concierto para guitarra. Como antecedente de esta notable relación podemos encontrar en una entrevista para la *Classical Guitar Magazine*, el relato de Williams sobre su primer encuentro con Previn:

Conocí a André en 1967 en Houston, Texas, en los Estados Unidos, donde era el director de la orquesta sinfónica local. Toqué el Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo bajo su batuta y nos hicimos amigos desde entonces. Estaba a punto de hacerse cargo de la *London Symphony Orchestra* cuando le pedí que elaborara un concierto para guitarra. Luego, en algún momento durante los próximos años, terminó el concierto para mí. Hicimos el estreno de eso en 1971, el concierto incluía un trío de jazz.

En las Notas al Programa que aparecen en el álbum que festeja los 80 años del compositor, podemos encontrar una síntesis de la obra realizado por el crítico e investigador musical, Jackson Braider:

La pieza comienza con un Allegretto y se ralentiza hasta llegar al segundo movimiento que es un Adagio, concluye con el tercer movimiento que se titula *Slowly and Reflectively*. Después de seguir el clásico modelo conversacional en el concierto entre el solista y orquesta en los primeros dos movimientos, Previn de repente canaliza su partitura haciendo recordar su obra "Los subterráneos" insertando un trío de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería en el tercer movimiento, creando una conversación completamente nueva, esta vez con la guitarra y la orquesta clásica por un lado y el trío eléctrico por el otro.

Finalmente, podría ser con su concierto de guitarra, que todas las diferentes facetas del compromiso de Previn con los diversos mundos de la música que exploró se unen. Entregando un trabajo de tres movimientos que reflejan su amor por el jazz, las formas clásicas y una cualidad cinematográfica para la orquestación. Las texturas en el sonido se sienten exuberantes y grandiosas incluso cuando comparten el espacio con la guitarra clásica,

relativamente silenciosa. Ha recibido una serie de premios y honores por sus sobresalientes logros musicales destacando los premios *Grammy*, *Emmy* y *Oscar*; el *Austrian and German Cross of Merit*; el *Glenn Gould Prize*, por su labor musical; recibió los *Lifetime Achievement Awards* del *Kennedy Center* y fue condecorado como *Caballero Honorario de la Orden del Imperio Británico* por la reina Isabel II.

EXAMEN PROFESIONAL DE
JAVIER ALVAREZ MANILLA ESPINOSA DE LOS MONTEROS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-

SINODALES

Gustavo Martín Márquez

PRESIDENTE

Jesús René Báez de la Mora

SECRETARIO

Patricia Arenas y Barrero

VOCAL

Rafael Iván Sánchez Guevara

SUPLENTE

Alejandro Pablo Salcedo Avendaño

SUPLENTE

OPCIÓN DE TITULACIÓN

Notas al Programa