



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE MÚSICA

INFLUENCIA ESPAÑOLA EN COMPOSITORES DEL BARROCO, CLÁSICO Y SIGLO XX

Vinculación de los compositores europeos y
latinoamericanos con el estilo español de su tiempo

NOTAS AL PROGRAMA
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN MUSICA-INSTRUMENTISTA (GUITARRA)
QUE PRESENTA
MARIANA ARGUETA PÉREZ

ASESOR
JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mis padres, por su amor incondicional, por estar siempre a mi lado, por su ejemplo de perseverancia, por las enseñanzas de vida, por cada momento que disfrutamos juntos, porque sin importar la distancia, siempre están en mi corazón.

A mi hermana, por ser mi apoyo, mi ejemplo, mi confidente, mi mejor amiga.

A Carlos, por acompañarme día con día, por su motivación constante de ser mejor persona, por ser mi mejor amigo, mi ejemplo, por la fuerza para disfrutar, tomarme de la mano y crecer juntos cada día.

A mi maestro Juan Carlos, por sus enseñanzas, por brindarme todo su apoyo y la maravillosa oportunidad de ser su alumna.

A mi maestro Miguel Arturo Valenzuela, por el amor que tiene a sus alumnos, por el compromiso que tiene día con día a la formación de grandes músicos, por su apoyo sincero e incondicional, por enseñarme el valor de la humildad y honestidad; le agradezco cada una de sus clases porque quedarán grabadas en mí durante toda la vida.

A mi maestro David Domínguez, por la constancia, amor y paciencia en cada una de sus clases.

A mi maestro Miguel Ordóñez, por ayudarme a crecer cada día más como músico, por enseñarme un mundo maravilloso en la guitarra y motivarme a estudiar en cada una de sus clases.

A mi maestro Eloy Cruz, por compartir sus enseñanzas, por trabajar con exigencia y honestidad en todas nuestras clases.

A Mario, por su amistad incondicional, por su amor a la vida y por regalarme muchas sonrisas.

Índice

Programa de concierto.....	iv
Introducción.....	v
1. Domenico Scarlatti.....	6
1.1 Biografía.....	6
1.2 Influencia musical española en Domenico Scarlatti	8
1.3 La Sonata	8
1.4 Análisis.....	10
1.4.1 <i>Sonata en re mayor, K.178/L. 162</i>	10
1.4.2 <i>Sonata en la menor, K. 239/L. 281</i>	11
2. Miguel Llobet Solés	14
2.1 Biografía	14
2.2 Las Folías	15
2.3 Tema con variaciones.....	15
2.3.1 Tipos de variaciones.....	15
2.4 <i>Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15</i>	16
2.5 Análisis.....	17
3. Mario Castelnuovo-Tedesco	22
3.1 Biografía	22
3.2 La relación entre Mario Castelnuovo-Tedesco y Andrés Segovia	23
3.3 <i>Capriccio diabolico, op. 85</i>	25
3.4 Análisis	26

4. Leo Brouwer	28
4.1 Biografía	28
4.2 Herencia musical en Cuba	29
4.3 <i>Tríptico para dos guitarras</i>	30
4.4 Análisis	31
5. Manuel M. Ponce	34
5.1 Biografía	34
5.2 La relación entre Manuel M. Ponce y Andrés Segovia	36
5.3 <i>Concierto del Sur</i>	37
5.4 Análisis	39
Conclusiones.....	43
Bibliografía	44
Artículos	45
Publicaciones en formato electrónico.....	45
Anexo	46

Sonata en re mayor, K. 178/ L. 162

(transcr. guitarra: David Russell)

Domenico Scarlatti

(1685-1757)
2' 10"

Sonata en la menor, K. 239/ L. 281

(transcr. guitarra: David Russell)

Domenico Scarlatti

(1685-1757)
3' 07"

Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15

Miguel Llobet Solés

(1878-1938)
8'43"

Capriccio diabolico, op. 85

("Omaggio a Paganini")

Mario Castelnuovo-Tedesco

(1895-1968)
9' 07"

Tríptico para dos guitarras

Allegro

Interludio

Toccatà

Leo Brouwer

(n. 1939)
12'48"

Concierto del Sur

(arr. para tres guitarras: Dariusz Kupinski)

Allegretto

Andante

Allegro moderato e festivo

Manuel María Ponce

(1882-1948)
25'00"

Duración total del programa:

60' 55"

Introducción

La música española ha sido una inspiración para grandes compositores a lo largo de la historia, entre ellos Domenico Scarlatti, Miguel Llobet, Mario Castelnuovo-Tedesco y Manuel M. Ponce. Cada uno ha adoptado aspectos musicales y técnicos dentro de la guitarra *clásica*, buscando aprovechar al máximo las capacidades tímbricas y expresivas del instrumento, brindándole carácter e imitando instrumentos y cantos que han marcado la historia de la guitarra. Mencionaré la música del compositor cubano, Leo Brouwer, desde otro punto de vista: la conquista de España en América, y cómo se adoptaron y mezclaron recursos musicales en Cuba. Hoy en día cada uno de estos compositores son considerados de gran importancia en la academia y en el estudio de la guitarra.

El objetivo de este trabajo es mencionar cómo se llevó a cabo la relación de cada compositor con la música española, qué recursos estéticos españoles utiliza para la creación de obras musicales que han perdurado en la guitarra a lo largo del tiempo y han tenido una influencia nacionalista, tanto en el país de origen del compositor, como en España.

En cada capítulo haré una breve explicación histórica de los compositores en relación con sus obras musicales; comentaré la relación que tuvieron con compositores e instrumentistas de la música española; especificaré los recursos que utilizaron en sus obras dentro de esta estética musical, y señalaré el desarrollo y maduración musical que les permitió componer para la guitarra, buscando romper con lo tradicional de la época.

Especificaré los aspectos musicales y técnicos que los compositores utilizaron en la guitarra para enriquecer el carácter español en sus obras e incluir el instrumento como solista y no solamente como instrumento de acompañamiento.

1. Domenico Scarlatti

1.1 Biografía

Domenico Scarlatti fue uno de los más grandes compositores de tecla de todos los tiempos. Nació en Nápoles el 26 de octubre de 1685. Comenzó su instrucción en canto, bajo cifrado, teclados y contrapunto a muy temprana edad. Fue influenciado por una serie de aspectos externos que ocurrían en su juventud, uno de los cuales fue la dominación española de Nápoles (que duró desde el siglo XVI a principios del XVIII), la cual influyó enormemente en la cultura napolitana.

A los 20 años, vivió en Venecia y ya había superado su aprendizaje técnico; Francesco Gasparini, amigo de su padre Alessandro Scarlatti, le brindó consejos sobre sus composiciones y Domenico aprendió de él las dificultades de cómo escribir música religiosa y teatral, ampliando y desarrollando sus conocimientos¹.

Domenico Scarlatti recibe una gran influencia de grandes músicos de la época, como Pasquini², Corelli, Gasparini y su padre Alessandro Scarlatti. Sus enseñanzas encauzaron la riqueza de los sentimientos y la exuberancia de la fantasía de Domenico Scarlatti. Tuvo un conocimiento profundo del contrapunto palestriniano, un temperamento virtuoso y una inclinación a la experimentación.

Domenico Scarlatti fue nombrado maestro de capilla por el rey Joao V de Portugal. En este cargo, Scarlatti se dedicó a componer para coro, teniendo bajo su dirección alrededor de cuarenta cantantes e instrumentistas. Entre sus

¹ Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti: Infancia y juventud*, Madrid, pp. 15-27.

² *Maestro di capella* de la Reina Cristina y organista de la ciudad de Roma en *Santa María di Aracoeli* desde 1664 hasta su muerte en 1710.

obligaciones, estaba el componer para cumpleaños y asuntos reales. Según la *Gazeta de Lisboa*, el cumpleaños de la reina en 1722, se celebró con música compuesta por Domenico Scarlatti: “*Por la noche se interpretó una excelente serenata en el palacio, cuya música compuso el Abbade Scarlatti*”³.

Scarlatti migró a España, donde gran parte de sus obras musicales se desarrollaron; fue ahí donde publicó en 1738 el primer volumen de Sonatas llamado *Essercizi*, y dedicado al rey de Portugal, quien lo nombró “Caballero de la Orden de Santiago”.

Además de haber sido maestro de capilla, Domenico Scarlatti fue instructor de la hija del monarca, María Bárbara, que más tarde se convertiría en la reina de España. Cuando María Bárbara se comprometió con el príncipe heredero de España, Domenico Scarlatti la acompañó de manera casi permanente, por lo que adoptó a España como su segundo país, y su influencia musical le haría ser más español que italiano.

Probablemente toda la producción posterior para el clavicémbalo fue compuesta expresamente para María Bárbara y durante los siguientes 20 años, fue capaz de crear el estilo musical más original de su siglo⁴.

Uno de los últimos manuscritos de Domenico Scarlatti, fue el de la *Missa quatuor vocum* (*Misa a cuatro voces*), en donde se refleja el estilo operístico de la época y las destrezas en contrapunto, armonía y melodía de Scarlatti. Fue realizada en 1754, dos años antes de su fallecimiento⁵.

³ *Gazeta de Lisboa*, 2 de enero de 1721.

⁴ Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti: El patriarcado de Lisboa*, Madrid, pp. 71-72.

⁵ Pagano, R. *Scarlatti (Giuseppe) Domenico*. Grove Music Online, recuperado el 18 de septiembre de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278251>

1.2 Influencia musical española en Domenico Scarlatti

Domenico Scarlatti estuvo al total servicio del príncipe y la princesa de Asturias durante gran parte de su vida. Sus composiciones cambiaron radicalmente de carácter, debido a lo que observaba en las tradiciones españolas. Kirkpatrick menciona que el compositor supo captar el repique de las castañuelas, el rasgueo de la guitarra, el toque de los tambores, el canto gitano y las orquestas del pueblo, y además lograr un estilo muy personal.

El compositor estableció una estrecha relación con la reina María Bárbara y el rey Ferdinando. Durante su estancia quedó influenciado por el virtuosismo del cantante Farinelli, quien fue uno de los músicos que más motivó la madurez del compositor durante su vida en la corte.

La reina y Farinelli incentivaron al compositor a realizar copias de las sonatas que él solía improvisar en reuniones de la corte; en consecuencia, la reina podría conservar los manuscritos reales e interpretar las sonatas⁶.

1.3 La Sonata

El nombre de *sonata*, lo utiliza para designar sus obras en forma binaria. Los calificativos que Scarlatti utilizó además del de sonata, son los siguientes: “*fuga, pastoral, aria, capricho, minueto, gavota y giga*”⁷.

⁶ Pagano, R. *Ibid.* recuperado el 18 de septiembre de 2018, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278251>

⁷ Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti: Sonatas Reales*, Madrid, p. 120.

El primer estilo de las sonatas del compositor, fue el de los *Essercizi*⁸, caracterizado por utilizar frases repetidas, figuraciones contrastadas, saltos de arpeggios, intervalos disminuidos, aumentados y doblamiento de octavas; fueron hechas para un instrumento de solamente cuatro octavas. Uno de los recursos más apreciados por Scarlatti, fue la ampliación progresiva de los intervalos, que da origen a la división de una o más voces. La estructura armónica se combina con el espacio interválico, en particular por el movimiento del bajo, ofreciendo gran intensidad de movimiento. Agrupa frases y las contrasta con pasajes amplios, de forma asimétrica, creando efectos rítmicos distintos a los tradicionales⁹.

A partir de 1752, Scarlatti preparó para el uso de la reina María Bárbara una copia de los *Essercizi*, junto con los “trece libros de clavicordio”; el compositor explica que las sonatas que se encuentran en los primeros dos volúmenes, fueron escritas con fines didácticos y con el nivel técnico más alto; el tercer y cuarto volumen presentan una colección de sonatas perfectamente balanceadas entre la complejidad musical y el virtuosismo que fueron característicos de la madurez de Scarlatti; los siguientes tres volúmenes plantean un regreso a lo elemental, a lo didáctico y sencillo; Kirkpatrick hace referencia al octavo volumen como “El glorioso periodo final”, y añade que las sonatas fueron compuestas en pares, y probablemente antes de los volúmenes anteriores debido a las indicaciones de estilo que presentaron¹⁰.

⁸ En las treinta sonatas de *Los Essercizi per clavicémbalo* (1738), existen elementos ibéricos e italianos que están equilibrados con exactitud.

⁹ Kirkpatrick, R. *Op. Cit.*, pp. 132-136.

¹⁰ Pagano, R. *Scarlatti (Giuseppe) Domenico*. Grove Music Online, recuperado el 18 de septiembre de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278251>

Domenico Scarlatti utilizaba los registros de la siguiente manera:

1. Sonatas completas tocadas en un solo timbre sonoro o con un solo registro o combinación de registros.
2. Uso simultáneo de dos manuales, para registros solistas, dos voces iguales, solo y acompañamiento.
3. Dinámica de eco para frases repetidas, forte-piano o piano-forte.
4. Cambio de timbre o color sonoro de acuerdo con las secciones musicales claramente definibles. Los cambios de timbre sonoro corresponden al cambio de *solo* a *tutti*¹¹.

1.4 Análisis musical

1.4.1 Sonata en re mayor, K.178/L. 162

La *Sonata en re mayor K.178/L.162* recrea un sonido rico y brillante, además de mostrar alegría y libertad formal (ej. 2).

Vivo

K. 178

Ejemplo 2

¹¹ Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti: interpretación de las sonatas de Scarlatti*, Madrid, p. 239.

Esta sonata está reforzada por una base armónica, característica en los *Essercizi*. Kirkpatrick define a este estilo como una forma abierta que descarta la introducción, establece un equilibrio asimétrico entre la parte A y B, y combina la estructura armónica con saltos de intervalos de octava, quinta justa y arpeggios. Solamente conserva los finales simétricos en ambas partes de la sonata (ej. 3 y 4).



Ejemplo 3



Ejemplo 4

La transcripción para guitarra fue hecha y grabada por David Russell¹². Debido a que la guitarra tiene gran parecido tímbrico con el clavecín, ha sido de gran interés para compositores y guitarristas hacer transcripciones para la guitarra; entre ellos destacan Leo Brouwer, Favio Zanon, David Tanenbaum, Manuel Barrueco y el antes mencionado David Russell, entre otros.

1.4.2 Sonata en la menor, K. 239/L. 281

De acuerdo al libro de Kirkpatrick, esta sonata es de las más determinantes por la influencia del estilo y carácter español (ej. 5).

¹² Russell D. (2000). *Collection David Russell Scarlatti*, Canada.



Ejemplo 5

Esta sonata presenta unos *crescendi*, originados por la aceleración rítmica, que culminan en una cacofonía con trinos. Kirkpatrick comenta: “No resulta difícil imaginarla ejecutada al aire libre por instrumentos de viento: flautas, oboes, oboes *da caccia* y fagota”¹³.

La sonata está escrita en compás de 3/4. Las escalas, a semejanza de una danza, tienen la característica de ser muy fluidas, además de mostrar un carácter alegre, rítmico e improvisatorio; por su parte, las frases son binarias y repetidas (ej. 6). En *La instrucción de música sobre la guitarra española*, de Gaspar Sanz, el autor llama a esta regla de repetición como “raitas”, mostradas como dos líneas verticales paralelas.



Ejemplo 6

¹³ Kirkpatrick, R. *Op. Cit.*, p. 140.

La tonalidad original de esta sonata es fa menor, sin embargo, en la transcripción para guitarra hecha por David Russell, la parte A de la sonata se encuentra en el primer grado de la tonalidad de la menor, y la B, recae en su dominante, mi mayor (ej. 7 y 8).



Ejemplo 7



Ejemplo 8

2. Miguel Llobet Solés

2.1 Biografía

El guitarrista, arreglista y compositor Miguel Llobet Solés nació en Barcelona en 1878. A los 14 años fue estudiante de guitarra de Francisco Tárrega, dos años después, ingresó al Conservatorio de Música de Barcelona. Desde 1905 a 1910, Miguel Llobet dio conciertos a través de Europa y posteriormente en Sudamérica y Estados Unidos. Fue a partir de este compositor, que se le da importancia a las giras de guitarra de concierto a través del mundo.

Debido a sus contribuciones en el lenguaje armónico y en el repertorio de la guitarra, Miguel Llobet estableció una nueva escuela en la guitarra *clásica*. Fue maestro de tres de los grandes guitarristas de la mitad del siglo XX: María Luisa Anido, José Rey de la Torre y Andrés Segovia.

Llobet expandió el repertorio de la guitarra transcribiendo piezas de grandes compositores que no se relacionaban con ésta. Tuvo una gran aportación en las canciones populares españolas y expandió el lenguaje armónico y las posibilidades técnicas en la guitarra. Su trabajo basado en las canciones populares españolas, es considerado como obra original, y no solo como arreglo, ya que mantiene una integridad en el estilo y una característica distintiva de Miguel Llobet¹⁴.

¹⁴ Purcell, R. *Llobet Soles Miguel*. Grove music online, recuperado el 9 de agosto de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016816?rskey=Vj8yN6&result=1>

2.2 Las folías

La historia de la *folía* parte de dos etapas: la temprana, originada en Portugal (mencionada por Salinas en 1577), popularizada en España y posteriormente, introducida en Italia en 1600, junto con la guitarra española; y la folia tardía, originada a finales del siglo XVII, particularmente en Francia e Inglaterra, caracterizada por el desarrollo de variaciones en distintos instrumentos con base en su típica progresión armónica¹⁵.

2.3 Tema con variaciones

En el *tema con variaciones*, el tema es repetido y cambiado de acuerdo a diversos procedimientos que se detallan en el siguiente apartado¹⁶. El tema puede ser original o una melodía de ópera, danza o canción popular. Puede presentar estructuras simples, generalmente en forma binaria para que la melodía, armonía y ritmo sean más entendibles a pesar de las modificaciones en las variaciones¹⁷.

2.3.1 Tipos de variaciones

1. *Cantus firmus* o melodía constante: en la cual la melodía se mantiene constante, mientras otras voces cambian.
2. Bajo *ostinato*: el bajo se mantiene constantemente.
3. Armonía fija: la armonía se mantiene constante, los otros parámetros cambian.

¹⁵ Hudson, R. *Acta musicológica: the folia melodies*. 98-119, recuperado de <https://www.jstor.org/stable/932224>

¹⁶ El bajo, que establece la armonía, se mantiene mientras que la melodía es variada en cada repetición.

¹⁷ Pajares, R. (2010). *Historia de la música en 6 bloques*. España, Madrid, p. 258.

4. Línea melódica: la línea melódica del tema es adornada con notas adicionales o cambiadas.
5. Esquema formal: sólo se mantienen la forma y la estructura de la frase.
6. Variaciones fantasía: todos los elementos del tema pueden cambiar; una estructura narrativa puede moldear la obra.
7. Variaciones características: los elementos del tema son rehechos de acuerdo con diferentes géneros y tipos¹⁸.

2.4 Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15

El nacionalismo de Fernando Sor fue una de las inspiraciones para crear un tema con variaciones de las Folías de España. Cerca de 150 compositores utilizaron este tema en alguna de sus obras, por ejemplo, Vivaldi, Haendel, Beethoven, Liszt, Rachmaninov y Llobet, entre otros.

Miguel Llobet se inspira en la obra de Fernando Sor para enriquecerla y aumentar considerablemente las dificultades técnicas y musicales de la obra. A diferencia de la composición de Sor, Llobet lleva al extremo el virtuosismo en la guitarra, haciendo grandes contrastes técnicos entre una variación y otra.

¹⁸ Jones, T. *Variation form*. Oxford Music Online, recuperado el 24 de mayo de 2018, de <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-7067?fromCrossSearch=true>

2.5 Análisis

Las Folías de España se caracterizan por tener la siguiente progresión armónica:

The image shows a musical score for the harmonic progression of 'Folías de España'. It consists of two systems of music. The first system has five measures, numbered 1 to 5. The second system has five measures, numbered 6 to 10. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notes are as follows:

Measure	Notes	Chord
1	F, A, C	i
2	F, A, C, E	V
3	F, A, C	i
4	F, A, C, E	VII
5	F, A, C	III
6	F, A, C	VII
7	F, A, C	i
8	F, A, C, E	V
9	F, A, C, E	i V
10	F, A, C	i

Gerbino, Giuseppe. *Folia*. Oxford Music Online. Recuperado el 18 de agosto de 2018.

En las *Variaciones sobre un tema de Sor*, op. 15, Miguel Llobet toma como referencias el tema y la variación no. 1 y no. 2 (ej. 9, 10 y 11) de las *Variaciones sobre las Folías de España*, op. 15, de Fernando Sor. Las diez variaciones de la pieza de Miguel Llobet, conservan la misma progresión armónica, pero explorando los diversos recursos técnicos de la guitarra.

The image shows the musical score for the theme of 'Folías de España'. It is labeled 'THÈME' and consists of two staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notes are as follows:

Measure	Notes
1	F#, A, C
2	F#, A, C, E
3	F#, A, C
4	F#, A, C, E
5	F#, A, C
6	F#, A, C, E
7	F#, A, C
8	F#, A, C, E
9	F#, A, C, E
10	F#, A, C

Ejemplo 9

1^{ra} Variat.

Ejemplo 10

2^{da} Variat.

Ejemplo 11

Miguel Llobet aportó las variaciones a partir de la número 3 (ej. 12). En esta variación, Llobet utiliza una combinación de ligados y arpeggios, los cuales le dan un carácter firme y gallardo a la variación. Estos recursos técnicos se consideran muy importantes en la guitarra clásica en España; prueba de ello es que distintos guitarristas españoles o con influencia de las tradiciones en España, hicieron métodos para resolver y desarrollar esta habilidad en la guitarra; entre ellos podemos encontrar a Fernando Sor, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado, Julio Sagreras, Napoleón Coste y Mauro Guliani, entre otros.

Var. 3

CXII -----

CVII -----

Ejemplo 12

Cada uno de estos guitarristas y compositores formó una escuela, para la cual desarrollaron métodos y estudios que ayudarían a sus alumnos a desarrollar sus habilidades en la guitarra clásica.

En la variación no. 4 (ej. 13) Miguel Llobet utilizó un recurso muy popular en el siglo XIX, *el trémolo*; este efecto de repetición rápida de una misma nota en la guitarra le brinda un toque de ligereza a esta variación.

Var. 4

Ejemplo 13

En la variación no. 5 y no. 6 (ej. 14 y 15), Miguel Llobet emplea el arpeggio, un recurso técnico muy utilizado en la guitarra de la época; importantes compositores, como Fernando Sor o Mauro Guliani¹⁹, incluyeron una variedad de arpeggios en sus composiciones.

Var. 5

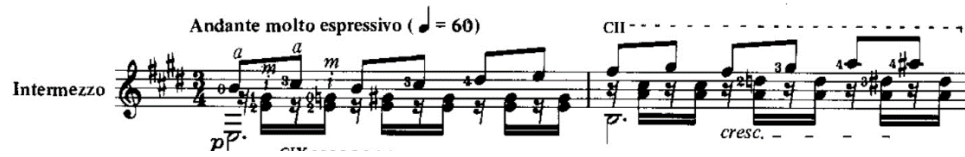
Ejemplo 14

Var. 6

Ejemplo 15

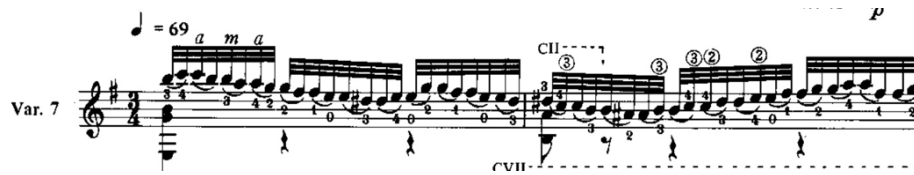
¹⁹ Guliani M. *Études pour la guitare*. (Este método incluye 120 arpeggios con distintas combinaciones que Guliani recomendaba estudiar antes de poder tocar su música).

Miguel Llobet añade un *intermezzo* (ej. 16) contrastante con el virtuosismo general de la obra. El cambio a modo mayor genera sensación de tranquilidad, donde la melodía predomina con un movimiento dulce y *molto espressivo*.

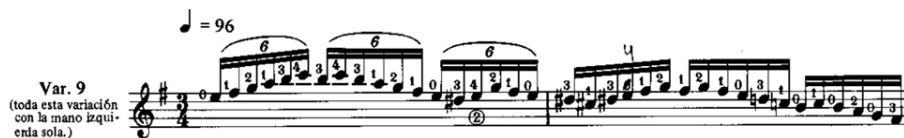


Ejemplo 16

Uno de los recursos técnicos más utilizados por los grandes músicos del romanticismo fueron los ligados; Llobet usa esta técnica en la variación no. 7 y no. 9 (ej. 17 y 18) y la lleva al extremo, con velocidad, claridad y resistencia para la mano izquierda.



Ejemplo 17



Ejemplo 18

Como parte de la exploración de las cualidades técnicas de la guitarra, Llobet utiliza esta sección para darle lugar a los armónicos en la guitarra, como lo escribe esta variación no. 8 (ej. 19).



Ejemplo 19

La culminación de la obra la desarrolla en la variación no. 10 (ej. 20), en donde Miguel Llobet utiliza una combinación de rasgueo-ligado. Los rasgueos fueron muy populares en la guitarra española, sobre todo por la influencia del flamenco, pues tenían la función de establecer el ritmo y el acompañamiento de los cantos y danzas²⁰.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Ejemplo 20'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into several measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others containing melodic lines. The score includes various performance instructions such as 'f' (forte), 'rall.' (rallentando), 'rapido', and 'ff' (fortissimo). There are also dynamic markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo) with dashed lines indicating a transition. The score is annotated with Roman numerals: 'CXII', 'CVII', 'CXVI', 'CXII', 'CVII', and 'CIX'. A 'harm.' (harmonic) marking is present above the first melodic line. The lyrics 'm i m i m i' and 'a m i a m i' are written below the notes. The score ends with a double bar line.

Ejemplo 20

²⁰ Katz J. *Flamenco*. Grove Music Online, recuperado el 26 de mayo del 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009780?rskey=TfTDAi&result=1>

3. Mario Castelnuovo-Tedesco

3.1 Biografía

Nació en Florencia el 3 de abril de 1895. Su educación musical formal inició en el Instituto Musical de Cherubini en Florencia, en 1909, donde obtuvo el título de pianista en 1914. En 1918, completó el *diploma di composizione* en el Liceo Musical de Bologna. La figura musical más importante para Castelnuovo-Tedesco fue Pizzetti, quien fue su maestro en 1915. Además de formarse como compositor, fue un excelente intérprete como solista, pianista acompañante y en música de cámara.

Poco antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, en 1939, Castelnuovo-Tedesco se vio obligado a abandonar Florencia, ya que comenzaba a vivir injusticias y crueldades por parte de los nazis. Ese mismo año llegó a Nueva York y posteriormente a California, y en 1940 firmó un contrato con Metro Goldwyn Mayer y también con varios estudios en Hollywood, incluyendo Columbia, Universal, Warner Brothers, 20th Century Fox y CBS. Durante ese tiempo, compuso cerca de 70 obras, incluyendo óperas. En el punto culminante de su carrera, escribió la ópera *El mercader de Venecia*, obteniendo el primer lugar en el Concurso Internacional de Campari.

Castelnuovo-Tedesco fue uno de los maestros más importantes en música cinematográfica en el Conservatorio de Música de Los Ángeles, entre sus alumnos destacan Goldsmith, Mancini, Previn, Riddle, y John Williams²¹.

²¹ Otero, C. (1987). *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y obra para guitarra*. México, D.F., pp. 13-31.

3.2 La relación entre Mario Castelnuovo-Tedesco y Andrés Segovia

Andrés Segovia fue un guitarrista clásico; su importancia se debe en gran parte a los aportes técnicos que hizo al instrumento, llevándolo de lo popular a un instrumento *clásico*. Varios de los compositores más importantes en la guitarra le dedicaron obras; entre ellos se encuentran Moreno Torroba, Joaquín Turina, Alexandre Tansman y Heitor Villa-Lobos, entre otros.

Castelnuovo-Tedesco fue instruido por Andrés Segovia para la composición en la guitarra. El célebre guitarrista trató con él el tema de la afinación, y le mostró dos piezas de Fernando Sor: las *Variaciones sobre un tema de Mozart* y las *Variaciones sobre las folías de España*, así notaría las dificultades del instrumento.

La primera pieza para guitarra compuesta por Castelnuovo-Tedesco siguiendo estos modelos, fue *Variazioni attraverso i secoli, op. 71*, donde se inspiró del estilo del Fox-Trot y de grandes compositores como Bach y Schubert. La obra fue estrenada y elogiada por Andrés Segovia en 1934. Posteriormente, Tedesco compuso su *Sonata "Omaggio a Boccherini"*.

Una de sus obras más reconocidas en sus inicios con la guitarra, fue la *Tarantella*, una pieza ágil y resplandeciente, con un estilo *Rossiniano*.

En 1939, Castelnuovo-Tedesco escribió su primer concierto para guitarra y orquesta, el *Concierto en Re, op. 99*, que consta de tres movimientos: "*Allegretto giusto*", con carácter neoclásico; "*Andantino alla romanza*", de carácter dulce, y "*Ritmico e cavalleresco*", con carácter ibérico. Fue dedicado a Andrés Segovia y estrenado por él.

Una de las obras de Castelnuovo-Tedesco más representativas del estilo español es *Escarramán*²², inspirada en la novela de Cervantes los *Entremeses*. Esta obra fue enviada a Andrés Segovia, el cual comentó: “Escarramán, me gusta mucho y ya la empecé a trabajar. Haré hasta lo imposible para dar la nueva audición en Nueva York...”²³.

Una de las obras más largas y ambiciosas de Castelnuovo-Tedesco es el conjunto de los *24 caprichos de Goya, op.195*. Los *Caprichos* fueron escritos sobre ritmos y danzas populares españolas: fandango, habanera, tango, jota, vito y zorzico, incluyendo también un minueto, gavota, *bourée* y rigodón. Uno de los *Caprichos* fue inspirado en un grabado titulado “Si sabrá más el discípulo”, en el cual Goya representó a un gran asno, enseñando a un asnillo a deletrear²⁴.

Su *Concierto para dos guitarras y orquesta, op. 201*, dedicado al dúo Presti-Lagoya y estrenado por la Toronto Symphony Orchestra, lleva una singular instrumentación: dos flautas, dos clarinetes, oboe, fagot, trompeta, percusión, timbales y cuerdas.

El segundo *Concierto para guitarra y orquesta, op. 160, en do mayor*, dedicado a Andrés Segovia, fue estrenado por su alumno Christopher Parkening en enero de 1966, después de trece años de haber sido compuesto.

Castelnuovo-Tedesco opinó sobre los conciertos escritos para guitarra y sobre las cualidades de Andrés Segovia:

²² *Idem*, p. 119.

²³ *Idem*, p. 123.

²⁴ *Idem*, pp. 137-139.

“Gracias a Andrés, la guitarra fue aceptada y reconocida en paridad a los otros instrumentos como un medio legítimo de gran belleza y expresión musical. La magia del sonido de Andrés Segovia, la perfección de su técnica y la belleza de su estilo, lo llevó a un alto nivel de sensibilidad y de elegancia. He sido uno de los que han tenido la fortuna de trabajar para él, fui el primer compositor del siglo que compuso un concierto para guitarra y orquesta; casi al mismo tiempo Joaquín Rodrigo hizo el “Concierto de Aranjuez”. Después Manuel M. Ponce, quien había contribuido con una gran cantidad de exquisitas páginas para la guitarra, terminó su encantador “Concierto del Sur”; más tarde Villa-Lobos hizo su “Concierto Fantasía””²⁵.

3.3 *Capriccio diabolico, op. 85*

Andrés Segovia escribió a Castelnuovo-Tedesco: “También Paganini era un gran admirador de la guitarra, ¿por qué no escribes un homenaje a Paganini?”²⁶

Castelnuovo-Tedesco compuso el *Capriccio diabolico* como una pieza de gran virtuosismo; en la revisión de Segovia, éste agregó el tema de la *Campanella* del segundo concierto para violín de Paganini.

En su carta del 21 de enero de 1954, Andrés Segovia le hizo saber a Castelnuovo-Tedesco que no estaba de acuerdo con el título de *Capriccio diabolico*:

“El Capriccio que toqué en Nueva York estuvo muy diabólico. Hace tiempo que te pedí permiso para suprimir el adjetivo, conservando, como es natural, el subtítulo explicativo de Omaggio a Paganini. De esa manera se imprimió el programa de Town Hall. La razón de la supresión del término diabólico, es que la crítica, así como el público que asiste a la audición, espera más una pieza de

²⁵ *Idem*, p.148.

²⁶ *Idem*, p. 55.

“fuegos artificiales” que lo que realmente es. Ni uno ni otro pueden entender que el diabolismo pueda estar entre las tentaciones de las dulces e insinuantes melodías, si no en trayectos rápidos y ágiles que jamás en la guitarra parecerán tan satánicos como en el piano o en el violín. Cuando he incluido el nombre completo de la pieza, la crítica ha hecho alusión a una manera humorística; en Londres por ejemplo, la crítica del Times habló mucho de la benignidad del diablo que te había inspirado... Todo el mundo ama tu pieza, anunciada sin el título de diabólico y en Nueva York, la reacción del auditorio fue sumamente entusiasta... Andrés”²⁷

3.4 Análisis

Al componer el *Capriccio diabolico*, Mario Castelnuovo-Tedesco ya conocía perfectamente las cualidades de la guitarra. La obra está llena de contrastes de *tempo*, rítmicos, tímbricos, de carácter y técnicos; cada uno de ellos desarrollados magistralmente.

La obra, siendo capricho y homenaje a Niccolò Paganini, resalta la expresividad en la melodía, y el virtuosismo en las escalas y ligados. Conserva un carácter enérgico, lleno de sutilezas asociadas con las dinámicas (ej. 21).



Ejemplo 21

²⁷ *Idem*, pp. 114-115.

La relación con Andrés Segovia es muy notoria en los recursos técnicos utilizados por Castelnuovo-Tedesco, principalmente por las escalas, los ligados y el trémolo. Este último recurso técnico, muy característico de la guitarra española del siglo XIX, sobresale como una sección contrastante y con un carácter melancólico en el *Capriccio diabolico* (ej. 22).



Ejemplo 22

Segovia hizo unas modificaciones al manuscrito original; una de ellas fue un cambio de digitación para la mano izquierda en distintas secciones, para ayudar a la fluidez y ligereza por medio de los ligados (ej. 23). La modificación que más sobresale en la última sección, es la aparición de la *Campanella*; ésta fue añadida por Segovia en homenaje al *Concierto no. 2, op. 7*, de Niccolò Paganini (ej. 24).



Ejemplo 23



Ejemplo 24

4. Leo Brouwer

4.1 Biografía

Nació en La Habana, Cuba, en 1939. En 1953, comenzó sus estudios de guitarra con el maestro Isaac Nicola, fundador de la academia de guitarra en Cuba. Sus primeras obras fueron *Música para guitarra, cuerdas y percusión*, y la *Suite No. 1 para guitarra*, publicadas en 1956. Fue el promotor más importante de la guitarra en Cuba en los años sesenta. Impulsó el Festival y concurso de guitarra de la Habana.

Las obras de Leo Brouwer se han caracterizado en tres etapas: la primera como nacionalista (1955-62); la segunda, vanguardista (1962-7); en la tercera, después de 1980, los elementos vanguardistas disminuyen y comienza una etapa de una nueva sencillez.

La primera etapa se caracteriza por el uso de formas tradicionales en la música; incluye la forma sonata y la variación, así como la utilización de armonías tonales, características del nacionalismo. Ejemplos de esta etapa, son: *Homenaje a Manuel de Falla* (1957), *Tres danzas concertantes* (1958) y *Elegía a Jesús Menéndez* (1960), entre otros.

En la segunda etapa, se ve fuertemente influenciado por la Escuela Polaca, por ejemplo, en las *Variantes para un percusionista*, *Sonograma I y II*, *Arioso (Homenaje a Charles Mingus)*, entre otros. Se inclina brevemente al serialismo, utiliza texturas complejas de polifonía de dominante, notas pedales, *ostinati*, secuencias melódicas y una riqueza rítmica en cada una de sus obras.

A partir de 1970, Brouwer continúa su trabajo con ideas seriales y aleatorias; un ejemplo de ello es su obra *La espiral eterna*. En contraste, en los años ochenta inicia su tercera etapa, caracterizada por la simplicidad en sus obras y el acercamiento al Neo-Romanticismo, minimalismo y nuevamente a elementos tonales, por ejemplo en *Canciones remotas*, *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* y *La región más transparente*²⁸.

4.2 Herencia musical en Cuba

La música cubana tiene innegables rasgos característicos de lo africano y español. A simple vista estos elementos se pueden observar de la siguiente manera:

1. El ritmo (tambores). Raíz africana.
2. El instrumento (la guitarra y variantes). Raíz española.
 - 2.1 En la trova.
 - 2.2 En la música campesina (laúd criollo).
 - 2.3 En el septeto de sones.
3. La voz
 - 3.1 La lengua española (para la guajira, la canción de salón, la ópera)
 - 3.2 Lengua africana (cantos rituales religiosos)
4. La forma musical o estructura.
 - 4.1 Forma de la danza elemental: rituales y celebración (española).
 - 4.2 Forma de la danza elaborada: baile de salón (española).
 - 4.3 La unión de los dos tipos de danza: criollismo.
5. Las formas del *punteado* guitarrístico (con armonías *schubertianas*); las formas arpegiadas de la guitarra pasan a los danzones.

²⁸ Rodríguez, V. *Brouwer (Mezquida) Leo*. Recuperado el 6 de agosto de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004092>

6. Las formas rítmicas del danzón, danza y contradanza²⁹ del siglo XIX, se observan en la obra pianística de Ignacio Cervantes (con armonía chopiniana).
7. Parte de los elementos musicales vinieron de Europa (armonía, instrumentos, forma)³⁰.

4.3 Tríptico para dos guitarras

La obra, originalmente llamada *Tres danzas concertantes*, fue compuesta para guitarra y orquesta de cuerdas. *Tríptico* es un arreglo para dos guitarras, hecho por el mismo compositor. En esta obra, la guitarra deja de ser un instrumento de acompañamiento, para ser un solista.

En el octavo volumen, no. 2 (1987), de la Revista de Música Latinoamericana, Leo comenta:

“¿Dónde estaba el Bartók de la guitarra? No había Bartók de la guitarra... ¿dónde estaba el Concierto para clave y 5 instrumentos que de Falla hizo?... No había octeto como el de Stravinsky, tampoco Danza Sagrada y Profana de Debussy para cuerdas y arpa... toda esta música fue un descubrimiento para mí... y dije, voy a componer para guitarra y cuerdas, y resultaron las Tres danzas concertantes”.

²⁹ De la contradanza en 6/8, nacieron los géneros hoy llamados, la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza en 2/4, nacen la habanera y el danzón. Alejo, Carpentier. *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 102.

³⁰ Brouwer, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación: Ensayo*. La Habana, Cuba, pp. 12-16.

4.4 Análisis

La obra se compone de tres movimientos: I. *Allegro*, II. Interludio y III. *Toccata*. En cada uno de ellos, Brouwer plasma una tradición de siglos en la música de Cuba. En el análisis que Leo Brouwer hizo sobre la herencia musical española en Cuba, podemos apreciar varios elementos que resaltan en el *Tríptico*.

I. *Allegro*

Este movimiento tiene la forma ABA. Esta forma fue característica en las composiciones de Europa que la música cubana adoptó.

Uno de los elementos que sobresalen en este movimiento, es el uso de ligados y escalas, rasgos técnicos característicos de la guitarra española (ej. 25 y 26).



Ejemplo 25



Ejemplo 26

Brouwer menciona el uso de la armonía típica de Europa, así como de las octavas, recurso muy utilizado desde el siglo XVII y estudiado en los métodos de músicos españoles como Emilio Pujol, Dionisio Aguado y Fernando Sor, en el siglo XIX (ej. 27).

Ejemplo 27

II. Interludio

Este movimiento está inspirado en la guajira, descendiente de la contradanza española. Está escrito en 3/4, superpuesto con 6/8, o alternando ambos tipos de compás.

Brouwer establece un tema que va variando a manera de contrapunto entre las dos guitarras durante todo el movimiento. El tema hace variaciones de altura y rítmicas (ej. 28).

Ejemplo 28

III. Toccata

La *Toccata* es la culminación de las danzas; se caracteriza por los contrastes rítmicos, dinámicos, armónicos y de carácter. Propone un material enérgico, lleno de cambios súbitos, *ostinati* y frases cíclicas.

Brouwer utiliza recursos muy concisos en esta danza, que forman parte de la herencia musical española, como son: ligados, arpeggios, rasgueos y octavas (ej. 29, 30 y 31).



Ejemplo 29



Ejemplo 30



Ejemplo 31

5. Manuel M. Ponce

5.1 Biografía

La vida de Manuel María Ponce, nos causa fascinación por la brillante carrera que realizó como compositor, director de orquesta, pedagogo, musicólogo, investigador del folklore nacional, crítico musical y conferencista. Nació en Fresnillo, Zacatecas, en 1882. Sus estudios musicales los inició con su hermana Josefina. Entre 1900 y 1901 estudió piano en la Ciudad de México con Vicente Mañas, y entre 1901 y 1903 estudió en el Conservatorio Nacional de Música.

Posteriormente, en 1904, viajó a Europa para estudiar composición con el director del Liceo Musical de Bologna, Marco Enrico Bossi. En Bologna, conoció a Torchi³¹; gracias a él, Manuel M. Ponce tuvo una carrera como editor y musicólogo³². Antes de regresar a México por circunstancias financieras, permaneció un año en Alemania, donde se perfeccionó en piano con el maestro Martin Krause, quien fuera a su vez discípulo de Franz Liszt.

Manuel M. Ponce regresó a Aguascalientes en 1907 y se dedicó a enseñar el piano. Al final de ese mismo año se mudó a la Ciudad de México para ocupar un puesto de maestro de piano en el Conservatorio Nacional. En 1912, Ponce ofreció un concierto interpretando sus obras, incluyendo el estreno de su *Concierto para piano*, el cual lo confirmó como la figura musical más importante de la época. Ponce tuvo una gran influencia en el inicio de la música nacionalista mexicana, debido a que las características de sus obras fueron consideradas genuinamente

³¹ Luigi Torchi, compositor y musicólogo italiano, tuvo un gran impacto gracias a sus ensayos acerca de la música instrumental italiana.

³² Fabio, F. *Torchi, Luigi*. Grove Music Online, recuperado el 25 de mayo de 2018, de <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028154?rskey=2k8IYo&result=1>

mexicanas; su alumno Carlos Chávez fue uno de los músicos que consolidó este movimiento.

Los problemas políticos de la Revolución Mexicana, obligaron a Manuel M. Ponce a abandonar México de 1915 a 1917. Como otros artistas e intelectuales, llegó a La Habana, Cuba. Continuó ofreciendo conciertos, conferencias, clases y escribió en revistas como *El Heraldo de Cuba* y *La Reforma Social*.

A su regreso a México, continuó dando clases de piano en el Conservatorio Nacional, y entre 1919 y 1920 publicó artículos en la *Revista Musical de México*. En 1925, volvió a Europa y se alojó en París, donde estudió con Paul Dukas³³ por un periodo que se extendió hasta 1933. En esta misma época, fundó la *Gaceta Musical* en español, en la cual contribuían Heitor-Villa-Lobos, Carpentier, Dukas y Milhaud. Fue en este periodo también cuando conoció a Andrés Segovia y trabajó con él. Asimismo se familiarizó con la guitarra gracias al contacto con Heitor-Villalobos, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo.

A su regreso a México, en 1933, se concentró en la docencia y la composición; ese mismo año lo nombraron director del Conservatorio Nacional, y al año siguiente fundó la cátedra de folklore en la Escuela Nacional de Música. Entre 1936 y 1937 editó su tercera revista: *Cultura musical*. También fue fundador del Seminario de Cultura Mexicana y director de la Escuela Nacional de Música en 1945. Murió en 1947, tras recibir numerosas distinciones, entre ellas el Premio Nacional de Artes.

Manuel M. Ponce compuso tres conciertos para instrumentos solistas y orquesta: el primero para piano, estrenado en por él mismo en 1912, con estilo romántico; el

³³ Compositor francés, profesor y crítico musical (Schwartz, M. *Dukas, Paul*), Grove Music Online, recuperado el 7 de agosto de 2018.

segundo, para guitarra, dedicado a Andrés Segovia, y el tercero para violín, en 1943, estrenado por Henryk Szeryng³⁴.

5.2 La relación entre Manuel M. Ponce y Andrés Segovia

Andrés Segovia invitó a Ponce a componer para la guitarra, tras lo cual éste escribió su *Sonata no. 1 (Sonata mexicana)*, y realizó cuatro arreglos de canciones, incluyendo dos de carácter popular: *La pajarera*, *La Valentina*, *Por ti mi corazón* y su famosa *Estrellita*. La colaboración con Manuel M. Ponce fue de las más significativas para el renacer de la guitarra a principios del siglo XX.

Las cartas que Segovia enviaba a Ponce mostraban la admiración que el reconocido guitarrista español tenía por el compositor mexicano. Las obras para guitarra de Ponce, de acuerdo con Segovia, eran las mejores composiciones que jamás se hubieran escrito para el instrumento: “En fin, tu obra, es lo que más vale, para mí, y para todos los músicos que la oyen de la literatura guitarrística. Y tú, personalmente, también, entre todos los que se me han acercado y he conocido”³⁵.

Entre 1926 y 1932, Ponce completó 20 obras para guitarra dedicadas a Segovia, incluyendo cinco sonatas, los *24 preludios y las Diferencias sobre la Folia de España* y *Fuga*. El entusiasmo de Segovia por las obras de Ponce, le causó una obsesión tan grande, que le demandaba piezas casi a diario, lo cual desgastó su relación de amistad.

³⁴ Violinista polaco-mexicano, grabó la obra completa de Mozart para violín y orquesta, conciertos de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, entre otros. (Goodwin, N. *Szeryng, Henryk*.) Grove Music Online, recuperado el 7 de agosto de 2018, de <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27313>

³⁵ Alcázar, M. (1989). Carta de Segovia a Ponce de diciembre de 1929, p. 47.

La relación entre Andrés Segovia y Ponce duró largo tiempo; sin embargo hubo un deterioro en ella, ya que Segovia intervenía duramente en el desarrollo de la composición desde el inicio hasta la conclusión. Durante sus ejecuciones y grabaciones, Segovia *reescribió* la música de Ponce, despreocupándose de la originalidad de la obra concluida.

5.3 *Concierto del Sur*

Se cree que la composición del *Concierto del Sur* surgió de un encuentro entre Segovia y Manuel M. Ponce en París, puesto que existe una carta fechada en 27 de enero de 1929, en Nueva York, donde se hace la primera mención del concierto³⁶.

El periodo de composición del *Concierto del Sur* abarca casi doce años. Ponce lo inició en 1929³⁷ con el segundo movimiento, y lo terminó hasta 1941. Fue estrenado por Andrés Segovia en Montevideo, Uruguay, el 4 de octubre de 1942, siendo parte de una serie de conciertos y conferencias en Homenaje a Manuel M. Ponce³⁸.

Después de un intenso estudio, Ponce logró un equilibrio al mostrar a la guitarra como instrumento solista, con tintes de virtuosismo y expresividad, complementándola con una orquestación sólida y balanceada. En esta obra utiliza

³⁶ *Idem*, Carta no. 27, febrero de 1929, pp. 43-44.

³⁷ Según Alejandro L. Madrid, la composición de Manuel M. Ponce inició en 1929, M. Alcázar, menciona el inicio en el otoño de 1932.

³⁸ Otero, C. (1982). *Manuel M. Ponce y la guitarra*. México, pp. 131-136.

ritmos provenientes de la *Soleá*³⁹ gitana, para crear un ambiente andaluz de zapateo, guitarras y *cante hondo*⁴⁰.

Segovia quería recibir música con carácter español, por lo tanto el estilo del *Concierto del Sur* se debe a las exigencias del guitarrista español⁴¹. Su intervención durante el proceso de composición del *Concierto*, no fue tan intensa como en otras obras, sin embargo influyó en varias modificaciones que Ponce le hizo al *Concierto del Sur*, por ejemplo, en la cadencia⁴².

Algunos cambios más importantes al *Concierto del Sur*⁴³, fueron hechos sin autorización de Ponce. La obra se grabó por primera vez en mayo de 1958, y en esta grabación se encuentran diferencias con respecto a la partitura de estudio.

El concierto fue estrenado en Montevideo en 1941 y posteriormente publicado por Segovia con la editorial Peer, en 1970; esta edición recoge los cambios propuestos por el guitarrista español. Ponce siempre aceptó las sugerencias de Segovia en cuanto a cambios que beneficiaran el trabajo técnico del instrumentista y el carácter de las secciones o movimientos. Según la revista *Heterofonía*, Ponce siempre fue consciente de que el principal promotor de su música fue Segovia, al tocarla en sus recitales e incluirla en su repertorio, por lo que su tolerancia hacia él es totalmente comprensible⁴⁴.

³⁹ Canción folklórica de Andalucía.

⁴⁰ Forma tradicional de canción andaluza con acompañamiento de guitarra. Utiliza intervalos en semitono sobre algunas notas, expresando un estado de ánimo melancólico. (Diccionario de la música E. Blom).

⁴¹ Alcázar, M. (1989). *Carta no. 13, enero de 1928*, p. 22.

⁴² *Idem*, 26 de noviembre de 1932, p. 262.

⁴³ En el manuscrito, sólo figura como *Concierto*, el título *Concierto del Sur* probablemente fue sugerencia de Andrés Segovia. Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, p. 266.

⁴⁴ Madrid, A. (1998). De México, concierto para Andrés Segovia. Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce. *Heterofonía*, (118-119), pp. 112-113.

5.4 Análisis

Al escribir un concierto para un instrumento tan español como la guitarra, y dedicado a Andrés Segovia, Ponce consideró acertado ofrecer un homenaje en su propio idioma.

Los tres movimientos del *Concierto del Sur*, son estructurados a la manera clásica. El primer movimiento, con centro tonal en la, tiene forma sonata (A-B-A) e incluye la tradicional cadencia para solista; durante algunas partes orquestales, la guitarra acompaña mediante característicos rasgueos en estilo español (ej. 32).

Ejemplo 32

En ciertas secciones, por ejemplo el no. 15 de ensayo, Segovia se toma la libertad de cambiar las notas repetidas escritas por Ponce (las cuales dan la sensación de trémolo y representan un tipo de técnica guitarrística característico en la música española), por unos rasgueos que, según el guitarrista, producen una gracia rítmica y un halo armónico a la guitarra⁴⁵ (comparar ej. 33 y 34).

⁴⁵ Alcázar, M. (1989). *Carta de Segovia a Ponce, de 9 de noviembre de 1940*, p. 216.

En la partitura orquestal, Ponce busca fusionar los sonidos con la guitarra, reduciendo la cantidad de instrumentos. La orquestación consta de un quinteto de cuerdas, una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, un corno francés y timbales⁴⁷ (ej. 41).

The image shows a page of a musical score titled "CONCERTO for Guitar and Orchestra" by Manuel M. Ponce. The score is for a chamber orchestra and guitar. The instruments listed are Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Timpani, Guitar, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 3/4. The score shows the first few measures of the piece, with the guitar part starting on the second measure.

Ejemplo 41

⁴⁷ *Idem*, pp. 115-116.

Conclusiones

La exploración de la música española, nos ayuda a entender el impacto que tuvo en los compositores a través de los siglos, y su importancia en la cultura musical de Latinoamérica, en donde se originó una variedad de géneros musicales que le dieron identidad a diversos grupos humanos.

El hecho de que la guitarra sea un instrumento con tantas posibilidades técnicas, armónicas y tímbricas, permitió a los compositores e intérpretes darle un lugar como instrumento solista, y no sólo de acompañamiento. España ha conseguido un papel protagónico como el lugar de origen de músicos que innovaron la técnica de la guitarra y la llevaron a la academia, creando una tradición y una educación disciplinada en el aprendizaje del instrumento.

Las características españolas que se muestran en este programa, han enriquecido las obras de diversos compositores en aspectos técnicos y musicales a lo largo de distintos periodos históricos y lugares. Cada uno adoptó, tanto las cualidades propias de su época, como su experiencia con la música española, para manifestar así sus ideas, pensamientos y enriquecer sus composiciones.

Bibliografía

Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. México, D.F.: Ediciones Étoile, S.A. de C.V.

Brouwer, L. (2004). *Gajes del oficio*. Isabelle Hernández (Ed.). Cuba, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Brouwer, L. (1982). *La música, lo cubano y la innovación: Ensayo*. Cuba, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Castellanos, P. (1982), *Manuel M. Ponce*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Crivillé i Bargalló, J. (1997). *Historia de la música española, vol 7. El folklor musical*. Madrid: Alianza Editorial.

Kirkpatrick, R. (1985). *Domenico Scarlatti*, versión española de Clara Janés y José María Martín Triana. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Moreno A. (1985). *Historia de la música española*. España, Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Otero, C. (1987). *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y obra para guitarra*. México, D.F.: Fomento Cultural Corazón Otero, A.C.

Artículos

Madrid, A (1998). De México, concierto para Andrés Segovia. Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce. *Heterofonía*, (118-119), 106-117.

Publicaciones en formato electrónico

Philips, R. (2002). *The influence of Miguel Llobet on the pedagogy, repertoire and stature of the guitar in the twentieth century*. (Doctoral Thesis, University of Miami). Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/36215946>

Anexo

Síntesis del programa de mano

Domenico Scarlatti

Sonata en re mayor, K. 178/L. 162 y Sonata en la menor, K. 239/L. 281

Uno de los compositores de tecla más importantes de todos los tiempos, nació en Nápoles en 1685. La mayoría de sus obras fueron dedicadas a la reina de Asturias en España, lo cual influyó de manera importante en el carácter de sus composiciones.

A partir de 1752, Scarlatti preparó para el uso de la reina María Bárbara una copia de los *Essercizi*, junto con los “trece libros de clavicordio”; el compositor explica que las sonatas que se encuentran en los primeros dos volúmenes, fueron escritas con fines didácticos y con el nivel técnico más alto; el tercer y cuarto volumen presentan una colección de sonatas perfectamente balanceadas entre la complejidad musical y el virtuosismo que fueron característicos de la madurez de Scarlatti; los siguientes tres volúmenes plantean un regreso a lo elemental, a lo didáctico y sencillo; Kirkpatrick hace referencia al octavo volumen como “El glorioso periodo final”, y añade que las sonatas fueron compuestas en pares, y probablemente antes de los volúmenes anteriores debido a las indicaciones de estilo que presentaron.

La *Sonata en re mayor, K. 178/L. 162* recrea un sonido rico y brillante, además de mostrar alegría y libertad formal. Kirkpatrick define a este estilo como una forma abierta que descarta la introducción, establece un equilibrio asimétrico entre la parte A y B, y combina la estructura armónica con saltos de intervalos de octava, quinta justa y de arpeggios.

Por su parte, la *Sonata en la menor, K. 239/L. 281*, de acuerdo con Kirkpatrick, es de las más determinantes por la influencia del estilo y carácter español. En ella aparecen *crescendi*, originados por la aceleración rítmica, que culminan en una cacofonía con trinos. Según Kirkpatrick: “No resulta difícil imaginarla ejecutada al aire libre por instrumentos de viento: flautas, oboes, oboes *da caccia* y fagota”.

Miguel Llobet Solés

Variaciones sobre un tema de Sor, op. 15

Guitarrista, arreglista y compositor nacido en Barcelona en 1878. Estableció una nueva escuela en la guitarra clásica, y fue maestro de los tres grandes guitarristas del siglo XX: María Luisa Anido, José Rey de la Torre y Andrés Segovia.

Llobet expandió el repertorio de la guitarra, transcribiendo piezas de grandes compositores, arreglando numerosas canciones populares españolas y expandiendo el lenguaje armónico y las posibilidades técnicas de la guitarra.

Al componer las *Variaciones*, Llobet se inspira en la composición de Fernando Sor para enriquecerla y aumentar las dificultades técnicas y musicales de la obra. Fernando Sor toma como tema las *Folías de España*, una progresión armónica muy popular, utilizada también por grandes compositores como Vivaldi, Beethoven, Haendel, Liszt y Rachmaninoff, entre otros.

En esta obra, el tema es repetido y cambiado de acuerdo a diversos procedimientos. Las diez variaciones conservan la misma progresión armónica, pero explorando los diversos recursos técnicos de la guitarra. Llobet cita literalmente el tema y las dos primeras variaciones de Sor, y a partir de la tercera

variación comienza a aportar material propio. Durante la obra, utiliza recursos técnicos muy populares en la España del siglo XIX, como los ligados, arpeggios, rasgueos, armónicos y trémolo.

Mario Castelnuovo-Tedesco

Capriccio diabolico, op. 85

Compositor y pianista nacido en Florencia en 1895, fue uno de los músicos más importantes del siglo XX. Castelnuovo fue instruido por el guitarrista español Andrés Segovia para componer en la guitarra. Su primera pieza para este instrumento, fue *Variazioni attraverso i secoli*. A partir de ese momento, todas las obras posteriores hechas para guitarra fueron dedicadas y estrenadas por Segovia.

Castelnuovo-Tedesco decidió rendir un homenaje al gran violinista Niccolò Paganini; por esta razón compuso el *Capriccio diabolico*, una pieza de gran virtuosismo, a la cual Andrés Segovia agregó el tema de la *Campanella*, en honor al violinista.

Al componer el *Capriccio diabolico*, Castelnuovo ya tenía un amplio conocimiento de la guitarra. La obra está llena de contrastes rítmicos, tímbricos, de carácter y técnicos. Siendo un homenaje a Paganini, y además un capricho, resalta la expresividad en el tema principal y el virtuosismo en las escalas y ligados; también utiliza el trémolo, como parte de un recurso técnico tradicional en España. La presencia de Segovia en la composición fue de gran importancia, debido a que él fue el editor y difusor de la obra.

Leo Brouwer

Tríptico para dos guitarras

Guitarrista y compositor nacido en La Habana, Cuba, en 1939. Fue el promotor más importante de la guitarra en su país en los años sesenta. Las obras de Leo Brouwer se han clasificado en tres etapas: en la primera utiliza formas tradicionales, como la forma sonata y la variación; en la segunda etapa se inclina brevemente al serialismo, y también utiliza texturas complejas de polifonía de dominante, *ostinati*, secuencias melódicas y una riqueza rítmica en cada obra; la tercera etapa es un regreso a la simplicidad, mediante el Neo-Romanticismo, minimalismo y nuevamente elementos tonales.

En el ensayo *La música, lo cubano y la innovación*, Brouwer hace una investigación sobre la herencia musical en Cuba. Menciona los rasgos característicos españoles que se marcaron desde la conquista. Entre ellos resaltan: la estructura musical, la forma de punteo guitarrístico y las formas rítmicas del danzón, danza y contradanza, las cuales evolucionaron y hoy en día forman parte de la cultura cubana.

El *Tríptico* es un arreglo para dos guitarras, realizado por el mismo compositor a partir de su obra previa *Tres danzas concertantes*, originalmente para guitarra y orquesta de cuerdas. En el octavo volumen, no. 2 (1987), de la Revista de Música Latinoamericana, Leo comenta:

“¿Dónde estaba el artók de la guitarra? No había artók de la guitarra... ¿dónde estaba el Concierto para clave y 5 instrumentos que de Falla hizo?... No había octeto como el de Stravinsky, tampoco Danza Sagrada y Profana de Debussy para cuerdas y arpa...toda esta m si ca fue un descubrimiento para mí... y dije, voy a componer para guitarra y cuerdas, y resultaron las Tres danzas concertantes”.

En el *Allegro* y la *Toccata* del *Tríptico*, Brouwer plasma música con años de tradición en Cuba, en la cual resaltan características españolas que se adoptaron, como los rasgueos, ligados y escalas. Por su parte, el Interludio se mueve entre contrapuntos y está inspirado en el ritmo de la *guajira*, descendiente de la contradanza española. Está escrito en 3/4, superpuesto con 6/8, o alternando ambos tipos de compás.

Manuel M. Ponce

Concierto del Sur

Compositor, director de orquesta, pedagogo, musicólogo, investigador, crítico musical y conferencista nacido, en Fresnillo, Zacatecas, en 1882. Ponce tuvo una gran importancia en la música nacionalista mexicana, debido a que las características de sus obras fueron consideradas genuinamente mexicanas.

Manuel M. Ponce conoció a Andrés Segovia en 1923; la reseña tan favorable que hizo en el periódico *El Universal* atrajo la atención del guitarrista español. Las cartas que Segovia enviaba a Ponce mostraban la admiración que el reconocido guitarrista tenía por el compositor mexicano: “En fin, tu obra, es lo que más vale, para mí, y para todos los músicos que la oyen de la literatura guitarrística. Y tú, personalmente, también, entre todos los que se me han acercado y he conocido”.

El periodo de formación del *Concierto del Sur* abarca casi doce años. Ponce lo inició en 1933 con el segundo movimiento y lo terminó en 1941. Ponce logró un equilibrio al mostrar a la guitarra como instrumento solista, con tintes de virtuosismo y expresividad, complementándola con una orquestación sólida y balanceada. En esta obra utiliza ritmos provenientes de la *Soleá* gitana, para crear un ambiente andaluz de zapateo, guitarras y *cante hondo*.

Segovia tenía un fuerte deseo por recibir música con carácter español, por lo tanto el estilo del *Concierto del Sur* se debe a las exigencias del guitarrista español. Algunos de los cambios más importantes al concierto, fueron hechos sin autorización de Ponce. El Concierto fue estrenado en Montevideo en 1941 y posteriormente publicado por Segovia con la editorial Peer, en 1970.