



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE MÚSICA**



**LAS COMPLICACIONES QUE OFRECE EL REPERTORIO PARA GUITARRA
DE ALGUNOS COMPOSITORES NO GUITARRISTAS PERTENECIENTES A LA
CORRIENTE DEL NACIONALISMO DEL SIGLO XX: EJEMPLOS Y CÓMO
ABORDARLOS DESDE LA PERSPECTIVA INTERPRETATIVA**

**OPCIÓN DE TITULACIÓN:
TESIS**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA INSTRUMENTISTA EN GUITARRA**

**QUE PRESENTA:
DIANA LAURA ÁLVAREZ SEGURA**

**ASESORES:
MTRA. BERENICE GUADALUPE CARO COCOTLE
DR. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN**



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.

A mi madre, Diana. A mi padre, Javier. A mis abuelitas, Maru y Carmen.

A mi prometido, Juanpablo por su amor, su apoyo y todas las noches que se desveló conmigo haciendo esta tesis.

A mis segundos papás, Martha y Salvador. A Yeya. A mis dos hermanos: Luis Javier y Luis Mario. A Gaby, Michelle, Luis y todos mis primos por siempre creer en mí. A mis tíos, Zandra, Moi, Jesús, Ricardo, Jorge, Joyce, Belén y Lola. Y a cada miembro de mi familia por siempre motivarme.

A Gomita, por existir.

A mi squad: Paulina, Mario, Fer, Daniela, Norman, Chen, Alan, Daniel.
GRACIAS, LAURA.

Y a todos los maestros que me han nutrido en sus aulas y a los que más me han apoyado y han creído en mí: Juan Carlos Laguna, Eloy Cruz, Ildefonso Sosa y Carlos Larrauri. A una mujer inspiradora: Guadalupe Caro, gracias por todo. Y gracias a todos los que me animaron en estos tiempos difíciles y a quienes me proporcionaron fuentes esenciales para escribir este trabajo: Gracias, Erik, por darme la luz que necesitaba en el pianismo (y muchas veces en la vida). Thank you, Costin Soare, for your magnificent work! Thank you Thömas Müller-Pering for all the material and help. Grazie infinite al maestro Giampaolo Bandini, per darmmi ispirazione e per aiutarmi moltissimo in questa tesi.

Di.

Índice

Introducción.....	4
1. Las preocupaciones del guitarrista moderno.....	8
1.1 El renacimiento de la guitarra en el siglo XX	9
1.2 La importancia del análisis interpretativo para las cuatro obras propuestas ..	17
1.3 Thème varié et Finale	19
1.3.1 Manuel M. Ponce, la tercera etapa de su vida compositiva y relación con Andrés Segovia	19
1.3.2 Relación con el pianismo y estilo.....	25
1.4 Invocación y Danza y Concierto de Aranjuez	31
1.4.1 Joaquín y la exigencia que significa para la guitarra	31
1.4.2 El <i>Concierto de Aranjuez</i> : La obra que Segovia nunca tocó enfrentada a la grandeza del sonido orquestal.....	34
1.4.3 Representación del <i>Amor Brujo</i> de Manuel de Falla en <i>Invocación y Danza</i> y relación entre el argumento del ballet y la estructura de la obra de Rodrigo	39
1.4.4 Elementos y necesidades orquestales representados en la guitarra	47
1.5 Sonata “Omaggio a Boccherini”	53
1.5.1 Mario Castelnuovo-Tedesco y su visión de la guitarra	53
1.5.2 Las articulaciones en la guitarra	57
2. Análisis de las complicaciones.....	60
2.1 Thème varié et Finale.....	62
2.1.1 Presentación de las complicaciones más usuales.....	62
2.1.2 Revisión y comparación del manuscrito publicado por Tilman Hoppstock	71
y de la edición de Andrés Segovia.....	71
2.2 Invocación y Danza	77
2.2.1 Presentación de las complicaciones más usuales.....	77
2.2.2 Revisión y comparación del manuscrito, la edición de Alirio Díaz y la	84
edición de Pepe Romero.....	84
2.3 Concierto de Aranjuez	92
2.3.1 Presentación de las complicaciones más usuales.....	92
2.4 Sonata “Omaggio a Boccherini”	115
2.4.1 Presentación de las complicaciones más usuales.....	115
2.4.2 Revisión y comparación de la edición de Andrés Segovia	127
y Angelo Gilardino.....	127
3. Propuesta de digitaciones y recursos técnicos.	132
3.1 Thème varié et Finale.....	134

3.2 Invocación y Danza	147
3.3 Sonata “Omaggio a Boccherini”	169
3.4 Concierto de Aranjuez	199
4. Conclusiones	227
Anexo	230
Listado de Figuras	234
Bibliografía Citada	249
Bibliografía Consultada	257

Introducción

El conocimiento de los puntos fuertes y los débiles del instrumento propio y de su técnica resulta indispensable para todos los instrumentistas. La historia de todos los instrumentos está plagada de cambios relacionados a subsanar sus necesidades sin perder su esencia y la guitarra no ha sido una excepción, sin embargo, su historia parece estar desfasada de la del resto de los instrumentos pues, a partir del auge de las grandes orquestas, los cuartetos de cuerda y el pianismo, quedó relegada a los salones caseros. La música para guitarra creada durante el siglo XVIII y XIX es un repertorio importante y lleno de retos interpretativos, pero fueron los mismos guitarristas, como Sor, Giuliani, Mertz, entre otros, quienes enriquecieron su propio repertorio. Fue hasta que, con el surgimiento del movimiento impresionista, los compositores comenzaron su búsqueda por nuevas sonoridades y que, como parte del movimiento nacionalista, los compositores ajenos al instrumento se aventuraron a componer y a explorar el instrumento. Fue entonces que los guitarristas se enfrentaron a retos que antes no eran comunes, pues estos compositores nunca se vieron confinados a la técnica establecida ni por las limitaciones naturales de la guitarra.

Este trabajo, busca utilizar como herramienta a cuatro de las obras para guitarra más importantes del siglo XX para explorar algunos de los aspectos que, podría considerarse, no han sido totalmente resueltos. Las composiciones propuestas en este trabajo han sido por años un reto para cada guitarrista que se enfrenta a ellas y cada una por razones distintas; estas complicaciones podrían fácilmente simplificarse y describirse como “dificultades técnicas”, sin embargo, son problemas que afectan directamente el *performance* y que se manifiestan, de primera instancia, en el aspecto técnico. Por ello, a partir de cada una de las obras propuestas, se presenta en el primer capítulo una complicación distinta, en el segundo capítulo se habla sobre complicaciones específicas de cada una de ellas y se hará una comparación entre las versiones escritas disponibles; por último, en el tercer capítulo, se expone una selección de digitaciones tomadas a partir de las ediciones, manuscritos y de algunas de las interpretaciones disponibles en video.

Este escrito tiene varios propósitos:

1. Comprobar que el tipo de repertorio al que pertenecen estas obras, es decir, la música para guitarra compuesta por compositores que no eran guitarristas, ha impulsado el desarrollo técnico del instrumento e, incluso (aunque no se ahonda en ello aquí), el desarrollo en la construcción de guitarra, buscando que se cumplan las expectativas que este repertorio genera.
2. Identificar el proceso en el que la guitarra tuvo su declive y, posteriormente, su resurgimiento, así como de explorar el papel que Andrés Segovia tuvo en el desarrollo del instrumento en las primeras décadas del siglo XX.
3. Proponer al intérprete soluciones (digitaciones) y un análisis basado en las necesidades interpretativas que le ayude a tomar decisiones sobre su propia interpretación.
4. Generar más cuestionamientos acerca de los aspectos técnicos y sonoros de los que se habla poco.

Con el fin de alcanzar los objetivos antes mencionados, se decidió analizar cuidadosamente las ediciones y manuscritos disponibles, así como mucho del material fonográfico y videográfico disponible en línea y, posteriormente, se han seleccionado sólo algunos ejemplares para representar los contrastes que existen en cada una de las obras. También se recurrió a distintos trabajos escritos que ya han tratado las complicaciones de estas composiciones y, como una fuente primaria, al *il Fronimo*, una revista que ha existido desde hace décadas y que, sin duda, es una línea del tiempo que muestra cómo ha cambiado la perspectiva interpretativa y, en general, la visión que han tenido los guitarristas por años.

Como se mencionó, los medios digitales representan una parte muy importante de este trabajo, por lo que, para eficiencia y comodidad del lector, se ha propuesto el uso de códigos QR que indican las versiones, videos y fonogramas utilizados y, en el caso de los ejemplos musicales que requieren ser escuchados desde secciones específicas, se indica en cada uno el tiempo a partir del cual se

tiene que escuchar. Los ejemplos representados con estos códigos siempre se dirigirán a las plataformas Spotify y YouTube.

Es muy importante mencionar que esta tesis pretende sólo responder a la pregunta: ¿Cuáles son algunos de los retos técnicos y musicales que cuatro obras para guitarra del siglo XX (compuestas entre los años 1930 y 1961) representan, por qué significan una complicación técnica y musical en el instrumento, y cómo se pueden solucionar, tomando en cuenta las intenciones o estilo orquestal, pianístico y de articulación de los compositores (reflejadas en algunas obras de los mismos), las ediciones publicadas y algunas de las versiones grabadas más representativas desde su publicación hasta la actualidad?, es decir, no busca de ninguna manera imponer una versión ni generalizar con respecto al resto de la música compuesta en este tiempo. Igualmente, se pretende que el cuestionamiento que aplica para las piezas que aquí se analizarán, pueda, en un futuro, extrapolarse y aplicarse a otras obras y, sobre todo, que incite a los guitarristas a desarrollar y mejorar la técnica con el fin de priorizar siempre a la música y sus requerimientos.

1. Las preocupaciones del guitarrista moderno

1.1 El renacimiento de la guitarra en el siglo XX

Este primer capítulo está enfocado en la primera mitad del siglo XX, pues fue en esta época que la guitarra pasó por un proceso de renovación, en el cual se logró establecerla como instrumento de concierto. Se busca destacar algunos de los más importantes elementos que ayudaron a la guitarra a consolidarse como un instrumento de concierto. El guitarrista, compositor y musicólogo Angelo Gilardino, describe a esta época como un hito en su historia, pues la creación de nuevo repertorio (sobre todo el creado por compositores que no interpretaban el instrumento) generó cambios en la percepción de las posibilidades del cordófono, lo antes mencionado derivó en el perfeccionamiento de la técnica, como una herramienta para cumplir con las exigencias musicales y estéticas que éste trajo consigo.¹

“Renacimiento significa que los músicos posrománticos (desde los franceses hasta los vieneses) hicieron transformaciones en el lenguaje musical a raíz de las cuales la guitarra volvió a parecer útil e interesante: no hace falta decir que este fue uno de los muchos hechos resultantes de la profunda y mutación crítica que vivió la historia de la música en un periodo que, en aras de la clasificación, pero sin pretender circunscribir los hechos, podríamos datar entre 1880 y 1920. El hecho que motivó y apoyó específicamente el regreso de la guitarra fue la nueva la investigación del color instrumental que, en distintas direcciones, fue iniciada por Debussy y los maestros de la escuela de Viena, que se acercaron al timbre para tratar su esencia más pura; además, la particular investigación armónica realizada por Debussy, con sus implicaciones de la modalidad, encontró en la guitarra (instrumento afinado principalmente en cuartas) una preciosa sugerencia de extraordinarias secuencias de acordes.”²

El repunte de la guitarra clásica a inicios del siglo XX es un tema del que mucho se ha escrito en publicaciones, como las revistas *Seicorde*, *il Fronimo* o *Guitar Review*, y del que constantemente se habla hasta el día de hoy en clases magistrales y en los festivales más importantes del mundo como el *Boccherini Guitar Festival* del 2022. Es fundamental mencionar a una constante importante en estas

¹ Angelo Gilardino, *il “Fronimo”*: No.46, “La música per chitarra nel secolo XX, IX. I Chitarristi - Compositori”, Milano: Edizione Suvini Zerboni, 1984, p.28.

² Ídem, *Manuale di Storia della Chitarra, volume 2º, la Chitarra moderna e contemporanea*, Ancona: Bèrben, 1988, p. 9-10.

conversaciones: el guitarrista español Andrés Segovia, a quien se señala como el generador de este fenómeno, sin considerar el contexto general de la música académica. La guitarra vivió al margen del mundo del arte académico por mucho tiempo y esto no tuvo que ver con la falta de intérpretes o compositores talentosos; es fácil sustentar esta afirmación al observar a algunos de los artistas de la época como Mauro Giuliani y Fernando Sor quienes, en su momento, figuraron como intérpretes que gozaban de admiración y fama en el ambiente musical y didáctico y cuyas composiciones prevalecen hasta nuestros días como algunas de las más importantes para la guitarra a nivel didáctico y profesional, por su exigencia técnica y musical.

Pero entonces, ¿de dónde ha surgido la idea errada de que la guitarra prácticamente desapareció en el siglo XVIII y casi todo el siglo XIX y resurgió esplendorosa en el siglo XX?³ Para responder a esta pregunta es necesario afirmar de manera rotunda que sí, que la guitarra permaneció casi exiliada del mundo musical, lo cual no está relacionado a alguna deficiencia del instrumento. Es ampliamente conocido que muchos compositores de gran envergadura admiraron las posibilidades polifónicas y expresivas de la guitarra, un gran ejemplo es Franz Schubert que, en palabras de Manuel M. Ponce, amaba la guitarra (*“Fr. Schubert qui aimait la guitare”*)⁴, quien por gusto compuso para el instrumento y quien, incluso escribió arreglos de algunos de sus más famosos *lieder*.⁵ A finales del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, las tendencias estéticas se basaban en la búsqueda de la grandeza y el dramatismo⁶, que sin duda proporcionaron la orquesta y el pianoforte. La guitarra, cuyo sonido es íntimo, no logró encajar en esta estética y fue sólo utilizada para los ambientes familiares de salón. Lo dicho anteriormente se corrobora por Manuel de Falla, quien dijo:

³ Ídem, *il “Fronimo”: No. 1, “La Rinascita della Chitarra”*, Milano: Edizione Suvini Zerboni, 1972, p.10.

⁴ Manuel M. Ponce, *Manuel M. Ponce: Sonata Romántica*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott & Co., 1929, p. 2.

⁵ Franz Schubert, *39 Lieder, Franz Schubert; Faksimile aus der Handschrift des Franz von Schlechta*, Stefan Hackl (ed.), France: Les Éditions des Robins, 2014.

⁶ Angelo Gilardino, *“La Rinascita della Chitarra”*, op. cit. p.10.

“Los tiempos románticos fueron precisamente aquellos en los que a la guitarra se concedió el mayor valor; y entonces, naturalmente, se extendió por toda Europa. Estaba ideada para expresar cualquier clase de música que los otros instrumentos interpretaban, pero no fue capaz para la del siglo XIX, y por ello cayó en el olvido. Vuelve de nuevo a actualizarse, porque es peculiarmente adaptada por la música moderna.”⁷

En el siglo XIX la guitarra mantuvo su existencia en las obras compuestas por los intérpretes del instrumento (hubo muy pocas obras para guitarra compuestas por no guitarristas); ya en el siglo XX el virtuosismo y la capacidad interpretativa fueron innegables y, desde 1920 los compositores que no eran guitarristas por fin aceptaron el reto de componer, aun sin conocer la técnica del instrumento.⁸ La música compuesta para guitarra a partir de 1930 más destacable, es debida a compositores que ni siquiera habían tocado la guitarra (exceptuando a Villa-Lobos).⁹ En el siglo XX la guitarra dejó de ser secundaria en la historia de la música contemporánea, pues en décadas anteriores el instrumento se dedicó a lo que podría llamarse "música de segunda mano":

"De hecho, ninguno de los guitarristas-compositores tuvo su personalidad creativa propia, todos se limitaban a expresar, en brillantes creaciones instrumentales, el resultado de su asimilación del lenguaje de maestros como Mozart, Haydn, Beethoven e incluso Rossini, cuya influencia en la música para guitarra de Giuliani es muy evidente.”¹⁰

La guitarra recobró la importancia que el laúd tuvo en el Renacimiento y en la primera parte del Barroco ya que adquirió la autenticidad que en años anteriores sólo tuvo de manera colateral; en la guitarra se descubrieron casi todas las necesidades del lenguaje y estética que los compositores buscaban.¹¹

Gilardino menciona que, después de esta época de apogeo, la orquesta, al igual que el piano, perdieron un poco de importancia, pues ya no se procuraba la grandeza sonora, sino la exploración tímbrica, por ello se buscaron colores nuevos y se retomaron los antiguos.¹² La necesidad de diversificar el color y de encontrar

⁷ Eduardo Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada: Universidad de Granada, 1962, p.32.

⁸ Angelo Gilardino, *il "Fronimo": No.46*, "La música per chitarra nel secolo XX, IX. I Chitarristi - Compositori", op. cit., 1984, p.28.

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ídem*, No.2, "Aspetti della musica per chitarra del secolo XX", 1973, p.7.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ídem*, *Manuale di Storia della Chitarra...*, p. 10.

sonidos en lo folclórico otorgaron la atención que la guitarra no tuvo por décadas. Compositores como Tárrega y Llobet descubrieron en la guitarra la ventaja que en años anteriores no tuvo especial valor, pues vieron en ella un instrumento con una dimensión distinta, que no buscaba intensidad sonora, sino matices, colores y diversidad de planos sonoros.¹³ La guitarra fue adquiriendo popularidad poco a poco y algunos de los más grandes compositores de la época, como Claude Debussy, se interesaron en la sonoridad de la misma (aunque no fue utilizada). Es Manuel de Falla, quien dio la bienvenida a la guitarra a los instrumentos de concierto homenajeando al mismo Debussy, con quien trabajó muy cercanamente, en *Hommage pour la Tombeau de Debussy*.¹⁴



Figura 1 Cápsula donde se muestra la admiración de la que Segovia gozaba.

Fue hasta este momento que se involucró la figura de Andrés Segovia y, después de analizar todo lo anterior, es claro que todo el proceso por el que pasó la guitarra fue necesario para que hoy fuera lo que es. Intérpretes importantes en la historia como Christopher Parkening lo mencionan como la figura esencial para que la guitarra fuera reconocida como un instrumento de concierto, comparándolo incluso con Paganini en el violín y Liszt en el piano (Figura 1) e incluso el mismo Segovia se consideraba un “apóstol” de la guitarra.¹⁵

Además del ejemplo de la Figura 1, existen otros donde a Segovia se le atribuye la salvación del instrumento, por ejemplo, el libro de técnica de Vladimir Bobri. Las afirmaciones de que él fue quien convirtió a la guitarra en un instrumento de concierto (palabras que el mismo guitarrista español promovía)¹⁶, sólo nublan la visión de la historia de la guitarra, atribuirle un mérito de tal magnitud, es equivalente a negar el trabajo que sus antecesores hicieron en aras de preservar el instrumento.¹⁷

¹³ Ídem, “*La Rinascita della chitarra*”, p.11.

¹⁴ Ibídem, p. 10-11.

¹⁵ “Andrés Segovia-Documentary Television 1987”, subido a YouTube por Daniele Magli, fecha de última consulta: 22 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5qqq9sDjtcg>.

¹⁶ Angelo Gilardino, “*La Rinascita della chitarra*”, op. cit., p.11.

¹⁷ Vladimir Bobri, *La Tecnica di Segovia*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1981, p.25.

La guitarra por sí sola estaba adquiriendo importancia en el ambiente académico y Segovia reconoció y se ayudó de este repunte para promover sus interpretaciones. Por décadas, se le ha enaltecido como un artista que promovió la composición para el instrumento y que, por lo tanto, logró que el limitado repertorio de la guitarra se ampliara, pero la opinión acerca de esta afirmación está muy dividida, pues en el mundo de la guitarra existen acérrimos defensores del guitarrista y eternos detractores; sin embargo, aquí se expondrán dos hechos importantes que permitirán al lector forjar su propia opinión.

Se debe recordar que muchas de las obras más célebres de la guitarra creadas en este periodo fueron dedicadas, estrenadas, editadas y promovidas por Segovia, acuñando incluso el adjetivo “segoviano”, para todos los compositores que dedicaron obras al andaluz y para cierto tipo de repertorio muy cercano a su estilo. Lo cierto es que las obras que se conocen a través de sus grabaciones no son la totalidad de las dedicadas al guitarrista, quien recibía mucho material, incluso de compositores de la talla de Darius Milhaud y Frank Martin y que nunca tocó porque (dicho de manera formal), no iban a favor de su estética¹⁸, afirmación que él mismo comprueba en una de sus cartas a Ponce del año 1928¹⁹, donde le pide componer una obra al violinista Joseph Szigeti y hace la aclaración: “Sé moderno, mas no al estilo de Poulenc o Milhaud”²⁰. Aunque estudiosos como Angelo Gilardino afirman sin tapujos que, si Segovia hubiera sido un verdadero e imparcial promotor de la música nueva, habría tocado las obras de los compositores más importantes de su tiempo sin importar si gustaba de su música o no, Angelo Gilardino incluso considera que no habría podido interpretar esas obras pues, al ser autodidacta y tener conocimientos básicos de solfeo y armonía, probablemente no habría logrado desenmarañar piezas que fueran menos afines a lo que él sabía tocar:

“Si Segovia -como afirman sus devotos- hubiera tenido en el corazón el repertorio de la guitarra y, con él, el futuro de sus sucesores, y no solo su carrera, obviamente habría extendido su atractivo a todos los compositores importantes de su tiempo, sin discriminar entre aquellos cuya música consideraba adecuada a su estilo y aquellos cuya música no le gustaba, también porque nunca podría haberlas interpretado

¹⁸ Luis Achondo, *Mito, ideas y agencia en la modernización de la guitarra de Andrés Segovia*, Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, p. 38,39 y 57.

¹⁹ Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, Columbus: Editions Orphée, 1989, p. 22.

²⁰ *Ibidem*.

adecuadamente, debido a lo que, al fin y al cabo, había sido una preparación musical muy limitada: el maestro se había formado como un autodidacta, aprendiendo la guitarra, el solfeo y un poco de armonía por su cuenta y, si esto fuera suficiente por sus lecturas intuitivas de autores de acompañamiento, vinculados a la tradición (cuyas obras se mantuvieron en una comunicabilidad relativamente fácil)”²¹

Mucho se ha escrito acerca de la figura de Segovia y es un error afirmar que él solamente dotó a la guitarra de un repertorio inigualable, pues esto genera desconfianza de todo el repertorio que Segovia no tocó y no aprobó.²² Un ejemplo de ello es el concierto de Aranjuez, el cual no se le dedicó y por lo mismo no tocó, ¿sería correcto afirmar que una de las obras más destacadas del repertorio de la guitarra y uno de los conciertos para solista y orquesta más conocido no tiene



Figura 2 Clase magistral de Michael Chapdelaine con Andrés Segovia.

valía por no habersele dedicado y porque él no lo tocó?, o incluso toda la obra de Agustín Barrios Mangoré, la que el español nunca tocó por no ser de su agrado el compositor a nivel personal.

El autor Julio Gimeno sugiere que en algún momento Segovia perdió actualidad, pues se mantenía férreo en su estética²³, por lo que para él era inimaginable la innovación en la interpretación e incluso los cambios en las digitaciones que él escribió en sus ediciones²⁴ (Figura 2). Inevitablemente, esta actitud lo llevó a no considerar muchos sucesos que la historia de la guitarra vería como valiosos en un futuro. Julio Gimeno lo expresa claramente en su escrito y propone lo siguiente:

“Vladimir Horowitz (1903-1989), pianista casi contemporáneo de Segovia (Segovia nació diez años antes). En 1982, Horowitz hacía estas declaraciones: “Yo no tengo estilo, siempre estoy cambiando... Antes el público no entendía de música, en cambio ahora, con los discos, con las cintas, saben tanto, ya no hay que exagerar. Mi forma de tocar ahora es más simple, y la simplicidad es sabiduría” Matanya Ophee comenta: “Ese tipo de sabiduría es una cualidad difícil de

²¹ Angelo Gilardino, *Manuale di Storia...*, op. cit., p. 10-11.

²² Ídem, *“La Rinascita della chitarra”*, p.12.

²³ Julio Gimeno, *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez*, Córdoba: IMAE Gran Teatro, 2010, p.133.

²⁴ “Segovia Chapdelaine Master Class”, subido a YouTube por jmorison69, fecha de última consulta: 23 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wiAbqfaYGwk>.

encontrar hoy en día entre los guitarristas de primera fila. Por desgracia, la guitarra no ha alcanzado el mismo grado de madurez y desarrollo que el piano en este periodo. Por el contrario, se ha quedado estancada en la desesperanzadora divergencia entre las pretensiones manifestadas por sus profetas para elevarla a un lugar de honor y respeto en el mundo musical, y la realidad de sus miopías localistas y sus cultos a la personalidad por encima del cultivo de la ilustración y el conocimiento.²⁵

Considerando las fuentes analizadas, se puede corroborar las aseveraciones de Angelo Gilardino: Andrés Segovia no fue quien logró el renacimiento de la guitarra, pero sí fue una figura importante en este proceso, se le han atribuido méritos que no tiene y quizás ni siquiera buscó.²⁶ Aunque es un hecho que su carácter, su persuasión y su forma de tocar crearon una imagen que sirvió para llamar la atención de muchos compositores y que incluso se puede considerar fundamental, pues sólo una figura de tal fuerza lograría movilizar a los artistas y al público de la época.²⁷ Segovia fue la inspiración de muchos compositores, algunos que interpretó y otros que no, él mismo se hizo de un amplio repertorio (en su mayoría obras conservadoras y estrechamente relacionadas a la corriente nacionalista) que fue parteaguas en las ediciones para guitarra, la construcción de instrumentos y las grabaciones. La labor de Segovia ha inspirado a muchos guitarristas importantes como el mismo Gilardino, Julian Bream, Christopher Parkening y Oscar Ghiglia, que, además de admirarlo, lo han cuestionado mucho y, a partir de ello, se han generado nuevas técnicas, nuevas digitaciones a sus ediciones, nuevos colores y nuevo repertorio.²⁸ Es por ello que a la corriente segoviana (como a cualquier otra) se le debe una visión crítica que reconozca y aproveche sus virtudes y que busque soluciones para sus defectos.

A partir de este renacimiento de la guitarra la actividad concertista se intensificó, así como la creación de espacios (como conservatorios) y métodos didácticos apropiados y cambiantes para profesionalizar el estudio del instrumento; cada vez más compositores encontraron motivación para trabajar de cerca con los

²⁵ Ídem, *Un viaje sin destino...*, p.134.

²⁶ Angelo Gilardino, *Manuale di Storia...*, p. 11.

²⁷ Ibídem

²⁸ Ibídem, p. 33.

intérpretes y de generar propuestas innovadoras; se buscaron respuestas en el pasado y se reconoció el repertorio antiguo y los instrumentos precursores de la guitarra como el laúd; se analizaron de manera crítica las transcripciones y las obras del pasado con una perspectiva moderna; y se buscó documentar de forma sistemática la historia del instrumento,²⁹ por lo que el proceso por el que la guitarra pasó el siglo XX fue necesario para hacerla lo que hoy en día es y para que los intérpretes se sintieran impulsados a enriquecer sus recursos técnicos y musicales.

²⁹ Ídem, "*La Rinascita della chitarra*", p.12.

1.2 La importancia del análisis interpretativo para las cuatro obras propuestas

“La esencia de cualquier ente es “inapresable” y más si tenemos entre manos algo tan complicado como es el arte”

Rubén Muñoz Martínez

Cuando las primeras ideas de este trabajo se estaban gestando, surgió una duda: ¿qué tienen en común las cuatro obras que se proponen? Después de pensar un poco, las similitudes saltaron a la vista poco a poco: que las obras responden a una estética nacionalista y a un estilo tradicional con tintes modernos, que todas tienen, de una forma u otra, relación con Andrés Segovia y con el renacimiento de la guitarra en la primera mitad del siglo XX; así se pueden encontrar muchas cosas en común, pero que resultan ser circunstanciales.

El análisis de una obra no es un componente opcional al tocar cualquier cosa, esta práctica se puede explicar como un interlocutor que ayudará al intérprete a comprender estructuras, narrativa o a destacar elementos importantes.³⁰ En el caso de la música académica, por mucho tiempo se han buscado las maneras y las interpretaciones únicas, decir que tal obra, irrefutablemente se toca así porque el compositor quiso decir tal cosa y porque la obra existió en tal contexto. Todo lo anterior se ha dicho con la finalidad de no hacer pensar al lector que las ideas aquí presentadas son concebidas como la forma única en que estas obras se tienen que interpretar.

Este trabajo está fundamentado en que las piezas propuestas ofrecen complicaciones, más allá de las técnicas, que son dignas de examinar; no con fines teóricos, pues ya se ha aportado mucho a nivel histórico acerca de estas obras³¹, sino con la esperanza que las conclusiones obtenidas aquí sirvan a quien las lea como un recurso que le ayude a buscar su propia interpretación. Y aquí mismo, se

³⁰ Jeffrey Swinkin, *Performative Analysis: Theorizing the Interpretation of Tonal Music*, Michigan: University of Michigan, 2013, p. 171.

³¹ Se consultaron algunos trabajos escritos de titulación de la FaM, de guitarra y de otros instrumentos y se verificó que, en la mayoría de los casos, se daba un enfoque histórico y de análisis formal.

buscará ofrecer soluciones que, si bien muchas de ellas son técnicas, tienen como objetivo ser una pequeña ayuda para que el intérprete no tenga obstáculos entre sí y la música.

Por supuesto que es necesario analizar las obras propuestas, pero, al ser muy apegadas a la tradición, no existe, a nivel formal, mucho que decir, pues todo se ha dicho ya. Sin embargo, hablar de por qué resultan tan complicadas y por qué siguen considerándose algunas de las más dignas obras de concurso o de los logros más grandes para cualquier guitarrista. La respuesta podría ser limitada a decir que son muy demandantes a nivel técnico; pero, si fuera sólo eso, no habría razón alguna para seguir tocándolas, simplemente se lograría dominarlas, como si de el nivel de un videojuego se tratase. Este trabajo propone que se puede encontrar en ellas las áreas más descuidadas y temidas en la guitarra, es por ello que todo el análisis y las cuestiones aquí presentadas, giran en torno a la búsqueda de romper o, al menos, engañar las limitaciones del instrumento.

No es una cuestión azarosa que las digitaciones parezcan técnicamente complicadas, pues, profundizando un poco, lo verdaderamente complicado es encontrar el resultado sonoro que represente lo escrito en la partitura y más. ¿De qué serviría, entonces, escribir bajo cada acorde un cifrado o llenar de líneas la partitura para estructurarlas sin un fin? ¿De qué sirve probar y probar digitaciones, si se pueden tocar las notas en los lugares más cómodos? Aquí es donde aplicar la experiencia y conocimientos más allá de la guitarra y buscar respuestas se vuelve indispensable.

1.3 Thème varié et Finale

1.3.1 Manuel M. Ponce, la tercera etapa de su vida compositiva y relación con Andrés Segovia

“Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto 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.”

Manuel M. Ponce, El Universal del 6 de mayo de 1923.

Manuel M. Ponce, compositor nacido en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, además de ser uno de los compositores mexicanos más importantes³², fue una pieza clave en la existencia moderna de la guitarra de concierto. Su obra se desarrolló en sus dos últimas etapas compositivas (de 1923 hasta el año de su muerte, 1948)³³, que estuvieron ligadas de manera muy notoria con el Impresionismo francés y el Nacionalismo mexicano, ya que coinciden con su estancia en París, es por eso que en su obra para guitarra se puede observar un estilo lleno de elementos de estas dos corrientes.

En el año 1923, Andrés Segovia visitó México para dar un concierto en el que conoció a Manuel M. Ponce quien, impactado por el sonido de la guitarra, reseñó en el periódico *el Universal* el concierto de manera positiva y decidió, sin dudarlo, componer para el instrumento.³⁴ En esta época, el guitarrista ya estaba en una época de madurez musical, por lo que los elementos de la guitarra que se encontraron en los años de ascenso del español eran ya bien conocidos, como el timbre, la esencialidad armónica y la capacidad de canto, misma capacidad que enamoró a Ponce del instrumento y que se presenta en la mayoría de sus obras junto con una armonía que recuerda a los impresionistas franceses sin dejar de lado

³² Dahlia Guerra, *Manuel M. Ponce: A Study of his solo piano works and his relationship with the Mexican music Nationalism*, Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma, 1997, p. 47.

³³ Miguel Alcázar, *Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, México: ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000, p. 8.

³⁴ Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, Great Britain: Musical New Services Limited, 1980, p. 18.

la presencia siempre viva de su Nacionalismo mexicano.³⁵ De la estrecha relación entre los dos artistas nació la obra para guitarra que el mismo Segovia reconoció como la más destacable, pues la considera “de una importancia incomparable en la renovación de la guitarra” incluso con la obra de Turina, de Falla, Castelnuovo-Tedesco, Torroba y Villa-Lobos.³⁶

En el año de 1925 inició una etapa especial en la vida de Ponce, después de ser nombrado director del Conservatorio Nacional de Música, decidió viajar por segunda vez a Europa con el propósito de buscar su propio lenguaje musical, con este fin, comenzó sus estudios en la École Normale de Musique con Paul Dukas; gracias a esta experiencia, el compositor logró conjuntar lo aprendido en Europa con su esencia latinoamericana; del mismo modo, la influencias de compositores como Stravinsky, Schoenberg, Prokófiev y Hindemith son evidentes en su obra, pues dentro de su tradicionalismo, se incluyen rasgos de lenguaje moderno.³⁷

Ricardo Miranda afirma que en su tercera etapa compositiva experimentó con la politonalidad y el Impresionismo por lo que éste fue un momento de autoconocimiento, por lo que se plantean estos años como una época de transición.³⁸ En comparación con las obras de las etapas anteriores, que llevaban en su nombre el Nacionalismo Mexicano (*Balada Mexicana*, *Scherzino Mexicano*, etc.), esta época buscó un poco más de abstracción y es así que se acerca a formas como las fugas, preludios, temas con variaciones y sonatas.³⁹ Todo lo dicho anteriormente se ve reflejado en su obra para guitarra, es importante recordar que lo primero que Ponce compuso para guitarra fue la *Sonata Mexicana*, que se escribió poco antes de su viaje a Francia, así como los primeros esbozos de las 3 *Piezas Mexicanas* y a partir de 1925 el repertorio para guitarra utiliza formas más

³⁵ Angelo Gilardino, *Manuale di Storia...*, op. cit., p. 47.

³⁶ Pablo Castellanos, *Manuel M. Ponce*, México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 21-22.

³⁷ Francy Jineth Rodríguez Cantor, *Análisis interpretativo sobre obras selectas de Manuel María Ponce: Una observación sociocultural, estilística y técnica*, Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2017, p. 21.

³⁸ Pablo Castellanos, op. cit., p. 37.

³⁹ *Ibídem*.

tradicionales en la música académica; aunque no se puede dejar de destacar el Nacionalismo que prevaleció en su obra a través de la rítmica y la melodía.⁴⁰

La presencia de Segovia mientras el compositor zacatecano experimentaba la evolución de su estilo compositivo en París fue muy fructífera, pues el guitarrista fue el motivador de la existencia de toda la música para guitarra de Ponce, así como el difusor y editor de la misma.⁴¹ Y resultó ser una gran fortuna para el repertorio de guitarra pues, antes de Manuel M. Ponce, nadie se había aventurado a componer tan copiosamente en las grandes formas musicales⁴², el compositor tuvo el cuidado necesario que le permitió escribir 6 sonatas, un concierto para guitarra y orquesta y unas variaciones del nivel del *Thème varié et Finale* y las *Diferencias sobre la Folía de España y Fuga*, entre otras obras de igual magnitud. Extrapolando estos eventos más allá de los dos personajes antes mencionados, es evidente que la obra del mexicano fue indispensable para cimentar la guitarra como instrumento de concierto, pues se demostró que las capacidades de la guitarra no se limitaban a tocar arreglos, canciones y acompañamientos y dio prueba fehaciente de las capacidades de color, polifonía y melodías del instrumento, antes ni siquiera asociadas a la guitarra, que por mucho tiempo fue vista como un instrumento acompañante destinado a los salones caseros.⁴³

La obra que atañe a este trabajo, el *Thème varié et Finale*, es un reflejo absoluto de la transición del compositor, pues fue compuesta en 1926, poco después de su llegada a París y gracias a la correspondencia entre el zacatecano y Segovia, se puede verificar por una carta del 21 de agosto de 1926 que el estreno tuvo lugar en Francia unos días antes, aunque no se especifica la fecha exacta, en Evian-Les-Bains.⁴⁴

“Mi querido Manuel: Veo con pena que no te decides a venir. Lo siento porque te esperaba con deseos de hacerte oír la Sonata en la menor que he trabajado, y las variaciones, que he estrenado en Evian y de cuyo concierto te guardo un programa. También he comenzado a estudiar la Sonata de Clavecín y Guitarra, y el prelude en si menor, cuya

⁴⁰ Ibídem.

⁴¹ Miguel Alcázar, *Obra completa para...*, op. cit., p.10.

⁴² Ibídem.

⁴³ Angelo Gilardino, *“La Rinascita della chitarra”*, op. cit., p.12.

⁴⁴ Miguel Alcázar, *Obra completa para...*, op. cit., p.46.

fuga aguardo con una impaciencia que se renueva cada día... He consagrado, pues el verano al Maestro Ponce, y a mis estudios de armonía para lo cual también necesitaba y aguardaba tus sabios consejos, más preciosos para mí que los de ningún otro profesor, porque estarían impregnados de nuestra buena amistad, aliciente poderoso para vencer obstáculos y avanzar. Pero al maestro Ponce se le ha ido el santo al cielo.”⁴⁵

Existen dos diferentes, el manuscrito a lápiz con una mancha morada escrito por Manuel M. Ponce (a partir del cual se hizo una antología en el 2000 por Miguel Alcázar y otra en el 2006 por Tilman Hoppstock) y otra en color morado escrita por Segovia, es deducible que la mancha en el manuscrito se provocó cuando Segovia transcribía la partitura⁴⁶, precisamente el manuscrito de Segovia es igual a la que publicó con la casa editora Schott, misma que no incluía cuatro de las diez variaciones escritas originalmente por Ponce; aunque en esta sección es necesario hacer una aclaración, pues en el manuscrito, la variación VIII “Molto moderato, ma energico” y la XI “Energico” resultan casi iguales, por lo que se piensa que la primera fue una primera versión y la segunda una versión final de la misma variación, es por ello que, en el manuscrito de Alcázar no se puede encontrar la variación VIII⁴⁷, por otro lado, en el manuscrito publicado por Hoppstock sí se incluye esta variación, aunque en su disco *Manuel M. Ponce: The Paris Years (1926-32)*, cuya última edición fue en el 2020, contiene todas las variaciones faltantes en la edición Schott, a excepción de la supuesta variación VIII⁴⁸. Además de suprimir la primera, octava, novena variación, se cambió el orden de las variaciones, en el manuscrito se observa el siguiente orden:

⁴⁵ Ídem (ed.), *The Segovia-Ponce Letters*, op. cit., p. 6.

⁴⁶ Ídem, *Obra completa para...*, op. cit., p.10.

⁴⁷ Tilman Hoppstock, *Ponce Guitar Works*, Mainz: Schott, 2006, p. 49.

⁴⁸ “Ponce: The Paris Years (1926-32)”, subido a Spotify por Tilman Hoppstock, fecha de última consulta: 23 de junio del 2022, <https://open.spotify.com/album/5uXDcyBfMMvBtBge4COOZG?si=q-xw5ul3TgmdZAKXadIO9A>.

Tabla 1 Orden del *Thème varié et Finale*

Edición Hoppstock	Nombre de la variación	Edición Segovia
	Tema-Andante un po' mosso	
I	Vivo	_____
II	Agitato	IV
III	Molto più lento	VI
IV	Allegro moderato	III
V	Allegro appassionato	I
VI	Molto moderato	II
VII	Vivo con anima/Vivace	V
VIII	Molto moderato, ma energico	_____
XI	Energico	_____
X	Piu tosto moderato	_____

“Tema-Andante un po' mosso”, “Vivo” (variación que se suprimió en la edición de Schott), “Agitato”, “Molto piu lento”, “Allegro moderato”, “Allegro appassionato”, “Molto moderato”, “Vivo con anima” (Equivalente al “Vivace” en la edición de Schott), “Energico” (variación que se suprimió en la edición de Schott), “Piu tosto moderato” (variación que se suprimió en la edición de Schott) y “Finale, vivo scherzando”. Mientras que en la edición de Schott el orden es el siguiente: “Tema-Andante un poco (po') mosso”, “Allegro appassionato”, “Molto moderato”, “Allegro moderato”, “Agitato”, “Vivace”, “Molto più lento” y “Finale, vivo scherzando”. A esta última se agregaron repeticiones inexistentes en el manuscrito en la primera parte del tema y de cada una de las variaciones, probablemente para alargar la duración de la pieza.⁴⁹

Como ya se mencionó, la tercera etapa compositiva de Ponce fue de transición, por ello, Gilardino describe al *Thème varié et Finale* como “con un eclecticismo un poco muy descubierto”, afirmación que refiere a la tendencia del compositor por conjugar el estilo impresionista francés con el nacionalista

⁴⁹ Miguel Alcázar, *Obra completa para...*, op. cit., p.10.

mexicano.⁵⁰ Lo anterior se comprueba al escuchar la pieza esperando reconocer en ella los aspectos estilísticos principales de los que tanto se ha hablado: en un inicio el tema se desarrolla en una melodía fácil de reconocer en la tonalidad de Mi menor y que se encuentra en la voz superior, ésta es acompañada por una armonía que se asemeja a la utilizada por los impresionistas franceses debido a los intervalos de sexta, quintas aumentadas y otras disonancias; en la primera variación se preserva la armonía y, por supuesto, la melodía del tema, sin embargo la rítmica repetitiva y de carácter percusivo, debido a su rapidez y al uso del ataque *plaqué*, no es usual en la música europea, recuerda al Nacionalismo arraigado en Ponce; la segunda variación vuelve a la sonoridad impresionista, pues ofrece más disonancias y una melodía basada en el tema, pero de mayor complejidad, pues el bajo y la voz superior la desarrollan a modo de pregunta-respuesta, mientras que las voces de en medio acompañan con la armonía del tema ligeramente modificada con otras disonancias. Es así como el compositor va de un lado a otro en las siguientes tres variaciones, agregando acordes en *plaqué* y rasgueos que emulan percusiones y que se mezclan con armonías y colores casi debussyanos, finalmente, da la estocada final cuando, después de una sexta variación de sensibilidad, lírica e intimidad extrema, sorprende con los primeros acordes del *Finale*, percusivos, precisos y directos y es aquí donde el eclecticismo del mexicano es más notorio, pues, casi cada cuatro compases, va de un mundo a otro; casi como una conversación, acordes incisivos responden a melodías con un total carácter impresionista y cuando parece que la pieza terminará con este carácter, llegan dos acordes finales (Figura 3) que incluso pueden compararse con los dos acordes finales de la canción mexicana el *Son de la Negra* (Figura 4).



Figura 4 Julio César Oliva, *La Negra*, México: Mundo América, s.f., compás 140 y 141.



Figura 3 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale: "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 7, compás 203-205.

⁵⁰ Angelo Gilardino, *Manuale di Storia...*, op. cit., p. 47.

1.3.2 Relación con el pianismo y estilo.

"Sí, he tratado a la exquisita guitarra como a una amante, dulce amante, pero el piano es al que más quiero. He de volver a él".

Manuel M. Ponce

Hablar de compositores no guitarristas, no es sólo limitarse a pensar que no estaban enterados de los problemas que sólo los intérpretes del instrumento conocen. Como se mencionó anteriormente, la sonoridad y color de la guitarra llamó la atención de los compositores importantes de la primera mitad del siglo XX, lo que trajo consigo composiciones en las que el protagonismo lo tenían el color, la textura y algunos otros elementos que poco tienen que ver con las limitaciones técnicas y eso es algo que tienen en común los tres compositores que se abordan en este trabajo, sin embargo y como la mayoría de los compositores, tenían mucho más conocimiento del pianismo, tal es el caso de Manuel M. Ponce, quien fue siempre un pianista con talento y que componía sentado al piano incluso las obras para guitarra.⁵¹ Por ello, no considerar el pianismo, incluso en su obra para guitarra, sería pasar por alto un aspecto que dice mucho del estilo del compositor.

En la mayoría de sus obras para piano, se observa un estilo muy melódico, ágil y rítmico, y poético⁵²; aspectos que fácilmente pueden aplicarse a su obra para guitarra, en la que constantemente se encuentran pedales y articulaciones que son propias del piano. En una entrevista realizada al maestro Julio César Oliva se mencionó que:

"Se puede decir que Ponce adoptó un nuevo lenguaje y se despersonalizó al escribir la música para guitarra dedicada a Andrés Segovia. No se parece en nada la obra de Ponce para piano a la de guitarra, parecen dos compositores diferentes, de países y épocas diferentes."⁵³

La anterior cita es válida, si se quisiera revisar pieza por pieza buscando similitudes, sin embargo, es necesario tomar en cuenta algunos aspectos para defender los

⁵¹ Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, op. cit., p. 47.

⁵² Carlos Vázquez, *"Manuel M. Ponce y el Piano"*, *Heterofonía No. 79*, México: Conservatorio Nacional de Música, 1982, p. 21.

⁵³ Francy Jineth Rodríguez Cantor, op. cit. p. 62.

rasgos de pianismo en la obra para guitarra de Ponce y en específico en el *Thème varié et Finale*. Por lo que es necesario recordar que la obra para guitarra fue compuesta, casi en su mayoría en las dos últimas etapas compositivas de Manuel María Ponce, comparada con la de piano que se comenzó a gestar desde 1891, cuando el compositor tenía 9 años, con la *Marcha del Sarampión*⁵⁴; por lo que se puede inferir que las piezas para piano acompañaron al compositor en su evolución como compositor y no sólo en su etapa de asentamiento; por lo que resulta inútil comparar la obra de guitarra con la obra para piano de sus primeras etapas. En la tercera etapa de Ponce, comprendida entre 1925 y 1932⁵⁵, se observan muy pocas composiciones para piano y otras dotaciones instrumentales y muchas escritas para guitarra (*24 preludios (1926-1930)*, *Thème varié et Finale (1926)*, *Sonata para guitarra y clavecín (1926)*, *Alborada (1927)*, *Sonata III (1927)*, *Sonata Clásica (1928)*, *Sonata Romántica (1929)*, *Diferencias sobre la Folía de España y Fuga (1930)*, *Estudio (1930)*, *Sonata de Paganini (1930)*, *Suite en La menor (1930)*, *Homenaje a Tárrega (1932)*, *Mazurca (1932)*, *Sonatina Meridional (1932)*, *Rumba (1932)*, *Trópico (1932)* y *Vals (1932)*).⁵⁶

Es importante considerar un importante fenómeno que se dio en la obra para guitarra de Ponce: no era extraño que el guitarrista Andrés Segovia solicitara al compositor obras “a la manera de” otros compositores. De cierto modo, el adjudicar la obra de Ponce a otros compositores como Sylvius Leopold Weiss, Franz Schubert, Niccolò Paganini y Fernando Sor, resultó muy conveniente, pues de ese modo logró introducir poco a poco la música del mexicano haciéndola pasar por la de otros compositores, pues de este modo se entusiasmaba al público a conocer el repertorio nuevo de la guitarra. Por otro lado, el guitarrista Tilman Hoppstock, considera que, sobre todo las obras en las que no trataba de imitar a otros

⁵⁴ Robert Stevenson, “Un homenaje a Manuel M. Ponce en su centenario”, *Heterofonía No. 79*, México: Conservatorio Nacional de Música, 1982, p. 10.

⁵⁵ Pablo Castellanos, op. cit., p. 37.

⁵⁶ Ricardo Miranda Pérez, “Ponce (Cuéllar), Manuel (María)” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 31 marzo. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022072?rskey=aF7Gdk&result=1#omo-9781561592630-e-0000022072-div2-6>.

compositores, se acercan mucho a su repertorio para piano. Dicho lo anterior, es posible deducir el esfuerzo que Ponce hizo en, al menos cuatro ocasiones para evitar sonar como él mismo y tratar de adoptar el estilo de otros personajes; el trabajo realizado fue verdaderamente fructífero pues por un tiempo se dudó si la *Sonata Clásica* y la *Sonata Romántica* fueron escritas por Sor y Schubert o por Ponce e incluso la *Suite en La menor* fue, por mucho tiempo atribuida originalmente a Weiss, como incluso está especificado en el artículo referente a Manuel M. Ponce escrito por Ricardo Miranda en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.⁵⁷ ¿Cómo se podría, entonces, buscar el estilo lleno de elementos impresionistas y nacionalistas en las obras en las que Ponce simplemente y de manera voluntaria no quería que se manifestara este estilo?⁵⁸

A partir de lo ya señalado, una de las obras antes mencionadas sí alumbra el camino en la búsqueda del pianismo en la obra del compositor. En la tesis de Miguel Velasco se afirma que la *Sonata Romántica* es un ejemplo claro del pianismo en el instrumento⁵⁹, pues los movimientos lentos o con partes de extrema lentitud delatan al pianismo en su obra; basta escuchar con atención el segundo movimiento de esta sonata, en el que, desde un principio y homenajeando al *lied* una de las formas más usuales en Schubert, se delata una melodía *cantábile* cobijada por un acompañamiento característico de los de Schubert en sus *lieder*, por ejemplo, en *Nur wer die Sehnsucht kennt*. Más adelante, en el tercer movimiento (que homenajea literalmente los Momentos Musicales del vienés, pues en el inicio del manuscrito original está escrito como subtítulo, justamente “Momento Musical”) en la parte central, se encuentra una referencia al sexto *Momento Musical* de Schubert (Figura 6) que se basa en una sucesión de acordes en *plaqué* (Figura 5), que resultan muy comunes en el piano, instrumento en el que enlazar acordes de manera expresiva y con *legato* es mucho más fácil que en la guitarra:

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, op. cit. p. 74.

⁵⁹ Miguel Ángel Velasco Trejo, *Notas al Programa: Sergio Assad, Roland Dyens, Julio Gentil Montaña, Astor Piazzolla, Manuel María Ponce*, Ciudad de México: Facultad de Música-UNAM, 2017, p. 73.



A partir del 1:08.

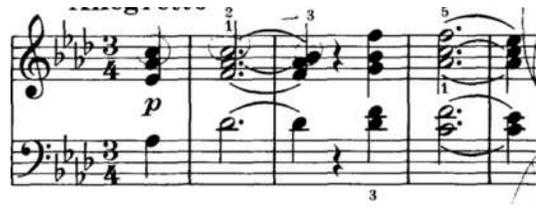


Figura 5 Manuel M. Ponce, Sonata V, Miguel Alcázar (ed.), *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, México: Ediciones Étoile, 1929, p. 99, compás 64-67.

Figura 6 Franz Schubert, *Franz Schubert's Werke, Serie XI, No. 4: Sechs Moments Musicaux No. 6*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888, p. 56, compás 1-4.

Comparación entre los acordes de la parte central del III mov. de la *Sonata Romántica* y los de los primeros compases del *Moment Musicaux No.6*.

La obra que es objeto de estudio en este trabajo, el *Thème varié et Finale*, es también un ejemplo del estilo pianístico en la guitarra. Con el fin de analizar esta característica se tomarán como referencia algunas de las obras que fueron compuestas en la misma etapa del compositor en la posterior. Se revisaron algunas grabaciones de la *Sonatina* (1932), los *Preludios Encadenados* (1927), las *4 Danzas Mexicanas* (1941) y el *Preludio Romántico* (1934), al igual que algunas otras que no corresponden a la misma etapa pero que representan cabalmente recursos del piano funcionales en la guitarra. Es importante mencionar que para esta comparación no se tomó en cuenta el carácter de las obras ni la tonalidad, pues es sólo un análisis de técnicas recurrentes en el piano que pudieran verse reflejadas en la guitarra, por lo que sólo se propondrán sólo cuatro ejemplos que sustenten estas afirmaciones y no se proporcionarán los ejemplos auditivos, pues, para entender lo que se busca expresar, basta con observar los recursos. A continuación, se presentan cuatro ejemplos obtenidos de los *Preludios Encadenados*, junto con un extracto del *Thème varié et Finale*, en los que se representa la similitud entre los recursos pianísticos y guitarrísticos usados por Ponce en su tercera etapa compositiva (Figura 7, 8, 9 y 10):



Manuel M. Ponce, *Preludios Encadenados: "Andantino espressivo"*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950, p. 3, compás 37-38.

Andante un poco mosso



Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale: "Tema, Andante un poco mosso"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 2, compás 1-2.

Figura 7 Observar la similitud en el uso de planos sonoros, así como en los bajos de la guitarra que representan los pedales del piano. (*Preludios Encadenados* -"Andantino Espressivo" y "Tema" del *Thème varié et Finale*).



Manuel M. Ponce, *Preludios Encadenados: "Andantino espressivo"*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950, p. 11, compás 168-169.



Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale: "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 7, compás 199-203.

Figura 8 Ejemplo de cómo Ponce escribió arpeggios amplios que, en la guitarra implican mucho esfuerzo y desplazamientos pero que, en el piano son muy naturales. (*Preludios Encadenados* y "Finale").



Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale: "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 5-6, compás 73-76.



Manuel M. Ponce, *Preludios Encadenados: "Andante"*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950, p. 6, compás 83-84.



Manuel M. Ponce, *Preludios Encadenados: "Allegro, ma non troppo"*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950, p. 10, compás 146-147.

Figura 9 Representación en la guitarra del recurso de los arpeggios rápidos en el piano. (*Preludios Encadenados- "Andante" y "Finale"*).



Manuel M. Ponce, *Preludios Encadenados: "Agitato"*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950, p. 3, compás 68-69.



Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale- "Var. IV"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, compás 1-2.

Figura 10 Comparación entre dos rítmicas iguales con saltos similares que, en el piano es natural y que en la guitarra representan esfuerzo. (*Preludios Encadenados y "Variación IV"*)

Destacar la relación de los recursos presentes en la música de Ponce para guitarra y, en especial en el *Thème varié et Finale*, se vuelve indispensable, porque las mayores complicaciones que esta obra ofrece son relacionadas a la conducción de acordes, al manejo de voces, a la necesidad de fluidez a velocidades altas y al uso del legato. Y en este mismo trabajo se procurará dar algunas soluciones a muchas de esas complicaciones, pero este menester será de los capítulos siguientes.

1.4 Invocación y Danza y Concierto de Aranjuez

1.4.1 Joaquín y la exigencia que significa para la guitarra

“Joaquín Rodrigo es uno de los pilares de la Música española del siglo XX, es un compositor admirado y respetado en los cinco continentes y como español me enorgullezco”.

Narciso Yepes

La música de Joaquín Rodrigo ha, sin duda, ganado un sitio especial en el repertorio de la guitarra clásica. Analizar el significado de su música en el ambiente de la guitarra académica y tratar de comprender cómo y por qué se le ha otorgado ese lugar resulta de mucho valor para entender de manera integral la evolución de la guitarra en cuanto a la exigencia técnica y a sus recursos. Sus composiciones han sido, desde su creación y a la fecha, parte del repertorio tocado en los más afamados concursos del mundo, lo que se puede ejemplificar sólo recordando que cada año, en el Concurso Internacional “Michele Pittaluga” (uno de los más renombrados y cuyos ganadores son guitarristas reconocidos a nivel internacional) pide, entre sus opciones de eliminatoria, una obra de Joaquín Rodrigo como *En los Trigales* y, como obra para la etapa final el *Concierto de Aranjuez*⁶⁰. En otros concursos, como el de la Guitar Foundation of America, se ha visto a través del tiempo cómo Joaquín Rodrigo y sus obras, son protagonistas en muchas finales, como es el caso del guitarrista estadounidense Xavier Jara, el ganador más joven que ha tenido el concurso y que llegó al triunfo en 2016, ha interpretado la *Toccata* del compositor español en múltiples ocasiones y concursos.⁶¹

Joaquín Rodrigo ha adquirido el lugar de uno de los compositores predilectos en este instrumento y el guitarrista Pepe Romero lo describe como “el gran guitarrista”.⁶² Pepe Romero sólo expresa de manera escrita un hecho del que se

⁶⁰ “52° Concorso Internazionale di Chitarra Classica “Michele Pittaluga” - Premio Città di Alessandria”, Concorso Internazionale di Chitarra Michele Pittaluga, fecha de consulta: 23 de junio del 2022, <https://www.pittaluga.org/pdf/bando-di-concorso-2019.pdf>.

⁶¹ “Xavier Jara plays Joaquín Rodrigo: Toccata”, subido a YouTube por Boston GuitarFest, fecha de última consulta: 22 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wwsoQb5meJ4>.

⁶² Pepe Romero, *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*, Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 1991, p.103.

habla en conciertos, programas de mano o de manera oral en clases magistrales: Joaquín Rodrigo (tal vez por no ser guitarrista) amplió el virtuosismo de la guitarra, obligando a los intérpretes de su música a buscar soluciones y, ¿por qué no decirlo?, a mejorar sus habilidades técnicas en busca de poder tocar la música del compositor español.

Uno de los géneros más representativos del país natal de Rodrigo, es el flamenco; la velocidad, el tipo de rasgueos, arpegios y escalas utilizadas de manera usual en éste, fueron incorporados por el compositor a la música de concierto y, tal vez sin darse cuenta, logró unificar ambas escuelas (como se observa en la interpretación del *Concierto de Aranjuez* de Paco de Lucía), ampliando, así, los “horizontes de la guitarra”.⁶³ Un ejemplo de esta visión es uno de los conciertos para solista y orquesta más conocidos: El *Concierto de Aranjuez*, en cuyo comienzo, exige al intérprete los rasgueos que, para esa época, los guitarristas “habían aprendido a olvidar”.⁶⁴ En todo el concierto, se exige a los intérpretes un nivel de energía, precisión, claridad, fuerza y de expresividad que sólo puede lograrse combinando los recursos rítmicos y de fuerza de la música flamenca, con la dulzura y delicadeza de la guitarra clásica.

Joaquín Rodrigo obliga en cada una de sus obras a explorar dinámicas desde *pianissimo* al *fortissimo* (como en *Invocación y Danza* o el *Concierto Madrigal*), a tener la flexibilidad de cambiar continuamente de técnicas (de escalas a arpegios o rasgueos), a mantener un determinado carácter por periodos largos de tiempo o cambiarlo abruptamente. Por tanto, es notorio que todo lo que requiere y exige la música del compositor, sólo se puede lograr de manera victoriosa, si el intérprete tiene la solidez técnica necesaria para sustentar y soportar la cantidad de recursos musicales solicitados, sobre todo los que resultan antinaturales o complejos para el instrumento, como las notas largas, las conducciones, la polifonía cuidadosa, las escalas continuas, el volumen y los rangos dinámicos.⁶⁵

⁶³ Pepe Romero, *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*, Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 1991, p.103-104.

⁶⁴ *Ibíd*em p. 104

⁶⁵ *Ibíd*em

Pepe Romero (así como lo hacen de manera oral intérpretes de altísimo nivel como Adriano del Sal) reconoce a Joaquín Rodrigo como el compositor que, en su época, estableció criterios de virtuosismo altísimos y que sólo eran superados constantemente por él mismo.⁶⁶ Por otro lado, no hay que olvidar la vasta producción del compositor y, por tanto, su amplio conocimiento respecto a sonoridades, texturas y efectos. En sus composiciones para guitarra, refleja este conocimiento, obligando a los intérpretes a buscar diversidad de los sonidos en su instrumento y una paleta muy grande de colores y efectos parecidos a los orquestales y pianísticos.

El estilo de composición de Rodrigo en la guitarra integraba dos técnicas principales la armonía y la variación de notas "incorrectas". El gusto de Rodrigo se basaba en la colocación de notas que pudieran sonar equivocadas en la armonía tradicional de esta forma los acordes convencionales adquieren un tinte disonante por la añadidura de notas ajenas a la tonalidad, notas que regularmente son (aunque no se limitan) segundas menores y séptimas mayores⁶⁷; un ejemplo claro de esto es el segundo movimiento del *Concierto de Aranjuez* dónde abundan dichas armonías.⁶⁸ Las notas "equivocadas" resultan ser más motivadas por el color que por la ornamentación, pues éstas no resuelven, pero proveen a los acordes mayor densidad, textura y color.⁶⁹ Otra de las habilidades más representativas del compositor es la forma en que varía los temas; en las dos obras que conciernen a este trabajo, se observa la recurrencia temática combinada con la variedad de recursos que solicita (en el tercer movimiento del *Concierto de Aranjuez* se puede distinguir el tema principal en contrapunto, en pasajes de acordes en *plaqué*, en ligados y en arpeggios).⁷⁰

⁶⁶ Ibidem p.106.

⁶⁷ José A. Donis, *The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquín Rodrigo's guitar compositions*, Florida: The Florida State University, College of Music, 2005, p. 87.

⁶⁸ Ibidem, p. 86.

⁶⁹ Ibidem, p. 87-88.

⁷⁰ Ibidem, p. 88.

1.4.2 El *Concierto de Aranjuez*: La obra que Segovia nunca tocó enfrentada a la grandeza del sonido orquestal

“El concierto de Aranjuez seguirá gustando dentro de un siglo, en el caso de que el hombre conserve en un siglo narices y orejas”
Joaquín Rodrigo

En una entrevista Joaquín Rodrigo expresó: “Los grandes guitarristas tienen cada uno su personalidad. Puesto que los grandes guitarristas lo han tocado todos...”⁷¹ En esta misma entrevista Rodrigo remarca que, por mucho tiempo, más que destacar a quien sí lo ha tocado, se ha destacado a quien no, el que por mucho tiempo se ha visto como el intérprete más importante de la primera mitad del siglo XX. Julio Gimeno, en su trabajo *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez* resuelve una pregunta que quedó en el aire desde la primera parte de este capítulo: ¿por qué el guitarrista español no tocó una de las obras más importantes y apreciadas de la guitarra de concierto? Respecto a esto Rodrigo simplemente dijo que “al Concierto de Aranjuez no le hizo falta Andrés Segovia”.⁷² Cabe destacar que el compositor admitió habérselo mandado al guitarrista y se sabe que tuvo algunas intenciones de tocarlo, pero cada vez que se decidía a hacerlo, cambiaba de parecer.⁷³

La ausencia del andaluz en las grabaciones e interpretaciones del concierto se vuelve más extraña si se toma en cuenta el arduo compromiso que Segovia tenía de enaltecer la guitarra como un instrumento de concierto igual de valioso que el violín y el piano, la joya que lo lograría sería la forma que más destaca a un instrumento en el escenario: el concierto para solista y orquesta.⁷⁴ No se debe pensar, ni por un segundo, que a Segovia nunca le importó el *Concierto de Aranjuez*, el cual correspondía a la estética que al guitarrista gustaba; por otro lado siempre le reconoció como una obra que, además de ampliar el catálogo de la guitarra, era muy digna en su género.

⁷¹ Julio Gimeno, op. cit., p.123.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ *Ibíd.*, p. 134

⁷⁴ *Ibíd.*, p.124.

En el camino entre el intérprete español y el concierto se presentaron varios obstáculos; en una entrevista reconoció que no le interesaba tocar más los conciertos para guitarra y orquesta, para este punto él ya había estrenado el compuesto por Ponce, Castelnuovo-Tedesco, Moreno Torroba, Villa-Lobos y la fantasía que le compuso el mismo Rodrigo, sobre esto expresó:

“Nunca más. Por numerosas razones. Primero, yo introduje la guitarra con la orquesta pidiéndole a Castelnuovo-Tedesco que escribiese el primer concierto de nuestra época porque quería elevar la guitarra a un primer nivel, como el violín, el piano o el violonchelo. Pero, aunque los conciertos de Castelnuovo-Tedesco, de Ponce y de Rodrigo son muy bellos con y sin guitarra, cuando se coloca la guitarra al lado de la orquesta, nos llevamos cierta decepción. La guitarra a solo es capaz de sugerir muchos colores distintos, aludiendo a varios instrumentos, como el oboe, la flauta, el violonchelo, el violín, etc. Esto produce la impresión de una rica orquestación. Pero si colocamos la guitarra frente al hecho real. al oboe real, la flauta real, el violonchelo real, desaparece esta cualidad especial de la guitarra, se torna poco convincente. Y, además, el sonido de la guitarra se vuelve un tanto chillón y monocromático. Por tanto, en cuanto he logrado colocar la guitarra en un primer nivel, he decidido no volver a tocar nunca más con orquesta.”⁷⁵

El intérprete dio en el clavo con una de las limitaciones relacionadas con la guitarra desde hace décadas, pues la sonoridad íntima del instrumento que, como ya se mencionó, la mantuvo relegada en el siglo XIX, de nuevo pareció un impedimento para ser considerada un instrumento de salas de concierto grandes. Sin embargo, en esa época la amplificación ya existía como una opción para que la guitarra se enfrentara a los espacios menos íntimos y a la grandeza de la orquesta y, contrario a Andrés Segovia a quien no le gustaba en absoluto recurrir a ella, Regino Sainz de la Maza sí optó por usarla. Dando un poco de seguimiento a las afirmaciones del andaluz respecto a la deficiencia de proyección de la guitarra y, precisamente refiriéndose a Sainz de la Maza, en 1947 Segovia comentó a Ponce:

“Anoche fui a oír el Concierto de Aranjuez, tocado por Regino. He cambiado de opinión. Me parece fresco, fluido y simpático, gracias a la Orquesta. Pero Sainz de la Maza, que se lo ha aprendido bien, lo chirría, de la manera más lamentable. Pino, que me acompañaba, decía que

⁷⁵ Ibídem, p. 131.

parecía que tuviese la guitarra encordada con alambritos; y yo, muy sinceramente, le dije a Del Pino que si por el esfuerzo de sacar mayor sonoridad del instrumento, mi sonido se parecía al de Regino, dejaría, en el acto, de tocar con orquesta. Su negativa, y la impresión general de los músicos acerca de la poca eficacia de la técnica y sonoridad de ese muchacho, me tranquilizaron.”⁷⁶

Viendo la otra cara de la moneda, existe la anécdota de que, un día antes del estreno del concierto, Joaquín Rodrigo y Regino Sainz de la Maza iban viajando en un tren rumbo a Barcelona, ambos compartían un carro para dormir y, a la mitad de la noche, de la Maza despertó a Rodrigo preocupado por la posibilidad de que la guitarra no se escuchará en el estreno; esa noche ninguno pudo dormir, pero al día siguiente sus preocupaciones se disiparon: la guitarra se escuchó con claridad y la audiencia ovacionó al final del concierto.⁷⁷ Entonces, ¿cómo se podrían describir las primeras interpretaciones del *Concierto de Aranjuez*?, permanece como una gran duda si la guitarra de Regino se escuchaba con claridad y manteniendo intacto el sonido de la guitarra o si el sonido de la guitarra se escuchaba, como resultado de un esfuerzo casi sobrehumano por pulsar las cuerdas alto y fuerte, distorsionado y metálico. Sin embargo, si de la Maza optó por el uso de amplificación, se puede inferir que el resultado sonoro de la amplificación superaba el de la guitarra sin ella y que también hacía el concierto más liviano y menos exigente en el aspecto técnico, pues si al concierto, además de su complejidad técnica per se, se le añade la necesidad de esforzar más las manos en la búsqueda de una mayor proyección, se vuelve cansado y denotaría eso mismo, pesadez y sobre esfuerzo.

Por mucho tiempo, se dijo, como si fuera una leyenda, que Segovia nunca interpretó nada que no hubiera sido dedicado a él y, como el *Concierto de Aranjuez* fue dedicado y estrenado por Regino Sainz de la Maza, simplemente descartó el concierto, leyenda que se reforzó cuando Rodrigo dijo: “...yo se lo envié, pero como ya había sido estrenado y a él le gusta dar las primeras audiciones...”⁷⁸, a pesar de

⁷⁶ Ibídem, p. 132.

⁷⁷ Youngjoon (François) Koh, *A Conductor's Guide to Joaquin Rodrigo's Concierto de Aranjuez*, Toronto: Faculty of Music, University of Toronto, 2020, p. 12.

⁷⁸ Ibídem, p. 134.

esta declaración, Rodrigo aclaró cuando se le preguntó si consideraba que Segovia no tocó el concierto por una cuestión relacionada con la molestia de no haberlo estrenado:

“No creo, ni he creído nunca, que [Segovia] estuviera dolido. Él ha comprendido muy bien que, no tratándonos mucho, como no nos tratábamos, en el año 38 y 39, separándonos unos océanos, separándonos unas guerras, separándonos una serie de cosas como la guerra mundial, nada menos, era imposible que este concierto hubiera sido para él. Estoy seguro de que nunca ha tenido la sensación de estar dolido...”⁷⁹

Contextualizando un poco esta afirmación, es necesario recordar que, en estas fechas, Segovia se encontraba en Montevideo, sin poder viajar debido a la guerra y Rodrigo simplemente no pudo esperar al estreno de la obra. Segovia sí respondió a los cuestionamientos y, gracias a una carta publicada por John W. Duarte en la revista *Classical Guitar*, que el español consideraba al segundo movimiento perfecto para el instrumento, a pesar de que no le gustaban los acordes rasgueados en *fortissimo* al final de la *Cadenza*; pero que realmente le disgustaba la presencia regular de los agudos; respecto a ellos, simplemente comparo el sonido con el de una mandolina o una bandurria, a lo que el pensaba que “la guitarra era más noble”⁸⁰, aun así, se puede comprobar en algunas fuentes que le hubiera interesado tocarlo pero con algunos cambios, cambios que Rodrigo, en un comienzo hubiera aceptado pero, con el pasar de los años y los vaivenes en la voluntad de Segovia por tocarlo, decidió que su concierto era perfecto así y que ningún cambio le hacía falta⁸¹, como se mencionó anteriormente, el concierto fue tan grande que no necesitó de Segovia para ser admirado, como testimonio de estas afirmaciones, se presenta la siguiente cita:

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 136.

⁸⁰ John W. Duarte, *Classical Guitar, Vol. 11: “Letters to the Editor”*, s.l: Classical Guitar Magazine, 1993, p. 55.

⁸¹ Julio Gimeno, op. cit., p.178.

“La versión siempre me pareció un poquitín demasiado aguda. Y esperando tener tiempo para rehacer esa versión, no lo he tocado, porque me repugna un poco el exceso de agudos en la guitarra, que la identifican inmediatamente con una mandolina o una bandurria o un instrumento de esos. Y la guitarra es mucho más noble. Pero siento mucho no poder hacer esa versión con Rodrigo, porque considero esa música como un hallazgo felicísimo”.⁸²

La proyección del sonido en la guitarra siempre ha sido un problema crucial en especial para interpretar conciertos para guitarra y orquesta. A través de la historia se ha buscado minimizar este problema a través de las innovaciones en la construcción y amplificación del instrumento. En el siglo XIX el luthier Antonio de Torres innovó en la construcción de la guitarra, precisamente buscando un sonido con mayor proyección; un ejemplo de sus esfuerzos, es el alargamiento de las cuerdas a 65 cm y su diseño en el varetaje que proporcionaba un sonido más fuerte y de mejor calidad.⁸³ Hoy en día los materiales incluso han cambiado, a las guitarras ahora se les construye con doble tapa, con lattice, y con un sin fin de nuevas técnicas que han enriquecido el sonido del cordófono, incluso las cuerdas que se usan actualmente buscan un sonido mucho más potente, cómo es el caso de las cuerdas de fibra de carbono. Respecto a la amplificación, no hay pruebas de las intenciones de Rodrigo de que fuera amplificada, sin embargo, el número de instrumentos que participan es significativamente menor cuando la guitarra toca como solista comparado a cuando la orquesta toca sin la guitarra o en un *tutti*.⁸⁴

A pesar de los cuestionamientos que recibió el concierto y aludiendo a la cita inicial de esta sección, se puede afirmar que el *Concierto de Aranjuez* sigue prevaleciendo hasta el día de hoy como una de las obras más importantes y reconocidas en el repertorio de la guitarra y se puede describir como "la feliz unión de lo clásico con lo castizo y de los aristocrático con lo popular"⁸⁵. La prevalencia a pesar del tiempo de esta obra, además, es ventajosa, pues ayuda a buscar nuevas

⁸² Youngjoon (François) Koh, op. cit., p. 135.

⁸³ *Ibíd*em, p. 11.

⁸⁴ *Ibíd*em, p. 10-11.

⁸⁵ Walter Hernández Madriz, *Notas sobre Joaquín Rodrigo*, s.l., s.e., s.f, p. 14.

soluciones a sus complejidades y también explorarla desde las distintas perspectivas que el paso del tiempo otorga.

1.4.3 Representación del *Amor Brujo* de Manuel de Falla en *Invocación y Danza* y relación entre el argumento del ballet y la estructura de la obra de Rodrigo

A principios de 1961⁸⁶ la ORTF (la Radio y Televisión francesas), convocó al “*Coupe de la guitare*”,⁸⁷ un concurso internacional de piezas para guitarra, el organizador del evento, Robert Vidal, contactó a Joaquín Rodrigo y le habló de su interés en que participara quien, después de muchas evasivas, de manifestar falta de ánimos para componer y el poco tiempo que tendría, sucumbió a las insistencias de Vidal y se dio a la tarea de trabajar, junto con su esposa, en las correcciones necesarias para perfeccionar el borrador a lápiz de una pieza para Regino Sainz de la Maza que, hacía años, había comenzado a componer y dejó inconcluso. El tiempo fue suficiente para tener la partitura en limpio y fue entregada al concurso con el nombre de “Mio Cid”; Rodrigo recibió elogios del jurado que, sin dudar mucho, le otorgaron el premio⁸⁸. Rodrigo continuó haciendo algunas correcciones de su obra y en 1962, se publicó y estrenó *Invocación y Danza* dedicada a Alirio Díaz y como un homenaje a Manuel de Falla y a una de sus obras más importantes el *Amor Brujo*⁸⁹, ballet que fue compuesto en 1915.⁹⁰

Rodrigo tenía una relación relativamente cercana con Manuel de Falla, pues en 1928, de Falla organizó un concierto de una hora de música española, donde tres obras de Rodrigo fueron presentadas. De Falla apoyó en su carrera como compositor a Rodrigo desde el inicio, incluso intervino a su favor ante la Academia

⁸⁶ Antonio Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003, p.416.

⁸⁷ *Ibidem*, p.292.

⁸⁸ Carlos Laredo Verdejo, *Joaquín Rodrigo. Biografía*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2011, p.358-360.

⁸⁹ Antonio Gallego, op. cit., p.292-293

⁹⁰ Carol A. Hess, “Falla (y Matheu), Manuel de” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 2 abril. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000009266>.

de Bellas Artes de San Fernando para que pudiera obtener la beca *Conde de Cartagena* en 1934. *Invocación y Danza* es, por lo tanto, la culminación de un cariño y admiración entrañable profesado por Rodrigo a su compatriota quien, desde el comienzo de su vida de compositor, manifestó gusto y aprecio por sus obras.⁹¹

El ballet el *Amor Brujo*, resulta fundamental para el estudio de *Invocación y Danza*, pues, incluso, en el segundo manuscrito se puede ver escrito que Rodrigo tituló la obra *Amor Brujo*. Por lo antes referido, es razonable que la temática de dicho ballet esté plasmada por toda la obra. Por otro lado, la naturaleza visual de un ballet y la intención de recrear algo de la esencia del mismo en una obra instrumental, provoca que ésta adquiera un sentido programático muy destacable y sólo vuelve más imperativo conocer la esencia de la obra escénica.

Ambas composiciones comparten una historia llena de misticismo, la cual es importante conocer, pues es la conexión más fuerte entre ambas obras. A continuación, se relatará la trama correspondiente al *Amor Brujo*: la primera escena se desarrolla en una cueva en Cádiz donde varias gitanas andaluzas murmuran conjuros. El personaje principal, Candelas, destaca por estar sentada leyendo su suerte; toda esta primera imagen se desarrolla mientras se escucha la *Introducción* y la “Escena en la Cueva” (“Chez les Gitanes”). En la “Canción del Amor Dolido” (“Chanson du chegrin d’Amour”) aparece Candelas quien explica que ha perdido el amor de un gitano disoluto y celoso a quien, a pesar de estar muerto, no logra olvidar; sin importar su pasado, ella cae enamorada de Carmelo, pero sus recuerdos y el hechizo del espectro no le permiten continuar su vida. El ballet prosigue con “el Aparecido” (“le Revenant”), momento en el que, finalmente, el espectro del hombre que ella amó, aparece y comienza a perseguirla, mientras se desarrolla la “Danza del Terror” (“Danse de la Frayeur”) que refleja el miedo que siente al verse asediada por el espectro. Candelas, en su conocimiento de las artes esotéricas, comienza a murmurar conjuros, esperando deshacerse del espectro, en esta escena se desarrolla el “Círculo Mágico (Recitación del Pescador)” (“le Cercle Magique (Récit du Pêcheur))). Llega la medianoche y, se interpreta el movimiento del mismo nombre “Medianoche (los Sortilegios)” (“Minuit (les Sortilèges)”), mientras varias

⁹¹ Antonio Gallego, op. cit., p. 293-294

gitanas entran a la cueva a realizar los hechizos correspondientes a las doce, llevan braseros y calderos y Candelas arroja incienso a uno de ellos para producir un fuego que llama a iniciar la “Danza Ritual del Fuego (para ahuyentar a los malos espíritus)” (“Danse rituelle du Feu (pour chasser les mauvais esprits)”). El espectro reaparece con Candelas, rodeado de fuegos fatuos, mientras se desarrolla una escena musical sin título específico. Se presenta Lucía, amiga de Candelas, cantando la “Canción del Fuego Fatuo” (“Chanson de Feu follet”), Lucía accede, por petición de Carmelo, a ayudarlos a ser felices, acepta seducir al espectro que, a pesar de estar muerto, continúa siendo un hombre infiel y celoso. Se desarrolla la “Pantomima” (“Pantomime”) que retoma el principal tema del *Amor Brujo* con el mismo carácter que en la primera ocasión: *fortissimo*, *deciso* y con un *tutti* orquestal, posteriormente se vuelve lento, baja el volumen y el fraseo se vuelve más amplio; el cambio de carácter es muy útil como transición, pues aporta el carácter romántico necesario para dar paso a la “Danza del Juego de Amor” (“Danse du Feu d’Amour”), donde Candelas y el espectro danzan mientras ella le reclama el supuesto engaño con Lucía. Después de vueltas y giros, la música se vuelve optimista y comienza el último movimiento, “Final (las Campanas del Amanecer)” (“Les Cloches du Matin”), donde las campanas del triunfo de Candelas, aparecen con los primeros rayos del Sol con los que, por fin, llega el beso de amor entre Candelas y Carmelo que romperá el hechizo del espectro para siempre.⁹²

Ya se ha planteado la relación de la obra de Rodrigo con el ballet de De Falla, pero no sólo se refleja en el desarrollo del programa de la obra de guitarra; es la representación de la orquestación en un solo instrumento, lo cual hace referencia a la frase tan conocida y muchas veces plasmada en sus discos del guitarrista Andrés Segovia: “La guitarra es una pequeña orquesta. Cada cuerda es un color diferente, una voz diferente.”⁹³, pero, aunque la belleza de la frase es innegable, no es correcto interpretarla pensando que la guitarra puede ofrecer lo mismo que una orquesta.

⁹² Federico Sopena, *Vida y Obra de Falla*, Madrid: Turner Libros, 1988, p. 71-87.

⁹³ Leonid Kolessov, *La Guitarra clásica moderna: Análisis interpretativo y pedagógico de sus técnicas a partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios*, Quito: Universidad Estatal de Cuenca y Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012, p. 5.

Invocación y Danza, entonces, podría abordarse como una obra para guitarra solamente o se podría buscar cómo emular lo orquestal en el instrumento. En los párrafos anteriores, se explicó la historia en la que se basa el *Amor Brujo* y es la relación de la misma con la orquestación original del ballet la que funge como guía hacia una posible interpretación en la guitarra.

A continuación, se observan algunos elementos temáticos, de textura, de color y de carácter, así como una relación directa entre algunos de ellos y los personajes del drama de Manuel de Falla:

a) Los dos temas principales

Invocación y Danza, funciona como una obra bipartita, precisamente uniendo la *Invocación*, con la *Danza*, siendo, básicamente, dos piezas conectadas por un pequeño puente; cada una posee un tema representativo, cada uno relacionado con el *Amor Brujo*:

- Tema de la “Invocación”

Desde el primer compás de la obra, se presenta un tema que, sin duda alguna, referencia al tema de la “Introducción” del *Amor Brujo* y éste en toda la “Invocación” se presenta (Figura 11), aunque haciendo diferencias en su carácter, por lo tanto, existen dos temas casi iguales: el del ballet, que indica *Allegro furioso, ma non troppo vivo* y el de el objeto de estudio, que contrasta indicando un *Moderato*, creando una atmósfera misteriosa y lejana. Los armónicos artificiales en un registro agudo, emiten un sonido forzosamente pequeño que, combinados con un bajo *lontano* y en el registro más grave de la guitarra, le dan un carácter tan misterioso, que logra empatar con la personalidad de uno de los personajes principales. Es destacable que este tema se repite constantemente en la primera parte e incluso en el puente que la conecta con la *Danza*.



Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.1, compás 1-6.



Manuel de Falla, *El Amor Brujo*-"Introduction", George Chavchavadze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949, p. 1, compás 1-6.

Figura 11 En rojo, el tema de la "Introducción" del *Amor Brujo*. común entre ambas obras. En azul, las dos indicaciones de carácter.

Una teoría interesante es que el carácter y la textura del inicio de la *Invocación* puede representar también la ambientación del primer acto del ballet, pues la *Introducción* y el primer movimiento, "Chez les Gitanes", se desarrollan en una cueva, donde un grupo de gitanos hacen magia y realizan sortilegios. En la *Invocación* se presentan esbozos de muchas partes de todo el ballet, sin embargo,

el tema mencionado es predominante y en toda la primera parte y en la coda de la obra, se encuentra presente, es por ello que los temas secundarios del ballet, no se consideran por ser sólo pequeñas alusiones. En los ejemplos musicales de las figuras siguientes, se presenta el tema común entre la “Invocación” (Figura 12) y la “Introducción” del *Amor Brujo* (Figura 13), así como el primer movimiento del ballet (Figura 14).



Figura 13 *Invocación y Danza*, Emanuele Buono. (0:00-1:02).



Figura 12 *Amor Brujo*, "Introducción", Asturias Symphony Orchestra.



Figura 14 *Amor Brujo*, "En la Cueva", Asturias Symphony Orchestra.

- Tema de la “Danza”

Podría considerarse que la "Danza" posee dos temas, el que se encuentra en ritmo de Polo (Figura 15) y el que se desarrolla con la técnica de trémolo, sin embargo, el segundo es el más representativo, pues incluso permea a la Invocación, éste e incluso el del Polo se derivan de una de las partes más representativas del ballet, “La Canción del Fuego Fatuo” (Figura 15, 16 y 17):

CHANSON DU FEU FOLLET.

25

Vivo. (♩. = 80.)

pp < sfz

pp < sfz

pp < sfz

pp < sfz

2^a *And* * *And* * *And* * *And*

Lo mis - mo que er fue - go lá - tuo, lo mis - ml - to es er
L'a - mour est flam me et sa pri ce, l'a - mour est un feu

pp

And *And* *And* (sempre simile.)

And *And* *And* *And* (simile)

fol - let.

sffz

sffz

sffz

Manuel de Falla, *El Amor Brujo*-*"Chanson du feu follet"*, George Chavchavadze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949, p. 4, compás 1-20.

Allegro Moderato Polo ♩ 168

C VII

3 4 3

1

0

2

2

3

3

mf molto ritmico

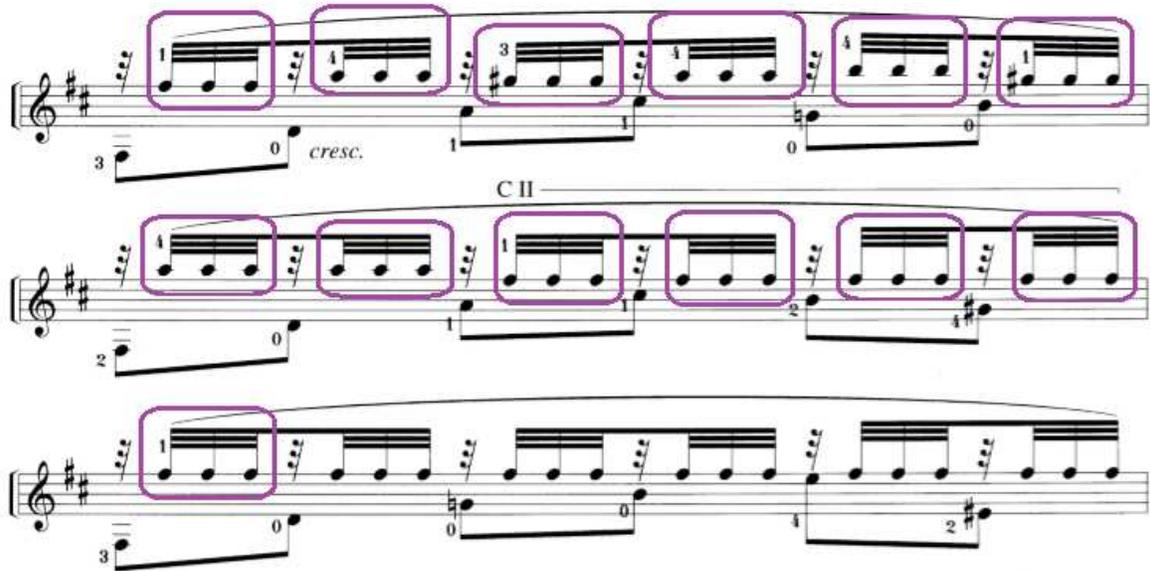
3

3

3

3

Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.18, compás 57-64.



Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.11, compás 131-133.

Figura 15 Relación temática entre el “Polo” de *Invocación y Danza*, la “Canción del Fuego Fatuo”, y el tema principal de la “Danza”.



Figura 16 *Invocación y Danza*- “Polo”, Emanuele Buono. (4:06-4:29) y tema de la Danza (5:26-6:05).



Figura 17 *Amor Brujo*, “Canción del Fuego Fatuo”, Asturias Symphony Orchestra.

1.4.4 Elementos y necesidades orquestales representados en la guitarra

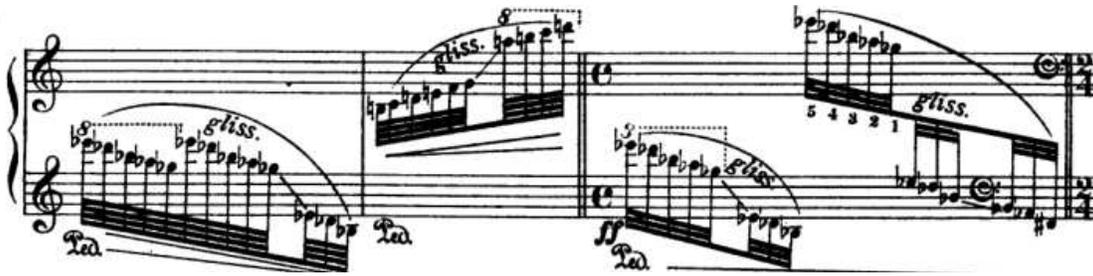
En esta sección se abordan algunos ejemplos que indican cómo la sonoridad orquestal tiene un lugar especial en la guitarra. En opinión del maestro Gonzalo Salazar, se procuró por mucho tiempo que la guitarra sonara o se pareciera a tal o cual cosa, a algún objeto o a otros instrumentos y nunca que sonara a una guitarra⁹⁴; tal vez fue porque, como se mencionó en el primer capítulo, fue hasta el siglo XX se consolidó como un instrumento de concierto, y, por lo tanto, en épocas anteriores la guitarra se vio sublevada a la sonoridad y timbre de otros instrumentos. En el caso de *Invocación y Danza*, la guitarra emula una orquesta entera, pero sin perder su esencia. En el afán de acercarse lo más posible al *Amor Brujo*, Joaquín Rodrigo creó texturas que en guitarra poco se habían utilizado y, hasta la fecha, representan un reto para cualquier guitarrista que interprete la obra.

Son destacables cuatro aspectos específicos: el pianismo, la representación de los alientos, la textura de un *tutti* orquestal y la representación del *cante hondo*. Se expondrá una comparación entre extractos de ambas obras que pretende ser visual (con la partitura) y sonoramente (con los ejemplos auditivos) clara, no en las notas, ni en la sección de la obra a la que corresponde sino como una muestra de cómo se pueden representar los aspectos antes mencionados en la guitarra:

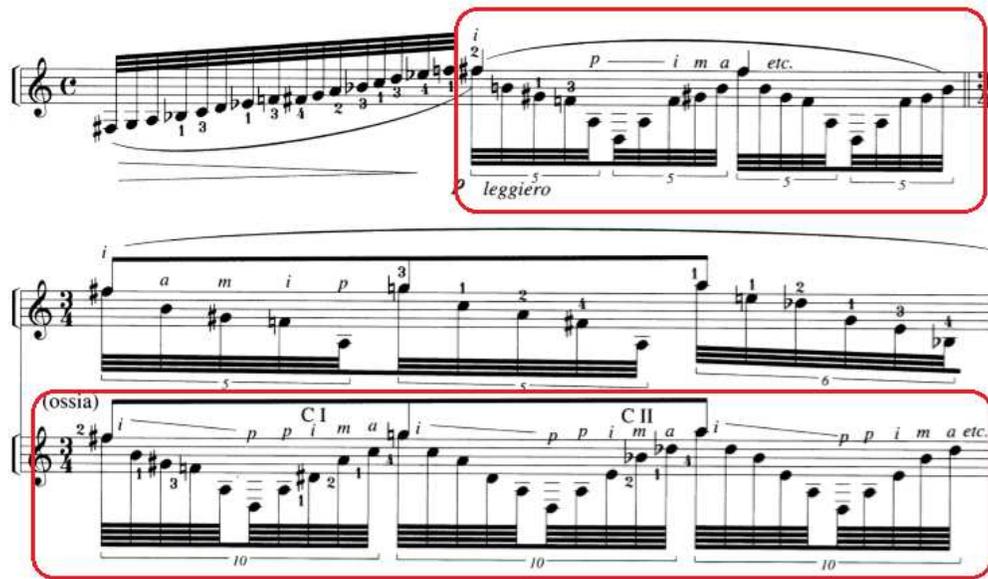
Pianismo

En la representación del piano en la guitarra, se busca la capacidad de amplitud y velocidad del piano al hacer arpeggios. Aunque el papel del piano en el *Amor Brujo* no sea a ser muy relevante, forma parte de la orquesta y algunas de sus intervenciones son muy notorias al oído, a tal grado, que Rodrigo consideró indispensable incluirlas en *Invocación y Danza* a modo de arpeggios en una sección completa que cambia el carácter y la textura de la “Invocación” y, sobre todo, explota al máximo el límite sonoro, respecto al volumen, de la guitarra (Figura 18, 19 y 20).

⁹⁴ Gonzalo Salazar, *Conferencia presentada en el XX Concurso y Festival Internacional de Guitarra de Taxco*, 2017.



Manuel de Falla, *El Amor Brujo*-"Le Revenant", George Chavchavadze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949, p. 9, compás 11-13.



Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.11, compás 131-133.

Figura 18 Observar y escuchar cómo el arpeggio resaltado en rojo, es una emulación de los arpeggios en el piano.



Figura 19 *Invocación y Danza*, arpeggios en el final de la *Invocación* (3:13-3:38). Emanuele Buono.



Figura 20 *Amor Brujo*, "El Aparecido". Asturias Symphony Orchestra.

Alientos

El sonido de la guitarra encuentra una de sus debilidades pues no tiene la posibilidad de los alientos de tocar una nota larga en la que se puedan hacer dinámicas, o de tocar varias con agilidad y con un *legato* natural; por lo que se convierten en un reto, si lo que se trata de hacer es emular el sonido de alguno de los aerófonos de la orquesta como el clarinete y la flauta (Figura 21, 22 y 23). Por lo antes mencionado, el intérprete deberá superar la poca afinidad del instrumento con el *legato*, valiéndose de los recursos que logran crear una ilusión auditiva, para poder “lograr” esta articulación.

The image shows a musical score for a piece titled "SCÈNE". The tempo is marked "Poco moderato (M. ♩ = 60)". The score is in 3/4 time and features a piano part and a guitar part. The piano part begins with a dynamic marking of *mf espr.* and a *p.* marking. The guitar part starts with a *p.* marking. A red box highlights a passage in the guitar part consisting of a series of eighth notes. Another red box highlights a passage in the piano part consisting of a series of eighth notes. The tempo changes to "Allegro. (M. ♩ = 100)" in the second system. The piano part continues with a *ff* marking. The guitar part continues with a *p.* marking. The score ends with a *ff* marking.

Manuel de Falla, *El Amor Brujo*-"Scène", George Chavchavadze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949, p. 24, compás 1-7.

The image shows a musical score for a piece titled "Invocación y Danza". The score is in 3/4 time and features a piano part and a guitar part. The piano part begins with a dynamic marking of *p.* and a *leggiero* marking. The guitar part starts with a *p.* marking. A red box highlights a passage in the guitar part consisting of a series of eighth notes. Another red box highlights a passage in the piano part consisting of a series of eighth notes. The score ends with a *p.* marking and the text "i m a etc.".

Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.3-4, compás 49-51.

Figura 21 Relación entre la “Escena”, y el Pesante de *Invocación y Danza*. Observar las similitudes y como se imita el efecto de todos los alientos que aparecen en este movimiento en la guitarra.



Figura 23 *Invocación y Danza*, Emanuele Buono. (3:00-3:13).



Figura 22 *Amor Brujo*, "Escena", Asturias Symphony Orchestra.

Tutti

Nuevamente, la capacidad sonora del instrumento podría sobrepasar al intérprete y no permitirle lograr las exigencias de la obra. Sin embargo, mencionar este aspecto es de relevancia, pues una de las características más valiosas de la música para guitarra del Joaquín Rodrigo es la necesidad de casi extralimitar el instrumento (Figura 24, 25 y 26) y utilizar técnicas de flamenco para lograr la sonoridad buscada por el compositor.

CHANSON DU CHAGRIN D'AMOUR

Allegro $\text{♩} = 160$

pp

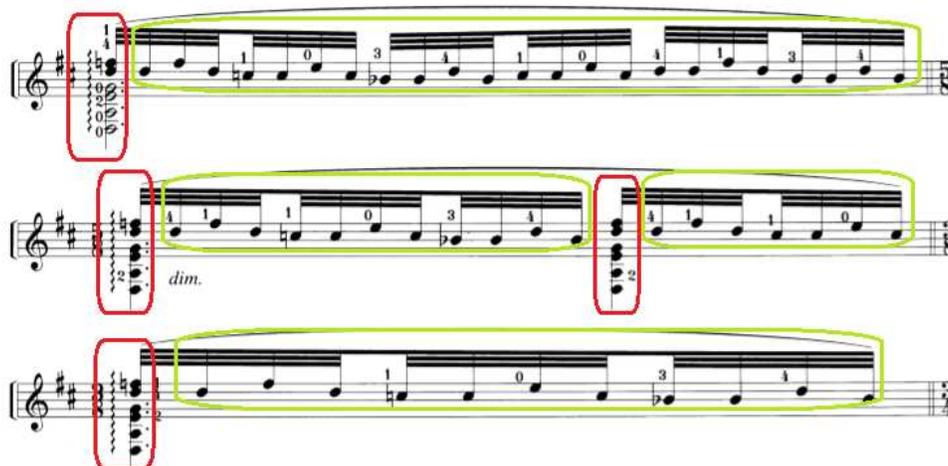
A - y!
Ah!

Yo no
Je sens

dim.

(con dolor)

Manuel de Falla, *El Amor Brujo*-*"Chanson du Chagrin d'Amour"*, George Chavchavdze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949, p. 4, compás 1-8.



Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 13, compás 151-153.

Figura 24 Prestar atención a la relación entre un tutti y acompañamiento orquestal y los rasgueos y figuras de relleno entre acordes.



Figura 26 *Invocación y Danza*, Emanuele Buono. (6:04-6:17).



Figura 25 *Amor Brujo*- "Canción del Amor Dolido", Asturias Symphony Orchestra. (0:00-0:18)

Cante hondo

Uno de los elementos más valiosos del ballet de De Falla, es la inclusión de la voz, el canto, y no como bel canto sino pensado en el flamenco y el cante hondo, género que pertenece al flamenco, caracterizado por alteraciones microtonales, cadencias frías y lamentos. El cante hondo tiende a ser profundo y doloroso⁹⁵, aspectos que concuerdan con el carácter de la “Canción del Fuego Fatuo” (Figura 17) e incluye

⁹⁵J.B. Trend, “Cante hondo (sp.: “deep song”)” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 23 de mayo 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/97815615922630.001.0001/om-o-97815615922630-e-0000004759>.

canciones como las cañas, las saetas, los polos, etc., por lo que no es de extrañarse que la *Danza* de la obra de Rodrigo este escrita en el ritmo de polo (Figura 15 y 16). La imposibilidad de la guitarra para tocar una nota larga y una melodía verdaderamente *cantabile*, hace que el intérprete busque formas de lograr una melodía con parecido al canto. En el caso de *Invocación y Danza*, el trémolo es la forma de lograr una melodía acompañada y de no dejar de lado la importantísima parte vocal en la obra a la que homenajea (Figura 15, 16 y 17). En el caso de la representación de la voz en esta obra, es conveniente recordar lo dicho con anterioridad, pues ciertamente Rodrigo vuelve a denotar una gran capacidad de variación temática, al incluir el tema de la danza en forma de trémolo para destacar una cualidad y un carácter diferente de ese mismo tema.

1.5 Sonata “Omaggio a Boccherini”

1.5.1 Mario Castelnuovo-Tedesco y su visión de la guitarra

“Cuando un compositor escucha por primera vez una de sus obras interpretadas con la guitarra, ya no sabe cómo detenerse, ya no sabe cómo dejar de componer para este instrumento. La prueba la ofreció Castelnuovo-Tedesco quien, después de la primera, escribió Ya no sé si ciento cincuenta o doscientas piezas para guitarra.”⁹⁶

Andrés Segovia

Kristjan Stopar afirma que, en la segunda mitad del siglo XXI, al menos en Italia, hubo una gran falta de innovaciones; ya en el siglo XX Italia logró reavivar el arte de la guitarra, y defendió a capa y espada sus orígenes, aun así, se vio por debajo de las innovaciones españolas. Con la llegada de Segovia y su incansable búsqueda por enriquecer el repertorio de la guitarra llegó una gran movilización en los países europeos, el guitarrista tuvo muchos viajes a Italia, pero fue hasta más avanzada su carrera que decidió buscar en Italia la creación de obras nuevas para el instrumento, gracias a esto se acercó a Mario Castelnuovo-Tedesco.⁹⁷ El compositor tuvo gran habilidad para entender las capacidades, las virtudes y desventajas del instrumento y con el tiempo se volvió un experto que sacaría provecho de la sonoridad del instrumento, por ello su repertorio se vuelve un estandarte de la música para guitarra en el siglo XX.⁹⁸

En 1932 en Venecia, Mario Castelnuovo-Tedesco se reunió con el guitarrista español, a pesar de sus orígenes tan distintos, pues uno había aprendido música forma autodidacta y el otro siempre fue un gran estudioso, lograron congeniar. Tedesco era innovador, diestro en el contrapunto y en el diseño melódico, y por ello le resultó ser muy afín a la sonoridad de la guitarra.⁹⁹ Desde un inicio el compositor puso atención a las capacidades técnicas del instrumento y sobre todo a las

⁹⁶ Angelo Gilardino, *il “Fronimo”*: No. 2 “*Intervista ad Andrés Segovia*”, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1973, p. 5.

⁹⁷ Kristjan Stopar, *Mario Castelnuovo-Tedesco e La Chitarra*, Italia: Chitarra in Italia, 2011, p. 1-2.

⁹⁸ *Ibidem*

⁹⁹ *Ibidem*, p. 3.

musicales, pero nunca pensó en la digitación, lo que hace toda su obra para guitarra complicada a nivel técnico, pero ilimitada y rica en recursos e ideas.¹⁰⁰

El primer periodo de composición de Tedesco tuvo muchas influencias de otros compositores como Bach, Paganini, Schubert y Boccherini (lo que se demuestra en la sonata que se analiza aquí), el fin de este periodo se marca a partir de la escritura del concierto en Re mayor, el cual coincidió con su exilio en Estados Unidos. En América comenzó su segundo periodo, que tuvo una relación muy cercana con la literatura española (cómo de observa en *Platero y yo* y el *Romancero Gitano*), pero no fue solo la literatura la innovación en la obra de Tedesco, la estructura de sus composiciones cambió de manera radical y se volvió "más rígida y didáctica casi objetiva" lo cual las hace parecer más conservadoras que sus primeras obras.¹⁰¹ El autor, Kristjan Stopar, considera que el trabajo del compositor es un ejemplo peculiar del Neoclasicismo, lo cual coincide con sus primeras obras para guitarra, encargadas por Segovia quien era muy tradicionalista¹⁰²; por lo anterior sus obras son muy tonales y es común observar una o dos voces, que se intercalan con pasajes de acordes muy pianísticos. *La Sonata*, definitivamente entra en este estilo pues se atiene rigurosamente a la forma sonata y a la armonía tradicional, a excepción de algunos pasajes cromáticos o modulantes.¹⁰³

Es necesario destacar la dificultad técnica en la obra del italiano, quien nunca se preocupó por las digitaciones; en las ediciones de Segovia es notoria la ausencia de muchas notas y la complejidad en las digitaciones, esto debido a la instrucción pianística del compositor cuya naturaleza es muy distinta a la de la guitarra.¹⁰⁴ Cuando Segovia le propuso a Tedesco componer un concierto para guitarra y orquesta, el florentino se tuvo que negar:

“Esta vez dudé francamente: porque no conocía ningún precedente de este tipo (y no creo que existieran); y si bien, después de las primeras experiencias, ahora me sentía bastante seguro de la técnica de la guitarra (aunque la guitarra es un instrumento misterioso, del que nunca se puede estar seguro) todavía no podía imaginar (nunca la había escuchado) la asociación de la guitarra con los demás instrumentos de la orquesta: incluso cuando se usaba una pequeña orquesta clásica (para no asfixiar el frágil instrumento) era

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.3.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 5-6.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 8.

un problema tanto de cantidad como de calidad de sonido lo que me asustaba, ¡y que no me atrevía a enfrentar!”¹⁰⁵

A pesar de ello, su concierto fue el primero de esta corriente y el primero que Segovia tocó. Igualmente fue precursor en otra de las formas más grandes y admiradas en la historia de la música, la sonata, la cual es justamente el objeto de estudio de este trabajo, que fue escrita desde abril de 1934 en Florencia y cuyo proceso fue muy rápido, pues se terminó de componer e inmediatamente, Segovia se dedicó a montarla y editarla, de este modo, la edición de Schott ya estaba a la venta en 1935. En esta edición sólo se expresaba que quien había realizado las digitaciones fue el español, lo que, según Angelo Gilardino, hacía pensar que no hubo mayores cambios entre el manuscrito y la edición y que, si los hubo, Tedesco los aceptó, pues, al haberlo conocido personalmente, puede afirmar que siempre estuvo abierto a admitir sus errores referentes a la escritura guitarrística.¹⁰⁶ En este caso es importante acotar que Angelo Gilardino no había visto el manuscrito¹⁰⁷ y, después de algunos años, pudo conseguirlo y, finalmente, él mismo creó una edición más acercada al manuscrito original.

Segovia no le pidió a Tedesco componer pensando en Boccherini por coincidencia, pues veía entre los dos una gran similitud, pues los dos eran toscanos y tuvieron contacto estrecho con la cultura española (Boccherini por vivir hasta su muerte en España y Tedesco por su ascendencia sefardí), Segovia vio en esto una favorable situación. Pedir una sonata tampoco fue casualidad, pues en este tiempo hubo muchas piezas cortas para guitarra, y, de alguna forma los formatos más grandes le ayudarían a hacer su repertorio más serio y formal. A pesar de estar homenajeando al compositor de Lucca, esta pieza no es una referencia mimética del mismo, sino que Tedesco procede en el “modus operandi” de Boccherini, de este modo queda la impresión de una sonata con muchas de las características del pasado, pero que no es pasada de moda.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Kristjan Stopar, *Mario Castelnuovo-Tedesco e La Chitarra*, Italia: Chitarra in Italia, 2011, p. 11.

¹⁰⁶ Angelo Gilardino, *il “Fronimo”: No. 71 “Osservazioni sulla “Sonata-Omaggio a Boccherini” di Mario Castelnuovo-Tedesco*”, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1990, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p 12.

Hablar del estilo de Tedesco resulta indispensable, pues no es fácil de definir. A él nunca le gustaron las formas, por lo que una sonata que, a primera vista parece basarse estrictamente en las reglas de la sonata clásica, cambia totalmente cuando se profundiza en ella; podría compararse, por ejemplo, con una pintura del Puntillismo, que de lejos parece bien definida, pero viéndola de cerca resulta tener límites menos notorios. La autoconcepción del italiano resulta ser un reflejo de sus mismas composiciones, esta afirmación se infiere a partir de las siguientes dos citas pertenecientes al trabajo de Costin Soare:

“Querido Angelo, debo confesar que durante muchos años me he considerado un 'narrador' más que un compositor (digamos, mejor, un 'narrador de notas musicales'). En música, siempre empiezo por el "contenido poético" y el "valor expresivo". También quiero decirte que durante mucho tiempo soñé con una música sin formas predeterminadas, una música "continua" y sin "regresiones" ... ¡¡¡pero no logré llegar!!! Así que acepté, sin pesar, ciertos principios de las formas tradicionales en un sentido más amplio, pero también con algunas modificaciones, tratando así de conciliar ambos lados, el arquitectónico y el práctico, y creo que, al menos en algunos casos, esto ha tenido éxito”.¹⁰⁹

"La música era para él, sobre todo, un medio de expresión, llegando el compositor a afirmar que todo se puede traducir en términos musicales: 'paisajes en los que vi, en los libros que leí, las pinturas y las estatuas que admiré.' En una época en la que la tendencia a una excesiva racionalización del lenguaje musical divide el mundo artístico en dos campos, Tedesco está del lado de quienes se mantienen fieles a la tradición romántica que ahora viste el manto del neorromántico.”¹¹⁰

¹⁰⁹ Costin Soare, *Sonata pentru chitară în perioada 1920-1950-Generația neoromantică*, București: Editura Muzicală, 2020, p. 117.

¹¹⁰ *Ibidem*, 118.

1.5.2 Las articulaciones en la guitarra

“Las articulaciones se refieren al grado en que se separan las notas entre sí.”¹¹¹ “Y podríamos agregar que los símbolos que las representan indican al intérprete cómo deben tocarse las notas o las frases.”¹¹²

Geoffrey Chew

La guitarra tiene una historia muy corta como instrumento de concierto, por ello, y como se ha mencionado ya, hay muchas ausencias importantes y una de las más grandes es la articulación.¹¹³ Es común observar en las escuelas de música, en los ensayos e incluso en conversaciones entre colegas que los intérpretes de otros instrumentos ven a la articulación como uno de los más importantes aspectos a estudiar, y tienen métodos para estudiarlos como el de Johann Joachim Quatz para flauta, el de Carl Philipp Emanuel Bach para teclado y el de Leopold Mozart para violín. Pues la articulación la música es tan importante como en el habla, por lo que, si los guitarristas tienen deficiencias al articular su música es equivalente a tener deficiencias al hablar, si la música no conlleva articulaciones correctas y cuidadas, el mensaje estará distorsionado.

La falta de articulaciones en la guitarra no es una cuestión relacionada al desinterés de los guitarristas y sobre todo a los que se han dedicado a escribir sobre la técnica de la misma. Lo cierto es que la guitarra tiene una gran incapacidad para interpretar todas las variaciones que existen en otros instrumentos, pues su sonido siempre tenderá a decrecer de manera natural, por lo que hacer notas largas o repetir muchas notas de manera ágil no es fácil. En el instrumento, las notas deben

¹¹¹ Geoffrey Chew, “Articulation and phrasing” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 7 abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952?rskey=AZ4JjA&result=2>.

¹¹² Clive Brown, “Articulation Marks” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 7 abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671?rskey=AZ4JjA&result=1>.

¹¹³ Emanuel Estrada Yarce, *La guitarra bien articulada: Acerca de la articulación como elemento estructurador de la ejecución musical en la guitarra “clásica”*, Medellín: Universidad EAFIT, 2018.

ser atacadas individualmente, reduciendo mucho la posibilidad de unir las o de hacerlas maleables. Según el autor Emanuel Estrada Yarce, manejar las notas a voluntad en la guitarra resulta muy difícil pues no tiene la flexibilidad que le aporta un arco a un violín o el aire a los instrumentos de alientos.¹¹⁴

A pesar de que no hay muchas variantes en el sonido de la guitarra es importante hablar de las que se conocen, en primer lugar, las diferencias de peso relacionada a la manera de pulsar con la mano derecha, la que es la primera generadora de sonido; comúnmente, se reconocen dos tipos de sonidos: tirado y apoyado, donde, en la primera se acciona la cuerda y regresa al reposo justo sobre la cuerda que se pulsó sin tener contacto con ella y en la segunda se acciona la cuerda y termina su movimiento reposando sobre la cuerda de arriba. Estas dos opciones dan como resultado un sonido más brillante y que tiende a durar menos en la primera; y otro profundo, claro y tiende a durar más en la segunda.¹¹⁵

En la escritura para guitarra existen un número limitado para símbolos para representar articulaciones y las dos más comunes son: las ligaduras, que no representan en la guitarra lo que representan en otros instrumentos, pues una ligadura generalmente representa dos o más sonidos producidos por un solo ataque, lo que en la guitarra no sucede, debido a que, aunque sólo se realiza un ataque con la mano derecha, la mano izquierda percute; por lo que se tiene que recurrir a la fantasía de una ligadura tradicional.¹¹⁶ Existen otras soluciones para producir un ligado además de la más común (pulsar con la mano derecha y percutir con la mano izquierda), como sustituir el ligado tradicional con una *campanella*, que parece ser una solución efectiva, aunque sólo parecida y no igual a un ligado producido por otro instrumento, ya que una *campanella* emularía más al sonido de un de arpa, en el que el primer sonido no ha terminado cuando el segundo ya se ha tocado.¹¹⁷ Los *glissandi*, también son una opción para interpretar las ligaduras, sin embargo el sonido tiende a resaltar entre las demás notas y es común que cuando se aplica en la guitarra que suenen tres notas y no dos: la primera, en la que se realiza el ataque; la segunda, que es en la que debería de terminar la

¹¹⁴ *Ibidem*, p.7.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 20-21.

ligadura pero que en realidad termina siendo sólo el camino para llegar a la tercera, que se vuelve a pulsar. Por ello, si se opta por utilizar este recurso se vuelve completamente necesaria la precisión de pulsar la segunda nota justo cuando el *glissando* termine; porque tampoco sería una solución no tocar la segunda nota, pues entonces se tocaría un *portamento* en el que la segunda nota, por naturaleza, no sonaría al mismo volumen que la primera. La segunda articulación más común es el *stacatto*, cuya naturaleza más orgánica en la guitarra, aunque no menos difícil de cuidar. En realidad, su dificultad radica en el control necesario para finalizar el sonido en el momento adecuado. Aunque de manera inherente el sonido de la guitarra tenderá a decrecer, una vez que la cuerda se pulsa, no depende de la interrupción de algún movimiento que el sonido finalice, sino que se necesita intervenir otra vez.¹¹⁸

Las dudas respecto al tema de las articulaciones en la guitarra, surgieron al analizar el manuscrito de la *Sonata (Omaggio a Boccherini)* de Mario Castelnuovo-Tedesco, donde es muy evidente el exceso de (lo que parecen ser) *staccati*, y que, según los guitarristas expertos en la obra de Tedesco, quienes han tenido la oportunidad de trabajar de cerca y por mucho tiempo con los manuscritos de toda su obra para guitarra (en la que son muy comunes estos *staccati*), son la forma en que el compositor trató de representar peso¹¹⁹, sin embargo, no todas las notas podrían tener el mismo peso, pues no sería natural el discurso, entonces ¿qué trataba de decir el italiano?, lamentablemente la simbología en la escritura del instrumento no permitió que se especificara claramente. Todo lo anteriormente escrito, pretender fungir como una visión general de la gran problemática que representa el hueco de información referente a las articulaciones en la guitarra. Que hasta ahora no han sido sistematizadas de manera oficial, pues no existe alguna fuente que sea comúnmente conocida en el ámbito de la guitarra clásica que se centre en la búsqueda de soluciones para interpretar o diversificar las articulaciones. Sigue siendo, en el mejor de los casos, una plática de clase magistral o pasillo de conservatorio.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹¹⁹ Clase Magistral de Giampaolo Bandini a Diana Laura Álvarez en el “XXIV Festival Internacional de Guitarra de México”, 2019.

2. Análisis de las complicaciones.

Anteriormente se plantearon las problemáticas más usuales en la interpretación de la guitarra y por qué los compositores y obras abordadas en este trabajo han sido tan importantes para el repertorio de la guitarra y queda claro que, para que las obras propuestas puedan ser tocadas con todas las indicaciones que los compositores han propuesto, se ha necesitado de la creatividad y del perfeccionamiento de los guitarristas que han interpretado este repertorio. Encontrar soluciones que permitan acercar el repertorio a las posibilidades del instrumento ha sido una ardua tarea que ha requerido del análisis y de la experiencia de los intérpretes, quienes siempre han buscado la manera de facilitar cientos de pasajes sin que pierdan su esencia.

Para enfrentar el gran reto que implica tocar estas obras, se necesita conocer perfectamente al adversario, por ello en este capítulo se expondrán ejemplos específicos que representen peculiaridades y complicaciones técnicas y musicales; posteriormente se presentará una comparación general¹²⁰ que destaque y ejemplifique las diferencias más destacables entre los manuscritos y las ediciones que se han tomado en cuenta para este trabajo; finalmente, en el último capítulo, se hará una comparación entre algunas de las versiones grabadas existentes, pues se busca identificar cómo han superado estas dificultades algunos intérpretes, así como conocer varias perspectivas interpretativas de cada una de las obras estudiadas; por todo lo antes mencionado, estas grabaciones fueron elegidas pensando en la diversidad de estilos y de época, lo que será de gran utilidad para encontrar una o más soluciones para los pasajes propuestos.

Para cada obra, se tomarán distintos parámetros para identificar las complicaciones, sin embargo, todas ellas están pensadas en complicaciones musicales que, a su vez, generan complicaciones técnicas o que obligan a los instrumentistas a buscar soluciones en recursos poco usados o en modificar la escritura original para adaptar el discurso al instrumento.

¹²⁰ Se optó por hacer un análisis general, pues ya existen trabajos que comparan compás por compás las obras que se abordan en este trabajo.

2.1 Thème varié et Finale

2.1.1 Presentación de las complicaciones más usuales

En la sección anterior, se explicó que el *Thème varié et Finale* tiene elementos relacionados con el pianismo que para la guitarra no eran usuales en el momento de su creación, pero, ¿cómo han resuelto los intérpretes las complicaciones que vinieron de la mano de estas innovaciones? A continuación, se presentarán algunos fragmentos¹²¹ que se han seleccionado con el fin de mostrar algunas de estas complicaciones y, en cada uno, se explicará por qué representan un reto. Se sugiere al lector sólo tomar los siguientes fragmentos como referencias de lo que se explica a continuación.

a) Tema

El “Tema” no solamente es una introducción de la obra, sino que da pie a todas las variaciones consecuentes. Por lo que es importante observar la armonía marcada en rojo en la Figura 27, pues toda la obra está basada en ella y, en el caso de la variación I, III, IV, V y de las cuatro variaciones eliminadas en la edición Schott (observar Tabla 1), la armonía es exactamente la misma. Por otro lado, el recuadro en verde destaca el adorno que se repite durante toda la obra y que, sobre todo en el “Finale”, resulta un elemento de desarrollo muy importante.

Figura 27 Cifrado del “Tema” y adornos. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* - “Tema”, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 4, compás 1-12.

¹²¹ Los extractos se han tomado de la edición de Tilman Hoppstock, ya que ésta se creó basada en su totalidad en el manuscrito original de Ponce.

b) Las variaciones no incluidas.

A continuación, se encuentran las variaciones que no fueron incluidas en la edición de Segovia. Se pueden hacer muchas suposiciones de por qué no fueron incluidas en la edición final, por ejemplo, la dificultad técnica; sin embargo y como se podrá ver más adelante, es posible hacer algunas adecuaciones para poder agregarlas a la obra.

La primera de las variaciones omitidas (Figura 28) es la segunda del manuscrito, que está desarrollada de manera similar a la mayoría de las variaciones, es decir, en un *tempo* rápido y siguiendo la armonía propuesta desde el tema; incluso el desarrollo de ésta, se basa casi en su totalidad en los adornos (en verde) que se destacaron en el rubro anterior, por lo que, si se desea incorporar esta variación a la interpretación, es ideal buscar articulaciones similares a las que se observan en células con la misma estructura en otras partes de la obra. Y en el compás 18 (marcado en rosa), se encuentra una referencia a compás número 8, en el “Tema”.

The image shows a musical score for the piece "Vivo (I)". It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 13 with the tempo marking "Vivo (I)" and the dynamic marking "f deciso". The second staff starts at measure 17 and includes markings for "rall.", "espress.", and "a tempo". The third staff starts at measure 21 and includes markings for "poco rall." and "pp". Several rhythmic patterns are highlighted with green boxes, and a specific measure (18) is highlighted with a pink box, indicating a reference to measure 8 of the "Tema".

Figura 28 Adornos en el “Vivo”. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - “Vivo (I)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 4, compás 13-24.

Las últimas tres variaciones antes de llegar al “Finale” no fueron incluidas en la edición de Segovia. La octava variación (Figura 29) está escrita, casi en su totalidad, en octavas, por lo cual se puede deducir que su dificultad técnica fue un causante para no incluirla en la edición final. La novena variación es casi gemela de la anterior, pues conservan exactamente las mismas octavas,



Figura 29 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Molto moderato, ma energico (VIII)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 116-128.

intercaladas con un motivo melódico lento y que se repite en distintas alturas y con ligeros cambios entre cada grupo octavas; tal es la similitud que, incluso, se duda si ésta se pensó como otra variación, si es un de boceto de la anterior¹²² o si Ponce la escribió como una idea que, al final, no tomó en cuenta para la versión final de la obra, información que simplemente no se encuentra documentada.



Figura 30 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - “Energico (IX)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 129-148.

Para entender por qué la octava y novena (Figura 30) variación significa un reto en el instrumento, resulta indispensable recordar que en el piano las octavas simples siempre tienen la misma distancia de una nota a otra, fenómeno que

¹²² Se considera esta variación, pues existe al menos una interpretación grabada que la incluye.

en la guitarra no sucede, pues no todas las octavas se pueden hacer una tras otra manteniendo la misma posición y distancia entre dedos; de igual manera, las octavas en la guitarra representan dificultades, no sólo para las manos de los guitarristas, sino para el mismo instrumento que, por su naturaleza, no permite una afinación precisa en todas las octavas, por lo que algunas suenan perfectamente afinadas y otras tienen pequeñas diferencias que, si se quisieran corregir ajustando la afinación, de nuevo sonarían afinadas algunas y otras no.

La última de todas las variaciones originales (Figura 31), también es otra de las eliminadas. En ella se observa al pie de la letra la armonía del tema y utiliza un recurso único en toda la obra, el trémolo, lo que hace muy probable que Ponce haya pensado esta variación

Piu tosto moderato (X)

Figura 31 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Piu tosto moderato (X)”*, Tilman Hopstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 149-160.

específicamente para la guitarra. Al ser un elemento tan natural para el instrumento, podría inferirse que la complejidad técnica no fue una razón para que Segovia no la incluyera en su edición. Igualmente, es destacable su lentitud y su necesidad de conducción melódica, pues, tanto en la edición segoviana (que incluye la variación *Molto più lento* antes del “Finale”) como en el manuscrito original se revela la intención del compositor por hacer un contraste de carácter y de *tempo* entre la última de las variaciones y el “Finale”.

c) La articulación

La ausencia de articulaciones del manuscrito es evidente, hecho que podría deberse a que el compositor le permitió a Andrés Segovia la libertad creativa de agregarlas a su gusto. Como se mencionó en el primer capítulo, a pesar de que en

la guitarra no existen muchas articulaciones (o al menos no existen en el léxico regular de los guitarristas), es posible añadir ligados, *staccati*, *portamenti* y *glissandi* de manera casi intuitiva (En rojo la comparación de la Figura 32 y 33). Todas las articulaciones escritas por Segovia, son completamente naturales y orgánicas en el instrumento. Por otro lado, si se quisiera incluir las variaciones omitidas en la edición del español, es fácil deducir y otorgar articulaciones a cada una de ellas basadas en las variaciones que sí fueron editadas.¹²³

FINAL
Vivo scherzando

Figura 32 Adornos en el "Final". Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Final"*, Tilman Hopstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 12, compás 161-171.

FINALE **Vivo scherzando**

Figura 33 Articulaciones en los adornos del "Finale". Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, "Finale", compás 1-14.

d) Cambios tonales

El *Thème varié et Finale*, en general, es una obra que todo el tiempo se desarrolla en *tempi* rápidos, a excepción de cuatro momentos: en el "Tema", la variación 3, 6 y 10, precisamente en una de las variaciones antes mencionadas, no hay sólo un

¹²³ En la siguiente sección, se expondrán las distintas articulaciones que se pueden dar a cada una de las partes del *Thème varié et Finale*.

cambio de *tempo*, sino que también de tonalidad. En el caso de la variación *Molto più lento*, la sucesión de acordes es casi igual que a la del tema, mientras que el movimiento tonal es exactamente igual, pero en su homónimo mayor, es decir, esta variación se desenvuelve en Mi Mayor; igualmente, existe una relación temática que no es muy evidente pues esta variación también es más larga que el tema. A continuación, se pueden observar en rojo los acordes y se sugiere al lector hacer una comparación entre la Figura 27 y el siguiente fragmento (Figura 34).

Molto più lento (III)

49 *p* *espressivo*

I IV v i iv ii

55 E g#

ii iii IV V I iv7

62 B

iv7 V/II II V I

p *pp*

e

Figura 34 Cifrado del “Molto più lento). Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Molto più lento (III)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 8, compás 49-68.

Al rubro de cambios tonales se agrega la sexta variación que no sólo se destaca por su lentitud, sino por su construcción armónica, pues ésta se desarrolla sobre el sexto grado de la tonalidad de mi menor: do Mayor. Esta variación está escrita en una textura polifónica, donde la voz inferior y superior son protagonistas y las intermedias de acompañamiento; sin embargo, lo que resulta más interesante, es que es una cadena de progresiones, donde las dominantes aumentadas predominan y conducen al primer grado, hasta llegar a do Mayor; es por esto que,

a nivel armónico, no está muy cercana al tema y a nivel melódico sólo de manera leve. A continuación, se puede observar en rojo (en la Figura 35) las progresiones armónicas antes mencionadas.

Molto moderato (VI)

94 *p* *cresc. et accel.*

V I7 V I7
F Gb

97 *f* *dim.*

VI V2 I7 vii/V V I7
C C G

100 *cresc.* *dim.* *p* *rall.*

iv7 V/N N V I iv7 I
C

Figura 35 Cifrado de las progresiones armónicas en el “Molto moderato (VI)”. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Molto moderato (VI)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 9, compás 94-103.

e) Adecuaciones al instrumento

El siguiente fragmento (Figura 36) representa las numerosas adecuaciones que se tuvieron que hacer durante toda la obra para lograr que sea más idiomática para el instrumento; la necesidad de completar acordes, de invertirlos, de agregar o cambiar octavas, de quitar algunas notas, etc., siempre existe cuando se toca una obra nueva, sobre todo una que ha sido compuesta por alguien que no era guitarrista. En los siguientes compases se puede ver destacado en rojo se puede notar que, en la edición de Segovia, se optó por cambiar la melodía resaltada a una octava superior.



Figura 36 Adecuaciones del manuscrito a la edición de Schott. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Finale”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 231-244.



Figura 37 Adecuaciones del manuscrito a la edición de Schott. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Finale”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 5, “Finale”, compás 76-92.

f) Cambios entre el manuscrito de Hoppstock y Segovia

El “Finale” es, quizás, la sección con más alteraciones, pues hay partes en las que, incluso, no se preservó la idea original o en las que se agregaron secciones completas; por ello, no sorprende que la versión segoviana sea más larga en número de compases. En la Figura 38 se observa la versión del manuscrito más antigua (la de Miguel Alcázar) y no se agregó una anotación “NUEVO FINAL” que Ponce escribió y que sí se hace evidente en la versión más reciente (Figura 39) y que corresponde de mejor manera con la edición publicada de Schott. Hay muchas añadiduras y omisiones que parecen ser pensadas en la accesibilidad técnica de la obra, pues el “Finale” necesita de la fluidez que la indicación *scherzando* sugiere.

decresc. e un po' rit.

Piu vivo

f

f

cresc.

f

ff

Figura 38 “Finale” en la edición de Alcázar. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale*, Miguel Alcázar (ed.), México: Ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000, p. 55, compás 283-321.

Appendix II

Nuevo Final Takte 331-340 (ersetzt durch Takte 331-334)
Nuevo Final bars 331-340 (replaced with bars 331-334)

331

336

f

ff

Figura 39 “Nuevo Final” en la edición de Hoppstock. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Appendix II”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 9, compás 94-103. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 15, compás 331-340.

2.1.2 Revisión y comparación del manuscrito publicado por Tilman Hoppstock y de la edición de Andrés Segovia.

El trabajo *Thème Varié et Finale*, de Manuel Ponce: *uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia* de Luiz Carlos Mantovani Junior¹²⁴, ya ha facilitado la tarea de comparar compás por compás todas las diferencias existentes, por lo que sólo se presentarán los más representativos o algunos que ejemplifiquen características generales, igualmente se omitirán otros en los que el cambio sea sólo una pequeña adecuación al instrumento como los dos siguientes señalados en color morado (Figura 40, 41, 42 y 43), donde sólo se ha cambiado la octava o se ha buscado repetir más notas en el acorde para obtener acordes más plenos, mismos que suelen ser más favorecedores para compensar la falta de sonoridad de la guitarra.



Figura 40 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Vivo con anima (VII)”, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 104.

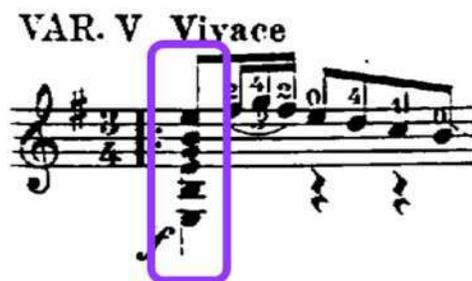


Figura 41 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Var. V. Vivace”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, compás 1.

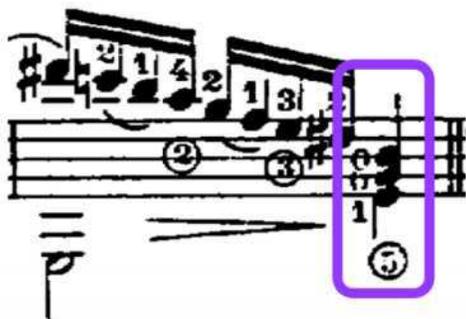


Figura 42 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* - “Var. V. Vivace”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, compás 12.

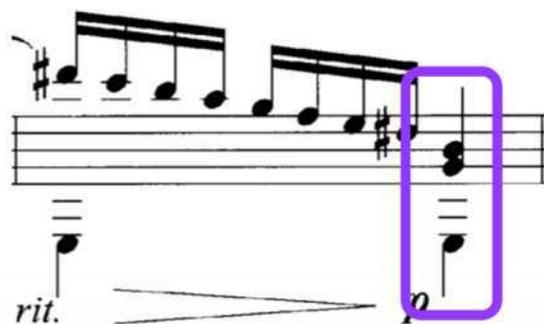


Figura 43 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Vivo con anima (VII)”, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 115.

¹²⁴ Luiz Carlos Mantovani Junior, *Thème Varié et Finale*, de Manuel Ponce: *uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia*, Brasil, Florianópolis-SC: s.e, 2006, p. 17-39.

Es necesario mencionar que no se analizará el manuscrito de Miguel Alcázar, pues, después de las investigaciones de Tilman Hoppstock, se comprobó que se omitió información relevante y que fue agregada por el mismo Ponce en su manuscrito.

a) Cambios relacionados con la preferencia estética de Segovia

Las tres diferencias más notables a primera vista son la repetición de las partes A de todas las variaciones que aparecen en la edición de Schott (ver Tabla 1), pero no en el manuscrito original. La eliminación de tres variaciones y el cambio de orden de las mismas (ver Tabla 1); sólo puede ser explicado, en primer lugar, porque Segovia pudo considerar a las variaciones que omitió como poco idiomáticas o simplemente ajenas a su gusto, aunque la primera explicación resulta poco probable, pues existen la versión grabada por Judicaël Perroy (en disco y en concierto) de la obra completa con las variaciones faltantes y sin repeticiones, mismas que Segovia agregó y como se mencionó en la nota al pie 47, para alargar la duración del *Thème varié et Finale*.

b) Cambios relacionados con una necesidad técnica-musical

Una de las necesidades más importantes de la pieza son las articulaciones, en el manuscrito, tanto en el de Alcázar como en el de Hoppstock, se puede observar la ausencia de articulaciones, misma que es compensada por Segovia quien, en su edición, escribió las articulaciones que consideró necesarias. Hay que recordar que no existe la correspondencia completa entre los dos artistas y no es posible definir si los cambios realizados a la obra fueron trabajados en conjunto o solamente por Segovia; de lo que sí hay evidencia es de que el guitarrista informó al compositor del proceso de la obra desde que comenzó a digitar la pieza para su edición¹²⁵, hasta cuando estuvo lista¹²⁶ e incluso para verificar que recibiera sus propios ejemplares,¹²⁷ por lo que resulta poco probable que no haya conocido los cambios y, sobre todo, que no los aceptara, pues en

¹²⁵ Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, op. cit., p. 11.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 14 y 16.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 20.

la correspondencia incluso se le solicita al compositor arreglar su contrato con Schott,¹²⁸ para lo cual tuvo necesariamente que comprobar la partitura que sería publicada que, como lo menciona el guitarrista, fue su primera obra publicada en la editorial.¹²⁹

Segovia adicionó todos los ligados que aparecen en su edición, a tal grado que se ha vuelto casi un distintivo de la obra. Lo cierto es que el español logró homogeneizar todas las secciones y muchas de esas articulaciones se volvieron parte importante de la esencia de la obra. En los siguientes ejemplos se puede observar cómo el guitarrista utilizó los ligados para resolver adornos y pasajes rápidos, lo que le brinda gran fluidez a la música.

En el extracto mostrado a continuación se observa el tema antes de agregar las articulaciones, destacados en rojo los dos adornos, uno sin articulación y otro con un ligado doble.

The image contains two musical excerpts. The first, titled "Andante un po' mosso", is in 3/4 time and shows a piano (p) dynamic. It features two ornaments circled in red: the first is a simple eighth-note ornament, and the second is a double-ligature ornament. The second excerpt, titled "Andante un poco mosso", is in 4/4 time and also shows a piano (p) dynamic. It features two ornaments circled in red: the first is a double-ligature ornament, and the second is a simple eighth-note ornament. Both excerpts show the same melodic line with different articulation treatments for the ornaments.

Figura 40 Comparación de articulación en los adornos del Tema”.

El ornamento resaltado en la Figura 44 se repite con la misma frecuencia, aunque no siempre exactamente igual, pues en ocasiones se representa en la obra como treintaidosavos, tresillos e incluso como parte de la melodía principal o acompañamiento en variaciones lentas (Figura 45).

¹²⁸ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 11.

The image displays five staves of musical notation from a guitar piece by Hoppstock and Segovia. Each staff contains specific variations and dynamic markings, with red boxes highlighting characteristic melodic patterns:

- Vivo (I)**: Marked *f deciso*. The highlighted patterns are ascending eighth-note runs.
- VAR. V Vivace**: Marked *p*. The highlighted patterns are ascending eighth-note runs with fingerings (e.g., 2 4 1 2, 3 1 4 3).
- C II**: Marked *p* and *cresc. sempre*. The highlighted patterns are ascending eighth-note runs with a triplet marking.
- VAR. II Molto moderato**: Marked *p*. The highlighted patterns are ascending eighth-note runs with fingerings (e.g., 0 4 1 2, 4 1 4).
- Energico (IX)**: Marked *f*, *p*, and *arm.*. The highlighted patterns are ascending eighth-note runs.

Figura 41 Fragmentos de la partitura de Hoppstock y Segovia, en rojo, se destaca el adrono característico de la obra.

Éste se volvió tan característico en la obra, que el guitarrista incluso adaptó una articulación un poco diferente a otros fragmentos, no necesariamente rápidos y es importante destacar que todos los ligados en la obra se hacen siempre en intervalos de segunda o máximo de tercera, por lo que en la Figura 46 se puede observar en rojo el ligado ya mencionado; a pesar de no ser una necesidad técnica y a pesar de existir un mordente que conduce hacia el do, no se realiza este ligado en tres notas, sino en dos, simplemente porque hacerlo en tres notas resultaría en un efecto carente de cuerpo que no se acopla con el carácter de esta variación.

Esta misma aplicación del ligado se puede ver destacada en rojo en la Figura 47, en las terceras ascendentes y descendentes que justamente son el elemento

distintivo del *Agitato*; por otro lado, en azul se destaca un compás que parece estar en desacuerdo con la aplicación de la articulación en esta variación, pues lo predecible era observar un ligado del si al re y del do al mi bemol, sin embargo esto tiene una explicación, pues el mismo Andrés Segovia reflejó en este compás una de las creencias más arraigadas que tenía acerca de la técnica en la guitarra: que si existía la posibilidad de hacer este tipo de arpeggios sobre una posición fija, debía aprovecharse la oportunidad, pues consideraba que: “la técnica del arpeggio está derivada casi estrictamente de las posibilidades del acorde plaqué, lo que no sea posible en acorde plaqué, no es posible en sucesión arpegiada, a no ser que se toque en movimientos muy lentos”.¹³⁰

Otra excepción destacable es la marcada en azul en la Figura 47, pues, mientras los ligados resaltados en rojo están escritos en intervalos de segunda y tercera, el del recuadro azul se hace sobre un intervalo de quinta, se pueden suponer muchas cosas, desde errores de edición hasta que originalmente era la idea principal, sin embargo en las dos grabaciones de Segovia^{131 132} e incluso en una master class¹³³ en la que revisó esta obra, nunca hizo este ligado que, cabe aclarar, es muy difícil hacer sonar en la guitarra, pues requiere que se toque primero un mi al aire y que se haga un ligado ascendente en el séptimo traste de la misma, lo cual generaría, forzosamente, un resultado pobre en calidad sonora, volumen y color.

¹³⁰ Miguel Alcázar, *The Segovia-Ponce Letters*, op. cit., p. 38.

¹³¹ <https://open.spotify.com/track/0UbWPex9IR7kvQuYEME2IJ?si=88f0830df4134672>

¹³² <https://open.spotify.com/track/5KqgJxFrTPa7R9lbLICSxB?si=a468c0f175064643>

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=XEOonj3kDwM>

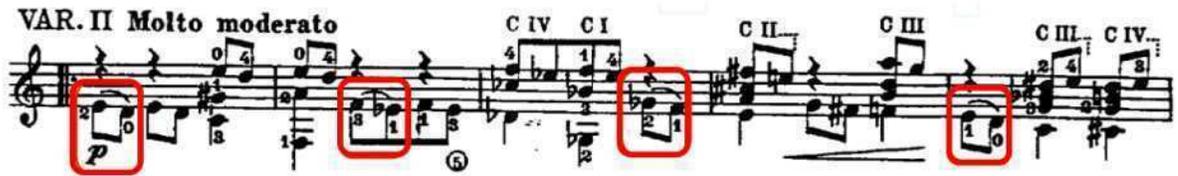


Figura 42 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Var. II. Molto moderato”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 1, “VAR. II: Molto moderato”, compás 1-5.

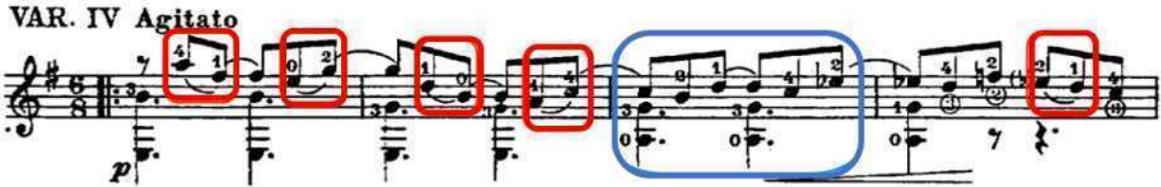


Figura 43 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Var. IV. Agitato”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 2, compás 1-4.

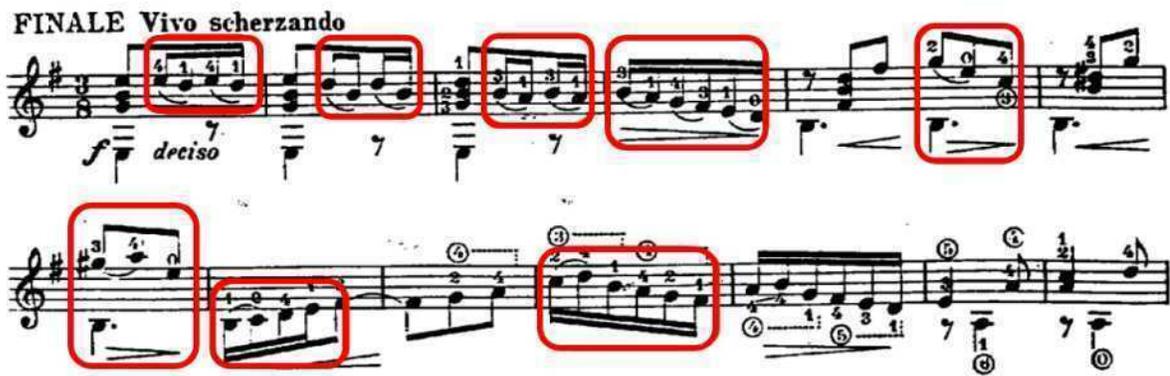


Figura 44 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Finale”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 4, “Finale”, compás 1-14.

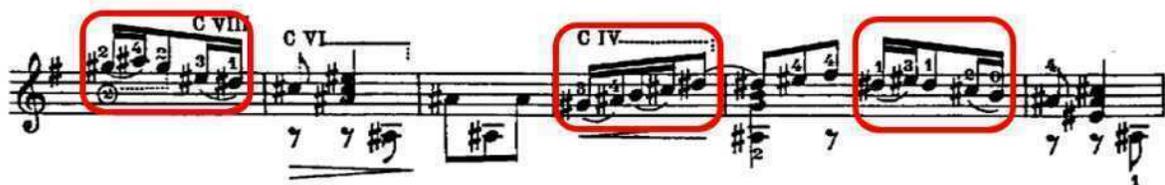


Figura 45 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Finale”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 4, “Finale”, compás 37-43.

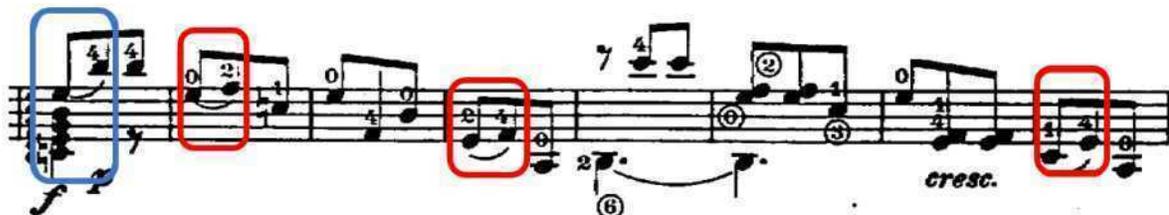


Figura 46 Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale* – “Finale”, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 5, “Finale”, compás 85-92.

2.2 Invocación y Danza

2.2.1 Presentación de las complicaciones más usuales

Mucha de la música para guitarra de Joaquín Rodrigo, como la *Toccatà* o las *Tres Piezas*, siempre tiende a requerir de adaptaciones para hacerlas más accesibles para los intérpretes. A diferencia de la obra anterior, que parecía ser una construcción pianística llevada a la guitarra; *Invocación y Danza* está repleta de recursos que son orgánicos para el instrumento, como arpeggios, rasgueos, trémolo y ligados (aunque no necesariamente fáciles), sin embargo, una de las características más importantes del compositor, es que lleva al límite las capacidades técnicas de los intérpretes que tocan su música.

En *Invocación y Danza*, las dificultades más destacables, tienen que ver precisamente, con recursos usuales de la guitarra llevados al máximo, es decir, escalas a grandes velocidades y en *accelerando*, ligados en posiciones complicadas, entre otros; con la necesidad de mantener las melodías y evitar que se pierdan en los acompañamientos; y en lograr crear un espectro dinámico que vaya desde el *pianissimo* al *fortissimo*.

Se le sugiere Al lector revisar la Tabla 2 del Anexo para comprender la estructura de la obra.

a) Conservación de las melodías principales

Durante toda la obra, se observan melodías que fácilmente pueden perderse en sus acompañamientos debido a la dificultad técnica que representa cada parte. A continuación, se presentan algunos ejemplos:

La primera frase presenta uno de los temas más importantes de toda la obra, el del *Amor Brujo* (Figura 51, en rojo).

Figura 47 Tema de la "Introducción" del *Amor Brujo* en *Invocación y Danza*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 1, compás 1-3.

En primera instancia, el hecho de que las notas superiores estén escritas con armónicos, podría suponer que se destaquen por encima de los bajos; sin

embargo, los armónicos, no son sólo los pertenecientes a este tema. Todos los armónicos corresponden a la melodía principal de la primera sección de la obra, es decir, a la *Invocación*, pero la necesidad de hacer clara la referencia al *Amor Brujo*, obliga al intérprete a buscar la manera de dar dimensiones distintas a la melodía; es decir, de lograr que el escucha entienda que todas las notas en armónicos son el tema esencial de *Invocación y Danza* y que además logre reconocer la referencia al ballet de Manuel de Falla.

Otro ejemplo claro de las melodías que tienden a perderse dentro de la textura es el puente entre la *Invocación* y la *Danza*, en este grupo de arpeggios, se observa una melodía en las notas más agudas (Figura 52, en rojo).

Figura 48 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 4, compás 51-52.

Es muy factible que la digitación de mano derecha propuesta en las ediciones disponibles tienda a transformar estos arpeggios casi en un rasgueo e incluso dejar de lado los diecillos y hacer una rítmica distinta, mientras que, como se dijo anteriormente, son una representación de arpeggios pianísticos, donde es mucho más fácil destacar una sola nota y hacer diecillos de manera regular y ágil.

Otro de los temas más importantes en *Invocación y Danza* aparece desde la primera parte (Figura 53, en rojo) y en la segunda en forma de trémolo. En su primera aparición, el tema se escucha en los bajos, mientras que en la parte superior se escucha un ostinato sobre la nota mi, mismo que tiende a opacar un poco esta melodía. Sin embargo, en este primer caso, el tema puede representar sólo un guiño a lo que vendrá luego o al personaje de Lucía, por lo que, probablemente, no sea necesario evidenciarla tan claramente.

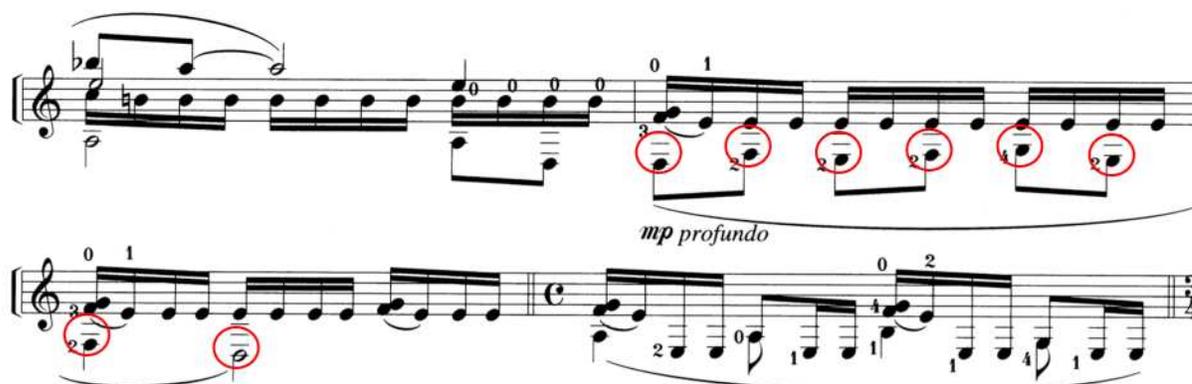


Figura 49 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 2, compás 32-35.

Sin embargo, en la “Danza” el tema se presenta dos veces, la primera, en la zona grave con arpeggios (Figura 54), en este caso, la resonancia y altura de los arpeggios genera que los bajos en sexta cuerda tiendan a perderse. Los arpeggios solamente pueden relacionarse con el misticismo del hechizo por el cual Lucía tiene que bailar y seducir al espectro, por lo que resaltar el tema conservando un color oscuro y la indicación de *piano* resulta muy retador, especialmente porque estos arpeggios propician una textura densa con mucha resonancia, por lo que es más difícil reconocer la melodía.

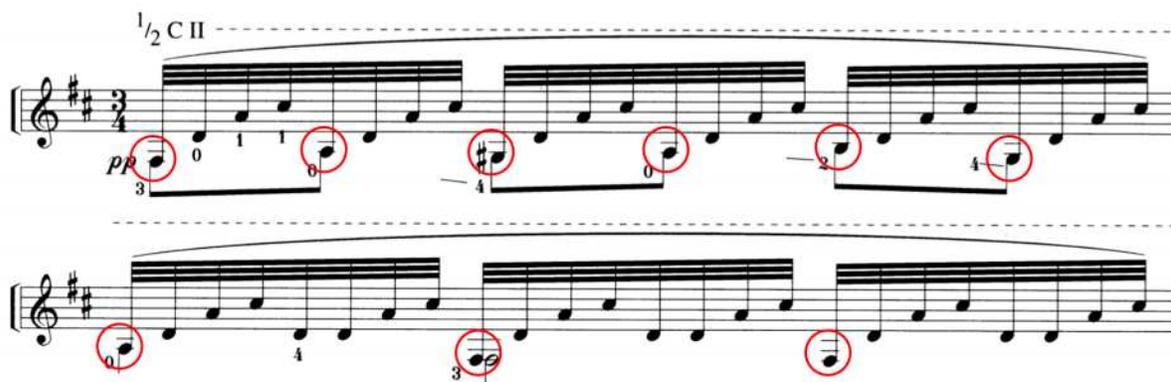


Figura 50 Tema de la “Danza” en *Invocación y Danza*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 10, compás 127-128.

El momento estelar de esta melodía es cuando se presenta en forma de trémolo (Figura 55), y poco a poco convierte el misterio de la sección anterior en expresión y de movimiento dinámico. Como ya se ha mencionado antes, el trémolo es un recurso que se utiliza en la guitarra para lograr notas largas y sobre todo se utiliza en melodías muy expresivas que requieren que una misma nota cambie de dinámica. La dificultad más grande de este recurso es que, a pesar de que se utiliza para representar una nota duradera, siguen siendo tres notas, además de que silencio generado por cada vez que se toca el bajo entre cada grupo de tres notas agudas; es decir, el intérprete tiene el reto de lograr que esas tres notas y silencios den la impresión de ser solamente una, para que pueda reconocerse una melodía lenta y expresiva, en la que estén bien conducidos los agudos y los graves y en la que, además, pueda diferenciarse cuál de los dos planos sonoros es acompañamiento y cuál es la melodía principal.



Figura 51 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 11, compás 131-132.

Precisamente por sus elementos orquestales, es común ver en esta obra fragmentos donde se presentan melodías en notas largas que se tocan con un acompañamiento con figuras rápidas y, muchas veces, con recursos técnicos complicados en el instrumento. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento (Figura 56), en el que se observan tres elementos fundamentales: una melodía en el bajo, una que aparece en la voz media casi al final de la sección y el acompañamiento de ligados; por ello, es necesario hacer los ligados con combinación 2-4 y, al mismo tiempo, conservar cada nota de la primera melodía (en rojo) y destacarla por encima de los ligados (en azul) y, posteriormente, también destacar la segunda melodía (en verde).

Figura 52 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 38-40.

Otro ejemplo que ilustra este tipo de complicación es el siguiente (Figura 57), en el que se muestra la melodía en la voz superior (en rojo) y en la media una serie de notas repetidas en treintaidosavos que se deberán tocar con el recurso de *fighetta* (en azul) mientras se conserva la melodía principal.

Figura 53 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 44-46.

b) Rangos dinámicos

En el primer capítulo, se habló de la relación de la obra con los sonidos de una orquesta y, sin duda, una de las características más importantes de esta sonoridad, es su capacidad dinámica, es decir, de hacer desde un *pianissimo* a un triple *forte*. En la guitarra, esto simplemente no existe; la realidad es que para lograr dar la impresión de dinámicas así de amplias, es necesario valerse de otros recursos más allá de la modulación del volumen (sobre todo si el escucha también puede ver al intérprete) como los cambios de color, las digitaciones con cuerdas al aire e, incluso, el lenguaje corporal. La siguiente figura (Figura 58) ejemplifica fielmente eso, pues en la sección anterior se indica un “*sempre crescendo*” y al comenzar los rasgueos se solicita un *fortissimo*, que debe tocarse con mayor volumen, comparado con el final del trémolo; el intérprete, además de gestionar cuidadosamente el aumento del volumen para que no se llegue al volumen máximo de la guitarra mucho antes de comenzar la nueva sección, deberá valerse de la corporalidad, así como de un cambio de color (como *sul ponticello*) que permita un volumen más alto sin extralimitar al instrumento al grado de que se distorsione el sonido.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff begins with a yellow highlight under the text "sempre cresc." and a yellow highlight under "ff". The second staff has a yellow highlight under "ff". The third staff has a yellow highlight under "ff" and a yellow highlight under "rasg.". The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 54 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 13, compás 146-148.

c) Recursos técnicos

Invocación y Danza es una obra que, más allá de sus complicaciones musicales, enfrenta al guitarrista a grandes dificultades técnicas y a recursos que son reconocidos como algunos de los más complicados en el instrumento, como el trémolo y arpeggios (de los que ya se habló anteriormente), los ligados en posiciones fijas (Figura 59), los saltos (en rojo en la Figura 60 y 61) y posiciones complicadas en la zona del sobre agudo (en azul en la Figura 60 y 61), las *fighette* (Figura 62) y las escalas (Figura 63 y 64). A continuación, se observan las complicaciones más destacables:

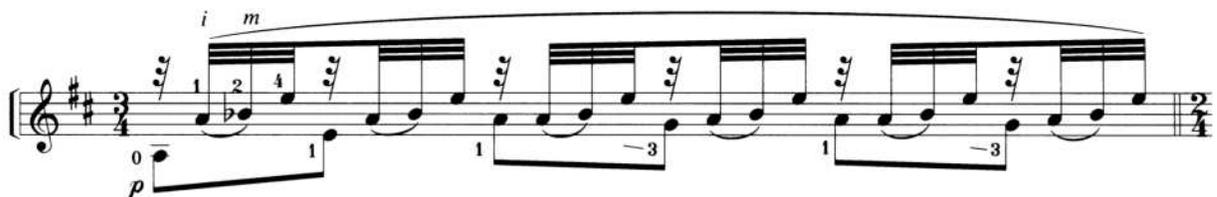


Figura 55 Ligados en posiciones fijas. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 14, compás 154.

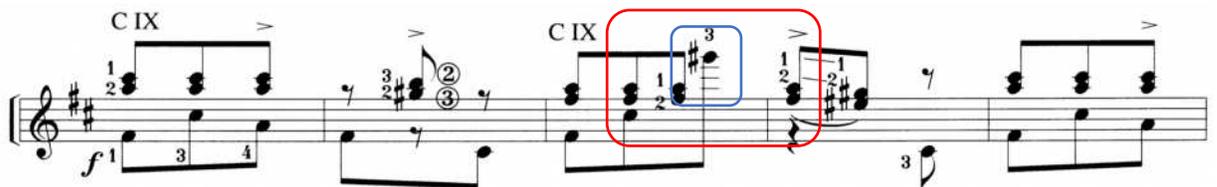


Figura 56 Salto al traste 16. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 9, compás 97-101.

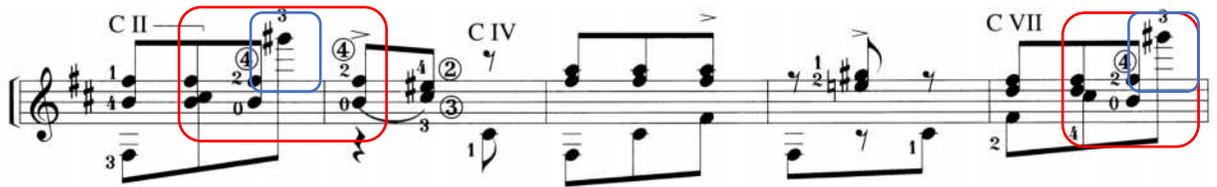


Figura 57 Salto de la segunda posición al traste 16. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 9, compás 107-111



Figura 58 *Fighetta*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 44.

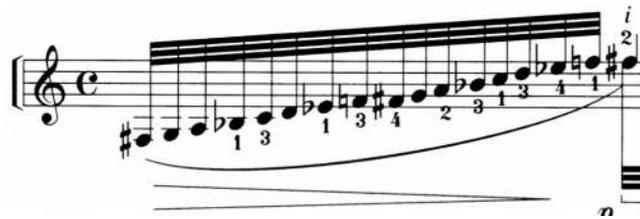


Figura 59 Escala en *accelerando*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 4, compás 51.

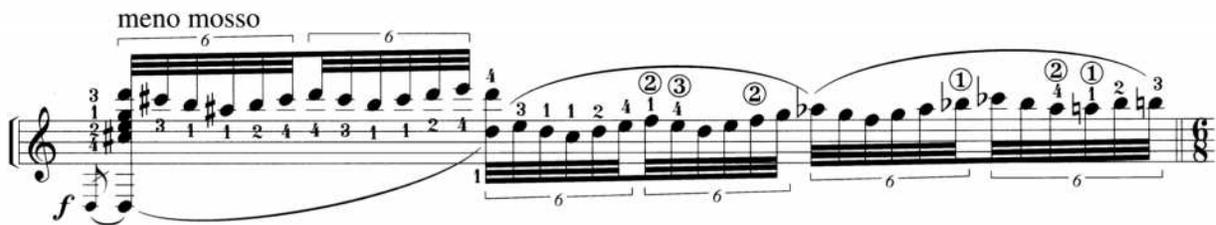


Figura 60 Escala en el puente entre la "Invocación" y la "Danza". Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 7, compás 60.

2.2.2 Revisión y comparación del manuscrito, la edición de Alirio Díaz y la edición de Pepe Romero.

Para hacer la siguiente comparación, se utilizó el manuscrito y las dos únicas ediciones oficiales que existen de la obra¹³⁴, la primera publicada en 1976 por la editorial E.F. M Technisonor y editada y revisada por el guitarrista venezolano Alirio Díaz (a quien fue dedicada la obra) y la edición revisada y digitada por Pepe Romero realizada en 1997 por la casa editorial Ediciones Joaquín Rodrigo. Encontrar alguna copia o digitalización del manuscrito original es prácticamente imposible y el único archivo digital disponible tiene una calidad baja. Es interesante

¹³⁴ El trabajo de João Leitão incluye una edición de él mismo basado en una revisión de las ediciones y manuscrito.

advertir que lo primero que salta a la vista es que en el manuscrito hay una nota en la portada que indica: “Borrador a lápiz, único que se conserva importantísimo”.

En este trabajo, se resaltarán las diferencias más importantes, que, en general, se relacionan con cambios necesarios para lograr una interpretación ágil; el trabajo de João Leitão cumple con la tarea de analizar y comparar cuidadosamente cada compás de la obra. El primer cambio aparece en la segunda parte de la introducción (Figura 65). El sol pertenece a la voz superior (tocada en armónicos) y el la a la línea del bajo; este pequeño cambio es evidencia de que el compositor probablemente no tenía conocimiento práctico del instrumento y de que la obra fue compuesta en el piano, pero pensando en la sonoridad de la guitarra de una manera ideal. La única digitación que permite que la melodía se conduzca sin cortar ninguna nota está en primera posición, sin embargo, hacer el sol y el la en la misma octava, provocaría cortar el armónico de sol o cortar la sonoridad del bajo anterior al la para moverse de posición; es por ello que, en las dos ediciones, se hizo el cambio de octava del sol, lo que permitiría conducir de manera correcta las dos voces.



Figura 61 Compás 14 del manuscrito, edición de Alirio Díaz y Pepe Romero.

El siguiente cambio sólo se hizo en la edición de Pepe Romero en la que el mi del acorde resaltado en la Figura 66 se cambió a la octava superior; este acorde se repite varias veces en esta sección y el cambio permite que el mi tenga una duración mayor, que la melodía se conduzca con facilidad y que el ostinato de la voz de en medio sea regular.



Figura 62 Compás 27 del manuscrito, edición de Alirio Díaz y Pepe Romero.

En el compás 33 aparece por primera vez el tema de *Invocación y Danza* en el bajo, esta sección (del compás 33 al 40) difiere en las tres partituras, al grado que la edición de Alirio Díaz tiene un compás menos. Por otro lado, la edición de Romero se asemeja mucho al manuscrito, con un cambio en el compás 35 (Figura 69, en rojo), en el que se omitieron algunos mi en el bajo. Es la edición del venezolano la que hace cambios radicales pues elimina el compás 35 (Figura 67 y 68, en rojo) y el 37 (Figura 67 y 68, en azul).



Figura 63 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, España: 1968, p.3, compás 31-41.

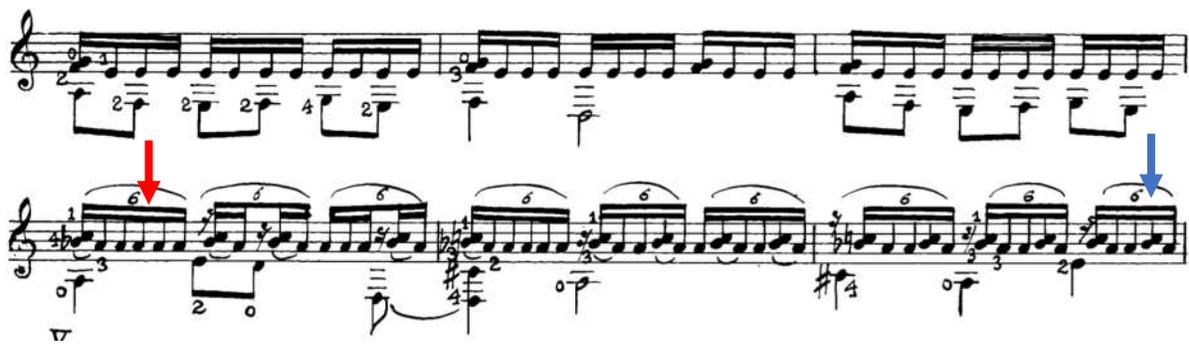


Figura 64 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 2, compás 33-35.

The image shows a page of musical notation for guitar, consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains a section of music enclosed in a red rectangular box, with the instruction *pp profundo* written above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4). The subsequent staves continue the piece with similar notation, including sixteenth-note patterns and rests.

Figura 65 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.3, compás 32-40.

A continuación, se presenta una comparación entre las tres versiones que se han usado en este trabajo: en el manuscrito (Figura 70) está escrito el mismo acorde, pero con seisillos, es decir, el arpeggio se tocaría a partir de la cuerda 5.

The image shows a snippet of handwritten musical notation for guitar. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes several notes with stems and flags, indicating sixteenth notes. Below the staff, the number '6' is written three times, likely indicating a sixteenth-note pattern or a specific fingering technique. The handwriting is somewhat rough and appears to be a manuscript.

Figura 66 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.3, compás 52.

Por otro lado, en la edición de Alirio Díaz, las tres notas iniciales de cada arpeggio (en rojo) pueden sólo tocarse con una combinación a-m-i, lo cual no permitiría hacer un arpeggio continuo sobre una posición fija.

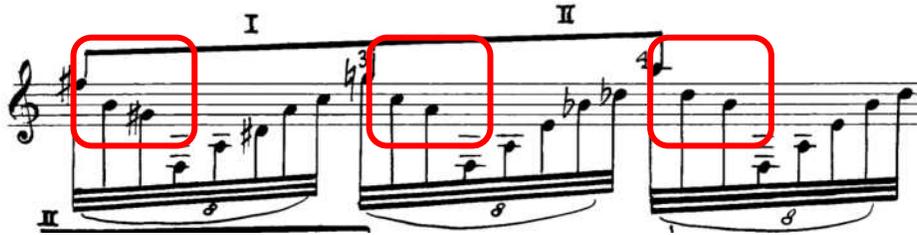


Figura 67 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 3, compás 50.

Por ello, la edición de Pepe Romero, que agrega un fa natural y un la como tercera (en rojo) y cuarta nota (basado en el manuscrito) resulta ser la que permite una posición fija en la mano izquierda y un arpeggio ágil en la derecha que no parezca un rasgueo y que abarque todas las cuerdas, dotando de amplitud la sección; es decir, el resultado sería más parecido al elemento pianístico comentado anteriormente y, por lo mismo, más apropiado si se busca una interpretación relacionada a la orquestación del *Amor Brujo*.

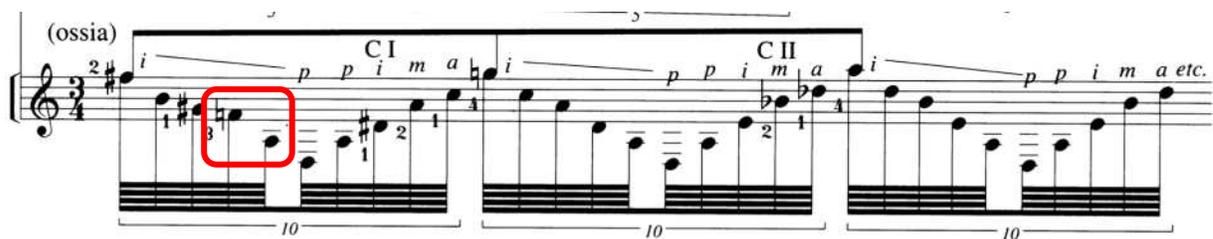


Figura 68 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.4, compás 52.

En la primera aparición del tema de *Invocación y Danza* en la Parte B, también se observa un cambio que, a pesar de ser mínimo, da fluidez al discurso y permite al intérprete concentrar sus esfuerzos en destacar la melodía en el bajo. En la siguiente figura (Figura 73) perteneciente al manuscrito están escritos dos do al final de cada grupo de cuatro treintaidosavos (en rojo); por otro lado, la nota repetida al final del arpeggio es un obstáculo, pues el movimiento necesario para repetir una nota es muy incómodo para la mano derecha.

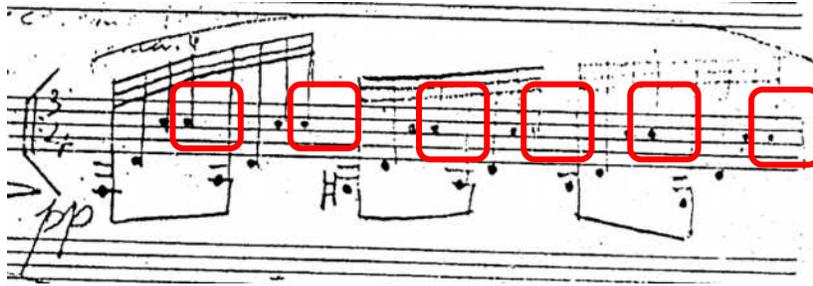


Figura 69 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.7, compás 127.

Es fácil deducir que para Alirio Díaz y Pepe Romero esto significó un problema al momento de crear su edición, pues los dos proponen opciones distintas. Por un lado, Alirio Díaz optó por quitar uno de los dos do, y dejar un arpeggio de cuatro notas; por su parte, Pepe Romero sustituyó el primer do por un la, permitiendo tocar el acorde en posición fija de cejilla en segundo traste.

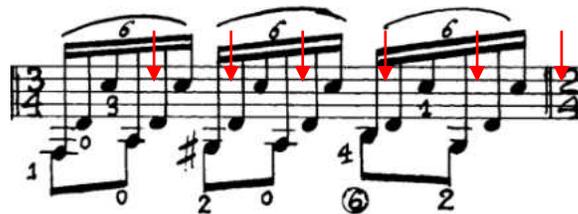


Figura 70 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 5, compás 118.

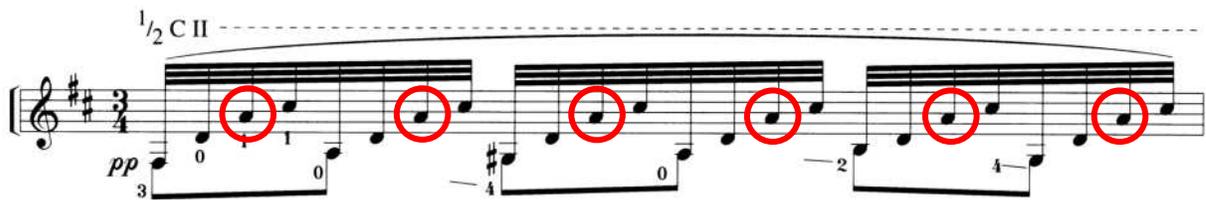


Figura 71 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.10, compás 127.

En las siguientes imágenes se observa una comparación entre el mismo fragmento. En el manuscrito (Figura 76) y la versión de Romero (Figura 77), se puede observar destacado un grupo de rasgueos intercalados con grupos de cuatro treintaidosavos, sin embargo, en la versión del guitarrista venezolano se ha eliminado la primera nota (en rojo en la Figura 76 y en la Figura 77), como en el caso anterior, la nota que se repite. Y para este caso particular, se consultaron muchas versiones grabadas y, generalmente, las dos opciones se usan a menudo (esto se tratará posteriormente en el tercer capítulo).

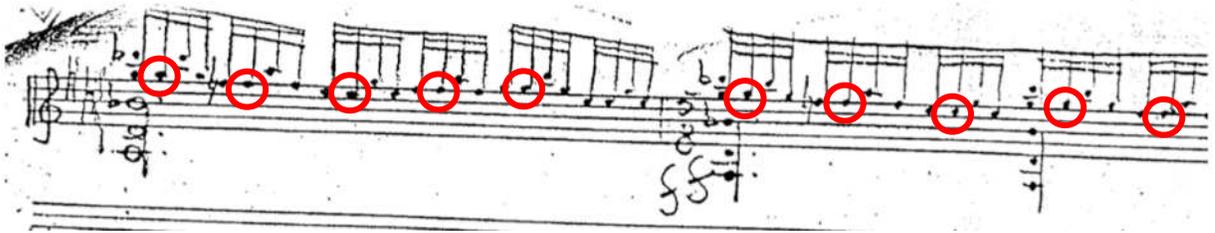


Figura 72 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.9, compás 148.

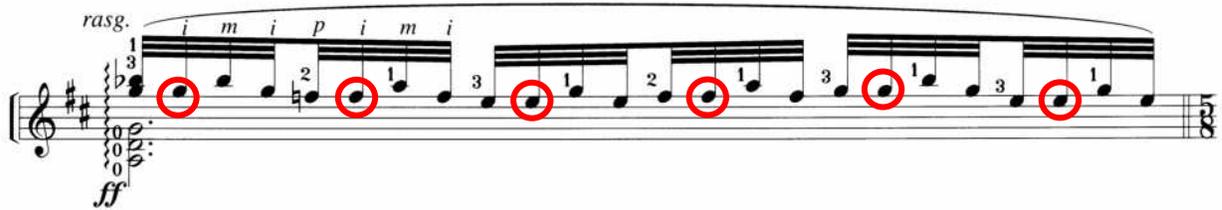


Figura 73 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.13, compás 148.

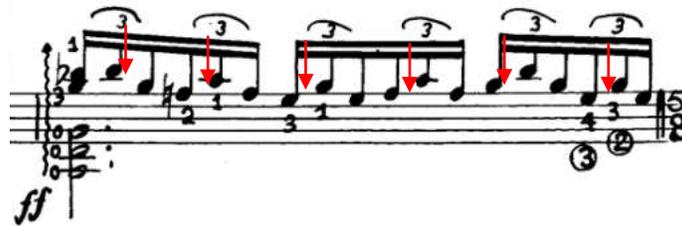


Figura 74 Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 6, compás 139.

2.3 Concierto de Aranjuez

2.3.1 Presentación de las complicaciones más usuales

Para esta pieza en particular, no se hará una comparación entre ediciones y el manuscrito, pues no existe un manuscrito disponible y no existen diferencias más que en digitaciones de las ediciones disponibles para este trabajo, por lo que esas diferencias de digitación, se tratarán en el capítulo siguiente.

La mayor parte de las dificultades existentes en este concierto se relacionan a la técnica, como ya se ha mencionado antes, el *Concierto de Aranjuez* es digno representante de las obras que han impulsado a los intérpretes de la guitarra a buscar la excelencia técnica como una herramienta de la que dispondrán para tocar hasta los pasajes más difíciles. Este concierto ha llevado al extremo las capacidades de la guitarra, la capacidad expresiva y de conducción melódica, la velocidad, las escalas, los arpeggios, el volumen y la combinación de estos elementos. Por ello, a continuación, se presentan los rubros por los cuales se han clasificado algunas de estas dificultades. Cabe aclarar que, para ejemplificar y explicar muchas de ellas, se toman como referencia las digitaciones del siguiente apartado. Asimismo, se le sugiere al lector revisar la Tabla 3 del Anexo para comprender la estructura de cada uno de los movimientos de la obra.

a) Escalas de tres dedos

La tesis de Matthew Clayton Palmer *The Use of a-m-i Scale Technique to facilitate the Performance of Joaquín Rodrigo's Concierto De Aranjuez*, ahonda en el uso de este recurso específicamente en esta obra. Las escalas que utilizan, generalmente, la combinación anular, medio e índice, son un recurso que ayuda a facilitar las escalas, dotándolas de agilidad y exigiendo un menor esfuerzo para las dos manos.

El principio básico para utilizar esta combinación, es generar una digitación de mano izquierda formada por conjuntos de tres notas¹³⁵ (aunque se pueden

¹³⁵ Matthew Clayton Palmer, *The Use of a-m-i Scale Technique to facilitate the Performance of Joaquín Rodrigo's Concierto De Aranjuez*, Tucson, Arizona: The University of Arizona, 2001, p. 18.

adaptar para hacer algunas excepciones dentro de la escala) para que la mano derecha pueda moverse naturalmente sobre la misma cuerda y entre cuerdas también.

En el caso de este concierto, las escalas de tres notas pueden aplicarse en los tres movimientos, sin embargo, ninguno de los intérpretes revisados en el último capítulo utiliza este recurso. La autora de esta tesis ha desarrollado una versión propia que utiliza en casi todas las escalas del concierto esta técnica y es importante aclarar que puede aplicarse a todas las escalas que logren adaptarse al diseño de tres dedos por cuerda. Ya que el Capítulo 3 está destinado a ser un análisis de versiones, no se han indicado todas las escalas que podrían hacerse con el recurso a-m-i, a pesar de ello, se han incluido algunas escalas diseñadas por la autora en los pasajes más complicados, mismas que pueden encontrarse detalladas en color rosa en ese capítulo.

Las escalas de tres dedos no son consideradas una complicación, pero se han agregado a esta sección, pues es importante señalar ésta como una de las opciones técnicas más viables y que ayudarán al guitarrista a resolver las complicadas escalas de la obra de Rodrigo.

b) Notas omitidas

En la sección de digitaciones, se podrán encontrar varias indicaciones que muestran cómo algunos de los intérpretes han optado por eliminar notas, facilitando algunos cambios y acordes. Este tipo de medidas, a pesar de que podrían ser criticadas, son una solución viable y conveniente si se requiere de un discurso fluido. A continuación, se mostrarán algunos ejemplos que destacan por su efectividad para simplificar los pasajes a los que corresponden:

En este primer caso, se observa la adaptación hecha por Ricardo Gallén, misma que aplica en todas las secciones donde aparece este motivo. El guitarrista decidió eliminar las notas de los acordes escritos en dieciseisavos y sólo repetir la nota superior (en rojo), seguramente con el fin

de facilitar el trabajo de la mano derecha y permitir que la melodía se escuche claramente.

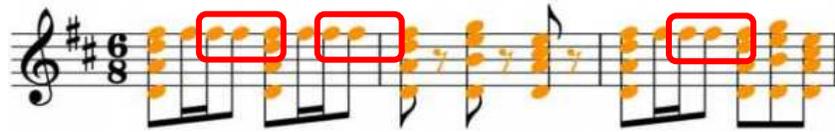


Figura 75 Solución para el inicio del primer movimiento de Ricardo Gallén. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. "Allegro con spirito"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.1, compás 1.

El siguiente fragmento se ha tomado de la parte B del primer movimiento, esta sección, en específico, exige al intérprete una serie larga de escalas intercaladas con rasgueos lo que provoca dificultades al tratar de cambiar de un recurso al otro, es por ello que en el inicio del compás 132 se observan dos soluciones propuestas, en un primer lugar, la de Pepe Romero (en morado), quien omite todo el acorde de la menor y sólo conserva la nota superior y otra de Meng Su (en azul) quien prefirió dejar de lado la primera nota de la escala.

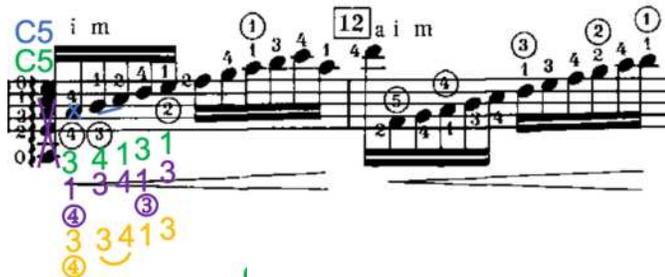


Figura 76 Solución de Meng Su y Pepe Romero para la parte B. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. "Allegro con spirito"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 132 y 133.

El siguiente ejemplo también pertenece a la parte B y presenta un problema similar al explicado en la figura anterior, en el que igualmente existe un acorde en una posición complicada y que se toca en la sección superior del diapáson (cejilla en novena posición) tras el cual es necesario regresar rápidamente a la primera posición, por lo que, aunque podría hacerse una pequeña cesura que ayude a tocar un cambio preciso, quitar una nota resulta poco notorio al oído y muy útil para asegurar el cambio. Es por ello que se aprecia (Figura 81 en amarillo) la solución que Thomas Müller-Pering toma: eliminar la primera nota de la escala; por otro lado, Meng Su quita las dos primeras (en azul), aplica, igualmente, este recurso en la

Figura 82, donde también evita la primera nota de la escala, logrando que el resto de ella funcione de manera efectiva.

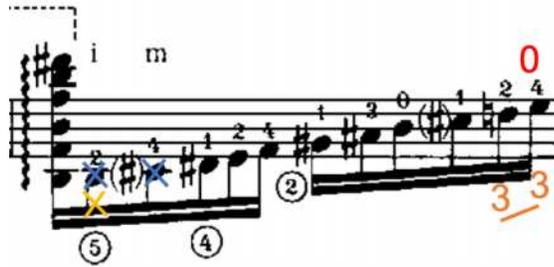


Figura 77 Solución de Meng Su y Thomas Müller-Pering. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I.* “Allegro con spirito”, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 149.

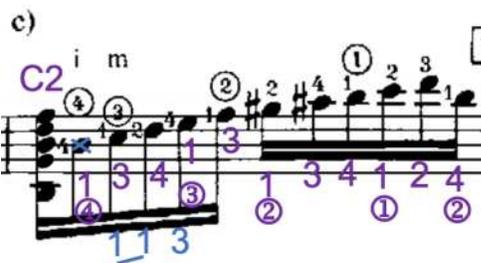


Figura 78 Solución de Meng Su y Pepe Romero. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I.* “Allegro con spirito”, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 151

Al final del primer movimiento se solicita una serie de acordes rasgueados que se repiten cuatro veces, sin embargo, para tocarlos tal cual están escritos, se necesita de un cambio de acorde en séptima posición a otro en quinta y de vuelta a séptima. Sin embargo, este cambio se hace sólo para poder tocar el la (en rojo) en primera cuerda. Paco de Lucía, así como Ricardo Gallén y Meng Su han propuesto quitar el fa sostenido (en verde) para poder tocar todos los acordes en séptima posición y no tener que hacer ese cambio.

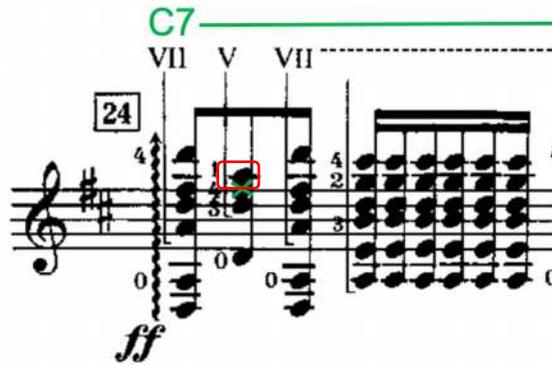


Figura 79 Solución de Paco de Lucía. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 232.

En el segundo movimiento, en el compás 28 se presenta el siguiente acorde de mi Mayor en novena posición, sin embargo, éste se toca después de una serie larga de ligados en el sobre agudo de la primera cuerda, por lo que tocar una cejilla a partir de quinta cuerda, puede resultar en un movimiento muy aparatoso, debido a esta complicación, algunos intérpretes como Ricardo Gallén y Meng Su eligieron omitir el sol sostenido (en naranja y azul) que se haría en quinta cuerda para hacer un acorde menos complicado y cuyo resultado sonoro es prácticamente el mismo



Figura 80 Solución de Ricardo Gallén y Meng Su. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.7, compás 28.

Como último ejemplo de este rubro, se presenta una sección donde Pepe Romero opta por solucionar una complicación de manera distinta a todos. Los siguientes dos compases pertenecen al fragmento del tercer movimiento que abarca desde el compás 116 al 129 y en el que dos veces aparece esta complicación (del compás 117 al 118 y del 125 al 126). Pepe Romero, propone cambiar el fa escrito en el segundo tresillo del tercer tiempo (en morado) y sustituirlo por un re, que le permitiría moverse por el diapasón

con una posición fija y sólo tocar un ligado cuando se requiere cambiar de nota. En realidad, para el análisis del siguiente capítulo, fue muy difícil reconocer este cambio, por lo que funciona perfectamente para este pasaje.

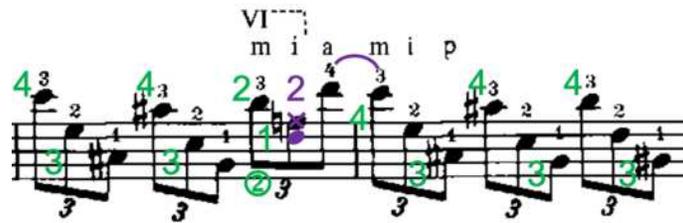


Figura 81 Solución de Pepe Romero. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 117 y 118.

c) Rasgueos

Los rasgueos son una constante en los tres movimientos y encontrar digitaciones que ayuden a que éstos sean precisos y tengan una articulación correcta, es fundamental. Es un hecho que hay muchas posibilidades para los rasgueos que se presentan a continuación y se explorarán algunas más adelante.

El primer movimiento de este concierto se reconoce especialmente por sus rasgueos iniciales. Estos rasgueos se complican por la necesidad de encontrar una digitación de mano derecha que permita articular correctamente todas las figuras y, sobre todo, por el cambio de posición que hay que hacer, para ejemplificarlo, se presenta el compás 3 de este movimiento, donde se señala con rojo las semicorcheas que representan un reto para la mano derecha y en azul los cambios de acordes que también pueden obstaculizar el pasaje.



Figura 82 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.1, compás 3.

Otro caso similar sucede en el primer movimiento, al inicio de la parte B se observa el mismo motivo, complicándose un poco más pues se solicita

un rasgueo en un acorde la Mayor (Figura 87) en segundo traste, pero sin tocar la primera cuerda, este hecho limita mucho a la mano derecha. Ricardo Gallén, por ejemplo, aplicó la solución presentada anteriormente en la Figura 79 para este pasaje.



Figura 83 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 126.

Desde el primer capítulo se ha hablado de los problemas de la guitarra relacionados al volumen; no es poco común ver en varias obras acordes que utilizan las seis cuerdas para generar un efecto de grandeza y de un volumen alto; el *Concierto de Aranjuez* no es una excepción, sin embargo, se presentan muchos casos en los que es necesario tocar rasgueos rápidos sobre las seis cuerdas y con posiciones complicadas y que, a veces, merman un poco la sonoridad de la guitarra por estar tocados con cejillas o en zonas con poca sonoridad, como el sobre agudo.

Esto se puede ver dos veces en la parte B del primer movimiento y, en ambos casos, son acordes con cejilla y en una zona complicada por lo que, además de tener que buscar una combinación más o menos cómoda para la mano derecha, habría que buscar (pensando en las peculiaridades de cada guitarra) un lugar donde el acorde sea más sonoro, generalmente esto se encontrará hacia *sul ponticello*.

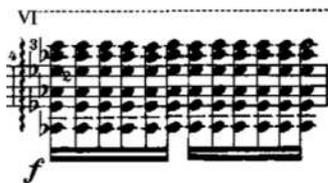


Figura 84 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 143.



Figura 85 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 147-148.

Al hablar de este tipo de complicaciones, es importante retomar el ejemplo de la Figura 83, pues para tocar correctamente esta parte se necesita de hacer cambios ágiles con la mano izquierda, así como de desarrollar mucha resistencia en la mano derecha para hacer los rasgueos escritos en dieciseisavos (en rojo) con el *fortissimo* que se solicita (en azul).

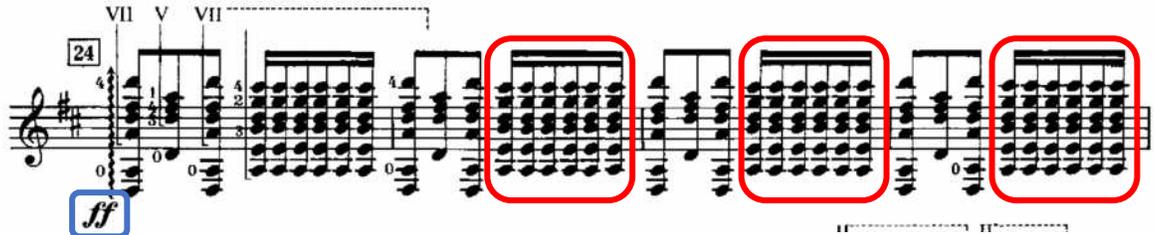


Figura 86 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - I "Allegro con spirito"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 232-235.

Otro de los casos más destacables de rasgueos en esta obra, es el final de la “Cadenza”. Después de un largo y complicado pasaje de arpeggios en *crescendo* se debe tocar en triple *forte* una sección compuesta por un acorde del cual cambia sólo una nota (en rojo). En la siguiente figura se muestra el acorde que debe ser tocado con una cejilla en onceava posición y cuyas notas se extienden hasta el traste diecisiete. La amplitud del acorde, así como las notas en el sobre agudo obstruyen un poco la sonoridad. La dificultad en mano izquierda de este acorde también representa un reto sólo por el hecho de tener que colocarlo rápidamente. Por otro lado, el pasaje se dificulta aún más porque es un rasgueo en treintaidosavos, que se repite tres veces y que, además, debe tocarse en triple *forte* para competir con la respuesta que da la orquesta después de cada grupo de rasgueos.

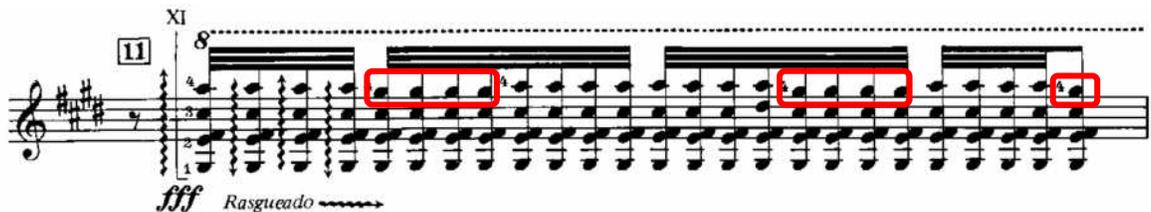


Figura 87 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. "Adagio"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.10, compás 80.

d) Melodías y contrapunto

Este concierto también ofrece mucho a nivel melódico y contrapuntístico. Un ejemplo de ello, es el conocido tema del “Adagio” o el principal del “Allegro

gentile”. Sin embargo, la velocidad del primer y tercer movimiento dificultan la conducción melódica, sobre todo considerando que las melodías más importantes de los dos movimientos rápidos están escritos en contrapunto y, muchas veces, en el registro alto de la guitarra.

Como un primer caso, se presenta el siguiente fragmento perteneciente al primer movimiento y que, por ser el mismo tema pero tocado en distintas tonalidades representa también a los de los compases 83 al 88 y 201 al 208, en los cuales se observa, en los tres casos, la melodía principal en voz alta (en rojo) complicada, además de por la velocidad, por la necesidad de cuidar la melodía secundaria en las voces inferiores y por el registro en el sobre agudo, que podría obligar al intérprete a cortar algunas notas.

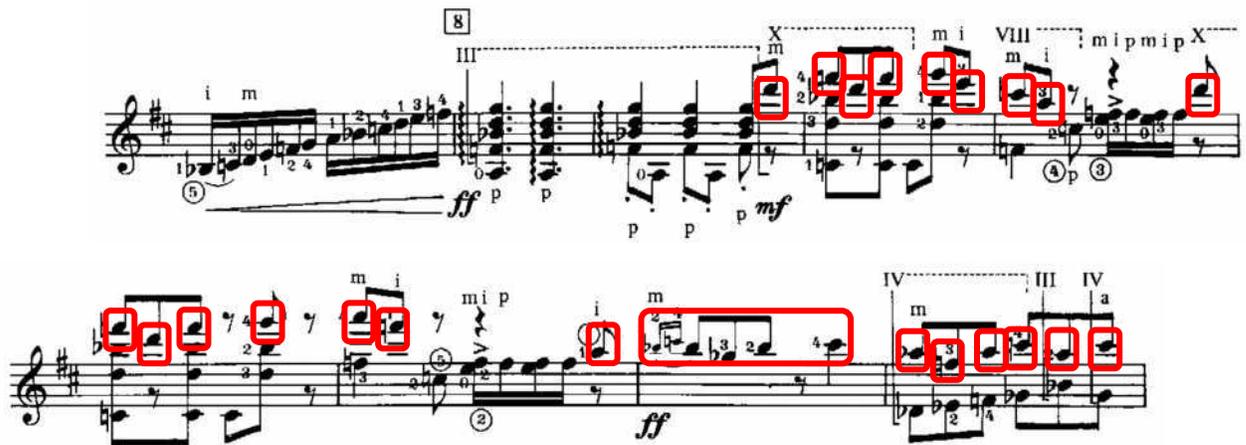


Figura 88 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.3, compás 94-102.

Una de las melodías más conocidas de este concierto está en el segundo movimiento. A pesar de que podría considerarse sencilla (Figura 93), pues es sólo una voz; tocar en la guitarra una línea melódica así de expresiva implica buscar digitaciones sin cuerdas al aire, que permitan el *legato* y en posiciones y cuerdas que permitan la expresividad, en este caso, la segunda y la tercera. Asimismo, la guitarra tiene una gran carga sobre sus hombros, pues, para el momento en que hace el tema, éste ya ha sido presentado antes por el corno inglés, instrumento que dota a la melodía de mucha expresividad. En el capítulo siguiente se podrán observar distintas posibilidades de digitación.



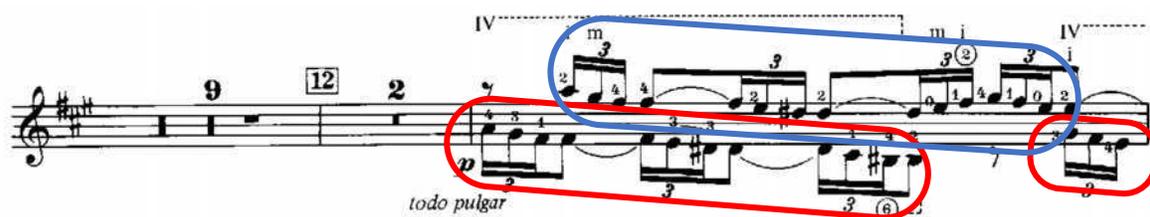
Figura 89 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 7.



Figura 90 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. “Adagio”*, Mainz: Schott Music, 1957, p.38, compás 7.

Este mismo tema aparece con algunas variaciones posteriormente a partir del compás 37 al 46, pero esta vez aparece acompañado por acordes e, incluso, está escrito en dos pentagramas. En ese otro caso, tocar el tema no resulta tan complicado, ya que se desarrolla en un registro distinto y se toca en los bajos de la guitarra, cuerdas en las que es un poco más fácil conducir y lograr notas largas y expresivas.

Refiriéndose específicamente al contrapunto, al final del segundo movimiento, se puede escuchar un fragmento corto en el que la guitarra toca sobre un gran acorde orquestal una melodía que comienza en el bajo (en rojo) y otra que responde a ella en la voz superior (en azul); la misma escritura de esta parte indica que hay muchas notas que deben ser conservadas y conducidas correctamente mientras se desenvuelve una u otra melodía. Otro aspecto importante es la necesidad de tratar a las dos melodías de manera similar, tratar de que las articulaciones de ambas melodías sean congruentes, por lo que habrá que buscar digitaciones que permitan esto y que eviten cuerdas al aire o cualquier cambio de cuerda que sea muy notorio.



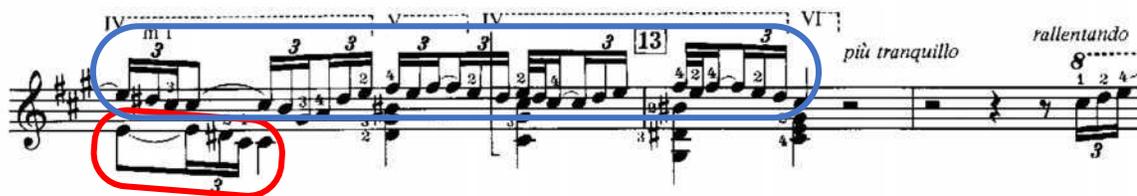


Figura 91 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.10, compás 96-98.

Desde el inicio del tercer movimiento se presenta el tema principal, mismo que se verá representado con otros elementos durante toda la parte. A partir del primer compás se puede escuchar este tema en un registro medio (en rojo), pero se complica cuando se presenta unas notas después otra melodía en el bajo (en azul). La primera mitad del motivo se repite y luego aparece la segunda del compás 9 al 15, que presenta el mismo inconveniente.

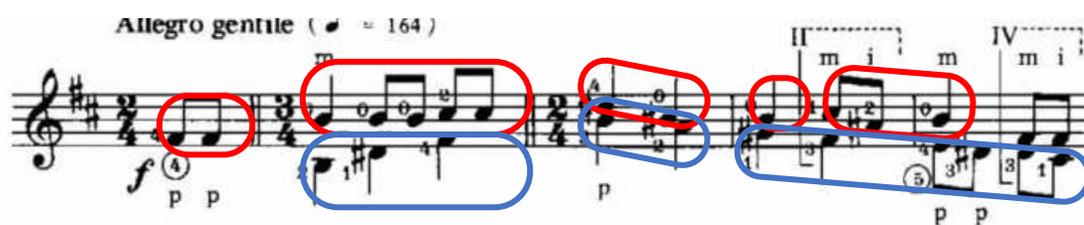


Figura 92 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 1-4.

En el “Allegro gentile”, se puede encontrar del compás 165 al 175 y del 189 al 199 un tema nuevo que, al igual que el ejemplo anterior, dificulta la conducción de las dos melodías que lo componen.

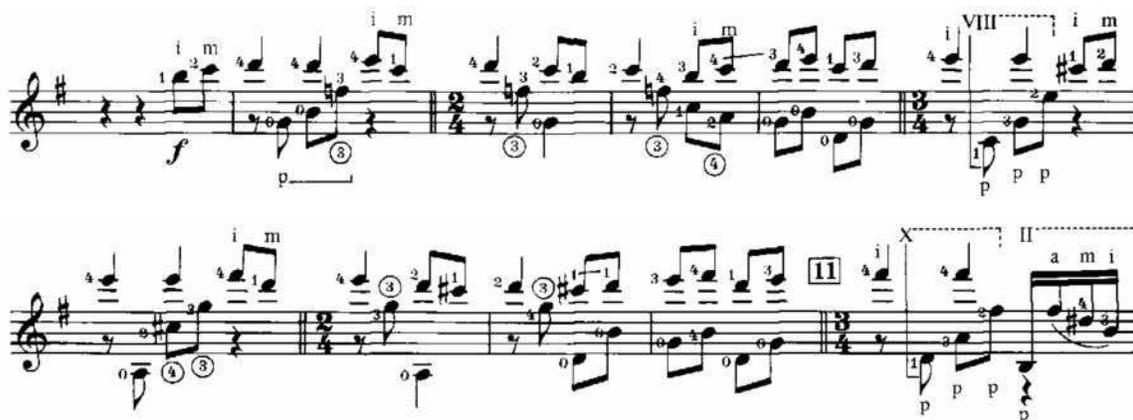


Figura 93 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 165-175.

e) Arpeggios

Cuando se habló de *Invocación y Danza*, se abordó un arpeggio muy pianístico y muy característico de la música de Rodrigo en el que es necesario hacer un movimiento que asciende y desciende de inmediato. En la “Cadenza” se pueden observar dos arpeggios de este tipo aunque, en este caso, no trata de emular al piano sino a un arpa, en esta sección, además, se solicita que se toque *leggiero* y *pianissimo*, por lo que habrá que procurar hacerlo con la mano derecha en la zona donde se logre un sonido más *dolce*.¹³⁶

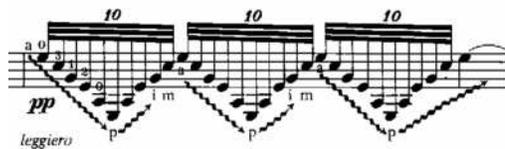


Figura 94 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 66.



Figura 95 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 68.

En el segundo y tercer movimiento hay otro ejemplo de arpeggio importante, éstos son arpeggios que tienen la misma característica que el anterior, sin embargo, se diferencian por que éstos se extienden por varios compases moviendo una posición que cambia ligeramente hasta llegar al registro sobre agudo con un *crescendo* y que suelen llevar a un momento de gran tensión.

En primer lugar, se presenta el fragmento correspondiente al tercer movimiento y que termina con una octava de la en el sobre agudo y desemboca a la escala que sirve de puente para el *ritornello* que marca el fin de toda la obra.



¹³⁶ Ésta es una zona de, proporcionalmente, 12 trastes reales o imaginario después, es decir, habrá que buscar los armónicos octavados del acorde para lograrlo.

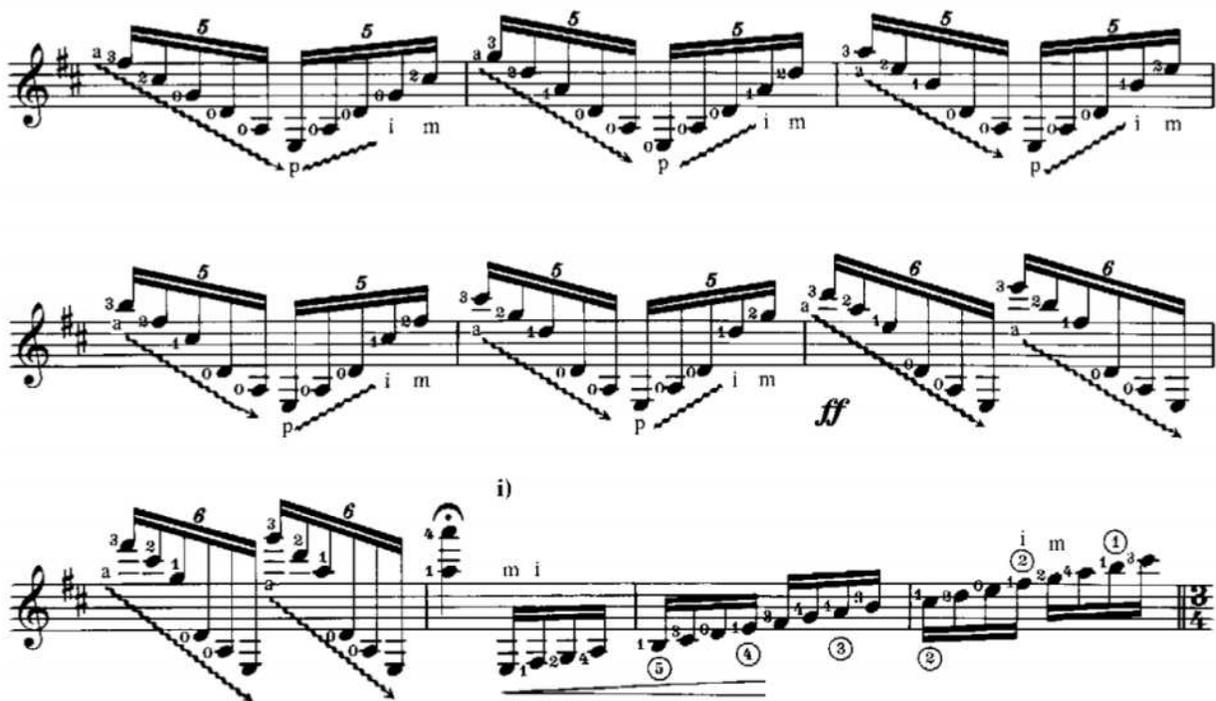


Figura 96 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 291-305.

Otro caso igual se puede encontrar al final del segundo movimiento (del compás 73 al 80), aunque éste es aún más complicado. Esta gran sección de arpeggios (Figura 101) trata de crear tensión desde mucho antes, ocasionando una especie de *crescendo Manheim*, pues se van agregando cada vez más notas; en un inicio se ve un arpeggio en tresillo de semicorchea (en rojo), posteriormente se agraga una nota extra y se convierte en un arpeggio en treintaidosavos (en azul), se añaden dos notas más y ahora el arpeggio es un seisillo (en amarillo) y, finalmente, llegan los diesillos que llevan al momento de más tensión del todo el concierto.

El reto más importante en este pasaje es la necesidad de cambiar la fórmula del arpeggio cada vez que se agrega una nota lo, evidentemente, aumenta la velocidad, sin contar que desde el inicio de la serie de arpeggios de indica un *crescendo* que se extiende hasta llegar al triple *forte* de los rasgueos del compás 84, por lo que, además, habrá que preocuparse por dosificar el crecimiento de volumen para no agotarlo antes de tiempo.

Figura 97 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 73-77.

Dentro del tercer movimiento también aparecen otros arpeggios más tradicionales y que se dificultan por razones distintas. Del compás 116 al 121 comienza una nueva sección en la que se debe tocar un arpeggio de tresillo con una posición fija y que se ve interrumpido por un escape (en rojo) que cambia por completo el esquema y que obliga al intérprete a cambiar digitaciones de ambas manos (aunque Pepe Romero dio una solución distinta, ver Figura 85) para luego retomar los arpeggios con la fórmula anterior; esto se repite nuevamente (del compás 124 al 129), pero en una tonalidad distinta que ahora se toca en una zona más alta, por lo que el escape se complica aún más porque se localiza en el sobre agudo.

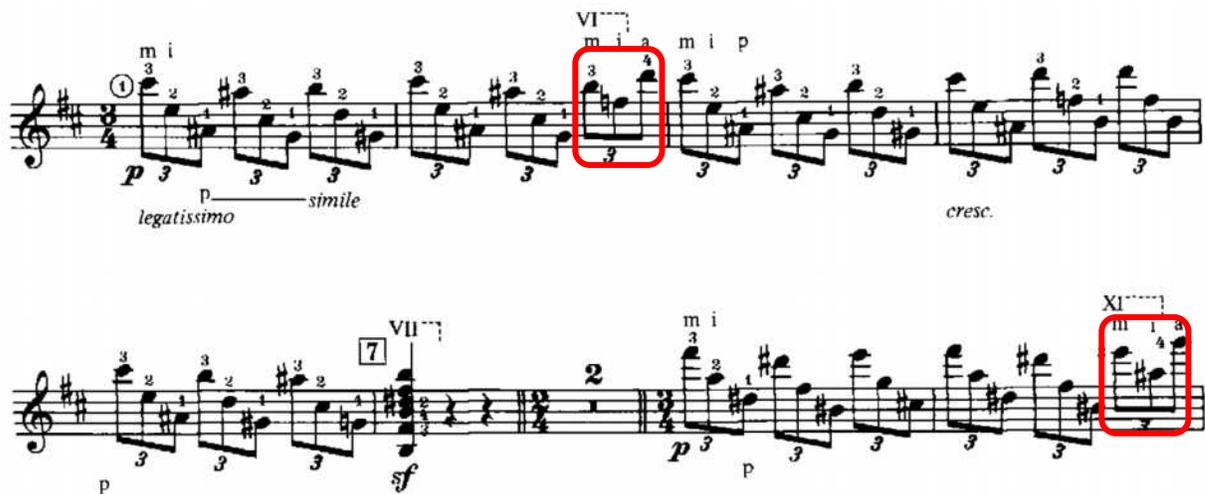


Figura 98 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 116-125.

Posteriormente se vuelve a presentar esta fórmula de arpegios, sin el escape, pero intercalada con escalas en dieciseisavos, pasaje que también se repite dos veces (del compás 132 al 135 y del 136 al 138).



Figura 99 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 132-135.

Y, precisamente, la necesidad de cambiar rápidamente de técnica es una de las dificultades más importantes de la obra, independientemente de que un pasaje de arpegios y una escala puedan ser muy idiomáticos para el instrumento, los cambios repentinos (como en la siguiente figura) de arpegios a escalas (en rojo) y viceversa, suele requerir que se eliminen notas o que se prepare muy bien cada elemento antes de que siquiera comience, es decir, tener dedos guía o pivote.

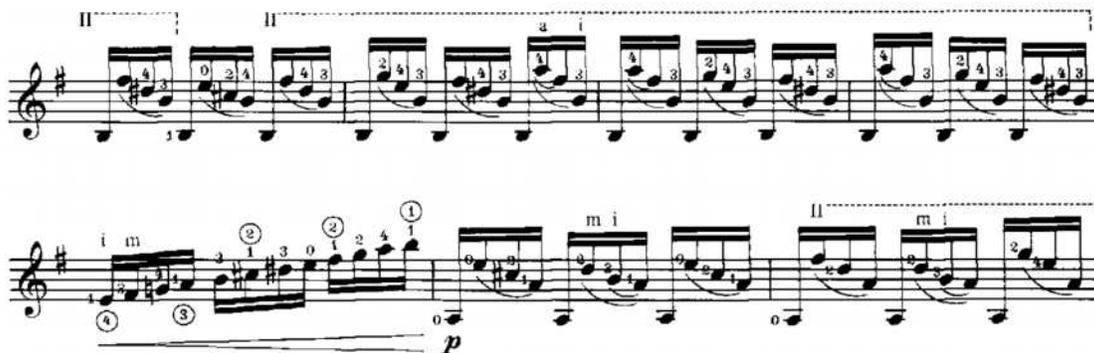


Figura 100 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. "Allegro gentile"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.20, compás 176-182.

Finalmente, en la siguiente figura se muestra un arpeggio también ubicado en el tercer movimiento, la complicación más destacable de este arpeggio es que las dos digitaciones para mano izquierda no son muy cómodas; la primera, es la propuesta por Ángel Romero, donde se tendrían que tocar dos notas en la cuerda tres por lo que, además de tener que hacer un cambio preciso de en esta mano, tendría que hacerse una digitación antinatural en la mano derecha que obligaría al intérprete ponerla en una posición incómoda donde el dedo índice y medio deban estar alineados en una cuerda y el dedo anular a una cuerda de distancia. Por otro lado, la otra digitación tendría que ser mucho más abierta para permitir que puedan colocarse las notas en cuerdas contiguas, es decir en primera, segunda y tercera, lo que facilitaría el arpeggio y también permitiría cambios ágiles en la mano izquierda, misma que sólo tendría que deslizarse por el diapasón.



Figura 101 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. "Allegro gentile"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.19, compás 139-142.

Otra dificultad contenida en este arpeggio se relaciona con la orquesta, pues la guitarra hace la misma melodía que la orquesta, pero no exactamente en el mismo momento; en la imagen siguiente, se puede notar destacada en rojo y es claro que nunca coinciden las notas, por lo cual es muy fácil dejarse llevar por lo que se escucha atrasarse ligeramente.

Fl. 1:

Gtra. *piú cresc.*

V. 1:

V. 2:

V. C. *Pizz.*

9

pp

pp

69

Gtra.

V. 1:

V. C.

Figura 102 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Mainz: Schott Music, 1957, p.67-68, compás 137-145.

Precisamente el guitarrista Thomas Müller-Pering modificó la parte final de los arpeggios basado en la orquesta para que la guitarra hiciera la misma melodía que los violines. Destacado en verde en la Figura 107, se observan las notas de la melodía escritas originalmente para este pasaje y en la Figura 107 y 108 se destacarán en rojo las de la orquesta y las de la propuesta de Müller-Pering.

Figura 103 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Mainz: Schott Music, 1957, p.69-70, compás 157-162.

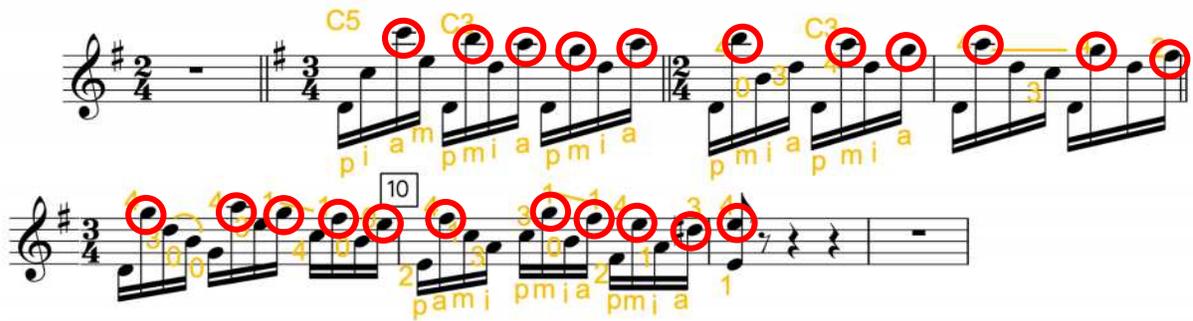


Figura 104 Variación escrita por Thomas Müller-Pering basada en la melodía de los violines. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. "Allegro gentile"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.12, compás 157-162.

f) Ligados¹³⁷

En este concierto los ligados se usan comúnmente como articulación para las melodías. Sin embargo, a continuación, se propondrán tres ejemplos del uso de los ligados. En el segundo movimiento se suelen incluir los ligados como adornos:



Figura 105 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez II. "Adagio"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.8, compás 7-8.

Los ligados en el segundo movimiento se utilizan como un recurso que aporta expresividad y ligereza a la melodía, como en la Figura 110, en la que los ligados se agregan a la melodía y la seccionan en grupos de dos notas. En este caso en particular, los ligados podrían representar una complicación, pues las digitaciones posibles para éste, obligan al guitarrista a moverse abruptamente de un traste a otro, por lo que, para evitar ligados deficientes, se necesitará ser muy cuidadoso o aplicar recursos como el *rubato*, que vayan acorde al discurso y que ayuden a la fluidez del pasaje.

¹³⁷ El término "ligado" se utiliza para nombrar a la técnica en la que se toca una nota y percute otra u otras con la mano izquierda, es decir, se hace *legato* entre dos o más notas.



Figura 106 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. "Adagio"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.8, compás 19.

Los adornos en la guitarra suelen de requerir de ligados para lograr movimientos ágiles y en el "Adagio" se pueden apreciar muchos trinos, mordentes y otro tipo de ornamentaciones, a veces en lugares cómodos, como en la Figura 111, donde se puede aplicar una digitación que permita alternar dedos y hacer un trino duradero y de calidad. Y en otras, el adorno es requerido en el sobre agudo y necesita de más de dos dedos para ser tocado, como en la Figura 112, donde usualmente se agregan ligados y, como se puede consultar en el Capítulo 3, incluso usar *campanella* para lograr el efecto deseado



Figura 107 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. "Adagio"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 47.



Figura 108 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. "Adagio"*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 27.

En el primero y tercer movimiento también se pueden encontrar secciones para las que es necesario tocar ligados mixtos sobre la misma cuerda; esto representa una dificultad, ya que no sólo se requiere de resistencia para lograr los largos pasajes de ligados, así como de una correcta digitación en mano derecha; sino de agilidad y ligereza para lograr cambios rápidos y sin accidentes.

En la Figura 113 y 114, se observan los ligados que terminan la escala y que, incluso, se repiten dos veces en distinta tonalidad (una al final de la parte A en mi menor y otra al final del *ritornello* en la menor). Este elemento también se ve aplicado en la Figura 115 y en la 116 (que es una derivación de la mencionada antes), donde se complica todavía más agregando una nota antes de cada grupo de ligados, para lo cual se podría utilizar una digitación de mano derecha que involucre tres dedos. Asimismo, y como puede notarse en la Figura 112, los ligados se tocan en la zona del sobre agudo que, en definitiva, es otra complicación más.



Figura 109 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.21, compás 209-216.



Figura 110 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.23, compás 329-336.

g) Escalas

Probablemente, las escalas sean el recurso más utilizado en este concierto y si se quisieran adjuntar aquí todas las escalas existentes en éste, se llenarían varias páginas, por lo que aquí sólo se han puesto las que representan un reto más grande. La realidad es que la mayoría de las escalas y las más complicadas del concierto se encuentran en el primer movimiento, por lo que los ejemplos que se presentan a continuación son todos de este movimiento.

Una de las más difíciles es la que se muestra en la siguiente figura (Figura 115), esta escala se repite en dos ocasiones, la primera al final de la parte A (del compás 112 al 115) y la segunda al final del movimiento (compás 117 al 120); la complicación de estas escalas radica en que es una escala que asciende y desciende a gran velocidad y en que requiere cambiar de un acorde que se encuentra en primera posición al resto de la escala, para lo cual es

necesario moverse rápidamente o ir desplazando la escala por todo el diapasón. En el caso de la segunda escala (que no se muestra aquí), se complica aún más porque se encuentra en un registro más agudo, por lo que gran parte de la escala se puede tocar sólo en la zona del sobre agudo. La complejidad de estas escalas puede reducirse si se usan técnicas como el uso de escalas de tres, como se mostrará en las digitaciones propuestas en el capítulo siguiente.



Figura 111 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.3, compás 112-115.

La parte B se compone, en su mayoría, por escalas. En la Figura 116 se puede observar que, a partir del número 12 de ensayo (en rojo), hay un largo pasaje de varias escalas conectadas; su complejidad radica en la resistencia que se debe desarrollar en ambas manos, para poder hacerlas todas de manera precisa. Existen soluciones que permiten lograr este cometido, como ya se ha mencionado, omitir notas, agregar ligado o diseñar digitaciones para escalas de tres notas que exigen un poco menos a la mano derecha son grandes opciones. Esta escala se repite posteriormente en otra tonalidad y en un registro más alto.

Figura 112 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 131-137.

Otro de los obstáculos que hay que superar en la parte B es la necesidad de hacer escalas que asciendan y desciendan en un rango muy amplio como en la Figura 117 en la que se observa que la escala se desarrolla en dos octavas, lo que implica diseñar una digitación inteligente que permita moverse con facilidad por todo el diapason.

Figura 113 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 138-141.

El final de la parte B termina con varias escalas, cuya dificultad radica, en primer lugar, en los cambios de los acordes y en segundo en que son escalas que se desarrollan en el sobre agudo y que deben resolver a acordes que no se encuentran cerca.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system consists of a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melodic line begins with a measure containing a dotted quarter note and an eighth note, followed by a series of eighth notes with fingering: i, m, 4, 3, 1, 3, 4. The bass line features chords with fingerings: 0, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 4, 3. The second system starts with a boxed measure number '15'. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melodic line has fingering: 4, 3, 1, 3, 1, 2, 1, 3, 4, 3. The bass line includes chords with fingerings: 2, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 7, 7, 7, 4, 0, 2, 0, 0, 0, 4.

Figura 114 Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 156-165.

2.4 Sonata “Omaggio a Boccherini”

2.4.1 Presentación de las complicaciones más usuales

La sonata de Mario Castelnuovo-Tedesco es una composición que, a diferencia del *Concierto de Aranjuez*, es complicada por no ser muy idiomática para el instrumento. En esta sonata pocas veces se van a encontrar dificultades referentes a la velocidad, a las escalas o qué lleven algún recurso técnico típico de la guitarra al extremo; es por esto que en esta sección se hablará de complicaciones que se relacionan con recursos musicales más generales.

El siguiente análisis se basa en el reconocimiento de recursos musicales que suelen dificultarse en la guitarra. La premisa inicial de este trabajo es demostrar cómo las obras aquí tratadas han sido valiosas para el crecimiento y desarrollo técnico y musical de los intérpretes y esta sonata en particular obliga a un análisis formal profundo para comprender totalmente cada movimiento y que, a partir de ello, se pueda crear digitaciones y tomar decisiones interpretativas y musicales.

A continuación, se presentan los rubros a través de los cuales se identificaron las complicaciones más importantes para fines de este trabajo, así como algunos ejemplos de ellos. Es importante aclarar que sólo se presentarán algunos ejemplos de ellos, pues estas complicaciones suelen ser aplicables a todos los movimientos y no se encuentran en partes específicas para ellas, es decir, están dispersas por toda la sonata.

a) Articulaciones

Esta categoría se ha seleccionado, pues al observar el manuscrito, salta a la vista la cantidad de articulaciones, a tal grado que casi en cada nota del primer movimiento se encuentra una. Este elemento es uno de los más destacables, pues se especifica mucho más que en otras obras del repertorio de la guitarra clásica. Justamente el primer movimiento es el más exigente en cuanto a este aspecto, pues, en muchos casos, es necesario combinar articulaciones para una misma melodía, cosa que no se ve frecuentemente en la música para el instrumento.

En los siguientes ejemplos (Figura 119 y 120) se puede ver la combinación de *tenuti* (en rojo) con *staccati* (en azul), lo que permitirá a

diferenciar notoriamente la melodía del acompañamiento y dará otra dimensión a la obra. Sin embargo, se requiere un trabajo meticuloso en el que se debe cuidar el ataque (se puede asociar el apoyado al tenuto), el apagado, el peso notas y el volumen de las notas, así como las digitaciones en la mano izquierda, pues éstas permitirán dar más o menos peso a las notas y serán de ayuda al apagar aquellas notas indicadas con *staccati*. Por otro lado, una de las articulaciones más usuales en la guitarra son los ligados, los que pueden encontrarse recurrentemente en los cuatro movimientos.

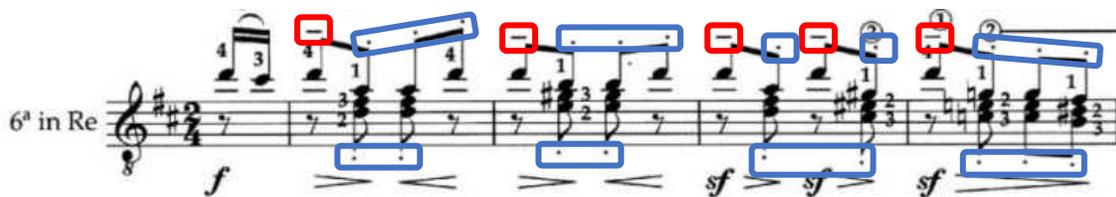


Figura 115 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.

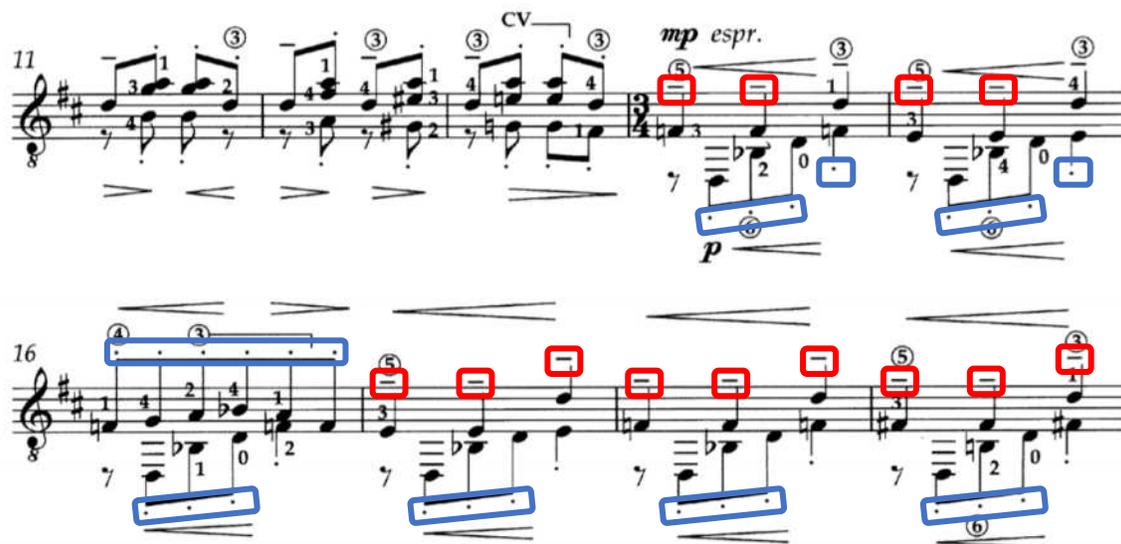


Figura 116 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 11-19.

Un ejemplo del gran detalle que existe en las articulaciones, es el siguiente fragmento, en el que se observa *tenuto* (en rojo), ligado (en amarillo) y *staccato* (en azul) en sólo cuatro notas; en este caso en particular, es un motivo que se repite muchas veces en el transcurso del movimiento,

por lo que es en extremo importante que el intérprete busque digitaciones que logren unificar todos los motivos que estén relacionados.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff, starting at measure 93, is marked *mf* and contains several eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are enclosed in red and blue boxes, likely to highlight specific fingering choices or techniques. The second staff, starting at measure 98, is marked *mp* and includes the instruction *sentito*. It continues with similar rhythmic patterns and fingerings, with some notes also boxed in red and blue. The notation includes various articulation marks like slurs and accents.

Figura 117 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 93-102.

b) Arpeggios

Uno de los elementos más importantes en el desarrollo del cuarto movimiento son los arpeggios, pues primera mitad del tema principal son dos arpeggios de ocho notas. Al ser un arpeggio que asciende y desciende, no es posible una digitación de mano derecha en la que no se crucen los dedos, o en la que no se repita algún dedo (en la edición de Segovia se repite el pulgar al final, en rojo). A continuación, algunos fragmentos donde aparece este tipo de arpeggio; se muestra la propuesta por Segovia (Figura 122, 124 y 126) y otra que fue originalmente creada por el guitarrista italiano Giampaolo Bandini (Figura 123, 125 y 127), la cual utiliza ligados para sustituir el ataque de alguna de las notas.

The image shows the beginning of a musical piece for guitar, marked *Vivo ed energico*. The notation is in 2/4 time and features a series of eighth-note arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes slurs and accents over the arpeggiated notes.

Figura 118 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 1.

The image shows a close-up of the first few measures of the piece from Figure 118. The notation is in 2/4 time and features eighth-note arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some notes are highlighted in pink, likely to emphasize specific fingering choices or techniques. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes slurs and accents over the arpeggiated notes.

Figura 119 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.26, compás 1.

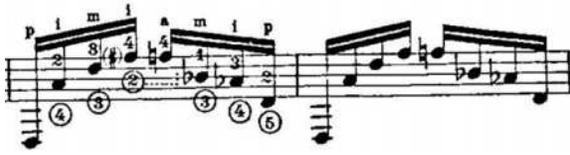


Figura 124 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 21.

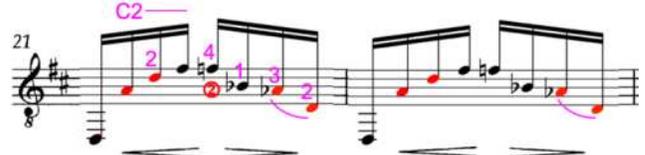


Figura 125 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.27, compás 21.

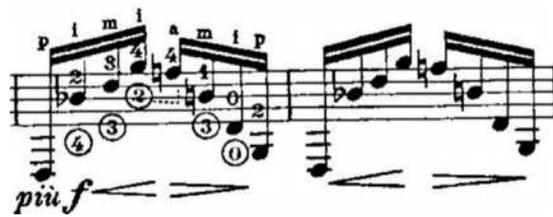


Figura 126 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 25.

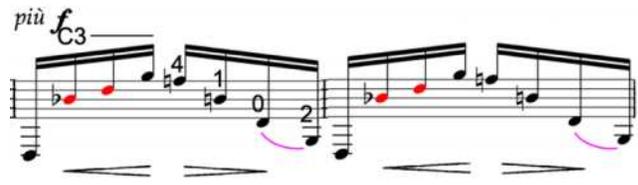


Figura 127 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.27, compás 25.

a) *Scordatura* y registro

En esta obra nunca se utiliza la *scordatura* estándar de la guitarra, pues en el primer y cuarto movimiento se indica usar las sexta cuerda afinada en Re y en el segundo y tercero la sexta en Re y la quinta en Sol (Figura 128 y 129); sobre todo, esta última disposición altera, en primer lugar, la sonoridad y textura general de estos movimientos, pues se genera armónicos distintos a los usuales, lo cual da una textura distinta y más oscura; pero también genera complicaciones, el guitarrista tendrá que hacer un cambio en su concepción de las digitaciones, pues el cambio de estas dos cuerdas altera significativamente las posiciones de acordes establecidas y conocidas.

II

Andantino, quasi Canzone

p dolce e malinconico

Figura 128 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17.

III

Tempo di Minuetto (cerimonioso - con grazia)

p

Figura 129 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21.

Como ya se ha mencionado antes, el registro agudo en el instrumento se complica porque muchas notas ya se encuentran en la parte de la caja. En el segundo movimiento aparece uno de los motivos principales en la zona del sobre agudo que debe tocarse con un acompañamiento de acordes, lo que obliga hacer un esfuerzo especial para mantener todas las notas de la melodía (en rojo) sin dejar de lado el bajo y las voces medias.

Figura 130 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.19, compás 43-46.

En el tercer movimiento se observa el tema del "Trio" en la región del sobre agudo (Figura 131, en rojo), además de incluirse saltos de acordes (Figura 131, en azul). Algo parecido pasa en el "Double", donde, además de aparecer una sección del mismo motivo del "Trio" (Figura 131, en rojo), se añade escala (Figura 132, en azul) en esta misma zona; las notas en la parte más aguda de la guitarra tienden a sonar apagadas y a no generar tantos armónicos, por lo que, para interpretar un pasaje así, el intérprete necesitará buscar digitaciones que permitan agilidad y un resultado sonoro que, además de dar calidad sonora a cada nota, cumpla la especificación *leggero e grazioso* (en amarillo).

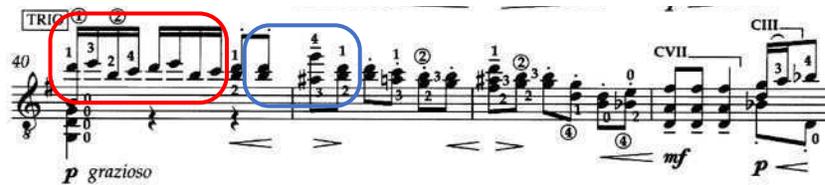


Figura 131 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.23, compás 40-43.

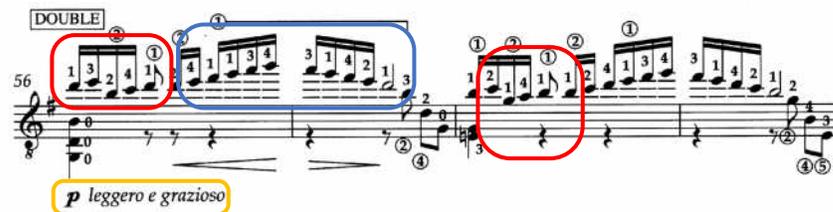


Figura 132 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.24, compás 56-59.

b) Conducción

El hecho de que esta sonata maneje tantos elementos a la vez genera una problemática real al momento de conducir melodías, pues tiene tantos contrastes y tantas posibles perspectivas, que se tiene que hacer una labor de análisis que ayude a reconocerlos, para no combinarlos y que logren destacarse; para lograr una óptima interpretación, sobre todo de las melodías, se necesitará echar mano de articulaciones, dinámicas y todos los recursos con los que se cuente para dar identidad a cada una de las voces.

A continuación, se muestran dos ejemplos en los que se observa las melodías principales del primero, segundo y tercer movimiento (en rojo) y, en los tres casos, es evidente que la melodía se intercala con un acompañamiento (en azul) y que de no ser cuidadosos podría eclipsar a las notas más importantes. Cabe señalar que estos tres temas aparecen y se desarrollan por todo el movimiento, por lo que cuidar las voces cada vez que aparezca este elemento o alguno otro polifónico, será un objetivo fundamental.

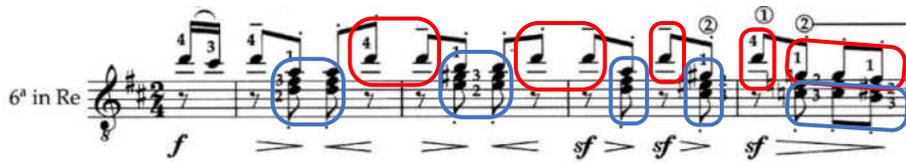


Figura 133 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.



Figura 134 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17, compás 1-3.

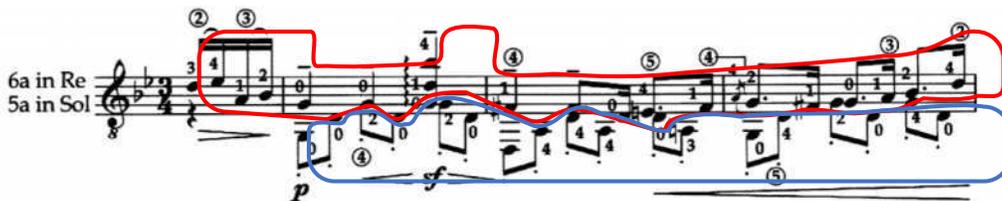


Figura 135 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 1-3.

c) Relación temática

Ya se ha mencionado que esta obra está escrita en forma sonata, esto implica que el primer movimiento se desarrolla a partir de motivos y melodías específicas, por lo que es ideal reconocer las relaciones temáticas más importantes para lograr unificar e hilar el discurso. Si se aprende a indentificar los motivos que dan identidad a cada movimiento se podrá comprender la evolución de la obra y se pueden crear digitaciones y organizar los recursos de tal manera que el oyente también logre notar estas relaciones con facilidad. Es trabajo del intérprete lograr la uniformidad en toda la obra, lo que significa lograr que las relaciones temáticas sean evidentes, no sólo por la melodía, sino porque las articulaciones sean correspondientes e iguales en los casos en los que sea necesario. A continuación, se presentarán algunos temas importantes acompañados de un par de ejemplos:

En el primer movimiento, se observa el tema principal (Figura 136) señalado en rojo, y éste se repite con ligeras variaciones, igualmente el bordado descendente en segunda menor se puede encontrar por todo el movimiento.



Figura 136 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-2.

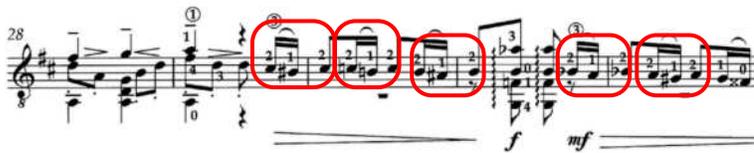


Figura 137 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 28-32.



Figura 138 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 38-42.

Otro motivo más que aparece en el primer movimiento es el mostrado en la Figura 139 y que, igualmente, se repite con ligeras variaciones y es uno de los casos en los que sí se recomienda buscar uniformidad en articulaciones, pues esta célula no aparece nunca en ningún sitio con alguna indicación distinta:



Figura 139 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 48-52.

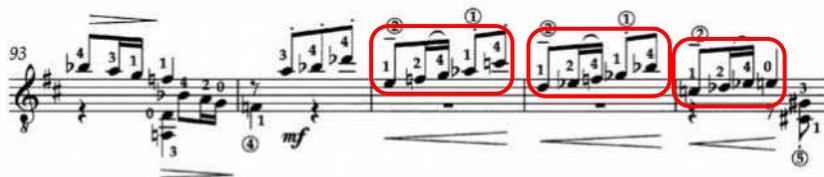


Figura 120 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 93-97.

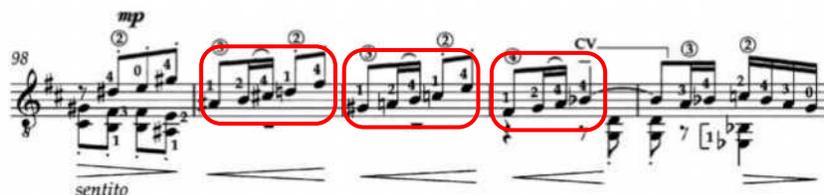


Figura 121 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 98-102.

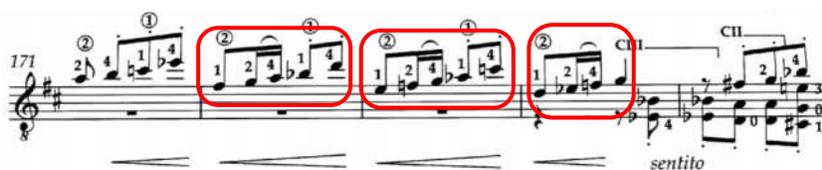


Figura 122 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.14, compás 171-175.

En este movimiento, existe otro tema que contrasta especialmente, pues no está escrito en dieciseisavos ni utiliza el intervalo de segunda, por lo que se le puede dar el nombre de "tema 2" y sería la antítesis del tema anterior, por ende, es lógico que contraste con el tema anterior, pues se compone de figuras largas y de sextas, que son más consonantes que las segundas antes mencionadas.



Figura 123 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.10, compás 53-57.

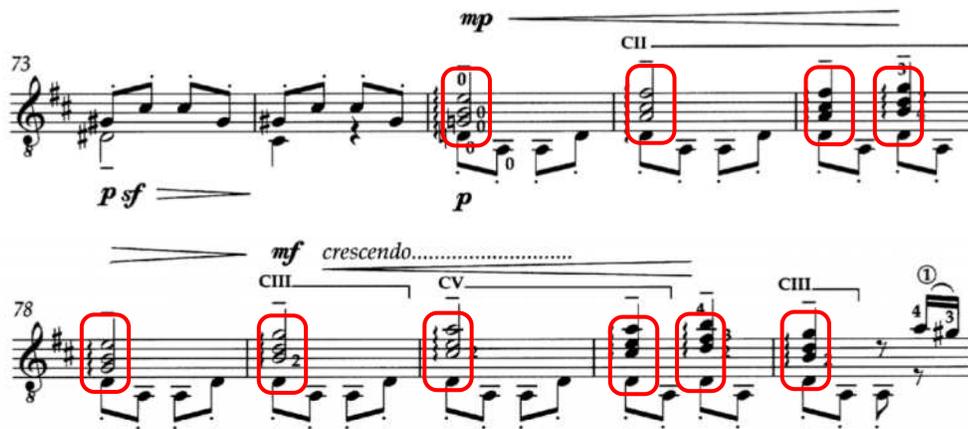


Figura 124 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.10, compás 73-82.

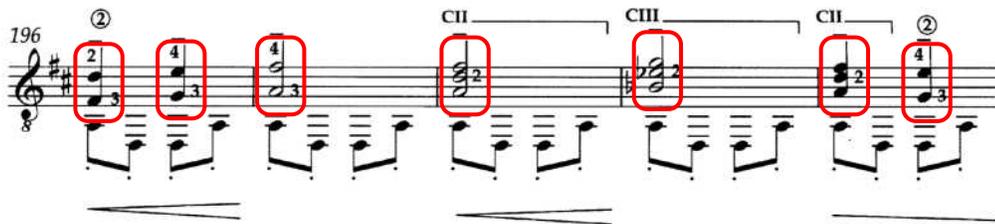


Figura 125 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.15, compás 196-200.

En el segundo movimiento, se pueden considerar importantes dos temas, el principal (Figura 146), que aparece desde el primer compás y que se puede ver en muchos momentos y un segundo tema que se presenta después del puente que abarca del compás 7 al 12, este tema se impone durante todo el movimiento. Todo el segundo movimiento está construido con estos temas (excluyendo la parte B) y se presentan todo el tiempo en distintas tonalidades, por lo que hay que tener claridad siempre del rumbo tonal que va tomando el *Andantino*.

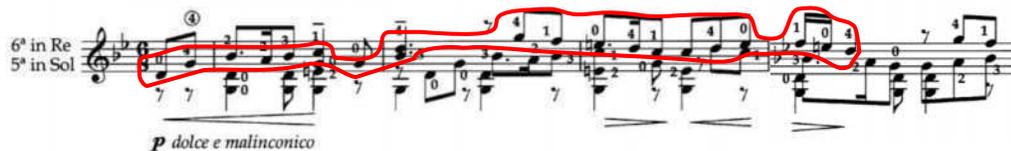


Figura 126 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17, compás 1-3.

Figura 127 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - II. "Andantino, quasi canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.19, compás 39-49.

Figura 128 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.20, compás 66-70.

Por último, el desarrollo temático del tercer movimiento es muy interesante, ya que fue compuesto sobre el binomio de escalas paralelas. El tema se presenta en la parte A (el "Minuetto") en sol menor y en la parte B (el "Trio") en sol Mayor.

Figura 129 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 1-3.



Figura 130 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 8-9.

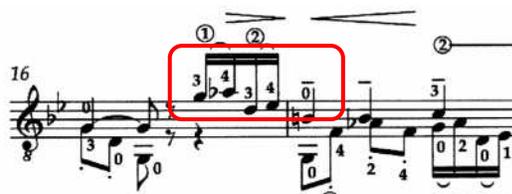


Figura 131 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 16-17.

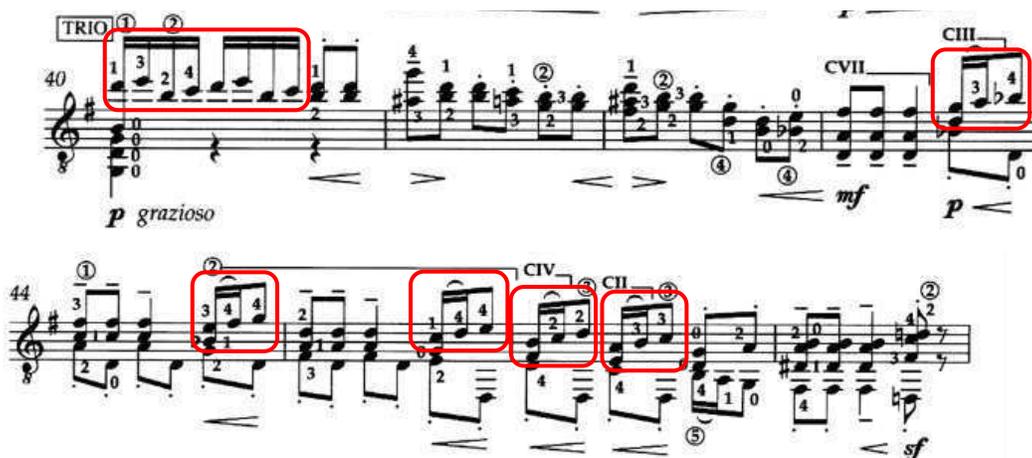


Figura 132 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.23, compás 40-48.

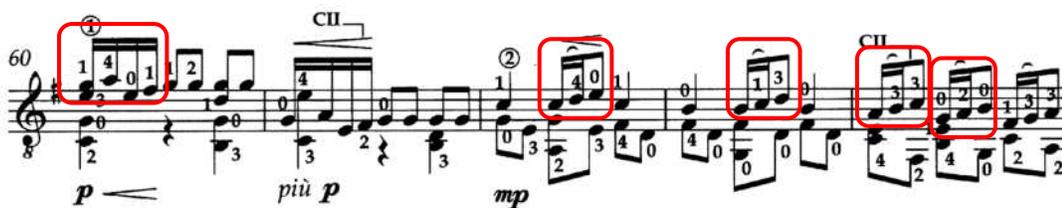


Figura 133 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.24, compás 60-64.

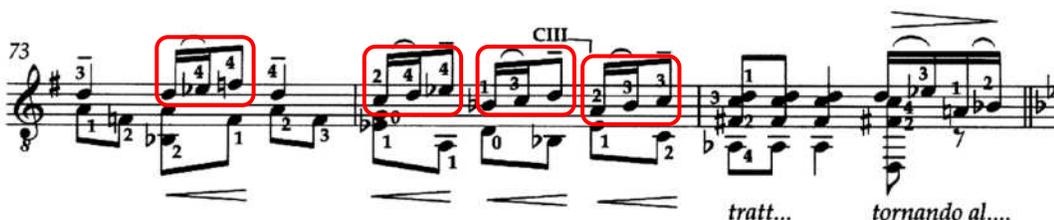


Figura 134 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.25, compás 73-75.

2.4.2 Revisión y comparación de la edición de Andrés Segovia y Angelo Gilardino.

Entre el manuscrito y la edición de Gilardino, existen muy pocos cambios relacionados con notas omitidas o sustituidas, por lo que se puede suponer que el italiano hizo esto con el fin de hacer idiomática la obra para el instrumento. Es la edición de Andrés Segovia la que presenta más diferencias entre el manuscrito y la edición de italiano. Muchas de éstas no afectan el discurso, pero las correspondientes a las articulaciones y las simplificaciones de algunos pasajes sí son notorias al oído.

Ya se ha dicho, que una de las cosas más destacables en la edición de Segovia, es la ausencia de articulaciones. En las siguientes figuras se pueden ver los primeros compases del primer movimiento. En el manuscrito los *staccati* (en rojo) se ven en todas las notas, en la de Segovia sólo se han escrito en ciertas notas (en rojo) y en la de Gilardino, se observan las articulaciones, pero con un ligero cambio, pues los *staccati* de las notas de la melodía son sustituidos por *tenuti* (en azul), dando el efecto de peso del que ya se ha hablado antes.

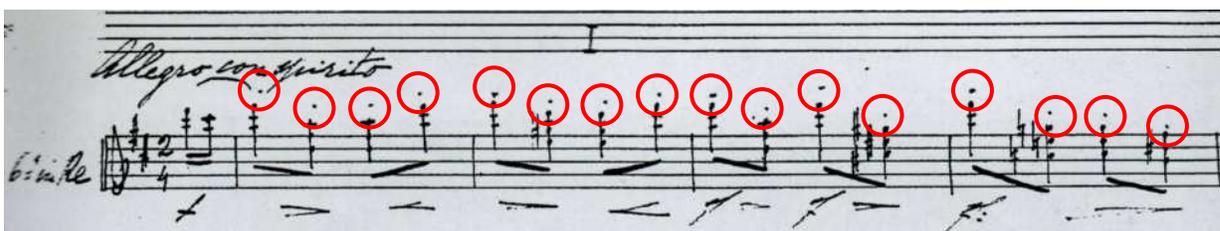


Figura 135 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – I. "Allegro con spirito"*, 1933, p.2, compás 1-5.

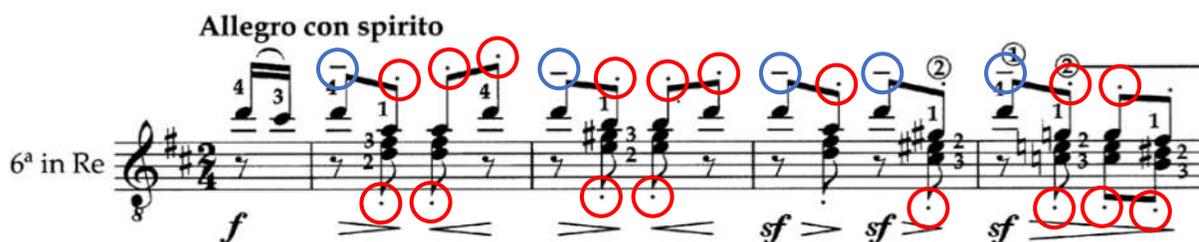


Figura 136 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.

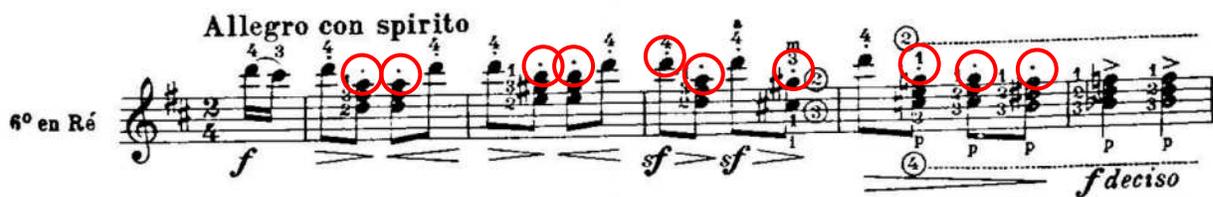


Figura 137 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - I. "Allegro con spirito"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 2, compás 1-6.

Segovia evitó muchos de los *staccati* escritos originalmente, pero aportó a la obra otro tipo de articulaciones, como los ligados. En los siguientes ejemplos se aprecia una comparación del mismo pasaje sin ligados (en la edición de Bèrben) y con ligados (en la de Schott). El segundo movimiento, al que pertenece este fragmento, se caracteriza por su expresividad y suavidad, por lo que estos ligados ayudan cumplir con este propósito.

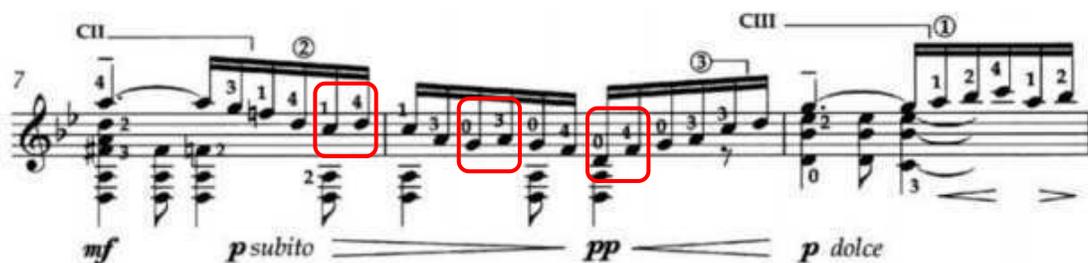


Figura 138 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21, compás 7-9.

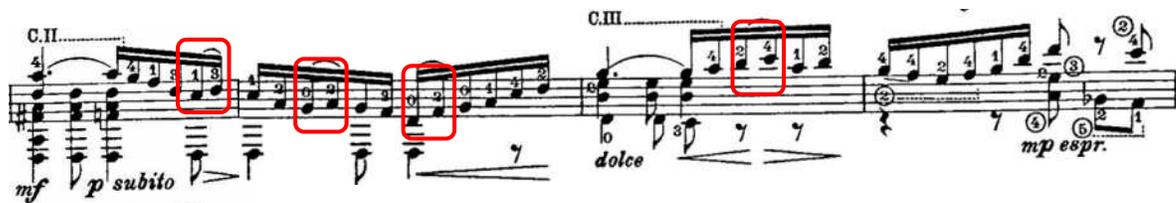


Figura 139 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - II. "Andantino, quasi Canzone"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.6, compás 7-10.

Otro recurso agregado por el español, son los armónicos, que aportan riqueza de color y de texturas.



Figura 140 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21, compás 81-82.



Figura 141 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - II-"Andantino, quasi Canzone"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 8, compás 81-82.

a) Simplificaciones

A continuación, se presentan algunos pasajes en los que Andrés Segovia modificó algunos aspectos con el fin de simplificarlos. En primer lugar, están las dos siguientes figuras pertenecientes al primer movimiento, en las que se muestra una escala que asciende y desciende y otra más que asciende; como se ve destacado en rojo, el manuscrito ofrece un bajo de escalas cortas de cuatro notas, mientras que Segovia toma esas notas para utilizarlas como bajo sólo en la primera nota de cada compás.

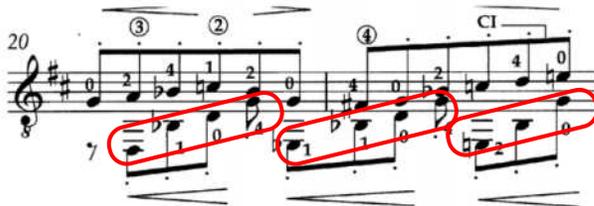


Figura 142 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 20-21.



Figura 143 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - I. "Allegro con spirito"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 2, compás 20-21.

En el cuarto movimiento, es muy notorio el cambio de notas en todos los arpeggios (Figura 161, 162, 163 y 164), Segovia toma esta decisión, con el fin de que los arpeggios, además de que sean más sonoros, puedan hacerse con mayor agilidad en la mano derecha y que eso permita que el intérprete alcance la velocidad que requiere un *presto*. Aquí sólo se muestran dos de los arpeggios cambiados, sin embargo, en todos los que son parecidos, hizo uso de este recurso.

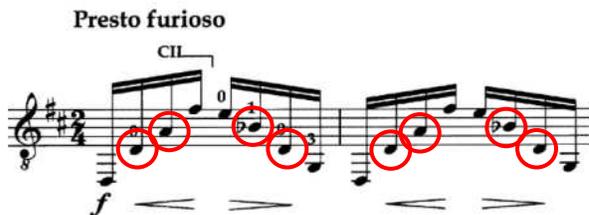


Figura 145 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.26, compás 1-2.

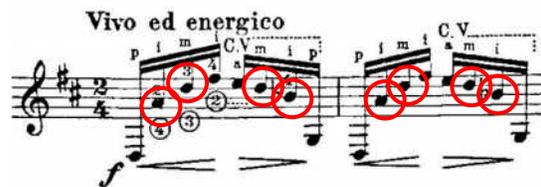


Figura 144 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.11, compás 1-2.

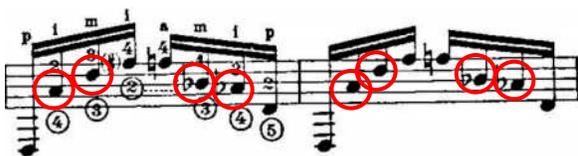


Figura 147 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.11, compás 21.

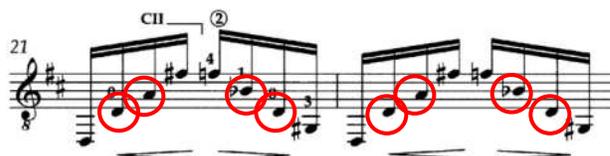


Figura 146 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.27, compás 21.

Finalmente, se muestran dos secciones del cuarto movimiento en las que Andrés Segovia cambia por completo el recurso. En el primer ejemplo (Figura 165 y 166) se observa cómo el compositor escribió una serie de sextas que se intercalan con un bajo y descenden y que en la edición de Andrés Segovia se han sustituido por una escala descendente en *pizzicato* que cambia sustancialmente la dinámica y, por lo tanto, el carácter de esta sección. En el segundo ejemplo (Figura 167 y 168), igualmente estaba escrita una serie de intervalos que descende y luego asciende; el español cambia por completo esto y sólo conserva las melodías principales (en rojo), mismas que, señala, deben tocarse con *pizzicato*, con este cambio también se altera la dinámica y carácter de esta parte.

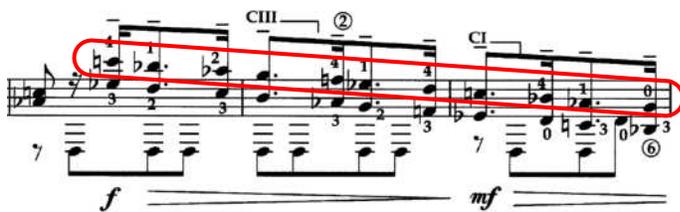


Figura 149 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.31, compás 119-121.



Figura 148 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.13, compás 21.

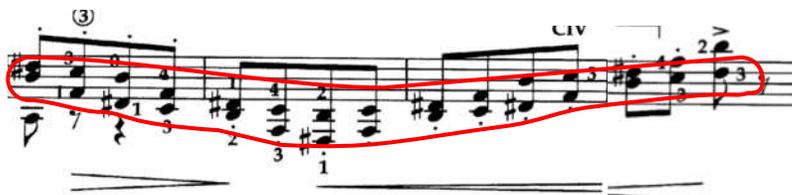


Figura 150 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.33, compás 181-183.

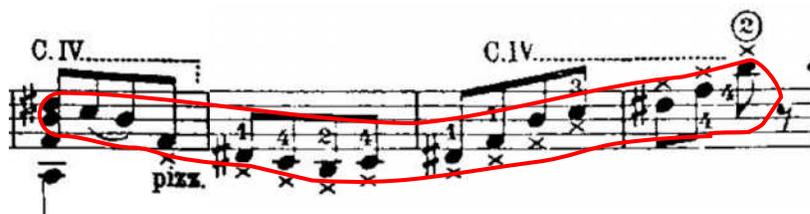


Figura 151 Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" - IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.15, compás 181-183.

3. Propuesta de digitaciones y recursos técnicos.

En este capítulo se presentará una versión diseñada pensando en dar al lector una opción relacionada con las versiones y ediciones aquí analizadas, pensando en satisfacer necesidades musicales y de accesibilidad técnica, siempre buscando un balance que permita que cada una de las obras tenga fluidez sin perder sus cualidades estéticas. Estas digitaciones se han escrito sobre alguna de las ediciones disponibles, es decir, se han alterado y no es una transcripción de la autora.

A continuación, se pueden observar las partituras de todas las obras propuestas en este trabajo, en cada una de ellas, se encuentra un código de colores que permite identificar de dónde se ha obtenido cada digitación, para lo cual, únicamente se han tomado en cuenta videos, clases y partituras, donde la digitación es o fue 100% comprobable; por lo que se dará prioridad a las fuentes escritas, bajo el entendido de que las versiones en video pueden tener diferencias circunstanciales, asimismo, se pueden observar notas al pie, que especificarán a detalle algunas anotaciones. Es importante aclarar que aquí no se incluyen todas las digitaciones de los intérpretes analizados, sino sólo aquellas que, a consideración de la autora, proponen respuestas relacionadas con las necesidades y con los parámetros tratados en este escrito. Por ello, es importante observar los círculos de colores escritos sobre cada compás o cambio de digitación, pues así se puede saber cuántos de los intérpretes utilizan esas digitaciones, por otro lado, si no aparece el círculo correspondiente a alguno, significará que dicho guitarrista utiliza una digitación distinta a la escrita en la partitura. Para comprender este sistema de manera integral, se debe recordar que no siempre los dedos marcados son obligatorios, es decir, que a veces se puede sustituir un dedo por otro (a consideración del lector), siempre y cuando se mantenga la digitación en la misma cuerda y traste. Por otro lado, se pueden ver en color rosa las digitaciones sugeridas por la autora y que no han sido exploradas por los intérpretes analizados.

Otra aclaración importante, es que la mayoría de las digitaciones se han enfocado principalmente a la mano izquierda, pues son las que tienden a ser más discutibles y problemáticas en la guitarra; sin embargo, se proporcionarán digitaciones de mano derecha en lugares donde ésta sea indispensable para resolver un pasaje o donde sean una propuesta útil.

3.1 Thème varié et Finale

La principal fuente de las siguientes digitaciones son las escritas por Andrés Segovia en su edición, sin embargo, fueron realizados algunos cambios tratando de cubrir los aspectos que se mencionaron en el capítulo anterior; es decir: en el “Tema”, la tercera, la sexta y la décima variación se busca la conducción de las voces y el *legato*; en la primera, segunda, cuarta, quinta, séptima, octava y novena variación, agilidad y la conservación de las articulaciones; y, por último, en el “Finale” se buscan todos los aspectos anteriores pues, de muchas formas, esta última sección es un compendio o recordatorio de la primera parte de la pieza. En resumen, se busca proveer al *Thème varié et Finale* del pianismo (que sobre todo implica articulaciones, agilidad y conducción armónica y melódica) del que se habló en el primer capítulo.

La versión de Omán Kaminsky se ha seleccionado por su parecido a la edición segoviana, por lo que permite encontrar alternativas a las deficiencias que presenta. Por otro lado, la versión de Judicaël Perroy representa de manera fiel la edición de Tilman Hoppstock y, por ende, el manuscrito original, con la cualidad de que dota de elementos de articulación (como ligados) y de digitaciones al manuscrito (y al manuscrito de Hoppstock). Por último, la versión de la coreana Bokyung Byun, propone una alternativa a las digitaciones de Perroy, asimismo, toma muchos elementos de la versión de Schott, por lo que es una fusión de las versiones antes mencionadas, igualmente, ofrece un elemento que sólo tiene su versión, la variación IX (aunque sólo en la grabación fonográfica).

En las siguientes figuras se pueden encontrar los códigos QR correspondientes a las grabaciones utilizadas para este análisis de digitaciones:



Figura 154 Omán Kaminsky, *Thème varié et Finale*.



Figura 153 Judicaël Perroy, *Thème varié et Finale*.



Figura 152 Bokyung Byun, *Thème varié et Finale*.

Para esta obra, se utilizó como base la partitura de Tilman Hoppstock, pues es la más cercana al manuscrito. A continuación, puede leerse la partitura correspondiente con el siguiente código:

Código <i>Thème varié et Finale</i>
● Andrés Segovia
● Omán Kaminsky
● Judicaël Perroy
● Bokyung Byun

Thème varié et Finale

Manuel Ponce
1882-1948

Andante un po' mosso

Musical score for the first section, 'Andante un po' mosso'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a guitar chord diagram for C3. The second staff continues the melody with various fingerings (1, 2, 3, 4) and includes a guitar chord diagram for C2. The third staff features a forte (*f*) dynamic, a *rall.* (rallentando) marking, and a guitar chord diagram for C2. The piece concludes with a double bar line.

Vivo (I)

Musical score for the second section, 'Vivo (I)'. It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *deciso*. The second staff includes the instruction *espress.* (espressivo) and a guitar chord diagram for C2. The third staff features a *poco rall.* (poco rallentando) marking and ends with a piano-piano (*pp*) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Agitato (II)

Musical score for Agitato (II) in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 25 and includes a *cresc.* marking. The second staff starts at measure 31 and includes a *f* marking. The third staff starts at measure 37 and includes a *f* marking and a repeat sign. The fourth staff starts at measure 43 and includes a *rall.* marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Circled numbers 1-4 are placed above notes. Above the staves, there are several pairs of colored circles (green and blue) and some triplets of colored circles (green, purple, blue). Some notes are circled in red or blue. The key signature has one sharp (F#).

Molto più lento (III)

Musical score for Molto più lento (III) in 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 49 and includes a *p* marking and an *espressivo* marking. The second staff starts at measure 55 and includes a *rit.* marking. The third staff starts at measure 62 and includes a *p* marking and a *pp* marking. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Circled numbers 1-4 are placed above notes. Above the staves, there are several pairs of colored circles (green and blue) and some triplets of colored circles (green, purple, blue). Some notes are circled in red or blue. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Allegro moderato (IV)

Musical score for Allegro moderato (IV), measures 69-79. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 0-4 in red and green. Dynamics include *cresc.*, *f espressivo*, *meno f*, and *dim.*. Performance markings include *rall.* and *dim.*. Colored circles (green, purple, blue) are placed above the staff to indicate specific notes or groups of notes. Some notes are marked with 'C2' or 'C3' in green. A blue bracket labeled 'C2' spans measures 76-77. A red bracket labeled 'C3' spans measures 85-86 in the subsequent section.

Allegro appassionato (V)

Musical score for Allegro appassionato (V), measures 82-86. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a driving, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 0-4 in red and green. Dynamics include *p* and *f*. Colored circles (green, purple, blue) are placed above the staff to indicate specific notes or groups of notes. A red bracket labeled 'C3' spans measures 85-86.

88 *C4* ϕ 2 *C2* *rall.*

91 *dim.* *pp*

* La recomendación para hacer la transición del Mi al La y de regreso al Mi, es tocar el Mi con la punta del dedo 4 y bajar haciendo una cejilla para tocar el La, es decir, éste se tocará con la yema o con la tercera falange.

Molto moderato (VI)

94 *p* *cresc. et accel.*

97 *f* *dim.*

100 *cresc.* *dim.* *rall.* *p*

Vivo con anima (VII)

Musical score for 'Vivo con anima (VII)'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of four staves of music, numbered 104, 107, 110, and 113. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *f* (forte) at the beginning and *rit.* (ritardando) and *p* (piano) towards the end. Chord diagrams are shown as colored circles above the staff: purple and blue circles above measures 104, 107, and 113; green, purple, and blue circles above measure 110. Chord labels C2 and C7 are placed above the staff in red and green respectively. A red double bar line with repeat dots is present at the end of measure 110. A green double bar line with repeat dots is present at the end of measure 113. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Molto moderato, ma energico (VIII)

Musical score for 'Molto moderato, ma energico (VIII)'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It consists of three staves of music, numbered 116, 118, and 121. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chord diagrams are shown as blue circles above the staff: one above measure 116, one above measure 118, and one above measure 121. Chord labels C1 and C2 are placed above the staff in purple. A purple double bar line with repeat dots is present at the end of measure 121. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

No existe ningún video de la siguiente variación y la única versión grabada se encuentra en el disco de la coreana Bokyoung Byun, ni siquiera la misma intérprete la incluye en sus videos tocando la obra. Por lo antes mencionado, las digitaciones de la siguiente variación fueron diseñadas por la autora y con la ayuda de la grabación existente y basadas en las digitaciones de la variación anterior, sin embargo, no se le pueden atribuir por completo la coreana, debido a la falta de material visual que las confirmen. Debido las dudas que existen respecto a la validez de esta versión, se le sugiere al lector tocarla sólo si su criterio lo indica.

Energico (IX)

145 *dim. e rall.*

Piu tosto moderato (X)

149 *p*

152

155 *f*

158 *p*

FINAL
Vivo scherzando



161 *f deciso*



168 *un po' a capriccio* *a tempo*

This musical score is for guitar, presented in a system of seven staves. Each staff contains a line of music with various annotations:

- Staff 1 (Measures 175-181):** Includes fretboard diagrams with colored dots (green, purple, blue) above the staff. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C5 and C2 are present.
- Staff 2 (Measures 182-188):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C2, C7, and C4 are present.
- Staff 3 (Measures 189-195):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C7, C4, and C2 are present.
- Staff 4 (Measures 196-202):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C8, C6, and C4 are present.
- Staff 5 (Measures 203-209):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C4 and C2 are present.
- Staff 6 (Measures 210-216):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *f* and *p*. Chord labels C6, C4, and C2 are present.
- Staff 7 (Measures 217-223):** Includes fretboard diagrams. Performance markings include *ff*, *poco rall.*, and *a tempo*. Chord label C6 is present.

The score is heavily annotated with red numbers (1-4) and circled numbers (1-6) indicating fingerings and techniques. Red lines connect these numbers to specific notes on the staff.

Musical score for guitar, measures 224-271. The score includes fingerings (numbers 1-4), chords (C1, C2, C3, C4), and dynamics (*p subito*, *rit.*, *a tempo*, *f*, *un po' rubato*). The score is annotated with colored circles (green, purple, blue) above the notes.

Measure 224: Fingerings 4 0, 1 3 4 1, 3 1 4 3, 0 1 0, 2 0 3 1. Chord C3.

Measure 231: Fingerings 3 4, 0, 2 4, 4 3 4, 1 2 3 4. Chords C1, C4. Dynamics: *p subito*.

Measure 238: Fingerings 4, 4, 4, 2, 3, 3, 2, 4, 1. Chord C2.

Measure 245: Fingerings 4, 0 2 1, 0 4 0, 2 4 0, 0 2 1, 0 4 1, 1 4.

Measure 254: Fingerings 2 1, 3 3, 0, 1 3, 2 4 1 3, 3 4, 0 1 4, 0, 4 0, 1 3.

Measure 263: Fingerings 0, 2, 4, 0, 0, 4, 2 4, 4 1, 4 1 0. Dynamics: *rit.*, *a tempo*, *f*.

Measure 271: Fingerings 1 3 3, 3 1 4 3 1 0, 2, 4, 2, 3 4 0. Chord C2. Dynamics: *un po' rubato*.

This musical score is for guitar, featuring a series of fretboard diagrams and musical notation. The score is divided into systems, with measure numbers 278, 285, 292, 300, 308, 316, and 324 marking the beginning of each system.

System 1 (Measures 278-284): Starts with a fretboard diagram (green, purple, blue circles). The notation includes a dashed line over measures 278-281, followed by a section marked *a tempo*. Fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 4) are present.

System 2 (Measures 285-291): Begins with a fretboard diagram. The notation starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and a *rit.* (ritardando) marking. It ends with a section marked *a tempo*.

System 3 (Measures 292-299): Starts with a fretboard diagram. The notation includes a *espressivo* marking and dynamics of *f* and *p*. Chordal structures are labeled C5, C3, and C3. Fingering numbers and circled numbers (3, 2) are used.

System 4 (Measures 300-307): Starts with a fretboard diagram. The notation includes a *f* dynamic and a *p* dynamic. Chordal structures are labeled C5 and C3. Fingering numbers and circled numbers (3, 4) are present.

System 5 (Measures 308-315): Starts with a fretboard diagram. The notation includes a *p* dynamic and a *f* dynamic. Fingering numbers and circled numbers (3, 4) are present.

System 6 (Measures 316-323): Starts with a fretboard diagram. The notation includes a *f* dynamic and a *p* dynamic. Fingering numbers and circled numbers (3, 4) are present.

System 7 (Measures 324-331): Starts with a fretboard diagram. The notation includes a *f* dynamic and a *p* dynamic. Fingering numbers and circled numbers (3, 4) are present.

332

C9 C5 C2

340

349

C3 C6 C6 C9

357

3.2 Invocación y Danza

A continuación, se presenta una sugerencia de digitación cuya base es la edición de Pepe Romero sobre la cual se ponderan digitaciones electas de las versiones de Emanuele Buono, Antigoni Goni, Alirio Díaz y Thibaut Garcia. En el caso de esta obra, se ha buscado representar los elementos de los que se ha hablado en el capítulo pasado; es decir, se ha buscado, por ejemplo, hacer evidentes a través de las digitaciones los elementos orquestales y acercarlos a los que se presentan originalmente en el “Amor Brujo”. Por lo que también se han buscado digitaciones que destaquen aquellos componentes que se relacionen con los personajes principales del ballet, por ejemplo, algunos bajos, las melodías y, por supuesto, el tema principal de “Invocación y Danza” y todos los temas característicos que aparecen en esta pieza. Igualmente, se ha optado por las digitaciones que resuelvan las complicaciones técnicas de manera más eficiente esto, por supuesto, a criterio de la autora.

Para estos propósitos, se ha seleccionado la versión de Emanuele Buono, que representa con fidelidad la edición de Pepe Romero; también se ha utilizado la versión de Antigoni Goni, basada por completo en la edición de Alirio Díaz; asimismo, se ha escogido la versión de Thibaut García pues es una fusión de ambas ediciones y propone algunos cambios que solucionan, sobre todo, complicaciones técnicas; por último, debe mencionarse que no sólo se ha utilizado la edición escrita de Alirio Díaz, sino que también se ha revisado el video para observar cómo ha interpretado las digitaciones y anotaciones que ha hecho, sin embargo, recordando siempre darle prioridad a lo escrito, pues la interpretación pública puede incluir cambios circunstanciales.

En las siguientes figuras se pueden encontrar los códigos QR correspondientes a las grabaciones utilizadas para este análisis de digitaciones:



Figura 156
Emanuele Buono,
*Invocación y
Danza.*



Figura 173
Antigoni Goni,
*Invocación y
Danza.*



Figura 155 Alirio
Díaz, *Invocación
y Danza.*



Figura 175
Thibaut Garcia,
*Invocación y
Danza.*

Aquí se presenta el código de colores que se ha diseñado para entender la partitura siguiente:

Código <i>Invocación y Danza</i>
● Emanuele Buono
● Antigoni Goni
● Alirio Díaz
● Thibaut Garcia

Invocación y danza

a Alirio Díaz

Joaquín RODRIGO
1901-1999

Moderato

pp lontano e ad libitum

p

f

pp lontano

The score is written for guitar in 3/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Moderato'. Above the staff are three groups of four colored circles (red, green, purple, blue) representing fingerings. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The second staff continues the melody with similar fingering groups. The third staff features a change in dynamics to 'p' and includes sixteenth-note passages with fingering numbers 1, 2, 4, and 0. The fourth staff has a dynamic marking of 'f' and continues with sixteenth-note patterns. The fifth staff shows a return to 'pp' dynamics and includes a section marked 'lontano e ad libitum'. The sixth and seventh staves conclude the piece with further melodic and rhythmic development, including a final triplet and a red note at the end of the seventh staff.

(*) o = armónicos



Musical staff with notes and fingerings. Labels include "C I", "C III", and "p".



Musical staff with notes and fingerings. Labels include "C3" and "2".



Musical staff with notes and fingerings. Labels include "più mosso", "p", "i p i p i etc.", and "2".



Musical staff with notes and fingerings. Labels include "mp profundo".

0 1

2 0 1 2

0 1

2 2 2 4 2 2 0 1 2 3 4 6

6

3 4 2 3 0 4 2

6

4 3 2 3 4 2

6

0 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2

CV

1 3 4 2 1 1 3 2 1 2 1 CV

m
 2.
 p. *i p i p etc.*

m
 2.
 p *i m i m* *cresc.*

1 2 4
 1 3 4
 1 3 4
 0 1 3
 1 3 4
 Pesante
 f

3 3
 2 4 2 1
 2 1 4 0
 1 1 2 4 2 1
 2 0

i
 2
 p *i m a* *p p i m etc.*
 p *leggiero*

138
 (ossia)
 a p p *p i* a
 C I
 p p *p i m a*
 C II
 p p *p i m etc.*

138 En este caso, se observa que la digitación de Alirio Díaz y Antigoni Goni sí usan los dedos indicados, sin embargo, no se incluyen, pues ellos hacen las figuras en la partitura del venezolano, es decir, octillos.

●

6 6 6 6

10 10

●

C I C II

10 10 10

C III

10 10 10

●

10 10

●

C V C VI

10 10 10

C VIII

10 10 10

Blue dot

Blue dot

C V C VI

Blue dot

C VIII

Blue dot

Purple dot Blue dot

meno mosso

f

Red dot Green dot Purple dot Blue dot

sempre meno mosso

mp

Tempo I°

Allegro Moderato Polo $\text{♩} = 108$
C VII

mf molto ritmico

C II

The image displays a guitar score with four systems of staves. The first system, titled 'Tempo I°', consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff with a 3/4 time signature. The second system, titled 'Allegro Moderato Polo' with a tempo of 108 beats per minute, is in 3/4 time and marked 'mf molto ritmico'. It includes a treble clef staff and a bass clef staff. The score is annotated with colored dots (red, green, purple, blue) indicating fret positions. The first system has three groups of four dots each. The second system has two groups of four dots each. The third system has four groups of four dots each. The fourth system has four groups of four dots each. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

● ● ● ●
 ● ● ● ●
 ● ● ● ●
 ● ● ● ●

C IV C II *rit.* ----- a Tempo

sfz marcato

● ● ● ● ● ●

C II

mf

● ● ● ● ● ●

● ● ● ● ● ●

● ● ● ● ● ●

● ● ● ● ● ● ● ●

cresc.

CIX

CIX

CIV

C II

C IV

C VII

mf

sfz marcato

rit.

a Tempo

CIX

● ● ● ● ● ● ● ●

3 2 4 3 1 4

● ● ● ● ● ● ● ●

3 2 4 3 2 4

●

$\frac{1}{2}$ C II

pp 3 0 1 1 0 4 0 2 4

●

0 0 3

●

0 0 3

●

0 0 3

● ● ● ● ● ● ● ●

3 0 *cresc.* 1 4 3 4 4 1 0

C II

2 0 1 1 2 4

3 0 0 4 2

2 0 1 1 4 1 3

1 3 2 1 3 2

⑤ 0 0 3 2

⑤ 0 0 3 2








139

¹³⁹ Esta sección es un caso particular, pues se puede escuchar que, en las versiones discográficas de Pepe Romero, John Williams, Julian Bream y Jeremy Jouve, se interpreta tal cual está en el manuscrito y en la partitura de Romero. Sin embargo, no sólo la mayoría de las versiones abordadas aquí optan por la simplificación (propuesta en la edición de Alirio Díaz), sino también otros artistas como Adriano del Sal, Benjamin Valette, Narciso Yepes, Thu Le, Aniello Desiderio, Xuefei Yang, Manuel Barrueco, Sharon Isbin, Margarita Escarpa, Chaconne Klaverenga, entre otros. Se analizaron muchas grabaciones y resulta extraño que ésta sea la edición más difundida e interpretada, pero que, al mismo tiempo, casi ningún guitarrista opte por hacer la sección como la escribió Joaquín Rodrigo (y Pepe Romero); debido a esto, se decidió marcar con cruces rojas las notas que se omiten en casi todas las versiones, así como incluir la digitación de mano derecha que resuelve el pasaje, sin omitir las digitaciones de Pepe Romero.

rasg. *ff*

i m i p i m i m i m i m i etc...

dim.

i m

p



rit. -----



a Tempo





¹⁴⁰ En esta sección, se incluirán también las digitaciones de Alirio Díaz en color rojo, pues son muy útiles si se desea hacer en la octava inferior los bajos de esta última danza. Estas digitaciones deben considerarse como una alternativa a las escritas por Pepe Romero.

The image displays a musical score for guitar, consisting of several systems of music. Each system begins with a set of colored circles (green, purple, blue, red) representing chords or fingerings. The notation includes treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords are labeled as C III and C II. Dynamics include *pp*, *sfz*, *marcato*, and *rit.*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A section starting at measure 141 is marked 'a Tempo' and 'CV'. The final system is marked 'rall.'.

¹⁴¹ En el caso de la versión de Thibaut Garcia, sustituye toda esta sección (del compás 195 al 198) hace las mismas notas y posición del compás 209 al 211.

The image displays a musical score with five systems of staves. Each system begins with a set of four colored dots: red, green, purple, and blue.

- System 1:** Starts with the tempo marking "a Tempo" and the dynamic marking "pp". The staff contains a sequence of notes with various articulations.
- System 2:** Features the tempo marking "Poco meno" and the dynamic marking "P espressivo". It includes a triplet of notes, a section marked "C V", and a circled "1" at the end.
- System 3:** Marked "a Tempo" and "pp", it shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs.
- System 4:** Similar to System 3, it continues the rhythmic pattern with the instruction "perdendosi" (fading away).
- System 5:** Marked "rall." (ritardando), it concludes the piece with a final cadence.

3.3 Sonata “Omaggio a Boccherini”

A continuación, se presentará una propuesta de digitación diseñada por la autora con base en la versión en video de Jérémy Jouve, Emanuele Buono, Meng Su, y Andrea de Vitis¹⁴², así como el manuscrito original y la edición de Angelo Gilardino y Andrés Segovia. Es importante recordar que esta obra tiene diferencias notorias entre la edición de Segovia y el manuscrito; las diferencias más destacables radican en las notas del acompañamiento y en las articulaciones, por lo que se hicieron algunos cambios sobre la partitura de Gilardino propios de la edición de Schott. La búsqueda de digitaciones para esta obra, ha sido la más difícil de este trabajo, pues existe muchas opciones, pero pocas que logren conservar las relaciones temáticas, que permitan hacer las articulaciones indicadas y que, además ayuden a que el discurso sea fluido. En esta obra, más que en las otras tres, se puede observar un cambio muy grande entre notas agregadas, omitidas e incluso secciones en las que se ha cambiado por completo el recurso utilizado, mismos cambios que se pueden consultar en el capítulo anterior; por lo anterior mencionado, se ha decidido hacer énfasis en las soluciones que se parezcan más al manuscrito, con la intención de acercarse lo más posible a lo que el compositor ha escrito originalmente.

La versión de Jérémy Jouve se eligió pues es la más parecida a la edición de Gilardino; por otro lado, la de Emanuele Buono representa perfectamente a la edición de Andrés Segovia; la de Meng Su y la de Andrea de Vitis son dos versiones que fusionan muchos elementos de las dos ediciones, por lo que ofrecen soluciones distintas a las que se observan en éstas.

En las siguientes figuras se pueden encontrar los códigos QR correspondientes a las grabaciones utilizadas para este análisis de digitaciones:



Figura 157
Emanuele Buono I.
"Allegro con
spirito".



Figura 177
Emanuele Buono II.
"Andantino, quasi
Canzone".



Figura 178
Emanuele Buono
III. "Tempo di
Minuetto".



Figura 179
Emanuele Buono
IV. "Presto
furioso".

¹⁴² El video del tercer movimiento interpretado por Andrea de Vitis no se encuentra disponible, por lo que sólo se analizarán sus digitaciones para los otros tres movimientos.



Figura 180 Jérémy Jouve I. "Allegro con spirito".



Figura 181 Jérémy Jouve II. "Andantino, quasi Canzone".



Figura 182 Jérémy Jouve III. "Tempo di Minuetto".



Figura 183 Jérémy Jouve IV. "Presto furioso".



Figura 184 Andrea de Vitis I. "Allegro con spirito".



Figura 185 Andrea de Vitis II. "Andantino, quasi Canzone".



Figura 186 Andrea de Vitis IV. "Presto furioso".



Figura 187 Meng Su, Sonata "Omaggio a Boccherini"

Para esta propuesta, se utilizó como base la partitura de Angelo Gilardino, pues es quien logra conjugar claramente las articulaciones escritas por Tedesco con una escritura más fácil de entender en un contexto guitarrístico.

Código Sonata Op. 77
● Andrés Segovia
● Emanuele Buono
● Jérémy Jouve
● Meng Su
● Andrea de Vitis

per Andrés Segovia

SONATA

(Omaggio a Boccherini)
per chitarra

Edited by Angelo Gilardino,
Luigi Biscaldi, Lorenzo Micheli

Mario Castelnuovo-Tedesco
(1895-1968)

I

Allegro con spirito

6^a in Re

f *sf* *sf* *sf*

deciso *CVIII* *con spirito*

f *mf*

mp espr.

p

20

24

28

33

38

43 CII ————— CI —————

p sf

48 CIII —————

p sf *p sf* *p espr.* *p*

53 CII —————

sf *p*

58

sf *p*

63 CVI —————

pp *p espr.*

68 CVI —————

p sf

73 *mp* CII

p sf *p*

78 *mf* *crescendo*..... CIII CV CIII

83 *...a poco...* *...a poco...* *f deciso*

88 CIII

93 *mf* C4

Detailed description of the musical score: The score is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system (measures 73-77) features a melody starting on G4 and moving up stepwise, with a bass line of chords. Dynamics include *mp*, *p sf*, and *p*. The second system (measures 78-82) shows a *mf* *crescendo* with chords CIII and CV. The third system (measures 83-87) includes *...a poco...* markings and ends with *f deciso*. The fourth system (measures 88-92) contains complex fingering with red numbers 1-4 and circled patterns. The fifth system (measures 93-97) continues with *mf* dynamics and includes a C4 chord. Above the staff, there are five groups of colored dots (red, green, blue, yellow) corresponding to the systems. Performance markings include hairpins for dynamics and slurs for phrasing.

98 *mp* *sentito* C5

103 *p dolce* *mp* *pp*

108 *p*

113 *mp* *mf*

117 *f*

121 *ff* *f* *sf* *sf*

un poco sostenuto *breve a tempo*

126 *sf* *deciso* *f*

131 *mf* *più dolce*

136 *mp espr.* *p* *CV*

141 *CI*

146 *CI*

150

155

mf

160

mf

breve *espr.*

166

mp

p grazioso

171

sentito

176

181

p espr.

186 CV CVI C5

sf

un poco tratt. a tempo

191 CIII

sf *pp*

p dolce e calmo

196

sf *pp*

201

p sf *p sf*

dolce

206

pp *sempre* *perdendosi.....*

210 *a tempo*

pp con spirito

214

pizz.

pp

p dolce

arm. 8°

arm. 5°

II

Andantino, quasi Canzone

6^a in Re
5^a in Sol

p dolce e malinconico

crescendo

CII CIII

mf p subito pp p dolce

CVICVII CVI CVII

mp espr. p dolce mp espr.

CIII CIV C4 CVIII

p dolce mf

16

CII

19

psf *psf* *p*

23

molto espr.

CV CVI

mf *mp*

27

arm. 8°

CIII

p *psf*

31

CIII

psf *p*

35 CIII CI CV CII CV

espr.

39 *esitando* *A tempo*

p *dolcissimo*

43 C6 C8 CVIII

47 C8 *movendo un poco*

50 **Più mosso - Ironico**

p *psf*

Detailed description: The image shows a guitar score with six systems of music. Each system includes a treble clef staff with notes, rests, and fingering numbers (0-4). Below the staff are fretboard diagrams with colored dots (red, green, blue, yellow) indicating finger positions. Performance instructions like 'espr.', 'esitando', 'A tempo', 'p dolcissimo', 'movendo un poco', and 'Più mosso - Ironico' are placed throughout. Specific techniques are labeled with 'CIII', 'CI', 'CV', 'CII', 'C6', 'C8', and 'CVIII'. The score ends with a 'psf' (pizzicato sforzando) instruction.

53

Allegretto malinconico
p espr.

psf > *pp*

56

p espr.

59

rallentando.....
espr.

62

movendo (a piacere)
riprendendo il Tempo I (Andantino)
p espr.

mp *p*

66

mp *p* espr. *p* molto espr.

70

73

dolce e sognante

mp CIII

75

p *p*

79

p *molto dolce* *pp* *svanendo*

Arm. 8 C2

III

Tempo di Minuetto (cerimonioso - con grazia)

6a in Re
5a in Sol

8

p *sf*

4

mp

8

p *sf*

12

16

The musical score consists of six systems of music for guitar, measures 1 through 16. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is annotated with various elements:

- Fingering:** Numbers 1-5 are placed above or below notes to indicate fingerings. Some numbers are circled in pink or blue.
- Accents:** *p* (piano) and *sf* (sforzando) are used to indicate dynamic changes.
- Chordal Markings:** Roman numerals (CI, CII, CIII) and letters (C1, C3) are placed above the staff to denote specific chords or voicings.
- Groupings:** Brackets and lines connect groups of notes, often with circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating sequence or phrasing.
- Color-Coded Diagrams:** Above the staff, there are diagrams of colored dots (red, green, blue, purple) representing fret positions on the strings.
- Measure Numbers:** The numbers 4, 8, 12, and 16 are placed at the beginning of their respective systems.

This musical score is for guitar, featuring six systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is annotated with various performance instructions and technical markings.

- System 1 (Measures 20-22):** Starts with a red bracket labeled "C1" spanning measures 20-21. Fingerings are indicated by red numbers 1-4. A red dot above measure 20 and a red-green-blue dot above measure 21 are present. Measure 22 has a red-green-blue-purple dot above it.
- System 2 (Measures 23-25):** Features a red bracket labeled "C6" over measures 23-24 and another labeled "C4" over measure 25. Fingerings are shown in red. A purple dot is above measure 24.
- System 3 (Measures 26-29):** Includes a red bracket labeled "CII" over measures 26-27 and another labeled "CVII" over measures 28-29. Dynamics include *psf* and *p semplice*. Fingerings are in red. A purple dot is above measure 28.
- System 4 (Measures 30-34):** Starts with a red bracket labeled "C2" over measures 30-31. Dynamics include *psf*, *p*, and *molto espr.*. A performance instruction "(espr. e un poco sostenuto)" is written above measure 32. Fingerings are in red. A purple dot is above measure 32.
- System 5 (Measures 35-39):** Includes a red bracket labeled "CIII" over measures 35-36. Dynamics include *p*. Fingerings are in red. A purple dot is above measure 35.
- System 6 (Measures 40-43):** Labeled "TRIO" in a box above measure 40. Dynamics include *p grazioso*, *mf*, and *p*. Fingerings are in red and green. A purple dot is above measure 40.

44

48

52

56

60

65

sf

p

mf

p

p *leggero e grazioso*

piu p

mp

p

DOUBLE

arm. 12

CIV

CII

CIII

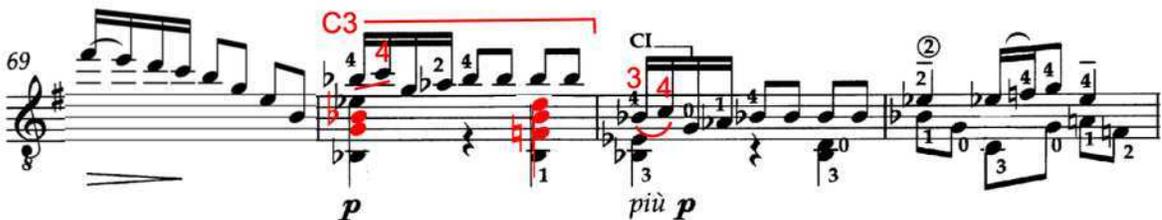
C1

C3

CII

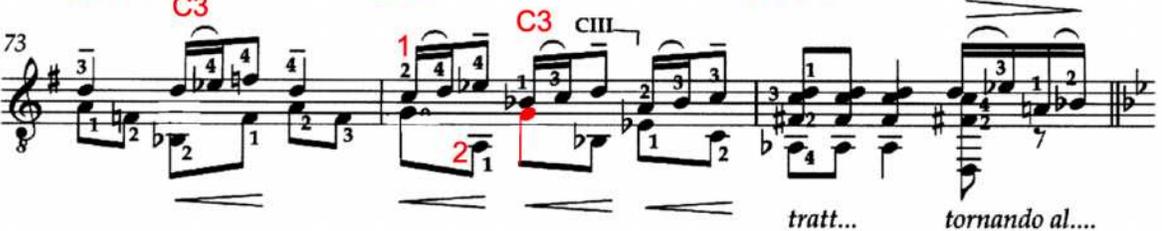
24

69   



p *più p*

73   



p *sf* *tratt...* *tornando al...*

76 **Tempo I**



p *sf*

79



mp

82



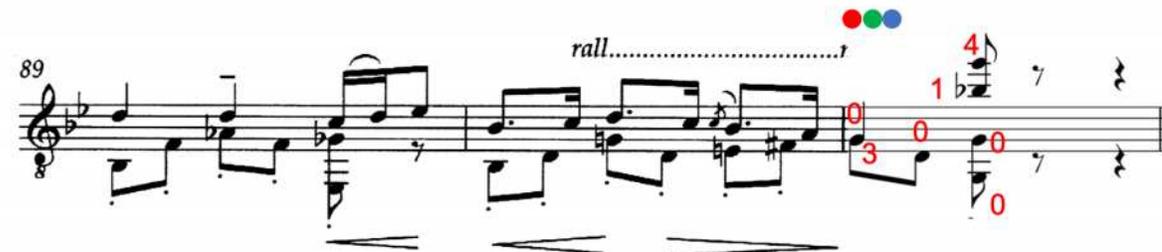
p *sf*

86



p *sf*

89 



rall..... *p* *sf*

IV

Presto furioso

6a in Re

6a in Re

f *p* *m* *i* *p*

C2 C3 C5 C3

4

C2 C3 C5

8

CII

mf *mp*

12

C5 *mf* *p*

15

C4 *p*

The image displays a musical score for guitar, organized into six systems of notation. Each system begins with a set of four colored dots (red, green, blue, yellow) indicating a specific fingering or technique.

- System 1 (Measures 18-20):** Labeled with measure number 18. It features a *mf* dynamic and a *CV* (Crescendo) marking. A circled 2 indicates a second ending.
- System 2 (Measures 21-23):** Labeled with measure number 21. It includes a *C2* marking and a circled 2. Fingering numbers 2, 4, 1, 3, 2 are shown in pink.
- System 3 (Measures 24-26):** Labeled with measure number 24. It features a *CI* marking, a *più f* dynamic, and a circled 3. Fingering numbers 4, 0, 4, 1, 0, 2 are shown in pink.
- System 4 (Measures 27-29):** Labeled with measure number 27. It contains a circled 3 and a circled 4.
- System 5 (Measures 30-33):** Labeled with measure number 30. It includes a *CIII* marking, an *Arm. V* marking, and dynamics *ff* and *p*. The word *più* is written in red below the notes. A circled 4 is present.
- System 6 (Measures 34-36):** Labeled with measure number 34. It includes dynamics *p* and *mf espr.*. The words *ami* and *ma* are written in red below the notes. Fingering numbers 1 and 2 are shown in red.

38

mp

43

47

a m i p
p dolce ed Espr.

51

55

CIV C3 C2

59

mp espr.

CIV

Detailed description of the musical score: The score is for guitar in G major (one sharp). It consists of seven systems of music. Each system begins with a set of four colored dots (red, green, blue, yellow) indicating fingerings. Measure numbers 38, 43, 47, 51, 55, and 59 are placed at the start of their respective systems. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string). Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mp espr.* (mezzo-piano with spirit). The word *a m i p* is written under the notes in measure 47. Articulation includes accents and slurs. Specific fret positions are labeled as CIV, C3, and C2. The score ends with a double bar line in measure 62.

63

4 7 4 2 5

Pizz.

67

mf più intenso

71

C3 4 4 4

Pizz. *p*

76

5 5 5 5 4 2 Pizz.

81

5 4 4 4 3

Pizz.

86

5 5 5 5

Pizz.

90

④ ③

p crescendo *mf* poco.....

94

mf *f*

.....a poco.....

98

Tempo I (Furioso)

f

.....tratt.....

102

CV CIV

106

Alla marcia - risoluto

f

CI

110 *psf* *più f* CIII

114 *ff* CIII CV

118 *f* *mf* CIII CI

122 *mp* *p* ⑤

126 *p dolce e affettuoso* CII

130 C3 CII

mp più intenso

134

138

mf espr.

142

146

150

C5 C8

154

mf mp p mp espr.

159 *f* *mf* *mp*

164 *p* *mf* più intenso

169 *f* *mf* *mp* *p* *f* quasi fanfara

174 *più f*

179 C2 C2 CIV

184 C2 CIV C4 *ff*

189 CIV un poco tratt.

Tempo I - Furioso

193 *f*

196

199 *mf*

202

205 *p*

Risolto alla marcia

208 *f*

211 C5 CII CII *più f*

214 CII

217 CV *ff*

220 *stringendo* *ff*

223

226 *sostenendo* *fff*

3.4 Concierto de Aranjuez

El *Concierto de Aranjuez* y, en general, todas las obras para guitarra de Joaquín Rodrigo, fueron creadas para explotar las posibilidades del instrumento al máximo, es por ello que muchas de las digitaciones escritas en las ediciones que se abordan aquí son la única opción existente para varios pasajes, por ello, se tomará como base la edición de Ángel Romero y sobre ella se harán los cambios que se crean pertinentes. En contraste con el *Thème varié et Finale* o la *Sonata Op. 67*, las digitaciones propuestas para esta obra, en su mayoría, buscan ofrecer al lector una opción práctica, que permita agilidad y sonoridad, aunque, por supuesto, también se buscará en algunos casos, ofrecer digitaciones que permitan frasear, conducir o articular de manera funcional.

Con el fin de cumplir con el propósito antes mencionado, se han consultado seis fuentes distintas. En primer lugar, se ha estudiado la versión de Paco de Lucía, misma resulta muy útil si lo que se busca es diversidad de perspectivas; el guitarrista español no se dedicaba a la música académica, sin embargo, el *Concierto de Aranjuez* representa una interesante combinación de elementos flamencos y de la guitarra clásica, por lo que las propuestas de de Lucía ofrecen soluciones que no son usuales en la guitarra clásica y, por otro lado, la comparación demuestra los elementos que comparten.

También se ha analizado la edición escrita de Renata Tarragó, pues es la edición más antigua de la que se dispone, por las razones opuestas se ha tomado en cuenta la de Ángel Romero, pues es la edición más reciente existente. A pesar de que no es una edición publicada, se dispone de una versión escrita con anotaciones de Thomas Müller-Pering, quien ha propuesto digitaciones e incluso ha reescrito fragmentos para que logren empatar de mejor forma con la orquestación y también se ha revisado su grabación.

Para propósitos de este capítulo, se han utilizado tres versiones más, la de Ricardo Gallén, quien, a pesar de ser un guitarrista especializado en el repertorio académico, posee un estilo diverso y lleno de virtuosismo que, por lo mismo, tiene a facilitar los pasajes más complicados. Lo mismo sucede con Meng Su, quien también propone soluciones únicas a ciertos pasajes. Por último y como representante de la edición de Ángel Romero, se ha revisado la grabación de su hermano, Pepe Romero

que, en general, sigue todas las digitaciones marcadas en la partitura, por lo que hace muestra de cómo funcionan éstas en la práctica, igualmente, el guitarrista ofrece varias digitaciones que no son referentes a esta versión, por lo que resulta interesante indagar por qué ha cambiado algunas de ellas.

En las siguientes figuras se pueden encontrar los códigos QR correspondientes a las grabaciones utilizadas para este análisis de digitaciones:



Figura 188 Paco de Lucía, *Concierto de Aranjuez*.



Figura 189 Pepe Romero, *Concierto de Aranjuez*.



Figura 190 Meng Su, *Concierto de Aranjuez*.



Figura 191 Thomas Müller-Pering, *Concierto de Aranjuez*.



Figura 192 Ricardo Gallén, *Concierto de Aranjuez*.

El siguiente esquema muestra el código de colores que se ha destinado para el *Concierto de Aranjuez*:

Código Concierto de Aranjuez
●Renata Tarragó
●Paco de Lucía
●Pepe Romero
●Meng Su
●Thomas Müller-Pering
●Ricardo Gallén

Concierto de Aranjuez

para guitarra y orquesta

Digitado por
Angel Romero
(1984)

I

Joaquín Rodrigo

Allegro con spirito (♩ = 84)

II

pp *Rasgueado* *m m i m m m i m* *p* *sigue*

cresc.

VII

ff

todo pulgar.

p *cresc.* 2 4 1 2 4 2 1 5 5 5

↑ 3 ↓ 3

a m a m

143

¹⁴³ Alternativa propuesta por Paco de Lucía para el motivo principal de rasgueos.

144

Colored dots: (●●●●●) (●●●●●) (●●●●●) ●●●●●●●●

Colored dots: ●●●●●●●● ●●●●●●●●

ff *pp*

Colored dots: ●●●●●●●● ●●●●●●●● ●●●●●●●●

f

Colored dots: ●●●●●●●● ●●●●●●●● ●●●●●●●●

f *p*

p i p i p i p

Colored dots: ●●●●●●●● ●●●●●●●● ●●●●●●●● ●●●●●●●● ●●●●●●●●

p

Colored dots: ●●●●●●●● ●●●●●●●● (●●●●●●●●) ●●●●●●●●

p

¹⁴⁴ Alternativa propuesta por Paco de Lucía para el motivo principal de rasgueos.

5 m i m i a m i i m

i m 6

grazioso VII m a m a m m i m i m i VII m i

a m i m i m i X i m 7

a m i m i V i m i m

8 III X m i VIII m i m i p m i p X

Musical score for guitar, measures 7-10. Measure 7: m i p, *ff*. Measure 8: m i, *mf*. Measure 9: i m, *f*. Measure 10: p i m i m i m, *ff*, *p*. Includes fingering numbers and dynamic markings.

144

Detailed musical score for guitar, measures 9-10, enclosed in a red dashed box. Includes extensive fingering numbers and dynamic markings like "decresc." and "pp".

Musical score for guitar, measures 11-12. Measure 11: Arm., *mf*. Measure 12: Arm., *p*. Includes fingering numbers and dynamic markings.

145 Alternativas a la escala superior.

The image shows a musical score for guitar, spanning measures 145 to 147. The score is written on a single staff with a treble clef and includes tablature below the notes. Measure 145 starts with a *mf* dynamic and contains a series of chords and notes. Measure 146 begins with a *p* dynamic and includes the instruction 'C5' above the staff. Measure 147 starts with a *f* dynamic and features a section labeled 'VI' at the end. The score is annotated with various elements: colorful dot diagrams (red, green, blue, yellow, orange) above the staff, circled numbers (1-4) indicating fingerings, and specific fingering patterns like '3 4 1 3 1' and '3 4 1 3' written in different colors. There are also some circled numbers in the tablature, such as '3', '4', and '1'. The score is divided into sections by Roman numerals II, III, and VI.

¹⁴⁶ Siempre que aparece una figura igual a la del inicio, cada intérprete hace los cambios que hizo en la primera parte.

¹⁴⁷ Algunos intérpretes optan por hacer sólo dos dieciseisavos en vez del tresillo, es decir, de repetir sólo dos veces cada nota.

VI mi

IX i m

c) II a i m IX

IX m i m

V i m

VIII i m IV

VII p i m m i a

cresc.

206

Musical score for guitar, measures 16-19. The score is in treble clef, key signature of two sharps, and 6/8 time signature. It includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *mf*, *cresc.*, *marcato*), articulation (*stacc.*), and fingerings. Above the staff are colored dots representing fret positions. Measure numbers 16, 17, 18, and 19 are boxed. Roman numerals VI, VII, and X are indicated above the staff. The lyrics "a m i a i m i" and "i m" are written above the notes.

VIII III VIII III VIII

f *stacc.* *mf* *p*

20

VIII IX VIII IX

p *f*

21

21

p *ff*

21

21 22 23

ff *p*

21 22 23

22 23

p

22 23

A guitar fretboard diagram for a C5 chord. The diagram shows the first five frets of the strings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in pink. Above the strings, the letters 'a m i a m i' are written in pink, with circled numbers 1, 3, 4, 3, 1 above the 'i' notes. Below the strings, a pink tablature shows the fret numbers for each string: 3, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 1. A circled number 3 is at the end of the tablature. A dashed line indicates the chord continues to measure 149.



Musical score for guitar, measure 24. The key signature has two sharps (F# and C#). The score shows a C7 chord (VII V VII) with a *ff* dynamic. The guitar part consists of a series of chords and arpeggios. A green bracket above the staff indicates the C7 chord structure.

Musical score for guitar, labeled "todo pulgar". The key signature has two sharps. The score shows a series of chords and arpeggios with a *p* dynamic. The guitar part consists of a series of chords and arpeggios. A *pp* dynamic is indicated at the end of the section.

¹⁴⁸ Alternativa a la escala del sistema superior.

II

Adagio (♩ = 44)

(6-E) VII VII V VII VII II

mf

mf cantabile

V *a i m*

III II II

mf

① ② ③ ④

① ② ③ ④

① ② ③ ④

The image displays a complex musical score for guitar, featuring several systems of notation. Each system includes a treble clef staff with notes, rests, and fingerings, and a bass clef staff with chords and fingerings. Above the treble clef staves are color-coded circles (green, blue, yellow, red) indicating fingerings. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf*, *cresc.*, and *decresc.*. Specific sections are labeled with Roman numerals (IX, X, V) and measure numbers (149, 150, 6). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and sometimes 5. Some notes are highlighted in pink or yellow. The score concludes with a *decresc.* marking and a final chord.

150 Alternativa a la escala superior.

Musical score for guitar and piano. The score is divided into several systems, each with a color-coded header (red, green, blue, yellow, orange dots).

System 1 (Guitar): Starts with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 7/8 time signature. The first measure is marked *f* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *i m* and *i m i*. The second measure is marked *decesc.* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *a* and *i m i*. The third measure is marked *pos* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *3*. The fourth measure is marked *C1* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *3*. The fifth measure is marked *C3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *3*. The sixth measure is marked *IV* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *3*. The seventh measure is marked *III* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *3*. The eighth measure is marked *1* and contains a single eighth note with fingering *1*.

System 2 (Piano): Starts with a grand staff (treble and bass clefs), key signature of two sharps, and a 7/8 time signature. The first measure is marked *mf* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The second measure is marked *ben marcato il canto* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The third measure is marked *5* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The fourth measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*.

System 3 (Guitar): Starts with a treble clef, key signature of two sharps, and a 7/8 time signature. The first measure is marked *e)* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The second measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The third measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The fourth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The fifth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The sixth measure is marked *II* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The seventh measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*. The eighth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *1* and *0*.

System 4 (Piano): Starts with a grand staff, key signature of two sharps, and a 7/8 time signature. The first measure is marked *i m i* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The second measure is marked *i m i* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The third measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The fourth measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The fifth measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The sixth measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The seventh measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The eighth measure is marked *3* and contains a chord with fingerings *1* and *0*.

System 5 (Guitar): Starts with a treble clef, key signature of two sharps, and a 7/8 time signature. The first measure is marked *3 1 4* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The second measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The third measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The fourth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The fifth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The sixth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The seventh measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*. The eighth measure is marked *3* and contains a triplet of eighth notes with fingerings *3* and *1*.

System 6 (Piano): Starts with a grand staff, key signature of two sharps, and a 7/8 time signature. The first measure is marked *i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The second measure is marked *m i* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The third measure is marked *i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The fourth measure is marked *i m i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The fifth measure is marked *i m i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The sixth measure is marked *i m i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The seventh measure is marked *i m i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*. The eighth measure is marked *i m i m* and contains a chord with fingerings *1* and *0*.

8

f)

rasgueado

i m i a m i m

I pos 0 2 4 0 2 3 0 2 4 1 2 4 1 4 0 3

p

f

m i m m i

9

più mosso

rall.

ff

6

sempre cresc.

10

IX VII IX

IX XI

XI V

11

fff Rasgueado

The image displays three systems of musical notation for guitar, likely in the key of D major (two sharps). The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps, and various musical symbols such as bar lines, measure numbers (9, 12, 13, 8), and dynamic markings (*p*).

The first system (measures 9-12) features a melodic line with triplets and fingerings. A bracket above measures 10-11 is labeled with Roman numeral IV and fingerings *i m*. A bracket above measure 12 is labeled with Roman numeral IV and fingering *i*. The instruction *todo pulgar* is written below the first triplet.

The second system (measures 13-16) continues the melodic line. Brackets above measures 13-14 are labeled with Roman numeral IV and fingerings *m i*. A bracket above measure 15 is labeled with Roman numeral V. A bracket above measure 16 is labeled with Roman numeral IV. A bracket above measures 17-18 is labeled with Roman numeral VI. The instruction *pù tranquillo* is written below measure 17, and *rallentando* is written below measure 18.

The third system (measures 19-22) begins with a dense rhythmic pattern of sixteenth notes. A bracket above measures 19-22 is labeled with Roman numeral VII and the instruction *loco*. The instruction *Arm. (19)* is written below measure 20.

Above each system, there are color-coded dots: a row of five dots (red, green, blue, yellow, orange) above the first system, and a row of six dots (red, green, blue, yellow, orange, purple) above the second and third systems.

III

Allegro gentile (♩ = 164)

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings of *f* and *p*, and fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Above the staff are several rows of colored dots (red, green, blue, yellow) representing chord diagrams. The second staff continues the piece with similar notation, including a *p p* dynamic marking. The third staff features a *m* dynamic marking and a circled '3' indicating a triplet. The fourth staff includes a circled '1' and a circled '4'. The fifth staff is marked with Roman numerals IX, VIII, IX, and VII, and includes the instruction *todo pulgar* (use thumb for everything). The sixth staff begins with a *mf* dynamic marking and ends with a *cresc.* (crescendo) instruction. The score is interspersed with rows of colored dots and circled numbers throughout.

a m VII
 a i m i
 VII
 a i m i
 IX
 i m i
 a m
 a i
 m i m i m
 i m i
 a m i
 sempre stacc.
 cresc. poco a poco
 ponticello

g)
 h)

todo pulgar

●●●●●● (●●●●●●) C2
 IV VII
 (ponticello)
 ●●●●●● ●●●●●●
 IV IX XI IX
 (ponticello) nat. *ff*
 ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●●
 IV IX VIII X IX *sempre stacc.*
 m i a m i a m i *mf*
 ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●●
 m i a m i a m i m i m i VII m i m i
cresc. *sf*
 ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●●
 VI
 m i a m i p
 ① *p* *legatissimo* *simile* *cresc.*
 ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●● ●●●●●●
 VII XI
 m i m i a
p *sf* *p*

mi p

cresc.

sf

mi p

f

mi p

f

9 p i a m

pp

VII

V

i a m

pp

VII

V

pp

● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●

cresc.

i m i m i m

● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●

p i m p p i a

V VII IV

10

C5 C3 C3

p i a m p m i a p m i a

10

146

151

● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●

f p p

VIII

● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●

p p p p

X II

11

● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●
● ● ● ● ●

p p p p

II

4

¹⁵¹ Propuesta de Thoma Müller-Pering para el final de los arpeggios. Agregar a partir de la flecha roja.

i m
 p
 II
 VII
 12
 13
 p a m i
 p p p p
 C2
 G2
 p i m
 m i
 mf
 14 i m i m i m i (continua alternando)
 a m i a m i a m i

cresc. DOCO a DOCO

m i m i m i m i m i m i m i m

pp

4. Conclusiones

A continuación, se enumerarán las conclusiones a las que se ha llegado a partir de este trabajo:

1. Uno de los propósitos primarios de esta tesis fue identificar algunos de los retos musicales de las cuatro obras analizadas aquí y relacionarlos con aspectos técnicos; efectivamente, se delimitaron problemáticas específicas, como la sonoridad, el pianismo y la articulación, y se relacionaron directamente con cada una de las piezas.
2. En el tercer capítulo se comprobó de manera práctica que las complicaciones generadas por los compositores que no eran guitarristas han llevado a los intérpretes de todas las épocas a buscar soluciones técnicas que permitieran a la obra conservar su esencia, por lo que, en las digitaciones, resulta evidenciada la intención de cada guitarrista por buscar respuestas distintas o por generar soluciones nuevas a partir de las existentes en las ediciones escritas.
3. Los recursos técnicos implicados en la resolución de las complicaciones se lograron ampliar y desarrollar a partir de obras como las propuestas en este trabajo, pues se han podido implementar elementos más relacionados a la técnica flamenca como las escalas con digitaciones para mano derecha con tres dedos.
4. Por décadas, ha sido necesario un análisis profundo que permitiera identificar la esencia de una pieza, para así seleccionar aquello que resulta indispensable en la interpretación de cierta obra en específico, lo cual se evidencia en gran medida en todas las notas, acordes y elementos que se han simplificado, quitado o añadido en cada una de las ediciones y por los intérpretes mismos.
5. Para propósitos de esta tesis, se escucharon, no sólo las interpretaciones seleccionadas y descritas aquí, sino que se buscó conocer algunas digitaciones de versiones no oficiales, fonogramas y videos, y se puede afirmar que la mayoría de ellas están creadas a partir de todas las fuentes existentes en el momento de su grabación, es decir, de las ediciones disponibles e incluso de las grabaciones previas.
6. A partir del caso visto en la *Sonata "Omaggio a Boccherini"*, se puede decir que es necesaria una sistematización, al menos con un enfoque didáctico, para elementos poco explorados como las articulaciones con el propósito de crear conceptos generales que ayuden a que los compositores puedan ofrecer a los guitarristas indicaciones específicas y que sean entendibles para todos sin

necesidad de especulación acerca de lo que podría significar. Asimismo, esto daría a los guitarristas una paleta de posibilidades específicas que podrían, incluso, acercarlos a los conceptos existentes en otros instrumentos, de manera que se lograría un lenguaje común que permita facilitar el trabajo colaborativo.

7. La búsqueda de soluciones a partir de fuentes ya existentes, como las ediciones publicadas y algunas versiones grabadas, puede permitir a los intérpretes generar fácilmente una versión propia, que permita a la obra mantener su esencia; igualmente, este análisis permite entender los estandartes principales de algunas escuelas de interpretación guitarrística y de algunas épocas de la historia del instrumento.
8. La figura de Andrés Segovia representó un papel fundamental en el “Renacimiento de la guitarra”, pues gracias a él los compositores que no eran guitarristas pusieron manos a la obra en la creación de nuevo repertorio específico para el instrumento. Por otro lado, el enaltecimiento del español, propició que se hicieran de lado nuevas propuestas de composición, de estilo y técnicas.
9. El cuestionamiento de ediciones o versiones emblemáticas para crear una propia permite la evolución técnica y musical, hecho evidente en el caso de la *Sonata* de Mario Castelnuovo-Tedesco, en la que se puede ver un cambio sustancial entre la primera y edición y la segunda; o en del *Thème varié et Finale*, donde, incluso, se han añadido secciones y se ha cambiado el orden a la estructura anteriormente propuesta por Andrés Segovia.
10. Este repertorio sí ha representado una mejora en la técnica y en el desarrollo del instrumento; al revisar las ediciones y versiones fonográficas y videográficas que han existido a partir de la creación de estas obras, se ha visto cómo, cada vez más, los intérpretes han logrado acercarse a las exigencias musicales descritas por los compositores, tal es el caso de obras como *Invocación y Danza*, donde se observa una evolución entre la primera edición y versiones existentes y las más recientes, en las que ya se pueden ver algunas de las indicaciones del compositor que antes no se habían visto.

Anexo

Análisis Formal – *Invocación y Danza*

Tabla 2 Estructura *Invocación y Danza*.

Partes	Invocación				Puente modulante	Danza										CODA
	A	B	Puente 1	C		A				Puente	B					
						a	Puente1	a'	Puente 1'		b	Puente 1	B'	Puente 1'	A''	
Referencias	Tema Introducción del Amor <i>Brujo</i>	<i>Homenaje a la "Tombeau de Debussy"</i>	Tema del <i>Juego del Amor y la Canción del Amor Dolido</i>	Tema del Amor Dolido y el Aparecido	Tema principal del Amor <i>Brujo</i>	Polo en Bm	En Bm	Polo en F#m	En F#m	Tema de <i>Invocación y Danza</i> En F#m	Tema de <i>Invocación y Danza</i>	Rasgueos y ligados	Tema de <i>Invocación y Danza</i> en Bm	Rasgueos	Polo en Dm	Ligados, tema Introducción y Campanas del Amanecer
Compases	1-26	27-40	41-47	48-59	60-66	67-86	87-96	97- 116	117-126	127-130	131-147	148-160	161-172	173-175	176- 194	195-214

Análisis Formal – Sonata “Omaggio Boccherini”

Tabla 3 Sonata "Omaggio a Boccherini"- I. "Allegro con spirito"

Partes	Exposición				Desarrollo							Puente modulante	Reexposición						CODA
	A	Puente	B	Puente	a'	b'	b'	b''	a'	a''	b'''		A	Puente	B	Puente	A	B	
Compases	1-13	14-21	22-29	30-37	38-50	51-62	63-74	75-82	83-86	87-102	103-110	111-122	123-138	139-146	147-154	155-163	164-181	182-205	206-218

Tabla 4 Sonata "Omaggio a Boccherini"- II. "Andantino, quasi Canzone"

Partes	A			B			Puente 1	A a'	Puente 3	C		Puente 4	A a''	Puente 5	CODA
	a	b	c	d	d'	d				e'	f				
Compases	1-6	7-9	13-15	15-22	23-30	31-37	38-41	42-48	49-50	51-54	55-62	63-64	65-73	74	75-82

Tabla 5 Sonata "Omaggio a Boccherini"- III. "Tempo di Minuetto"

Partes	A				B		A	
	a	a'	a''	a'''	Trio	Double	a	a'
Compases	1-8	9-16	17-24	25-39	40-55	56-75	76-83	84-91

Tabla 6 Sonata "Omaggio a Boccherini"- IV. "Presto Furioso"

	A	B	A'	C	A'	C'
Compases	1-32	33-98	99-107	108-192	193-209	210-230

Análisis Formal – Concierto de Aranjuez

Tabla 7 Concierto de Aranjuez - I. "Allegro con Spirito"

Partes	Introducción	Exposición (A)	Desarrollo (B)	Reexposición (A)	CODA
Número de ensayo	1 a ② -1	② a ⑩ -1	⑩ a ⑯ -1	⑯ a ⑳ -1	㉒ a 243

Tabla 8 Concierto de Aranjuez - II. "Adagio"

Partes	A	B	Cadenza	C
Número de ensayo	① a ⑤ -1	⑤ a ⑩ -1	⑩ a ⑪	⑪ a 101

Tabla 9 Concierto de Aranjuez - III. "Allegro gentile"

Partes	Introducción	A	B	C	D	E	Codetta
Número de ensayo	1 a ① -1	① a ⑤ -1	⑤ a ⑩ -1	⑩+2 a ⑮ -2	⑮ -1 a ㉑ -1	㉑ a ㉒ -1	㉒ a 321

Listado de Figuras

1. Cápsula donde se muestra la admiración de la que Segovia gozaba.
2. Clase magistral de Michael Chapdelaine con Andrés Segovia.
3. Julio César Oliva, *La Negra*, México: Mundo América, s.f., compás 140 y 141.
4. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 7, compás 203-205.
5. Manuel M. Ponce, *Sonata V*, Miguel Alcázar (ed.), *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, México: Ediciones Étoile, 1929, p. 99, compás 64-67.
6. Franz Schubert, *Franz Schubert's Werke, Serie XI, No. 4: Sechs Moments Musicaux No. 6*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888, p. 56, compás 1-4.
7. Observar la similitud en el uso de planos sonoros, así como en los bajos de la guitarra que representan los pedales del piano. (Preludios Encadenados-Andantino Espressivo y Tema del *Thème varié et Finale*).
8. Ejemplo de cómo Ponce escribió arpeggios amplios que, en la guitarra implican mucho esfuerzo y desplazamientos pero que, en el piano son muy naturales. (*Preludios Encadenados* y "*Finale*").
9. Representación en la guitarra del recurso de los arpeggios rápidos en el piano. (*Preludios Encadenados* - "*Andante*" y "*Finale*").
10. Comparación entre dos rítmicas iguales con saltos similares que, en el piano es natural y que en la guitarra representan esfuerzo. (*Preludios Encadenados* y "*Variación IV*").
11. En rojo, el tema de la "*Introducción*" del *Amor Brujo*, común entre ambas obras. En azul, las dos indicaciones de carácter.
12. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997.
13. *Amor Brujo*, "*Introducción*", Asturias Symphony Orchestra.
14. *Amor Brujo*, "*En la Cueva*", Asturias Symphony Orchestra.
15. Relación temática entre el "*Polo*" de *Invocación y Danza*, la "*Canción del Fuego Fatuo*", y el tema principal de la "*Danza*".

16. *Invocación y Danza*- “Polo”, Emanuele Buono. (4:06-4:29) y tema de la “Danza” (5:26-6:05).
17. *Amor Brujo*, “Canción del Fuego Fatuo”, Asturias Symphony Orchestra.
18. Observar y escuchar cómo el arpeggio resaltado en rojo, es una emulación de los arpeggios en el piano.
19. *Invocación y Danza*, arpeggios en el final de la “Invocación” (3:13-3:38). Emanuele Buono.
20. *Amor Brujo*, “El Aparecido”. Asturias Symphony Orchestra.
21. Relación entre la “Escena”, y el Pesante de *Invocación y Danza*. Observar las similitudes y como se imita el efecto de todos los alientos que aparecen en este movimiento en la guitarra.
22. *Amor Brujo*, “Escena”, Asturias Symphony Orchestra.
23. *Invocación y Danza*, Emanuele Buono. (3:00-3:13).
24. Prestar atención a la relación entre un tutti y acompañamiento orquestal y los rasgueos y figuras de relleno entre acordes.
25. *Amor Brujo*-“Canción del Amor Dolido”, Asturias Symphony Orchestra. (0:00-0:18)
26. *Invocación y Danza*, Emanuele Buono. (6:04-6:17).
27. Cifrado del “Tema” y adornos. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - “Tema”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 4, compás 1-12.
28. Adornos en el “Vivo”. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - “Vivo (I)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 4, compás 13-24.
29. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Molto moderato, ma energico (VIII)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 116-128.
30. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - “Energico (IX)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 129-148.
31. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Piu tosto moderato (X)”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 149-160.
32. Adornos en el “Final”. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Final”*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 12, compás 161-171.

33. Articulaciones en los adornos del "Final". Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, "Finale", compás 1-14.
34. Cifrado del "Molto più lento). Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Molto più lento (III)"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 8, compás 49-68.
35. Cifrado de las progresiones armónicas en el "Molto moderato (VI)". Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Molto moderato (VI)"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 9, compás 94-103.
36. Adecuaciones del manuscrito a la edición de Schott. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Finale"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 11, compás 231-244.
37. Adecuaciones del manuscrito a la edición de Schott. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Finale"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 5, "Finale", compás 76-92.
38. "Finale" en la edición de Alcázar. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale*, Miguel Alcázar (ed.), México: Ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000, p. 55, compás 283-321.
39. "Nuevo Final" en la edición de Hoppstock. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Appendix II"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 9, compás 94-103. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 15, compás 331-340.
40. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Vivo con anima (VII)"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 104.
41. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Var. V. Vivace"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music 1928, p. 3, compás 1.
42. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – "Vivo con anima (VII)"*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott Music, 2006, p. 10, compás 115.
43. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale - "Var. V. Vivace"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 3, compás 12.
44. Comparación de articulación en los adornos del "Tema".
45. Fragmentos de la partitura de Hoppstock y Segovia, en rojo, se destaca el adorno característico de la obra.

46. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Var. II. Molto moderato”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 1, "VAR. II: Molto moderato", compás 1-5.
47. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Var. IV. Agitato”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 2, compás 1-4.
48. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Finale”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 4, "Finale", compás 1-14.
49. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Finale”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 4, "Finale", compás 37-43.
50. Manuel M. Ponce, *Thème varié et Finale – “Finale”*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928, p. 5, "Finale", compás 85-92.
51. Tema de la “Introducción” del *Amor Brujo* en *Invocación y Danza*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 1, compás 1-3.
52. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 4, compás 51-52.
53. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 2, compás 32-35.
54. Tema de la “Danza” en *Invocación y Danza*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 10, compás 127-128.
55. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 11, compás 131-132.
56. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 38-40.
57. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 44-46.
58. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 13, compás 146-148.

59. Ligados en posiciones fijas. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 14, compás 154.
60. Salto de la segunda posición al traste 16. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 9, compás 107-111.
61. Salto de la segunda posición al traste 16. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 9, compás 107-111
62. *Fighetta*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 3, compás 44.
63. Escala en *accelerando*. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 4, compás 51.
64. Escala en el puente entre la “Invocación” y la “Danza”. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p. 7, compás 60.
65. Compás 14 del manuscrito, edición de Alirio Díaz y Pepe Romero.
66. Compás 27 del manuscrito, edición de Alirio Díaz y Pepe Romero.
67. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, España: 1968, p.3, compás 31-41.
68. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 2, compás 33-35.
69. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.3, compás 32-40.
70. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.3, compás 52.
71. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 3, compás 50.
72. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.4, compás 52.
73. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.7, compás 127.
74. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 5, compás 118.

75. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.10, compás 127.
76. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962, p.9, compás 148.
77. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997, p.13, compás 148.
78. Joaquín Rodrigo, *Invocación y Danza*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973, p. 6, compás 139.
79. Solución para el inicio del primer movimiento de Ricardo Gallén. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.1, compás 1.
80. Solución de Meng Su y Pepe Romero para la parte B. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 132 y 133.
81. Solución de Meng Su y Thomas Müller-Pering. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 149.
82. Solución de Meng Su y Pepe Romero. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 151.
83. Solución de Paco de Lucía. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 232.
84. Solución de Ricardo Gallén y Meng Su. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.7, compás 28.
85. Solución de Pepe Romero. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 117 y 118.
86. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.1, compás 3.
87. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 126.
88. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 143.

89. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 147-148.
90. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - I “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 232-235.
91. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.10, compás 80.
92. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.3, compás 94-102.
93. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.6, compás 7.
94. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Mainz: Schott Music, 1984, p.38, compás 7.
95. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.10, compás 96-98.
96. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III- “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 1-4.
97. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 165-175.
98. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 66.
99. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 68.
100. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 291-305.
101. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 73-77.
102. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 116-125.
103. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 132-135.
104. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.20, compás 176-182.

105. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.19, compás 139-142.
106. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Mainz: Schott Music, 1957, p.67-68, compás 137-145.
107. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Mainz: Schott Music, 1957, p.69-70, compás 157-162.
108. Variación escrita por Thomas Müller-Pering basada en la melodía de los violines. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.12, compás 157-162.
109. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.8, compás 7-8.
110. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.8, compás 19.
111. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.11, compás 47.
112. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – II. “Adagio”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.9, compás 27.
113. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.21, compás 209-216.
114. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez - III. “Allegro gentile”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.23, compás 329-336.
115. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.3, compás 112-115.
116. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 131-137.
117. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.4, compás 138-141.
118. Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – I. “Allegro con spirito”*, Ángel Romero (ed.), Mainz: Schott Music, 1984, p.5, compás 156-165.

119. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.
120. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 11-19.
121. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 93-102.
122. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 1.
123. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.26, compás 1.
124. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini"- IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 21.
125. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21.
126. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico"*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 11, compás 25.
127. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.27, compás 25.
128. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17.
129. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21.

130. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.19, compás 43-46.
131. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.23, compás 40-43.
132. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.24, compás 56-59.
133. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.
134. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17, compás 1-3.
135. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 1-3.
136. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-2.
137. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 28-32.
138. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 38-42.
139. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.9, compás 48-52.

140. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 93-97.
141. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.11, compás 98-102.
142. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.14, compás 171-175.
143. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.10, compás 53-57.
144. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.10, compás 73-82.
145. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.15, compás 196-200.
146. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi canzone"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.17, compás 1-3.
147. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 8-9.
148. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.22, compás 16-17.
149. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.23, compás 40-48.
150. Mario Castelnuovo-Tedesco, *Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto"*, Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.24, compás 60-64.

151. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – III. "Tempo di Minuetto", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.25, compás 73-75.
152. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" – I. "Allegro con spirito", 1933, p.2, compás 1-5.
153. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 1-5.
154. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" - I. "Allegro con spirito", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 2, compás 1-6.
155. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – II. "Andantino, quasi Canzone", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21, compás 7-9.
156. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" - II. "Andantino, quasi Canzone", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.6, compás 7-10.
157. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - II. "Andantino, quasi Canzone", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.21, compás 81-82.
158. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" - II-"Andantino, quasi Canzone", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 8, compás 81-82.
159. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – I. "Allegro con spirito", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.8, compás 20-21.
160. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" - I. "Allegro con spirito", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p. 2, compás 20-21.
161. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.11, compás 1-2.
162. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.26, compás 1-2.

163. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.27, compás 21.
164. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.11, compás 21.
165. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.13, compás 21.
166. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra - IV. "Presto furioso", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.31, compás 119-121.
167. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata ("Omaggio a Boccherini") per chitarra – IV. "Presto furioso", Angelo Gilardino, Luigi Biscaldi y Lorenzo Micheli (ed.), Ancona: Bèrben, 2006, p.33, compás 181-183.
168. Mario Castelnuovo-Tedesco, Sonata "Omaggio a Boccherini" – IV. "Vivo ed Energico", Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1935, p.15, compás 181-183.
169. Bokyung Byun, *Thème varié et Finale*.
170. Judicaël Perroy, *Thème varié et Finale*.
171. Omán Kaminsky, *Thème varié et Finale*.
172. Emanuele Buono, *Invocación y Danza*.
173. Antigoni Goni, *Invocación y Danza*.
174. Alirio Díaz, *Invocación y Danza*.
175. Thibaut Garcia, *Invocación y Danza*.
176. Emanuele Buono, I. "Allegro con spirito".
177. Emanuele Buono, II. "Andantino, quasi Canzone".
178. Emanuele Buono, III. "Tempo di Minuetto".
179. Emanuele Buono, IV. "Presto furioso".
180. Jérémy Jouve, I. "Allegro con spirito".
181. Jérémy Jouve, II. "Andantino, quasi Canzone".
182. Jérémy Jouve, III. "Tempo di Minuetto".
183. Jérémy Jouve, IV. "Presto furioso".
184. Andrea de Vitis, I. "Allegro con spirito".
185. Andrea de Vitis, II. "Andantino, quasi Canzone".

186. Andrea de Vitis, IV. "Presto furioso".
187. Meng Su, *Sonata "Omaggio a Boccherini"*
188. Paco de Lucía, *Concierto de Aranjuez*
189. Pepe Romero, *Concierto de Aranjuez*.
190. Meng Su, *Concierto de Aranjuez*.
191. Thomas Müller-Pering, *Concierto de Aranjuez*
192. Ricardo Gallén, *Concierto de Aranjuez*.

Bibliografía Citada

- “52° Concorso Internazionale di Chitarra Classica “Michele Pittaluga” - Premio Città di Alessandria”, Concorso Internazionale di Chitarra Michele Pittaluga, fecha de consulta: 23 de junio del 2022,.
- Achondo, Luis, *Mito, ideas y agencia en la modernización de la guitarra de Andrés Segovia*, Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014, p. 38,39 y 57.
- Alcázar, Miguel, *Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, México: ediciones Étoile, S.A. de C.V., 2000.
- Alcázar, Miguel, *The Segovia-Ponce Letters*, Columbus: Editions Orphée, 1989.
- “Alirio Diaz – Invocacion y Danza”, subido a YouTube por Segovia69, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/6XQ-XifZL0>.
- “Andrea De Vitis plays Castelnuovo-Tedesco: Allegro con spirito from Sonata “Omaggio a Boccherini””, subido a YouTube por Segovia Guitar Academy, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/9Eb5kC6Qewg>.
- “Andrea De Vitis plays Castelnuovo-Tedesco: Andantino quasi canzone from Sonata op.77”, subido a YouTube por Segovia Guitar Academy, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/RNHyShwDLF8>.
- “Andrea De Vitis plays Castelnuovo-Tedesco: Vivo ed enegico from Sonata “Omaggio a Boccherini””, subido a YouTube por Segovia Guitar Academy, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/2aXQiccd2xY>.
- “Andrés Segovia-Documentary Television 1987”, subido a YouTube por Daniele Magli, fecha de última consulta: 22 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=5qpq9sDjtcg>.
- “Antigoni Goni plays Invocation y Dansa by Joaquin Rodrigo”, subido a YouTube por Antigoni Goni, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/3FG0HqitjUY>.
- “Armen Doneyan : Sonata Omaggio a Boccherini by Tedesco, III : Tempo di Minuetto”, subido a YouTube por Armen Doneyan, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/TexBMoxFyKw>.
- Bobri, Vladimir, *La Tecnica di Segovia*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1981.

- “Bokyung Byun – FULL CONCERT – CLASSICAL GUITAR – with Emilia Delgado opening – OMNI FOUNDATION”, subido a YouTube por Omni Foundation, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/tOMetQ68wPI?t=2340>.
- Brown, Clive, “Articulation Marks” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 7 abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040671?rskey=AZ4JjA&result=1>.
- Bueno, Emanuele, *Guitar Recital: Emanuele Bueno*, Naxos, 2014.
- Byun, Bokyung, *Bokyung Byun: Castelnuovo-Tedesco, Ponce, Walton, Sierra*, 2020.
- Castellanos, Pablo, *Manuel M. Ponce*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario, *Mario Castelnuovo-Tedesco: Sonata (“Omaggio a Boccherini”)* per chitarra, Angelo Gilardino (ed.), Milano: Bèrben, 2001.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario, *Sonatino (Omaggio a Boccherini) per chitarra*, manuscrito, s.l., 1933.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario, *Sonata Omaggio a Boccherini*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott & Co., 1935.
- Chew, Geoffrey, “Articulation and phrasing” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 7 abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952?rskey=AZ4JjA&result=2>.
- “Concierto de Aranjuez // Danish National Symphony Orchestra, Rafael de Burgos & Pepe Romero (Live)”, subido a YouTube por DR Koncerthuset, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/-oxH-7VkIBI>.
- Clase Magistral de Giampaolo Bandini a Diana Laura Álvarez en el “XXIV Festival Internacional de Guitarra de México”, 2019.
- Donis, José A., *The musicologist behind the composer: the impact of historical studies upon the creative life in Joaquín Rodrigo's guitar compositions*, Florida: The Florida State University, College of Music, 2005.

- Duarte, John W., *Classical Guitar, Vol. 11: "Letters to the Editor"*, s.l: Classical Guitar Magazine, 1993.
- Dylla, Marcin, *Guitar Recital: Dylla, Marcin-Rodrigo, J/Tansman, A./Maw, N./Ponce, M. - Sonata Romántica:III. Moment musical:Vivo*, Naxos, 2008.
- "Emanuele Buono Guitar Recital: Invocacion y danza [Naxos 8.573362]", subido a YouTube por Naxos Music, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, https://youtu.be/Dg_xEB_k7lg.
- "Emanuele Buono Guitar Recital: Omaggio a Boccherini – I. Allegro con spirito [Naxos 8.573362]", subido a YouTube por Naxos Music, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/haeQ8CKSY1w>.
- "Emanuele Buono Guitar Recital: Omaggio a Boccherini – II. Andantino quasi canzone [Naxos 8.573362]", subido a YouTube por Naxos Music, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/1bV5DKFNw-Q>.
- "Emanuele Buono Guitar Recital: Omaggio a Boccherini – III. Tempo di menuetto [Naxos 8.573362]", subido a YouTube por Naxos Music, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/DTdEuh9IQs0>.
- "Emanuele Buono Guitar Recital: Omaggio a Boccherini – VI. Vivo ed energico [Naxos 8.573362]", subido a YouTube por Naxos Music, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/lawVSfJWMvl>.
- Estrada Yarce, Emanuel, *La guitarra bien articulada: Acerca de la articulación como elemento estructurador de la ejecución musical en la guitarra "clásica"*, Medellín: Universidad EAFIT.
- De Falla, Manuel, *El Amor Brujo-"Introduction"*, George Chavchavadze (arr.), London: J. & W. Chester, Ltd., 1949.
- De Vitis, Andrea, *Colloquio con Andrés Segovia*, dot Guitar.it, 2015.
- Gallego, Antonio, *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2003.
- Garcia, Thibaut, *Aranjuez*, Erato, 2020.
- Garcia, Thibaut, *Leyendas*, Erato, 2016.
- Gilardino, Angelo, *il "Fronimo": No.1, "La Rinascita della Chitarra"*, Milano: Edizione Suvini Zerboni, 1972, p.10.

- Gilardino, Angelo, *il "Fronimo": No.2, "Aspetti della musica per chitarra del secolo XX"*, Milano: Edizione Suvini Zerboni, 1973.
- Gilardino, Angelo, *il "Fronimo": No.46, "La música per chitarra nel secolo XX, IX. I Chitarristi - Compositori"*, Ruggero Chiesa (ed.), Milano: Edizione Suvini Zerboni, 1984.
- Gilardino, Angelo, *il "Fronimo": No. 71 "Osservazioni sulla "Sonata-Omaggio a Boccherini" di Mario Castelnuovo-Tedesco"*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni
- Gilardino, Angelo, *Manuale di Storia della Chitarra, volume 2º, la Chitarra moderna e contemporanea*, Ancona: Bèrben, 1988.
- Gimeno, Julio, *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez*, Córdoba: IMAE Gran Teatro, 2010.
- Goni, Antigoni, *Guitar Recital: Antigoni Goni*, Naxos, 1997.
- Guerra, Dahlia, *Manuel M. Ponce: A Study of his solo piano works and his relationship with the Mexican music Nationalism*, Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma, 1997.
- Hernández Madriz, Walter, *Notas sobre Joaquín Rodrigo*, s.l., s.e., s.f.
- Hess, Carol A., "Falla (y Matheu), Manuel de" Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 2 abril. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009266>.
- Hoppstock, Tilman, *Ponce Guitar Works*, Mainz: Schott, 2006.
- "Invocation et danse, Joaquin Rodrigo – Thibaut Garcia", subido a YouTube por Thibaut Garcia, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/htisE0him6s>.
- Jandó, Jenő, *Schubert: 6 Moments Musicaux, D. 780/3Piano Pieces. D. 946. – 6 Moments musicaux, Op. 94, D. 780: VI. Allegretto, A-Flat Major*, Naxos, 1990.
- "Jérémy Jouve performs Sonata by Mario Castelnuovo-Tedesco, 1st mvt", subido a YouTube por classicalguitar79, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/xcYqgl3ACNw>.

- “Jérémy Jouve performs Sonata by Mario Castelnuovo-Tedesco op 77 “Omaggio a Boccherini”, 2nd mvt”, subido a YouTube por classicalguitar79, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/xcYqgl3ACNw>.
- “Jérémy Jouve performs Sonata by Mario Castelnuovo-Tedesco op 77 “Omaggio a Boccherini”, 4th movement”, subido a YouTube por classicalguitar79, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/zFZ7QTqEh-A>.
- “Joaquín Rodrigo (1901-1999) “Concierto de Aranjuez” ; SAP-Sinfonietta”, subido a YouTube por Bund Deutscher Zupfmusiker, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022,
- “Judicaël Perroy – M. Ponce – Theme, Variations and Finale”, subido a YouTube por Guitar Magazine, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/mv2PYO6qbiQ>.
- Koh, Youngjoon (François), *A Conductor's Guide to Joaquin Rodrigo's Concierto de Aranjuez*, Toronto: Faculty of Music, University of Toronto, 2020.
- Kolessov, Leonid, *La Guitarra clásica moderna: Análisis interpretativo y pedagógico de sus técnicas a partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios*, Quito: Universidad Estatal de Cuenca y Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Laredo Verdejo, Carlos, *Joaquín Rodrigo. Biografía*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2011.
- Mantovani Junior, Luiz Carlos, *Thème Varié et Finale, de Manuel Ponce: uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia*, Brasil, Florianópolis-SC: s.e, 2006.
- “Meng Su performs Sonata “Omaggio a Boccherini” Op. 77 by Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)”, subido a YouTube por Guitar Perspectives, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/bjwlvTJUNao>.
- “Meng Su plays Concierto de Aranjuez – 2015 Parkening International Guitar Competition Final”, subido a YouTube por Beijing Guitar Duo, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/Nghe7fjCjEE>.
- Miranda Pérez, Ricardo, “Ponce (Cuéllar), Manuel (María)” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 31 marzo. 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0001.0001/omo-9781561592630-e-0000022072?rskey=aF7Gdk&result=1#omo-9781561592630-e-0000022072-div2-6>.

- Molina Fajardo, Eduardo, *Manuel de Falla y el cante jondo*, Granada: Universidad de Granada, 1962.
- Oliva, Julio César, *La Negra, México: Mundo América, s.f.*
- Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, Great Britain: Musical New Services Limited, 1980.
- “Paco De Lucía - Concierto de Aranjuez (Full)”, subido a YouTube por Júlio Pimentel, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/RhO5OSLZjI8>.
- Palmer, Matthew Clayton, *The Use of a-m-i Scale Technique to facilitate the Performance of Joaquín Rodrigo’s Concierto De Aranjuez*, Tucson, Arizona: The University of Arizona, 2001.
- Perroy, Judicaël, *Ponce: Guitar Music, Vol. 4*, Naxos, 2016.
- Ponce, Manuel M., *Manuel M. Ponce: Sonata Romántica*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott & Co., 1929.
- Ponce, Manuel M., *Preludios Encadenados*, Clema M. de Ponce (ed.), México, D.F: Ediciones de Clema M. de Ponce, 1950.
- Ponce, Manuel M., *Thème varié et Finale*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928.
- Ponce, Manuel M., *Thème varié et Finale*, Tilman Hoppstock (ed.), Mainz: Schott, 2006.
- “Rodrigo: Concierto de Aranjuez. Ricardo Gallén. ロドリーゴ. アランフェス協奏曲 . リカルド・ガジェン, ギター”, subido a YouTube por Ricardo Gallén, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/gWA1mL-2s10>.
- Rodrigo, Joaquín, *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*, Ángel Romero (ed.), Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1984.
- Rodrigo, Joaquín, *Invocation et Danse*, Alirio Díaz (ed.), París: E.F.M. Technisonor, 1973.
- Rodrigo, Joaquín, *Invocación y Danza*, manuscrito, 1962.

- Rodrigo, Joaquín, *Invocación y Danza*, Pepe Romero (ed.), España: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1997.
- Rodríguez Cantor, Francly Jineth, *Análisis interpretativo sobre obras selectas de Manuel María Ponce: Una observación sociocultural, estilística y técnica*, Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 2017.
- Romero, Pepe, *Joaquín Rodrigo. 90 Aniversario*, Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 1991.
- “Segovia Chapdelaine Master Class”, subido a YouTube por jmorison69, fecha de última consulta: 23 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wiAbqfaYGwk>.
- Schubert, Franz, *39 Lieder, Franz Schubert; Faksimile aus der Handschrift des Franz von Schlechta*, Stefan Hackl (ed.), France: Les Éditions des Robins, 2014.
- Schubert, Franz, *Franz Schubert's Werke, Serie XI, No. 4: Sechs Moments Musicaux No. 6*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888.
- Soare, Costin, *Sonata pentru chitară în perioada 1920-1950-Generația neoromantică*, București: Editura Muzicală, 2020.
- “Sonata, 3rd Mvt (Tedesco), by J. Jouve”, subido a YouTube por JérémyJouve – Official, última fecha de consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/LjGFm3OOA4Y>.
- Sopeña, Federico, *Vida y Obra de Falla*, Madrid: Turner Libros, 1988.
- Stevenson, Robert, “Un homenaje a Manuel M. Ponce en su centenario”, *Heterofonía No. 79*, México: Conservatorio Nacional de Música, 1982.
- Stopar, Kristjan, *Mario Castelnuovo-Tedesco e La Chitarra*, Italia: Chitarra in Italia, 2011.
- Swinkin, Jeffrey, *Performative Analysis: Theorizing the Interpretation of Tonal Music*, Michigan: University of Michigan, 2013, p. 171.
- “Thème varié et Finale by Manuel M. Ponce”, subido a YouTube por Omán Kaminsky, fecha de última consulta: 28 de junio del 2022, <https://youtu.be/ZnJqfH4zZCI>.
- Trend, J.B., “Cante hondo (sp.: “deep song”)” Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 23 de mayo 2021,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/97815615922630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004759>.

- Vázquez, Carlos, *“Manuel M. Ponce y el Piano”, Heterofonía No. 79*, México: Conservatorio Nacional de Música, 1982.
- Velasco Trejo, Miguel Ángel, *Notas al Programa: Sergio Assad, Roland Dyens, Julio Gentil Montaña, Astor Piazzolla, Manuel María Ponce*, Ciudad de México: Facultad de Música-UNAM, 2017.
- “Xavier Jara plays Joaquín Rodrigo: Toccata”, subido a YouTube por Boston GuitarFest, fecha de última consulta: 22 de junio del 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=wwsoQb5meJ4>.

Bibliografía Consultada

- Almendros Baca, Juan Carlos, *Movilidad Cultural de la Música para Guitarra de Joaquín Rodrigo: Las versiones populares del Concierto de Aranjuez como caso paradigmático*, Málaga: Universidad de Málaga, 2016.
- Almendros Baca, Juan Carlos, *Sinfonía Virtual: Edición 30. Popularismo y Flamenco en el Concierto de Aranjuez. Estudio de tres versiones populares del Adagio*, Málaga: Sinfonía Virtual, 2016.
- Anido, Juan C., *La Guitarra su historia, fomento y cultura No.1*, Buenos Aires, 1923.
- Asbury, David S., *20th Century Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco*, Austin, Texas: The University of Texas, 2005.
- Attademo, Luigi, *Revista de la Sociedad Española de la Guitarra, No.1: Fuentes para la Historia de la Guitarra: El repertorio de Andres Segovia y las novedades de su archivo*, España: Roseta, 2008.
- Caballero, Cristian, et al., *Heterofonía, No. 79: Homenaje a Manuel M. Ponce, 1882-1982*, México: Conservatorio Nacional de Música, 1982.
- Campagnolo, Stefano, *Il problema del testo in alcune opere per chitarra di Mario Castelnuovo – Tedesco*, s.l., s.e., s.f.
- Castilho Lopes, André, *A problemática da escrita musical para guitarra, na obra de Mario Castelnuovo- Tedesco: análise editorial da Sonata op. 77 (Omaggio a Boccherini) e proposta de edição e digitação da Suite op. 133*, Évora: Universidade de Évora-Escola de Artes, 2014.
- Chew, Jeffrey, "Articulation and phrasing" Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Oxford University Press. Fecha de consulta: 7 abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952?rskey=AZ4JjA&result=2>
- Chiesa, Ruggero, *Il "Fronimo": No. 1-100*, Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1972-1997.
- Eiras Tojo, Francisci Javier, *Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brouwer a través de los autores más representativos. Propuestas de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música*, Vigo (Pontevedra): Universidad de Vigo, 2017.
- Gimeno Colomer, Juan Bautista, *La obra para guitarra de Joaquín Rodrigo*, Valencia: Conservatorio Superior de Música de Valencia, 2006.

- Hernández Salgar, Óscar, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Vol. 7, No. 1: La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música*, Bogotá, D.C., Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.
- Hoppstock, Tilman, *Ponce Guitar Works*, Mainz: Schott, 2006.
- Hrdová, Veronika, *Mario Castelnuovo-Tedesco: Život a dílo se zaměřením na skladbu Sonáta "Omaggio a Boccherini" op.77 (1. věta)*, Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2017.
- Jiménez Moreno, Julio César, *Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo*, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- Lanini, Gabriele, "24 Caprichos de Goya" *L'emblema del legame tra Mario Castelnuovo - Tedesco e la chitarra*, Lucca: Istituto Musicale Luigi Boccherini- Istituto Superiore di Studi Musicali, 2014-2015.
- Leitão, João, "Invocación y Danza - Homenaje a Manuel de Falla" - *a new light on the piece brought by manuscript*, Den Haag: The Royal Conservatoire, 2014.
- Lerch, Alexander, et al., *Music Performance Analysis: A survey*, s.l., s.e., 2019.
- Lira, Andrés, *Los universitarios, No. 12: Música para guitarra de Manuel . Ponce*, México: UNAM, 1984.
- M. Gatti, Guido, *The Musical Times, Vol. 62, No. 936: Some Italian Composers of To-Day: I. Mario Castelnuovo Tedesco (continued)*, U.K: Musical Time Publications Ltd., 1921.
- Manderville, Kevin, *Manuel Ponce and the Suite in A minor: its historical significance and examination of existing editions*, Florida: The Florida State University, 2006.
- Meza Peraza, Pavel Francisco, *Andrés Segovia's Influence in the Realization of Mario Castelnuovo-Tedesco's Sonata Omaggio a Boccherini, Op.77: A Comparative Analysis of Tedesco's Manuscript Versus Segovia's Edition*, Tucson, USA: University of Arizona, 2020.
- Moltó Doncel, Jorge Luis, *Musicología, No. 17: El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado*, s.l., s.e., 2016.
- Nystel, David J., *Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*, s.l., s.e., 1985.
- "Oman Kaminsky, video for the GFA", subido a YouTube por Omán Kaminsky, fecha de última consulta: 29 de junio del 2022, <https://youtu.be/5AGmMwN6h1g>.

- Otero, Corazón, *Mario Castelnuovo – Tedesco, su vida y obra para guitarra*, s.l.: Fomento Cultural Corazón Otero, A.C., 1987.
- Pastrana, Jorge L, *A performance edition with critical commentary on Joaquín Rodrigo's "Invocación y Danza"*, Tucson, Arizona: The University of Arizona, 2001.
- Ponce, Manuel M., *Thème varié et Finale*, Andrés Segovia (ed.), Mainz: Schott Music, 1928.
- Quijano Rodríguez, John David, *Análisis y adaptación del Concierto de Aranjuez para guitarra solista y dos guitarras acompañantes*, Bogotá, D.C: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Estudios Musicales, 2013.
- Ramos Altamira, Ignacio, *Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*, Alicante: Editorial Club Universitario, s.f.
- Rodrigo, Joaquín, *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*, Mainz: Schott Music, 1957.
- Rodrigo, Joaquín, *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*, Mainz: B. Schott's Söhne, Ernst Eulenburg Ltd, 1957.
- Rodrigo, Joaquín, *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*, Chae Hyouk (ed.), s.l., s.e., s.f.
- Rodrigo, Joaquín, *Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta*, Renata Tarragó (ed.), Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo, 1959.
- Rosen, Charles, *Formas de Sonata*, España: Span Press, 1980.
- Schubert, Franz 39 Lieder, *Franz Schubert; Faksimile aus der Handschrift des Franz von Schlechta; herausgegeben von Stefan Hackl*, France: Les Éditions des Robins, 2014.
- Somoza, Javier, *Revista de la sociedad española de la guitarra, No. 8: Entrevista con Maria y Teresa Martin*, España: Roseta, 2013-2014.
- "Sonata Homage to Boccherini", subido a YouTube por Andrés Segovia: Tema, fecha de última consulta 26 de junio del 2022, <https://youtu.be/8a3NizsyzQg>.
- Valenzuela Osuna, Fabián Camilo, *La Guitarra Solista de Joaquín Rodrigo Orientaciones y Sugerencias para el Intérprete*, Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, 2017.
- Villegas Bernabé, Juan Pedro, *Notas al Programa: Obras de Luys de Narváez, John Dowland, Johann Kaspar Mertz, Manuel M. Ponce, Joaquín Rodrigo, Mario Castelnuovo-Tedesco*, Ciudad de México: Facultad Música-UNAM, 2016.