



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

7

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCIÓN A TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-
P R E S E N T A
ROBERTO GONZÁLEZ LÓPEZ

ASESORA:
GRACIELA GUADALUPE MARTÍNEZ SALGADO



ENM
UNAM

MÉXICO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2002

1



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.

Mas que cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones mensurables y concretas. Un determinado ritmo tiene una expresión matemática propia, el sonido mismo puede expresarse por medio de frecuencias, las relaciones armónicas tienen una cifra concreta. Esto no quiere decir que un discurso acerca de la naturaleza de la música deba evitar a toda costa la referencia al mundo de los sentimientos que suscita en el auditor, un mundo que existe, que está inevitablemente ligado al hecho musical y que, por consiguiente, sería insensato ignorar; pero la relación con el auditor se especifica precisamente como relación entre un complejo de estímulos sonoros dotados de una cierta organización (analizable) y una reacción humana que se manifiesta de acuerdo con modelos de comportamiento psicológico y cultural (también ellos analizables o, al menos, descriptibles).

Umberto Eco, *La definición del Arte*

Agradecimientos:

A toda mi familia, en especial a mis padres y hermano; por su tiempo, por la paciencia y un amor intransferible.

A todos los maestros que tuve en mi formación como guitarrista. Muy en especial a: Fernando Cruz, mi maestro de instrumento de prácticamente toda la carrera; de quien aprendí y sigo aprendiendo como alumno y amigo compartiendo siempre un ambiente agradable y, a Guadalupe Martínez por su disponibilidad desinteresada al asesorarme y apoyarme en la realización de este trabajo.

A todos mis compañeros músicos que siempre me dieron y siguen dando lo mejor de ellos mismos, en especial a: Luz Arcelia Suárez, Erick Mora, Guadalupe Zárate, Santiago Álvarez, al trío "Mangoré" y a los grupos "In Xochitl, In Cuicatl" y "Harmonnia".

A quienes forman parte de esa "mi segunda familia": Armando, Isabel, Norma, Edith, Alejandra y a todas aquellas personas con quien la vida me ha permitido compartir caminos.

Programa

**Preludio, Fuga y Allegro BWV 998,
original en Eb mayor**

- Preludio
- Fuga
- Allegro

**Johann Sebastian Bach
(1685-1750)**

**Variaciones Concertantes para dos guitarras
en A mayor, Op. 130**

Erick Mora Mota, 2ª guitarra

**Mauro Giuliani
(1781-1829)**

Suite I en A menor "a la manera de Weiss"

- Prelude
- Allemande
- Sarabande
- Gavottes I et II
- Gigue

**Manuel M. Ponce
(1886-1948)**

Fantasia Mulata para flauta y guitarra

Luz Arcelia Suárez, flauta

**Ernesto Cordero
(1946-)**

Tres Piezas Españolas

- Fandango
- Passacaglia
- Zapateado

**Joaquín Rodrigo
(1901-1999)**

Roberto González López, Guitarra

Índice General.

1. Programa del recital	4
2. Índice general	5
3. Índice de tablas.	6
4. Introducción.	7
5. Johann Sebastian Bach: Preludio, Fuga y Allegro BWV998	8
6. Mauro Giuliani: Variaciones Concertantes Op. 130.	16
7. Manuel María Ponce Cuéllar: Suite I en A menor, "a la manera de Weiss".	24
8. Ernesto Cordero: Fantasía Mulata para flauta y guitarra.	35
9. Joaquín Rodrigo Vidre: Tres Piezas Españolas.	41
10. Conclusiones.	51
11. Notas al programa para el recital	53
12. Bibliografía.	55

ÍNDICE DE TABLAS.

Preludio, Fuga y Allegro BWV998 de Bach

1. Tabla No. 1: Obras para laúd de Bach	11
2. Tabla No. 2: Preludio	12
3. Tabla No. 3: Fuga	13
4. Tabla No. 4: Allegro	14
5. Tabla No. 5: Fuga	15

Variaciones Concertantes Op. 130 de Giuliani

1. Tabla No. 7: Introducción	18
2. Tabla No. 6: Variaciones Concertantes	19
3. Tabla No. 8: Tema	20
4. Tabla No. 9: 4ª Variación	22
5. Tabla No. 10: 6ª Variación	23

Suite I en A menor "a la manera de Weiss" de Ponce

1. Tabla No. 11: Preludio	28
2. Tabla No. 12: Escala Frigida del Preludio	29
3. Tabla No. 13: Allemande	29
4. Tabla No. 14: Sarabande	30
5. Tabla No. 15: Gavotte I	31
6. Tabla No. 16: Gavotte II	32
7. Tabla No. 17: Gigue	33
8. Tabla No. 18: Escala Frigida de la Gigue	33

Tabla No. 19: Fantasía Mulata de Cordero

37

Tres Piezas Españolas de Rodrigo

1. Tabla No. 20: Fandango	45
2. Tabla No. 21: Passacaglia	50

Introducción.

En este trabajo me propongo realizar un análisis estructural de las obras que presento en el recital para obtener el título de Licenciado Instrumentista –Guitarra–, así como mencionar algunos datos biográficos de cada uno de los autores. El material que abordo abarca una obra de distintos periodos musicales donde procuro tener cuidado al seleccionar autores que son o han sido trascendentes tanto en el desarrollo de la música como para la guitarra misma.

Dentro de este programa, tres de las cinco obras son de compositores que no fueron guitarristas. Las otras dos obras tienen la particularidad de estar escritas para música de cámara. En el grupo de los compositores no guitarristas de este programa se encuentran Johann Sebastian Bach, Manuel M. Ponce y Joaquín Rodrigo. Mauro Giuliani y Ernesto Cordero son los otros dos compositores que sí fue y es guitarrista respectivamente.

La música de Bach permaneció mucho tiempo sin interpretarse y hoy es materia obligada en todas las escuelas de enseñanza musical del mundo. De las obras que compuso para laúd y que son tomadas para la guitarra actual, tomo el *Preludio, Fuga y Allegro*. Manuel María Ponce realizó un gran número de obras para guitarra, por petición de Andrés Segovia y así se convirtió en uno de los compositores que definirían el papel de la guitarra en la primera mitad del siglo XX en América Latina junto con Agustín Barrios "Mangoré" y Heitor Villa-Lobos. La obra de Ponce que presento es la *Suite I en A menor "a la manera de Weiss"*. Por otro lado, Joaquín Rodrigo, después del éxito del *Concierto de Aranjuez* recibió muchos encargos para este instrumento; las *Tres Piezas Españolas* fueron compuestas en 1954 y, al igual que la obra de Ponce, estrenadas por Andrés Segovia.

Giuliani tocó a dúo con su hija en los últimos años de su vida, para lo cual compuso muchas obras; escogí para este programa las *Variaciones Concertantes Op. 130* para dos guitarras, la cual muy probablemente tocó con su hija. Por último, también se consideró a Ernesto Cordero, uno de los compositores jóvenes que buscan la difusión de la música latinoamericana. Su música es tocada y grabada por artistas de todo el mundo y la obra que toco es la *Fantasia Mulata* para flauta y guitarra.

Johann Sebastian Bach:

Preludio, Fuga y Allegro BWV 998.

Biografía.

Johann Sebastian Bach nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685. Fue el número 24 en la genealogía Bach. Sus padres fueron Johann Ambrosius Bach, de quien probablemente aprendió el violín y los rudimentos de la teoría musical y María Elisabeth Lämmerhirt. A los diez años quedó huérfano y se fue a vivir con su hermano mayor Johann Christoph, organista en la iglesia de San Miguel de Ohrdruf, de quien recibió lecciones de ejecución al teclado. De 1700 a 1702 estudió en la escuela de Lüneburg, de cuyo coro fue miembro y donde probablemente estuvo en contacto con el organista y compositor Georg Böhm.

Durante la primavera y el verano de 1703 sirvió en la corte de Weimar e inmediatamente después se le ofreció el puesto de organista de la *Neukirche* de Arnstadt. En junio de 1707 pasó a la iglesia de San Blas de Mühlhausen y cuatro meses después contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach en la localidad de Dornheim. En 1708 recibió el nombramiento de organista y músico de cámara del duque de Sajonia-Weimar y en los nueve años siguientes compuso muchas de sus mejores obras para órgano.

En 1717 recibió el nombramiento de *Kapellmeister* en Cöthen. Como la corte era calvinista, Bach no tenía obligaciones en la capilla, lo que le permitió concentrarse en la composición instrumental. En 1720 murió María Barbara mientras Bach se hallaba en Karlsbad acompañando al príncipe. En diciembre del año siguiente contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcke, hija de un trompetista de la corte de Weissenfels. Probablemente en este período compuso los Conciertos de Brandenburgo. En 1722, presentó su candidatura al prestigioso puesto de *Director Musices* de Leipzig y cantor de la *Thomasschule* de la misma ciudad. En abril de 1723, después de que los candidatos favoritos, Telemann y Graupner, decidieran retirarse aceptó el puesto que le ofrecieron. Bach se trasladó a Leipzig el 22 de mayo de 1723 donde vivió los 27 años restantes de su vida como cantor y director de coro en Leipzig.

La familia de Bach en aquella época abarcó a su esposa y a cuatro niños. El 31 de mayo de 1723 marca la ceremonia inaugural para el nuevo *Kapellmeister* con los discursos acostumbrados e himnos y de esta manera se puso fin a seis meses que llevaba vacante el puesto. Los deberes de cantor eran ordenar la música en las cuatro iglesias principales de Leipzig y formar coros para estas iglesias con los pupilos de la *Thomasschule*. Debía también canalizar a los más talentosos en su instrumento de modo que estuvieran disponibles para la orquesta de la iglesia, además de enseñar a las pupilas el latín (qué Bach delegó rápidamente a un colega menor). Debía también componer la música para servicios del día laborable en las cuatro iglesias, en uno de los hospitales antiguos y en una "casa de corrección". Aparte de esto, tuvo que componer música para los entierros y otras ocasiones. También tomó un interés especial en los servicios en la iglesia de la universidad, el *Paulinerkirche*.

Bach realizó sus deberes según lo requerido, persiguiendo durante estos años su objetivo de componer para conjunto de cámara, las cantatas para cada domingo que correspondían al año litúrgico. Esta tarea impuesta por sí mismo fue terminada en gran parte durante sus primeros 5 años, después de lo cual produjo cantatas con menos regularidad. Gracias a esto, su reputación creció constantemente y comenzó a dedicar tiempo a otras actividades fuera de Leipzig, como copiar obras de otros compositores o aconsejar sobre la construcción del órgano.

En la época de Bach, la ciudad de Leipzig tenía ya una tradición establecida dentro de los colegios de música. Se daban dos tipos de conciertos: los ordinarios y los extraordinarios. Sobre los primeros sabemos poco: los periódicos de Leipzig sólo anunciaban los acontecimientos extraordinarios, tales como celebraciones especiales y fueron celebrados generalmente con cantatas festivas. Bach adaptó algunos de los trabajos que había realizado antes para la iglesia como *El Oratorio de Navidad, BWV 248*.

En 1747, al visitar a su nuera y a su hijo Carl Phillip Emmanuel en Berlín, Bach paró en Potsdam después de dos días de viaje. Allí lo invitaron a que fuera al palacio real de Federico el Grande de Prusia donde estaba empleado su hijo Carl Phillip Emmanuel como clavecinista de la corte. Después de que Bach hubo tocado en diferentes instrumentos se dirigió al rey y le invitó a que le diera un tema para improvisar, el cual desarrolló con una habilidad asombrosa. A su vuelta a Leipzig, para mostrar su gratitud por la excelente recepción que había recibido en

Potsdam, compuso a partir del tema que el rey le dio y añadió una secuencia de movimientos contrapuntísticos complejos incluyendo una sonata para violín y flauta ya que el Rey Federico era un ejecutante de dicho instrumento y los envió a la corte.

Por estas fechas la vista comenzó a fallarle por lo que el consejo de Leipzig comenzó a buscar un sucesor en junio de 1749. Bach se puso en manos de un especialista oftalmólogo inglés quien le practicó dos operaciones de catarata en marzo y abril de 1750 y su debilitamiento fue agravado por una infección que minó aún más seriamente su salud. Murió el 31 de julio y lo enterraron en el cementerio de San Juan; cuando la iglesia de San Juan fue reconstruida en 1894, algunos eruditos de Leipzig y admiradores de Bach lograron que sus restos fueran puestos al lado del poeta Gellert en las cámaras acorazadas de *Johanneskirche* y mucha gente fue a rendirle homenaje. Actualmente sus restos reposan en la *Thomaskirche*.

Análisis de la obra.

Bach compuso siete obras para laúd según el catálogo que hizo W. Schneider (BWV = *Bach-Werke-Verzeichnis*, catálogo de las obras de Bach):

Tabla No.1 Obras para laúd de Bach

BWV	Obra	Lugar y año	Comentario
995	Suite en <i>g menor</i>	Leipzig, 1727-31	Arreglo de la suite BWV 1011 para cello solo
996	Suite en <i>e menor</i>	Weimar, c. 1708-17	
997	Partita en <i>c menor</i>	Leipzig, 1737-41	
998	Preludio, Fuga y Allegro en <i>Eb mayor</i>	Leipzig, 1740's	
999	Preludio en <i>c menor</i>	Cöthen, c. 1720	
1000	Fuga en <i>g menor</i>	Leipzig ¿?, c. 1725	Arreglo de la fuga de la sonata BWV 1001 para violín solo
1006a	Partita en <i>E mayor</i>	Cöthen, 1720	Arreglo de la Partita BWV 1006 para violín solo

La obra para este trabajo está escrita originalmente en *Eb mayor*, pero su transcripción para guitarra aparece en *D mayor*. El análisis de ésta se hará en *D mayor* porque la mayoría de las ediciones, al igual que la utilizada en este trabajo (que es de Frank Koonce) está en esta tonalidad, sólo que el día del concierto utilizaré un capotrasto para tocarla en la tonalidad original. Como indica el recuadro esta obra fue compuesta a principios o a mediados de 1740. En la misma época fueron compuestas por Bach las cantatas BWV 195, 197, 200 y 212.

I. Preludio. Un preludio es una forma libre que normalmente precede a una obra más extensa o a un grupo de piezas. En este caso precede a una extensa *Fuga* y un *Allegro* donde lo más importante es el desarrollo armónico que presenta. Este preludio está escrito en compás de cuatro tiempos compuesto (12/8) a dos voces en donde se maneja la polifonía oculta, aunque en los últimos tres compases utiliza tres y hasta cuatro voces.

Tabla No. 2 Preludio.

No de compases	1	6	14	19	25	38	42
Estructura	Tema	Tema	Tema	progresión	Tema	Elaboración*	Tema
Tonalidad	<i>D</i> <i>mayor</i>	<i>A</i> <i>mayor</i>	<i>b</i> <i>menor</i>	<i>f#</i> <i>menor</i>	<i>G</i> <i>mayor</i>	<i>g</i> <i>menor</i>	<i>D</i> <i>mayor</i>

* En este caso utiliza material temático sin ser precisamente el tema.

El tema utilizado en este preludio es el siguiente:

ep 1-3

D I IV^{6/4} I vii° I vi

En el contexto armónico es interesante notar que de todas las cadencias que presenta a lo largo de la obra, dos veces seguidas conduce a la región de la subdominante (*G mayor y g menor*).

En los siguientes compases, utiliza progresiones por cuartas ascendentes como material de desarrollo:

- Compases 11 al 14
- Compases 17 al 23
- Compases 30 al 33.

II. Fuga. La fuga es una composición en la que un tema es presentado, ampliado y desarrollado principalmente mediante contrapunto. En la primera sección llamada *exposición*, el tema principal o *sujeto* se presenta en la tónica; enseguida entra la segunda voz como *respuesta*, en este caso tonal, porque no respeta exactamente los intervalos, es decir, el mismo tema pero en otro grado de la escala, usualmente la dominante, como en esta pieza. Este proceso se repite hasta que todas las voces han entrado. La mayoría de las fugas contienen diversas entradas del sujeto que pueden separarse entre sí por medio de *episodios*, frecuentemente basados en el material de la exposición. La entrada final del sujeto se produce normalmente en la tónica.

Este movimiento está escrito en 4/4 y el tiempo de ejecución es *moderato*. En esta obra, Bach combina el tratamiento de la fuga con las formas ternarias, a manera de sonata repitiendo literalmente del compás 3 en donde aparece la segunda voz al compás 29.

Tabla No. 3 Fuga

No. de compases	1 - 29	29 - 77	77 - 103
Estructura	Δ	\mathbb{B}	Δ
Tonalidades en las que se presenta el tema	<i>D, A, D, G, A, D, G, D</i> (todas mayores)	<i>A, D, G, D</i> (todas mayores)	<i>A, D, G, A, D, G, D</i> (todas mayores)

El hecho más relevante para que sea dividida esta obra en tres partes es que la sección Δ está escrita en cuartos y octavos y la mayor parte del tiempo está a tres voces ya que solamente aparecen cuatro en algunos compases, mientras que la sección \mathbb{B} está escrita casi íntegramente en diesiseisavos y la mayor parte del tiempo a dos voces.

El tema usado siempre lo muestra en modo mayor (sólo en unas ocasiones que utiliza material temático lo presenta en modo menor) y es el siguiente:



La sección Δ tiene esta estructura:

- Exposición (*D mayor - A mayor - D mayor*)
- Episodio (material libre)
- Reexposición (*G mayor - A mayor - D mayor*)
- Episodio (dominantes auxiliares o secundarias)
- Reexposición (*G mayor - D mayor*)

La sección \mathbb{B} tiene en cambio una estructura muy libre, donde sólo en un par de ocasiones realiza una reexposición. Tiene la siguiente forma:

- Reexposición ampliada (*A mayor - D mayor - G mayor*)

- Episodio
 - progresiones por cuartas ascendentes
 - material temático
 - progresiones por cuartas
 - material temático

- Reexposición (*D mayor*)
- Episodio
 - material temático de la reexposición ampliada
 - dominantes secundarias
 - material temático
 - dominantes secundarias
 - progresiones por cuartas
 - Cadencia

Finalizada la sección **B**, repite literalmente la sección **A**. (Ver la tabla No.5).

III. Allegro. Este movimiento, el último de la obra, está en 3/8 y es la parte más rápida de las tres. Está escrito casi íntegramente en diesiseisavos, con excepción de tres cadencias: la que llega a *A mayor* y finaliza la primera parte, la que llega a *e menor* y divide la obra a la mitad (cp. 57) y la que llega a *D mayor* casi al final de la obra.

Es tripartita, llevando la primera parte de la tónica a la dominante (*D mayor* → *A mayor*), la segunda empieza en la dominante y tiene un poco de movimiento armónico y la tercera parte se mantiene todo el tiempo en la tónica (*D mayor*).

Tabla No. 4 Allegro

No. de compases	1 - 32	33 - 64	65 - 96
Estructura	A	B	A'
Tonalidades	<i>D</i> → <i>A</i> <i>mayor mayor</i>	<i>A e A D</i> <i>Mayor menor mayor mayor</i> 33 41 61 64	<i>D</i> <i>mayor</i>

Tabla No. 5: Fuga del Preludio, Fuga y Allegro de Johann Sebastian Bach

The image displays musical notation on a grid background, representing a fugue by Johann Sebastian Bach. The notation is organized into three horizontal staves. The top staff contains measures numbered 1 through 20. The middle staff contains notes and rests, with some notes grouped by horizontal lines. The bottom staff features large, wavy brackets that group the measures into three sections, labeled with the letters A, B, and A. The notes in the middle staff are as follows:

- Measures 1-4: A, G, A, D
- Measures 5-8: D, G, A, D
- Measures 9-12: A, D, G, A
- Measures 13-16: D, G, A, D
- Measures 17-20: D, G, A, D

The labels A, B, and A are positioned below the brackets in the bottom staff, indicating the structure of the fugue.

Mauro Giuliani (Giuseppe Sergio Pantaleo):

Variaciones Concertantes Op. 130

Biografía.

Mauro Giuliani fue compositor y uno de los más grandes ejecutantes de guitarra del siglo XIX. Nació en Bisceglie, Italia el 27 de julio de 1781. Siendo todavía un niño, comenzó sus estudios de armonía y compuso algunos trabajos de carácter litúrgico. Su centro de estudio estaba en Barletta, a donde se trasladó junto con su hermano Nicola, en los primeros años de su vida. Inició sus estudios instrumentales en el cello, instrumento que nunca abandonó totalmente durante su vida. Probablemente también estudió el violín. Se dedicó posteriormente a la guitarra, haciéndose un excelente ejecutante en poco tiempo. Sus profesores son desconocidos y no sabemos con exactitud las actividades que realizó en Italia.

Se casó con Maria Giuseppe de Mónaco y tuvieron un niño, Michael, nacido en Barletta en 1801. Después estuvo probablemente en Bolonia y Trieste para una estancia breve; en el verano de 1806 se trasladó a Viena sin su familia. Aquí alcanzó un gran éxito y se convirtió en una celebridad musical que lo llevó a ser considerado como el mejor guitarrista a principios del siglo XIX.

Dotado con una gran capacidad y dedicado por completo a su actividad de concierto, Giuliani definió con sus interpretaciones un nuevo papel para la guitarra en el contexto de la música europea de su momento. En 1814 llegó a ser músico de cámara honorario de la segunda esposa de Napoleón y en 1815 apareció con los pianistas Hummel, Moscheles, el violinista Mayseder y el cellista Merk en una serie de conciertos de cámara en los jardines botánicos del palacio de Schönbrunn, conciertos que fueron llamados *El Dukaten Concerte*. El público llegó a pagar hasta un ducado el precio del boleto que equivalía a una moneda de oro de aquel tiempo. Este ciclo de conciertos le colocaron en un sitio privilegiado dentro del ambiente musical de la ciudad. En 1815 fue el artista oficial del concierto para las celebraciones del

congreso en Viena. dos años antes, el 8 de diciembre de 1813, había tocado probablemente el cello en una orquesta para la primera presentación de la *Sinfonía n° 7* de Beethoven.

Giuliani tuvo menos éxito como compositor en Viena en donde trabajó principalmente para la edición de sus obras; la casa editorial Artaria editó la mayor parte de estos trabajos para guitarra, aún cuando también publicó sus obras con otras casas editoriales. En este tiempo se forjó una excelente reputación dentro la enseñanza. En 1819, Giuliani dejó Viena, principalmente por razones personales; sus cuentas bancarias fueron confiscadas para pagar a sus deudores; volvió a Italia donde gozó del favor de la nobleza, pasando tiempo en Trieste y Venecia. Finalmente se estableció en Roma donde Giuliani convivió con su hija Emilia nacida en 1813, quien fue educada en el convento de monjas *L'adorazione del Gesù* de 1821 a 1826.

En Roma no tuvo mucho éxito; publicó algunas composiciones y dio solamente un concierto. En julio de 1823 iniciaron una serie de viajes frecuentes a Nápoles para estar con su padre, que estaba seriamente enfermo. En la ciudad del Borbón de Nápoles, Giuliani encontraría una recepción mejor a su arte y allí pudo publicar otras obras para guitarra con los editores locales.

En este período de 1826, que se podría llamar el período napolitano, apareció con frecuencia dando conciertos a dúo con su hija Emilia, que se había hecho una ejecutante experta de guitarra. Hacia finales de 1828 la salud del músico comenzó a fallar y murió en Nápoles el 8 de mayo de 1829. Las noticias de su muerte no crearon mucho revuelo en el ambiente musical napolitano.

Giuliani dejó 150 composiciones para la guitarra con número de opus sistemático. Estas composiciones constituyen el núcleo principal del repertorio de la guitarra del siglo XVIII. Entre sus trabajos más importantes contamos los *Conciertos para Guitarra y Orquesta*, Op. 30, 36 y 70; una serie de fantasías conocidas como "*el Rossiniane*" Op. 119-124 para guitarra sola; varias sonatas para violín y guitarra, flauta y guitarra; un quinteto, Op. 65, para cuerdas y guitarra; algunas obras para voz y guitarra; y un método para guitarra utilizado con gran frecuencia por los profesores de hoy en día.

Análisis de la obra.

Las *Variaciones Concertantes* Op. 130 fueron compuestas muy probablemente en la segunda mitad de la década de 1820 y se editaron por primera vez alrededor de 1840. El Diccionario Akal/Grove de la Música tiene la siguiente definición de Variaciones:

Forma en la cual un tema es presentado sucesivas veces, elaborado o alterado de diferentes maneras. En los siglos XVIII y XIX el tema solía fijarse al comienzo, seguido por diversas variaciones –de allí la expresión “tema con variaciones”.¹

La forma común de escribir las variaciones de acuerdo a la manera de componer de los guitarristas del periodo clásico (p. e. Sor, Aguado, Carulli, Coste) es presentar primero una introducción, luego el tema y las variaciones sobre éste, la última de las cuales se encadena con la coda. (Ver tabla No. 6)

Giuliani sigue este formato y desglosando cada parte tenemos:

Introducción. La introducción está escrita en 46 compases, siendo más extensa que el tema.

Tabla No. 7 Introducción

Nº de compases*	1-13	14-22	23-30	30-39	39-46
Estructura	Ambigüedad rítmica			Progresión por cuartas.	Cadencia para entrada del tema
1ª Guitarra		Ostinato en V	Principal		Principal
2ª Guitarra		Principal**	Ostinato en I		
Tonalidad	<i>a menor</i>	<i>A mayor</i>	<i>A mayor</i>	<i>A mayor</i>	<i>A mayor</i>

* Para un manejo más cómodo, cada una de las partes tiene su propia numeración.

**Material que introduce características del tema principal.

¹ Stanley Sadie, *Diccionario Akal/Grove de la Música*, (Madrid, Ediciones Akal, 2000), p. 978.

Tabla No. 6 *Variaciones Concertantes Op. 130 de Mauro Giuliani*

No. de compases	1 - 46	47 - 66	67 - 86	87 - 106	107 - 126	127 - 165	166 - 185	186 - 227
Estructura	Introducción	Tema	1ª Variación	2ª Variación	3ª Variación	4ª Variación	5ª Variación	6ª Variación
Tonalidad	<i>a m - A M</i>	<i>A M</i>	<i>A M</i>	<i>A M</i>	<i>A M</i>	<i>a m</i>	<i>A M</i>	<i>A M</i>

En el principio, aunque la armadura está en *A mayor* juega con el modo mayor y menor. Por ejemplo, en los primeros compases aparece el VI grado del modo menor. En los primeros 8 compases presenta simultáneamente quintillos y diesiseisavos, lo que da una cierta sensación de inestabilidad rítmica.

cp.1-2

Tema. El tema tiene una extensión de 20 compases, está en tonalidad de *A mayor* y es anacrúsico. Tiene el tempo de *Allegretto* (♩ = 100) según la revisión de Isaias Savio.²

Tabla No. 8 Tema

No. de compases	1 - 8	9 - 12	13 - 20
Estructura	Δ	\square	
1ª guitarra	Tema	Tema	
2ª guitarra	Pedal en V	Pedal sobre I	
Tonalidades	<i>A mayor</i> I	<i>D mayor</i> <i>A mayor</i> IV I	<i>E mayor</i> <i>A mayor</i> V I

El tema está dividido en dos secciones: Δ del compás 1 al 8 y \square del compás 9 al 20. La sección \square tiene barras de repetición. El tema en la 1ª guitarra está escrito en cuartos. La 2ª guitarra está escrita en octavos y acompaña con intervalos consonantes (terceras y sextas). Todas las variaciones a excepción de la 4ª y la 6ª tienen la misma extensión que el tema y pueden ser divididas en las mismas dos secciones.

² Isaias Savio, *Variaciones concertantes Op. 130*, (Buenos Aires: Ricordi, 1965). Todas las indicaciones de tempo son sugeridas por Savio, el facsimil no tiene estas indicaciones.

La primera sección del tema (Guitarra 1, cp. 1-8) es:

cp. 1-8

1ª Variación. Esta variación está en *A mayor*, está escrita en tresillos. En la segunda parte de la sección **B** la 2ª guitarra también realiza tresillos para dar la sensación de más movimiento.

La indicación de *tempo* es *Piu mosso* ($\text{♩} = 138$). Hay que mencionar que como el tema es anacrúsico, todas las variaciones también lo son. La armonía básica se respeta, sólo que hay mayor movimiento armónico. La segunda parte de la sección **B** está enriquecida armónicamente. No se presenta el esquema estructural de la primera, segunda y tercera variación porque básicamente repite la organización del tema.

cp. 5-6

2ª Variación. Esta variación está escrita en *A mayor*, en dieciseisavos y tiene la indicación de *tempo Allegretto* ($\text{♩} = 108$). No presenta el tema literal, sino que solamente mantiene la armonía establecida al principio.

3ª Variación. Está escrita en *A mayor*, en dieciseisavos y tiene la indicación de *Allegro moderato* ($\text{♩} = 112$). En las anteriores dos variaciones hubo un ligero incremento armónico. En esta variación, el autor regresa a la sencillez mostrada en el tema.

ep.1-2

En la primera sección presenta un pedal sobre la dominante con figura de diesis e seisavos a manera de ritmo complementario. La primera parte de la segunda sección es igual a la presentada en el tema, sólo que intercambia los papeles de las guitarras.

4ª Variación. Es la única variación que cambia el modo de mayor a menor. Su extensión es mayor que el tema o cualquier otra de las variaciones anteriores (39 compases) y no tiene barras de repetición.

Tabla No. 9 4ª Variación

No de compases	1 - 8	9 - 27	28 - 35	35 - 39
Estructura	Δ	B	Δ'	Coda
1ª guitarra		Tema		
2ª guitarra		Base arm-rit.		
Tonalidades	<i>a menor</i> i	$\xrightarrow{C\ mayor}$ III	<i>C mayor</i> III $\xrightarrow{E\ mayor}$ V/a	<i>a menor</i> i

Esta variación tiene al inicio la indicación *Andante mosso* ($\text{♩} = 80$) y en el compás 8 *Poco meno*. Tiene tres secciones y una coda. La primera sección está basada en contrastes y existe un diálogo entre las dos guitarras. En la segunda sección, la 1ª guitarra tiene la melodía principal mientras que la 2ª realiza una base armónica isoritmica.

ep. 9-10

La tercera sección es muy similar a la primera, sólo cambia el movimiento armónico dirigiéndose a la tónica en lugar del relativo mayor. Tal vez esta variación sea la más emotiva en el sentido que muestra un mayor empleo de recursos expresivos (ver tabla No. 9).

5ª Variación. La 1ª guitarra tiene sólo una voz y debe interpretarse en armónicos octavados. Según Pujol en su obra *Escuela Razonada de la Guitarra*, los armónicos octavados son armónicos artificiales producidos gracias a "un nodo a la mitad de la distancia entre el puente y el traste en el cual se pisan las cuerdas".³

Tiene la misma armonía que el tema y prácticamente la misma velocidad (el tema está sugerido para interpretarse a $\text{♩} = 100$ y la 5ª variación a $\text{♩} = 108$). Las guitarras cumplen las mismas funciones que en el tema: la primera con la melodía y la segunda con notas pedales.

6ª Variación. Es la variación que requiere mayor dominio técnico, principalmente para la primera guitarra, pues exige el dominio de arpeggios, ligados (en posiciones fijas y con cambios de posición dentro de una velocidad exigida), etc. Esta variación cambia ligeramente el esquema básico:

Tabla No. 10 6ª variación

No. de compases	1 - 8	9 - 12		13 - 20		21 - 25	26 - 41
Estructura	A	B				C	Coda
Tonalidades	<i>A mayor</i>	<i>D mayor</i>	<i>A mayor</i>	<i>E mayor</i>	<i>A mayor</i>	<i>A mayor</i>	<i>A mayor</i>
	I	IV	I	V	I	I	I

Las secciones **A** y **B** se respetan como en el tema, y la sección **C** constituye un puente para enlazar con la coda. La indicación de *tempo* para ésta es $\text{♩} = 120$ y únicamente es un despliegue de capacidades técnicas para la 1ª guitarra. Armónicamente no tiene gran relevancia, pues sólo emplea el I, IV y V grados.

³ Emilio Pujol, *Escuela Razonada de la Guitarra*, (Buenos Aires: Ricordi, 1954), p. 90. Aquí cabe señalar que se entiende por nodo al punto inmóvil de la cuerda vibrante.

Manuel María Ponce Cuéllar: Suite I en La, "a la manera de Weiss"

Biografía.

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Fue el doceavo hijo de Don Felipe Ponce y de Doña María Cuéllar; poco después su familia se trasladó a Aguascalientes donde pasó su niñez y parte de su adolescencia. Ahí tuvo a su primer maestro formal de piano: el Licenciado Cipriano Ávila. A los dieciocho años decidió trasladarse a la Ciudad de México; hospedándose en la casa del pianista español Vicente Mañas, quien le dió clases de piano. Recibió, además, clases de armonía con el maestro italiano Vicente Gabrielli. Al año siguiente ingresó al Conservatorio Nacional de Música. En ese tiempo asistió a reuniones artísticas con el pintor Saturnino Herrán y con el poeta Ramón López Velarde.

En 1904 viajó por primera vez a Europa y se quedó estudiando composición en Bolonia, en el *Liceo Rossini* con Luigi Torchi (1858-1920) y con Marco Enrico Bossi (1861-1925), y piano en el Conservatorio *Stern* en Berlín con Martin Krause (1853-1918) quien fuera discípulo de Lizst. Cuando regresó a la Ciudad de México, en 1908, se dedicó a muy diversas tareas musicales: enseñar historia de la música y piano en el Conservatorio Nacional; esta cátedra de piano era la que impartía el recién fallecido Ricardo Castro. Entre sus jóvenes alumnos destacó Carlos Chávez. Ponce además se dedicó a componer y escribir artículos de música; hacer arreglos de canciones populares y profundizar en la investigación del folklore mexicano.

De marzo de 1915 a mediados de 1917 salió en exilio voluntario rumbo a la isla de Cuba, fundando la academia *Beethoven*; también escribió artículos musicales en periódicos y revistas. Esta estancia sólo se interrumpió en 1916, cuando viajó a Nueva York para dar un recital de sus obras. El tres de septiembre de 1917 contrajo nupcias con Clementina Maurel, cantante contralto de origen galo. Por esas fechas, lo nombran director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Por motivos políticos, decidió separarse de la orquesta en 1919, para dedicarse a la composición y a la enseñanza. En abril del mismo año funda la *Revista Musical de México*.

En 1923 el guitarrista español Andrés Segovia vino a México por primera vez y conoció a Ponce, quien quedó impresionado por el "hermoso sonido de su guitarra":

Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño [. . .]. Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y, de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra [. . .]. Casals y Segovia han sido de los pocos artistas que se han adueñado instantáneamente de la admiración y entusiasmo de nuestro público.⁴

Esta crítica sería el comienzo de una amistad que duraría hasta la muerte de Ponce. En respuesta a una petición de Segovia, Ponce escribió en ese mismo año, la *Sonata Mexicana* y un arreglo de la canción popular *La Valentina*.

En 1925, a los cuarenta y tres años, Ponce sintió que estaba a la zaga de muchas de las innovaciones y enfoques de un verdadero lenguaje contemporáneo, por lo que decidió regresar a Europa, aprovechando una comisión de la Secretaría de Educación para revisar y ampliar su técnica de composición. El 25 de mayo de ese año se embarcó rumbo a Francia junto con su esposa Clementina o Clema como él la solía llamar. Residió en París donde asistió a la *Schola Cantorum* a estudiar composición con Paul Dukas durante ocho años; ahí convivió con el compositor español Joaquín Rodrigo y el brasileño Heitor Villa-Lobos con quienes estudiaba en la misma clase. También ahí, en París afirmó su amistad con Andrés Segovia, quien siempre estimulaba a Ponce para que siguiera componiendo para la guitarra y tocándola incesantemente. Laura, la hija de Isaac Albéniz, le escribió a Ponce en julio de 1928 pidiéndole que hiciera una revisión de una obra de su padre: la ópera *Merlin*, la cual Ponce terminó hasta 1938.

En 1933, regresó a México definitivamente. En esta etapa trabajó como profesor de piano en el Conservatorio y de composición en la Universidad. En mayo de ese año lo nombraron director del Conservatorio, que lo ayudo para que se dedicara a componer y escribir sobre música. En 1947, lo proclamaron ganador del *Premio Nacional de Artes y Ciencias*. Murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 a la edad de 66 años.

⁴ Manuel M. Ponce, *Crónicas musicales* (México: El Universal, 6 de mayo de 1923).

Su catálogo de obras para guitarra está formado por seis sonatas; una de las cuales se encuentra perdida desde que la casa de Segovia en Barcelona fue saqueada durante la Guerra Civil; dos suites; tres variaciones; dos series de preludios; el *Concierto del Sur* y varias piezas sueltas, algunas de las cuales son arreglos de canciones populares mexicanas.

La pieza que nos ocupa en este trabajo es la *Suite en La, a la manera de Weiss*. Esta obra fue escrita probablemente a mediados de 1929 a petición del propio Segovia, quien afirmaba necesitar obras de corte clásico o barroco para sus programas. Se han esbozado muchas hipótesis del por qué la atribución de esta obra a otro compositor, pero ninguna ha sido convincente. Sin embargo, durante una plática que tuvieron Carlos Vázquez y Segovia en Madrid en 1964; Segovia explicó que había tomado la decisión de atribuir varias obras a otros compositores para no tener que incluir sólo música de Ponce en sus recitales y que le daría a Ponce todo el crédito de la composición de esas obras al publicar sus memorias. Como esto nunca ocurrió, concertistas como Alirio Díaz y Manuel López Ramos empezaron a anunciar en sus programas la autoría de Ponce.

Tal fue el éxito de esta obra que, aunque su manuscrito también se perdió en Barcelona, no fue obstáculo para la aparición de varias ediciones de ella, porque al pertenecer la música de Weiss al dominio público, evitaba cualquier problema legal, de hecho ahorra el pago de regalías a su verdadero compositor, que era Ponce. Por ejemplo, Angelo Gilardino escribe que en 1939 el compositor inglés Reginald Smith Brindle la transcribió de oído, pero no quiso publicarla, pues tal vez no debía de albergar ciertas dudas sobre su autenticidad. En cambio el guitarrista Miguel Ablóniz en 1951, sí la editó para la casa Bérben de Ancona y con adjudicación a Weiss; Ablóniz afirmaba haberla transcrito del disco de Segovia. Tres años más tarde se imprimió en Ricordi Americana, una *Suite en La para Guitarra, de Leopoldo Silvio Weiss*, con revisión y digitación del guitarrista argentino Abel Fleury. A partir de estas publicaciones aparecieron muchas otras.

La complicada historia editorial de esta suite terminó en 1983, cuando apareció en París, en *Editons Musicales Transatlantiques*, una versión de esta obra que sí reconoce la autoría de Ponce. En el prólogo, escrito por Corazón Otero, leemos que la edición se basa en una copia del original que Segovia le diera a su discípulo José Luis González, autor de la

digitación. La primera grabación de esta suite donde se reconoce a Ponce como su autor fue realizada en 1973, para EMI-Capitol, por Manuel López Ramos.

Análisis de la obra.

Para el presente trabajo se tomaron como referencia dos ediciones, la primera y más común fue editada por José Luis González. La segunda está realizada sobre la edición que presenta Miguel Alcázar en su libro *Obra Completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*, en la cual Alcázar refiere que, al igual que muchos otros, consultó únicamente la grabación de Segovia hecha en 1930, quien pone a Silvius Leopold Weiss como autor³.

Preludio. Es el primer movimiento de la obra y está en tonalidad de *a menor*. El preludio es una forma libre que precede una serie de danzas que conforman una suite. En ambas ediciones está escrito en compases de tres tiempos, pero en la edición de González está escrita en 3/4 y en la de Alcázar está en 9/8. Hay que mencionar que la edición de González tiene escritos los grupos de tres pero sin indicación de tresillos.

Tabla No. 11 Preludio

No. de compases	1-18		19-34		35-53
Estructura	A		B		A'
Tonalidades	<i>a menor</i>	<i>g menor</i>	<i>F mayor</i>	<i>E mayor</i>	<i>a menor</i>
	i	vii	VI	V	i

Este movimiento se divide en tres secciones, por los elementos rítmicos que en él aparecen. El primer motivo rítmico y que le da unidad al movimiento es anacrúsico. Está formado por un octavo con puntillo seguido por tres dieciséisavos y continuados por octavos (cinco tiempos). Se utiliza en la primera y tercera sección del movimiento.



³ Op. cit. p. 104.

La sección **B** está formada por un flujo continuo de octavos. Desde el punto de vista armónico, la confirmación de la tonalidad se da del compás 1 al 11.

i – ii – V/iv – iv – V – i

Es interesante cómo presenta una escala frigía durante las dos primeras secciones, aunque no de una manera convencional: después del compás 12, aparece *a menor*, *g menor*, *F mayor* y *E mayor*.

Tabla No. 12 Escala Frigia

Compás	11	15	19	25	35
Tonalidad	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>F</i>	<i>E</i>	<i>a</i>
	i	vii	VI	V	i

En la sección **A'**, aparece un pedal, primero sobre la dominante (*mi*) y luego sobre la tónica (*la*), que se mantiene hasta el final del movimiento. Termina con una tercera de picardía.



Allemande. Es el segundo movimiento de esta suite. La *Allemande* fue una danza barroca muy utilizada en su época, de compás simple a cuatro tiempos, anacrúsica y *tempo moderato*. Está en tonalidad de *a menor* y en compás de 4/4.

Tabla No. 13 Allemande

No. de compases	1-16		17-34	
Estructura	A		B	
Tonalidades	<i>a g a e</i> (todas menores)	<i>e menor E mayor</i> progresión por cuartas ascendentes	<i>E c g a</i>	<i>a menor</i> progresión por cuartas ascendentes

Su forma es binaria, con barras de repetición en cada sección. Es una obra muy simétrica. Está escrita en dos partes, que a su vez se pueden dividirse en otras dos. La mitad de la primera parte de la sección **A** termina en la dominante (*e menor*). En la segunda realiza una progresión por cuartas ascendentes⁶ para confirmar la llegada a esta tonalidad, pero mayor (*E mayor*). La sección **B** inicia en la dominante mayor, realiza una progresión por cuartas en el relativo mayor (*C mayor*) y regresa hacia la tónica a la mitad de esta sección, para realizar una progresión por cuartas otra vez y esta vez terminar en la tonalidad original.

Está escrita íntegramente en diesiseseisavos y a dos voces, aunque semeja polifonía oculta⁷. El motivo de la sección **B** está tomado del de la sección **A** invertido:

Sarabande. La *Sarabande* también es una danza barroca, de compás simple de tres tiempos, de ejecución lenta y articulación pausada. La *Sarabande* de esta suite está en *A mayor* y en compás de $\frac{3}{4}$ y es el tercer movimiento de la misma.

Tabla No. 14 Sarabande.

No. de compases	1-16		17-32	
Estructura	A		B	
Tonalidades	<i>A</i> <i>E</i> <i>f#</i> <i>B</i>	<i>E mayor</i> Progresión por cuartas	<i>f#</i> <i>b</i> <i>E</i> <i>A</i>	<i>A mayor</i> Progresión por cuartas

Esta pieza es binaria con barras de repetición para cada sección. Las dos secciones pueden ser divididas en dos partes: la sección **A** del compás 1 al 9 y del 10 al 16; mientras que

⁶ De aquí en adelante, cada vez que se mencione una progresión por cuartas, se entenderá que son ascendentes.

⁷ Ponce maneja este procedimiento en todas las piezas de la suite.

la sección **B** del 17 al 25 y del 26 al final. En la segunda parte de cada sección se presenta una progresión por cuartas, la primera que conduce a la dominante (*E mayor*) y la segunda a la tónica (*A mayor*). Está escrita a tres voces. El motivo rítmico-melódico de este movimiento es muy similar al que utiliza Ponce en el preludio (una nota larga seguida de tres rápidas), pero en esta ocasión la frase es tética. Durante casi todo el movimiento intercala este motivo rítmico.

Preludio



Sarabande



Por ser una *Sarabande*, la velocidad de este movimiento es lento, en cambio hay mucho movimiento armónico. Por ejemplo, realiza una inflexión a la dominante (*E mayor*) en el cuarto compás, otra al sexto grado (*f# menor*) y otra a la dominante en el compás 10.

Gavottes I et II. La *Gavotte* es una danza barroca anacrúsica de dos tiempos. Para esta suite, Ponce escribió dos piezas encadenadas (*Gavotte I*, *Gavotte II*, *Da Capo*) contrastantes. Para un mejor manejo, se analizarán por separado.

Gavotte I. Está escrita en modo menor (*a menor*), es anacrúsica y está en compás binario de cuatro tiempos (C).

Tabla No. 15 Gavotte I

No. de compases	1-8		9-20			21-28
Estructura	A		B			A
Tonalidades	<i>a menor</i>	<i>E mayor</i>	<i>E mayor</i>	<i>C mayor</i>	<i>a menor</i>	<i>a menor</i>
	i	V	V	III -	i	i
	Progresión por cuartas					

Es una danza tripartita escrita a dos voces. El motivo rítmico-melódico es anacrúsico:



El motivo rítmico-melódico usado en la sección **B** es el mismo que el de la sección **A** pero invertido:



Armónicamente hablando, la sección **A** empieza en la tónica (*a menor*) y conduce a la dominante (*E mayor*). En la sección **B** realiza una progresión por cuartas sobre el relativo mayor (*a menor / C mayor*). Al final repite la sección **A**, sólo que se mantiene en la tonalidad original.

Gavotte II. Está escrita en mayor (*A mayor*), es tética y mantiene el mismo compás que la anterior. Es una pieza muy simétrica. Consta de 16 compases que pueden ser divididos en dos secciones con repetición.

Tabla No. 16 Gavotte II

No. de compases	1-8		9-16	
Estructura	Δ		Δ'	
Tonalidades	<i>A mayor</i>	<i>E mayor</i>	<i>E mayor</i>	<i>A mayor</i>
	I	V	V	I

Un punto interesante es que Ponce puso por nombre *Gavotte* a este movimiento, sin que siga los lineamientos de tales. Tal vez pensó en que, al tocarse juntas, mostrarán elementos contrastantes, por ejemplo: anacrúsica-tética, menor-mayor, extensión (28 compases de la primera contra 16 de la segunda). Al final de esta *Gavotte*, pide un *Da Capo* para ir a la primera.

Gigue. Es el movimiento más extenso de toda la suite. Es una danza en tonalidad de *a menor* y es tética. Esta *Gigue* está escrita en compás de 6/8 en la edición de José Luis González y en compás de 12/8 en la de Miguel Alcázar. Para el presente trabajo se utilizó la edición de José Luis González. Hacia finales del siglo XVII aparecieron dos estilos distintos: la *Gigue* francesa, de movimiento moderado o rápido (6/4, 3/8 o 6/8), con frases irregulares y textura imitativa, y la *Gigue* italiana, más rápida, en compás de 12/8, con frases más regulares de cuatro compases y textura homofónica.

Tabla No. 17 Gigue.

No. de compases	1-70	71-118	119-177
Estructura	A	B	A'
Tonalidades	<i>a menor</i> <i>e menor</i> i v	<i>E mayor</i> <i>d menor</i> <i>a menor</i> V iv i	<i>a menor</i> i

Está dividida en tres secciones, que a su vez pueden ser divididas en tres partes.

Para las secciones **A** y **A'**, las partes que la forman son:

- Material temático
- Progresión por cuartas
- Escala que da la entrada para la confirmación de la tonalidad.

A diferencia de los anteriores movimientos, en la sección **B** utiliza material temático en distintas tonalidades a manera de reprise. También en esta parte se realiza la mayor tensión tonal para regresar al tema. Del compás 103 al 118 presenta el siguiente esquema armónico:

Tabla No. 18 Escala Frigia

Compás	103	107	111	113	115	116	117	118
Armonía	<i>a</i> i	<i>g</i> viii	<i>f</i> vi	<i>e</i> v	<i>d</i> iv	<i>a</i> i	<i>B7</i> V7/V	<i>E</i> V

Ernesto Cordero: Fantasía mulata.

Biografía.

El compositor y guitarrista puertorriqueño Ernesto Cordero nació en el año de 1946. Cuenta con un extenso catálogo de obras, el cual se distingue por su sabor caribeño. Ha escrito cinco conciertos: tres para guitarra, uno para violín y uno para el *cuatro* puertorriqueño; una variedad de obras de cámara en las cuales la guitarra aparece en diversos tipos de conjuntos; canciones con acompañamiento de guitarra, piano y orquesta y un gran número de solos de guitarra, algunos de los cuales ya se han convertido en obras obligadas del repertorio musical contemporáneo.

Cordero ha recibido premios importantes por sus composiciones y su música es ejecutada y grabada en todo el mundo por algunos de los mejores artistas. Hasta la fecha existen más de treinta y cinco grabaciones de sus obras de las cuales, casi todas las que incluyen guitarra ya han sido publicadas. Muchas de las ediciones aparecen bajo los sellos de las casas editoriales más importantes como: Max Eschig en Francia, Bérben en Italia, Chanterelle y Verlag Hubertus Nogatz en Alemania, Doberman-Yppan en Canadá, y Mel-bay Publications en Estados Unidos. La obra utilizada en el presente trabajo es editada por la casa Bérben.

Ernesto Cordero comenzó sus estudios superiores en 1963 cuando ingresó en el Conservatorio de Música de Puerto Rico y luego continuó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en España donde obtuvo su diploma en 1971. Más adelante, de 1972 a 1974 hizo estudios de postgrado en composición con Roberto Caggiano en Roma, Italia y de 1977 a 1978 con Julián Orbón en Nueva York. Inició sus estudios de guitarra con Jorge Rubiano de 1961 a 1964 y luego estudió con varios maestros entre los que destacan, Regino Sainz de la Maza, a finales de la década de los 60 y con Alirio Díaz y Claudio de Angelis en el año de 1972 en Italia.

Desde 1971 ha estado afiliado a la Universidad de Puerto Rico donde se desempeña como catedrático en los Departamentos de Composición y Guitarra. Además de sus actividades como compositor, ejecutante y maestro, Ernesto Cordero fue miembro fundador y director musical del Festival Internacional de Guitarra de Puerto Rico de 1980 a 1997. Su presencia es mundialmente solicitada como participante distinguido en los festivales y competencias más prestigiosas del mundo. En enero de 1978, el crítico Peter G. Davis del New York Times expresó lo siguiente: "al igual que las ejecuciones del Sr. Cordero, sus obras proyectaron una combinación vigorosa de la gran destreza y creatividad sonora, sensible y refinada".⁸

La obra analizada en el presente trabajo terminó de escribirse el 29 de enero de 1986 en Puerto Rico y está dedicada al dúo Schmidt-Verdery.

⁸ Michael Lorimer, <http://www.ernestocordero.com> (New York: 1997). (Consulta: nov. 2001)

Análisis de la obra.

Esta obra es una forma libre. Según el Diccionario Akal/Grove de la música, la fantasía es una "pieza instrumental en la que la imaginación del compositor se antepone a estilos y formas convencionales [. . .]. Los compositores del siglo XX usaron [el término fantasía] para designar piezas instrumentales ampliadas (p. e., op. 47 de Schönberg) y variaciones libres (p. e. La *Fantasia sobre un tema de Corelli*, de Tippett)."⁹

La palabra *mulata* se refiere a la persona nacida de una de raza negra y una de raza blanca.¹⁰

Tabla No. 19 *Fantasia mulata*

No. de compases	1-11	12-41	42-51	52-69	69-80	81-88	89-90
Estructura	Δ	B 1ª danza	A'	C 2ª danza	D	E <i>Cadenza para guitarra</i>	Coda
Tonalidades	<i>b</i> (<i>mayor-menor</i>)	<i>b menor</i> → <i>e menor</i>	<i>b menor</i> → <i>a menor</i>	<i>a</i> (<i>mayor-menor</i>)	(<i>mi</i>)	<i>b menor</i>	<i>a</i> (<i>menor</i>)

El *tempo* indicado en la partitura para las secciones Δ (compás1) y A' (compás 42) es ♩ = c.52 y tiene una indicación de intención, *Teneramente*, además de *Senza Rigore di Tempo*. Tanto Δ como A' son partes libres que tienen como centro tonal la nota *si*, algunas veces en modo mayor y otras en modo menor. En ambas, la flauta empieza el discurso melódico que enfatiza esta nota al terminar cada uno de los motivos.

⁹ Stanley Sadie y Alison Latham, *Diccionario Akal/Grove de la Música*, (Madrid: Ediciones Akal, 2000), p. 329.

¹⁰ Miguel de Toro y Gisbert, *Pequeño Larousse Ilustrado* (Buenos Aires: Larousse, 1970), p. 707.

El primero de estos ejemplos se encuentra en *b menor* mientras que el segundo conduce de *b menor* a *a menor*.

cp. 10-11

i VII III VI VII

cp. 48-49

i VII III VI VII IV V

La sección B (compás 12) es una danza que está en *b menor*, en compás de 2/4 y mantiene el siguiente ostinato armónico:

cp. 12

i IV V7

En el compás 26 empieza una progresión por cuartas ascendentes que modula a *a menor*, después de la cual utiliza efectos de percusión sobre la caja de la guitarra.

cp. 36-37

i IV

La sección **C** (compás 52) es otra danza que tiene como centro tonal *a*, pero al igual que en las secciones **A** y **A'**, se combinan los modos mayor y menor de la escala armónica.



La guitarra también presenta un ostinato melódico en el bajo.



En el compás 70 inicia la sección **D** que funciona a manera de puente, ambiguo tonalmente, donde muestra el mayor alejamiento de cualquier sensación tonal. Existe un diálogo entre la flauta y la guitarra, el cual termina con una escala pentátona descendente que descansa en *mi*. A la flauta se le pide un *frullato* y una percusión, que es realizada "golpeando la llave de la nota indicada sin emitir aire."¹¹



En la guitarra son usadas las percusiones, los armónicos y un efecto que consiste en "entrecruzar las cuerdas indicadas, una sobre la otra, en las notas indicadas."¹²



En el compás 81 inicia la sección **E**, la cual presenta una reprise en la guitarra. Aquí también utiliza un efecto utilizado en mucha música del siglo XX: "rasguear con la uña del

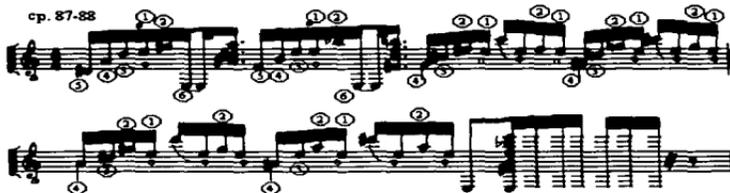
¹¹ Ernesto Cordero, *Fantasia mulata para flauta y guitarra*, (Ancona: Edición Musical BÉRBEN, 1986), p. 2.

¹² *Ibid.*

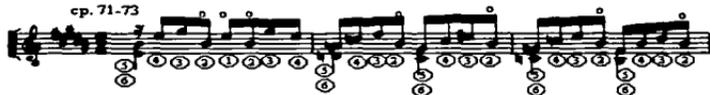
pulgar de la mano derecha a lo largo de la cuerda¹³ indicada y esto siempre se realiza sobre las cuerdas encorchadas. El signo para indicarlo es:



Esta sección (E), da la impresión de ser una *Cadenza* escrita para guitarra sola (la flauta no toca en toda esta sección) tal y como la emplea Heitor Villa-lobos en su producción para guitarra, donde trabaja la música por “posiciones”, esto es, utiliza una posición que forma un acorde y lo recorre por varias partes del diapasón, dejando en algunas ocasiones cuerdas al aire, las cuales contrastan con la armonía de dicho acorde.



Ej. Villalobos, preludio N° 2¹⁴



Al final de la obra, el compositor retoma los compases 56 y 57 de la sección C (2ª danza) y los utiliza como coda.

¹³ Ibid.

¹⁴ Heitor Villa-lobos, *Prélude No. 2*, (Paris: Max Eschig, 1954), p. 4

Joaquín Rodrigo Vidre: Tres piezas españolas.

Biografía.

Joaquín Rodrigo nació en Sagunto, provincia de Valencia, España, el 22 de noviembre de 1901, el día de Santa Cecilia. Fue el menor de diez hermanos, hijo de Vicente Rodrigo Peirats y su segunda esposa, Juana Ribelles. En 1905 sobrevino en Sagunto una epidemia de difteria a causa de la cual murieron muchos niños; Joaquín se quedó casi sin vista.

La familia Rodrigo se trasladó a Valencia cuando el niño contaba cuatro años de edad. Allí, Joaquín ingresó en un colegio para niños ciegos a fin de empezar su formación. Muy pronto mostró especial interés por la literatura y por la música. En Valencia, empezó a recibir clases de música con profesores del Conservatorio de Valencia, aunque no se inscribió formalmente en dicho centro. Su profesor de armonía y composición fue Francisco Antich y los músicos Enrique Gomá y Eduardo López Chavarrí, a cuyas clases asistía también ejercieron una gran influencia en su formación musical.

A principios de los años 20's, Joaquín Rodrigo era ya un excelente pianista y un estudiante de composición familiarizado con las corrientes vanguardistas más importantes del mundo del arte. Sus primeras composiciones fueron escritas en formas musicales pequeñas; su primera obra para gran orquesta, *Juglares* fue estrenada con éxito por la Orquesta Sinfónica de Valencia bajo la dirección de Enrique Izquierdo, en 1924. Joaquín Rodrigo estudiaba ya por esta fecha con su maestro francés Paul Dukas en la *École Normale de Musique*, en París. Decidió trasladarse a Francia en 1927 pues la capital francesa era, desde principios de siglo, un importante núcleo cultural para escritores, pintores y músicos españoles.

A su llegada a París, Rodrigo y Rafael Ibáñez, su amigo y secretario se alojaron en casa del pintor valenciano Francisco Povo, quien les presentó a numerosos artistas, músicos y editores. En la clase de Paul Dukas, en la que Joaquín Rodrigo estudió durante cinco años, también se encontraban el compositor mexicano Manuel M. Ponce y el director de orquesta vasco Jesús Arámbarri, quien más tarde sería un gran intérprete de las obras de Rodrigo. Paul Dukas calificó a Joaquín Rodrigo como quizá el más dotado de todos los compositores

españoles que él había visto llegar a París. En el ámbito personal fue también en estos años cuando tendría lugar el hecho más importante para Joaquín Rodrigo: su encuentro con la pianista turca Victoria Kamhi, con la que contrajo matrimonio en 1933.

Al año siguiente, tras instalarse en Valencia con su esposa, Joaquín Rodrigo compuso varias canciones. En Madrid, gracias al apoyo de Manuel de Falla, consiguió la beca Conde de Cartagena que le permitió regresar a París junto con Victoria. Empezó a componer sin descanso y fruto de esta época son varias canciones y algunas de sus más importantes obras para piano. Recibió las últimas clases de su maestro Paul Dukas.

Después de obtener la prórroga de la beca Conde de Cartagena, Joaquín Rodrigo y su esposa decidieron marcharse un tiempo a Alemania, concretamente a Baden-Baden, a principios de junio 1936. Pero el 18 de julio estalló la guerra civil española. Los tres años siguientes fueron quizá los más difíciles de la vida de Joaquín y Victoria, pues esta vez la beca no les fue renovada. Decidieron dar clases de español y música en su habitación del asilo para ciegos de Friburgo, en la Selva Negra donde fueron acogidos como "refugiados españoles". En la primavera de 1938 Joaquín Rodrigo fue invitado a impartir clases durante el verano en la Universidad de Santander, que acababa de abrir sus puertas. El matrimonio Rodrigo pudo retomar así contacto con la vida cultural española, a pesar de las dificultades derivadas de la guerra civil.

Durante el viaje de vuelta a París, tuvo lugar un encuentro muy significativo cuando en un almuerzo con el guitarrista Regino Sainz de la Maza y el marqués de Bolarque, Joaquín aceptó con entusiasmo la idea de escribir un concierto para guitarra. Esta obra sería el *Concierto de Aranjuez*. Durante su último año de residencia en la capital francesa, Rodrigo ofreció recitales de piano. Realizó las orquestaciones que le iban encargando y compuso varias canciones de estilo popular. En 1939, Antonio Tovar le ofreció un puesto en el Departamento de Música de Radio Nacional, como el matrimonio deseaba fervientemente establecerse en la capital de España, optaron por la oferta. Joaquín y Victoria regresaron finalmente a España el 1 de septiembre de 1939, dos días antes de que estallase la segunda guerra mundial llevando consigo el manuscrito completo del *Concierto de Aranjuez*, que fue el primero de sus once conciertos. El éxito de esta obra fue extraordinario y su fama ha eclipsado la de otros dos conciertos para guitarra, también populares, creados más o menos al mismo tiempo, el del

italiano Castelnuovo-Tedesco y el *Concierto del sur* de Manuel M. Ponce, mexicano que había sido condiscipulo de Joaquín Rodrigo en la clase de Dukas diez años antes.

La década de los 40's fue especialmente importante para Joaquín Rodrigo, tanto en el ámbito profesional como personal. Desde 1939 ejerció el cargo de jefe de la sección de arte y propaganda de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE). Fue también, desde 1940 y a lo largo de más de una década, asesor de música de Radio Nacional. En 1941 nació Cecilia, su única hija y al año siguiente recibió el Premio Nacional de Música por su *Concierto Heróico* para piano y orquesta.

En 1954, por encargo del prestigioso guitarrista Andrés Segovia compuso la *Fantasia para un Gentilhombre*, para guitarra y orquesta, cuyo estreno tuvo lugar el año siguiente en San Francisco, en presencia del autor. Ésta es la segunda obra más popular de Rodrigo, compañera casi inseparable del Aranjuez en grabaciones discográficas e incluso a veces en conciertos. Sin embargo, es una obra bien distinta de su predecesora, una suite de tiempos cortos basados en melodías y danzas recogidos por Gaspar Sanz, músico de la corte de Felipe IV, que Rodrigo trabajó, desarrolló y orquestó de una manera sumamente atractiva.

Los dos conciertos posteriores, *Madrigal* y *Andaluz* fueron compuestos casi al mismo tiempo, entre 1966 y 67, pero son totalmente distintos el uno del otro. El primero, *Madrigal* es para dos guitarras y está basado en el madrigal renacentista *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt, es otra vez una suite, pero los diez tiempos de este concierto representan uno de los mayores logros del compositor, quien creó con ellos unas de las páginas de mayor inspiración y maestría en el arte de evocar el espíritu de la España del siglo de oro. El *Concierto Andaluz*, para cuatro guitarras es una obra en la que el carácter de Andalucía, o mejor dicho el espíritu fundamental de su arte popular ha sido captado por el compositor con la misma devoción con que siempre rindió homenaje a las distintas regiones y culturas de España. Su estreno llevó al matrimonio Rodrigo a Estados Unidos en 1970 a Hollywood donde tuvo lugar dicho concierto. Después de esto, recibió sendos encargos de los célebres solistas británicos, James Galway y Julian Lloyd Webber, materializados en el *Concierto Pastoral* para flauta y el *Concierto como un Divertimento* para violonchelo, respectivamente.

El impresionante ciclo de once conciertos de Joaquín Rodrigo se cierra con el *Concierto para una Fiesta* escrito en 1982 con perfecto simbolismo, en un retorno al concierto para una sola guitarra y orquesta. Este concierto se escribió, como la mayoría de los demás, para un gran virtuoso del instrumento, Pepe Romero. En este último concierto, Rodrigo también quiso exigir una maestría excepcional al solista, animándole a buscar nuevos niveles en la técnica y la expresión. El autor, cumplidos ya los 80 años, buscó, también en esta obra, nuevos horizontes. El 21 de julio de 1997 falleció su esposa e inseparable compañera y colaboradora, Victoria. Joaquín Rodrigo falleció dos años más tarde, el 6 de julio de 1999, en su casa de Madrid, rodeado de su familia. Los restos mortales de Joaquín y Victoria descansan juntos en el panteón familiar del Cementerio de Aranjuez.

A lo largo de su vida como compositor, de 1922 a 1987, Joaquín Rodrigo compuso alrededor de ciento setenta obras musicales y escribió en casi todas las formas. El compositor español que más se asocia con la guitarra, en realidad no sabía tocarla. Además no sólo escribió cinco conciertos para dicho instrumento; también contribuyó al repertorio con más de veinte obras para solo de guitarra, entre ellas dos sonatas y tres grupos de tres piezas cada uno. Una de las piedras fundamentales del repertorio y una reconocida obra maestra, *Invocación y Danza* de 1962, es un profundo homenaje a la música y a la figura de Manuel de Falla. La obra analizada en este trabajo son las *Tres Piezas Españolas*, compuestas en 1954 y dedicadas al guitarrista español Andrés Segovia.

La obra para piano de Rodrigo, que era pianista, incluye una serie de homenajes musicales inspirados en los grandes del pasado: *Cinco Piezas del Siglo XVI*; inspirado en Scarlatti, *Cinco Sonatas de Castilla con Toccata a Modo de Pregón*; dedicada a la muerte de su maestro Paul Dukas, *Sonada de Adiós*; y a la de su amigo, el gran pianista Ricardo Viñes, *A l'ombre de Torre Bermeja*. Es de notar la variedad de estilo presente en las más de cincuenta piezas de Rodrigo para piano.

Análisis de la obra.

Las *Tres Piezas Españolas* fueron compuestas en 1954 y publicadas por la casa Schott en 1963 con la digitación de Andrés Segovia. Constan de los siguientes movimientos, *Fandango*, *Passacaglia* y *Zapateado*.

Fandango. La obra está escrita en *E mayor*, en compás de 3/4, es tética. El fandango es una "danza cortesana de Castilla y Andalucía, de compás ternario y movimiento moderadamente rápido".¹⁵

Tabla No. 20 Fandango

No. de compases	1-34	35-58	59-93	94-102
Estructura	Δ	\mathbb{B}	Δ'	Coda
Tonalidades	<i>E, B</i> <i>E, C, A</i>	<i>b, a, G, a, g, F</i>	<i>G, B, E</i> <i>E</i> <i>A</i>	<i>E</i>

La obra tiene dos temas principales los cuales son:

Para la sección Δ y Δ' :



Para la sección \mathbb{B} :



El tema de la sección Δ siempre aparece en modo mayor y lo más sobresaliente son los tres primeros acordes amplios.

¹⁵ Stanley Sadie, *Diccionario Akal/Grove de la música*, (Madrid: Ediciones Akal, 2000), p.329

En cambio, el tema de la sección **B** sí cambia de modo. Lo presenta en modo mayor o menor. Una característica que tiene, es que siempre conduce a un tono descendente de distancia. Por ejemplo, la primera vez que aparece, es en *b menor*, y conduce a *a menor*, de *a menor* lo conduce a *G mayor*, etc.

Esta pieza consta de tres secciones, divididas por los temas que utiliza, más una coda. La sección **A** tiene el siguiente formato:

- Compás 1: Tema en *E mayor*.
- Compás 5: Tema en *B mayor*, encadenada al primer desarrollo, caracterizado por unas terceras presentadas en la voz superior.
- Compás 17: Tema en *E mayor*.
- Compás 21: Tema en *E mayor / C mayor*. Esta parte es interesante porque utiliza una nota como eje para hacer la inflexión: el *mi* que tiene la función de tónica, en el siguiente compás tiene la función de tercera del acorde sin mayor preparación. Además, lo deja como la nota más aguda de ese compás, para suavizar el cambio de color.
- Compás 25: Tema en *A mayor*, seguido de un puente que lleva a la sección **B**. Este puente ya tiene características del acompañamiento del segundo tema.

La sección **B** presenta 6 veces el segundo tema, organizados en dos grupos de tres. Sólo están divididos por un pequeño episodio que sirve para empezar el tema en la siguiente tonalidad (ver el ejemplo anterior).

La sección **A'** tiene tres partes, las cuales inician con la presentación del tema, seguidas cada una por una serie libre de tresillos.

- Compás 59: Tema en *G mayor*, *B mayor* y *E mayor*.
- Compás 73: Tema en *E mayor*.
- Compás 84: Tema en *A mayor*.

La obra finaliza con una coda que está tomada del primer tema.

Passacaglia. Antes del análisis, doy unos antecedentes de la *passacaglia* y de la *ciaconna*, porque los términos pocas veces son claros.

La *passacaglia* empezó a usarse como base de variaciones. La fórmula armónica básica (I-IV-V-I) se transformó en varias líneas melódicas básicas que, influidas por la *ciaconna* (*chacón* es la palabra de origen español), usaron casi siempre el compás ternario, pero a diferencia de la *ciaconna*, se prefirió el modo menor. Cuando la fórmula se empleaba para cada frase, el resultado fue un *bajo ostinato*, pero la mayoría de las variaciones de *passacaglia* italianas se nombran en plural (*passacagli*), lo que indica que el nombre en singular no significaba la composición entera, sino una frase individual. En Francia no siempre se distinguió claramente entre la *passacaglia* y la *chacónne* y en Alemania se confundieron ambas cada vez más. La *chacónne* de la *Partita en re menor* para violín solo BWV 1004 de Bach emplea una tonalidad menor y en la *passacaglia* para órgano BWV 582 aparece ampliada una melodía de bajo. El nombre ha sido utilizado por compositores del siglo XX para designar un conjunto de variaciones sobre un *bajo ostinato* que toma frecuentemente por modelo la *passacaglia* para órgano de Bach.

La *Passacaglia* que compuso Rodrigo consta de 11 variaciones sobre un *bajo ostinato*, que presenta una cadencia fría:



Siempre son variaciones de 8 compases donde la armonía se respeta básicamente.
(Ver tabla No.21 en la página 50).

- Variación 1: Presenta el *ostinato* en el bajo.
- Variación 2: Repite el *ostinato* con un acorde por cada compás.
- Variación 3: Presenta un contrapunto (a veces a dos o tres voces).
- Variación 4: *Ostinato* en el bajo, con tresillos en la voz superior los primeros cuatro compases y con diesiseisavos los siguientes cuatro (está escrita a dos voces).
- Variación 5: Está escrita a dos-vozes, con la particularidad de que en el primer tiempo de cada compás hay un acorde que refuerza la armonía.

- Variación 6: Tiene escrita en la voz superior tresillos de octavo en pedal, con el *ostinato* original (variación 1). El pedal es el siguiente:



- Variación 7: Está escrita casi íntegramente a una voz (sólo está escrita a dos voces el quinto y sexto compases). La voz superior está en dieciseisavos y puede decirse que utiliza polifonía oculta.
- Variación 8: Presenta un contrapunto, similar a la variación 2.
- Variación 9: Está escrita para tocarse con rasgueos.
- Variación 10: Tiene el *ostinato* original en el bajo. La voz superior está escrita en seisillos.
- Variación 11: Está escrita en diecillos en arpeggio los primeros cuatro compases y en una combinación de la variación 5 y 10 en los siguientes cuatro.

Después de esto, del compás 89 hasta el final, presenta el tema a manera de fuga a cuatro voces siempre presentando el tema en la voz superior. Las tonalidades por las que pasa son:

am - em - bm - f#m - c#m - f#m

Termina sobre el acorde de dominante (*E mayor*) con una segunda agregada.

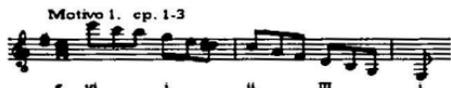
Zapateado. El zapateado es un baile muy generalizado en España, en el cual, como su nombre lo indica, los *bailaores* marcan los pasos con fuerte ruido de los pies, marcando las síncopas. Suele ser bailado en compás de 6/8. La palabra zapateado se ha convertido en frase eminentemente popular para designar una de las formas de baile más generalizadas en Andalucía.

Rodrigo compuso este zapateado en 6/8, en *e menor* y básicamente en una sola línea melódica (tiene pequeñas secciones a más de una voz). Esta última pieza tiene una forma libre.

CONCIERTO PARA VIOLÍN Y PIANO OP. 352 DE BEETHOVEN

En este movimiento, Rodrigo presenta cuatro motivos a partir de los cuales se desarrolla toda la pieza. Estos motivos son:

- a) Un arpeggio descendente.



- b) Un arpeggio con una progresión por segundas ascendentes.



- c) Un motivo que presenta un acento en el tercer y sexto octavo de cada compás, provocando una articulación sincopada que le da viveza rítmica.



- d) Una progresión armónica con dominantes secundarias, que encadenan por nota común, para hacer la siguiente inflexión.



La única parte que contrasta por mantener más tiempo en una sola tonalidad (*E mayor*) se da del compás 121 al 151 y contiene material temático que proviene de los compases 56 al 62.



Tabla No. 21: *Passacaglia* de las Tres Piezas Españolas de Joaquín Rodrigo.

No. de compás	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89
No. de var.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Estructura	Bajo solo	<i>Ostinato</i> con acordes	Contrapunto a tres voces	Tresillos a dos voces	Apoyo de acordes en primer tiempo	Tresillos de octavo usados como pedal	Una sola voz en dieciséisavos	Contrapunto en cuartos, con algunos adomos	Acordes rasgueados	Seisillos	Diecillos en arpeggio	Tema fugado

Conclusiones.

Al abordar este programa, el cual está conformado de obras que consideré importantes dentro del periodo musical que representan, procuré mostrar e interpretar las características principales por las cuales entran dentro de su periodo musical. Luego de dar cuenta de un análisis estructural busqué, en los casos que fue posible, dar una interpretación (intentando no caer en banalidades) que reforzara la dirección que lleva la misma música. Tal es el caso muy particular de Cordero, si bien es una herramienta que debe aplicarse a toda la música. A continuación doy unos apuntes de cada una de las obras.

Siempre que se estudia las obras de Bach, uno se confronta con muchos elementos que deben ponerse en relieve. Salvo cuestiones musicales, el preludio de esta obra es una de las piezas con las que uno se puede acercar a la música de Bach en un principio, pues no tiene cuestiones técnicas muy difíciles. En cambio tiene una fuga difícil de conducir, por que está escrita a cuatro voces y la guitarra sólo tiene seis cuerdas. A veces lo único que queda es suprimir alguna nota, con tal de poder mantener el flujo musical. El *Allegro* a su vez presenta dificultades similares a la *Fuga*: requiere un cuidado extremo para digitar la mano derecha, pero aquí se suma a esta dificultad la velocidad a la cual debe ser interpretado.

Las *Variaciones Concertantes Op. 130* son una muestra muy clara del desarrollo técnico en la época en la que fueron compuestas. Giuliani escribió esta obra cuando la guitarra empezaba a tener un gran desarrollo técnico; nacieron entonces muchos métodos para el aprendizaje de este instrumento. Este compositor junto con Sor, Aguado, Coste y otros, crearon una escuela de guitarra que influiría hasta principios del siglo XX. La obra que aquí se toca mantiene los lineamientos de estructura del tema con variaciones a la cual se suman la mayoría de los elementos expresivos y técnicos de la guitarra (arpeggios, escalas, acordes cliché), donde sólo hace falta el tremolo, el efecto de tambora y las exploraciones sonoras que se realizarían en el siglo XX.

Tal vez Ponce fue uno de los que más producción musical en lo referente a la guitarra entregó a Andrés Segovia. Fueron entrañables amigos, cosa que se deja ver en las cartas que se

conservan. Además de la amistad, Ponce sentía gran admiración por Segovia, pues cada vez que éste le solicitaba una obra, le hacía llegar un manuscrito. Es una lástima que el de esta obra se haya perdido, pues de esta manera sólo tenemos acceso por dos medios: la grabación que hiciera Segovia en 1930 y que transcribiera mucha gente; y una copia del manuscrito que este intérprete entregó a un alumno suyo, José Luis González. La suite inicia con un preludio, seguido por una *Allemande*, una *Sarabande*, dos *Gavottes* y una *Gigue*. Sólo la *Sarabande* y la *Gavotte II* están escritas en modo mayor. La *Allemande* y la *Gavotte I* tienen aspectos formales perfectamente delimitados por el estilo antiguo, pero en la *Sarabande*, Ponce muestra su carácter y crea un movimiento que más se acerca a su época romántica que al estilo que impera en la suite.

En la *Fantasia Mulata*, se presentan muchos elementos de expresión que ayudan a darle una dirección particular. De hecho, el mismo Cordero, al hacer los cambios de *tempo*, indica también cambios de carácter, que nos ayudan a crear distintas atmósferas. Por ejemplo, la primera sección da la impresión de ser una “invocación”, que da pie a la danza de la siguiente sección. Dicha invocación mantiene un ambiente etéreo, el cual se ve contrastado con la sección rítmica que le sigue. Este esquema lo presenta tres veces pero, en el tercero, a diferencia de los anteriores, la guitarra presenta el motivo que la flauta ya había hecho, para luego continuar con una *Cadenza* antes de retomar la sección rítmica. En dicha *Cadenza*, se ve que Cordero ha sido influido por la música de Villa-Lobos, su producción para guitarra principalmente.

Lo que siempre me ha llamado más la atención de la música de Rodrigo, es que comprendió muy bien el “sonido” de la guitarra sin ser guitarrista. Todas sus obras para guitarra suenan pensadas en este instrumento aunque realmente no son cómodas para interpretarse. A diferencia de Giuliani, Rodrigo sigue los pasos de muchos de los compositores del siglo XX al querer componer para un instrumento, el cual no tocan. Rodrigo muestra un resumen muy nacionalista en sus *Tres Piezas Españolas*, pero de dos corrientes distintas: por un lado la *Passacaglia* que muestra aquí es una composición formal de variaciones, la cual se dio en la música antigua y hasta el periodo barroco. El *Fandango* y el *Zapateado*, en cambio son dos bailes que nacieron en aquella tierra, los cuales se caracterizan por la viveza rítmica (las sincopas) que le dan la fuerza necesaria para ser bailadas, pero sin perder la delicadeza que Rodrigo dejó impresa.

Notas al programa para el recital.

En el catálogo que publicó W. Schneider de las obras de Bach podemos encontrar siete piezas escritas para laúd. El *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998* fue compuesto aproximadamente en la década de 1740 cuando Bach ya se encontraba en Liepzig. El preludio de esta obra está escrito a dos voces con polifonía oculta. La fuga es extensa tiene una duración aproximada de 7 minutos y está escrita en tres partes de las cuales la tercera es una reexposición textual. La parte central es la más extensa y desarrolla mayor movimiento en la ejecución al estar escrita en diesiseisavos. La obra finaliza con un *Allegro*, que se caracteriza por estar escrito en compás a uno en subdivisión ternaria, lo cual le da más ligereza al ser interpretado.

La siguiente pieza en el programa es una composición de Giuliani, autor de más de 150 piezas. Las *Variaciones Concertantes Op. 130* fueron creadas probablemente cuando tocaba a dúo con su hija. Esta obra inicia con una gran introducción, a la cual le sigue el tema, seis variaciones y una coda. La primera variación está íntegramente escrita en tresillos. La segunda y la tercera variaciones están en diesiseisavos; hasta aquí, todas las variaciones mantienen básicamente la estructura del tema. La cuarta variación es enriquecida armónicamente al cambiar de modo mayor a menor y la presentación del tema en armónicos octavados en la primera guitarra determina el material para la quinta variación. La sexta variación es un final brillante para esta obra, la cual pide un gran desarrollo técnico. Esta variación se encadena con la coda.

La tercer obra del programa es una *Suite* de Ponce solicitada por Segovia, quien fue uno de los más grandes guitarristas y que llevó el nombre de Ponce a todos los lugares en que se presentó. Ponce escribió la *Suite I en La menor "a la manera de Weiss"* por petición de Segovia, pero sólo varios años después de su muerte aparecería una edición de la obra reconociendo su autoría. La obra inicia con un *Preludio* seguido por una *Allemande*, una *Sarabande*, dos *Gavottes* y una *Gigue*, de las cuáles sólo la *Sarabande* y la *Gavotte II* están escritas en modo mayor. Casi todos los movimientos de esta *Suite* tienen aspectos formales perfectamente delimitados por el estilo barroco pero en la *Sarabande*, Ponce muestra su

carácter y crea un movimiento que se acerca más a su época romántica que al estilo que se desarrolla en los otros movimientos de la *Suite*.

La siguiente pieza es de Ernesto Cordero quien se ha consolidado como uno de los compositores para guitarra más solicitados en el mundo. Sus obras abarcan al instrumento como solista aunque también ha incursionado en la composición de obras de música de cámara y concierto, de los cuales tres son para guitarra. La *Fantasia Mulata* que se ejecuta en nuestro programa está escrita para flauta y guitarra; donde se combinan básicamente secciones libres con secciones que tienen un ostinato rítmico. Las dos primeras partes libres inician de la misma manera pero cada una prepara la entrada de una sección rítmica que delimita un cambio de tiempo y de intención que se acercaría a una especie de "*Danza*". La tercera vez que presenta la parte libre nos conduce hacia una *Cadenza* para la guitarra donde se ve la influencia en este compositor con respecto a la música de Heitor Villa-lobos. El manejo de la guitarra es similar al que hace Villa-lobos en toda su obra, después de esto, retoma una pequeña sección que sirve como coda.

La última parte del programa presenta a Joaquín Rodrigo, quien después de componer su *Concierto de Aranjuez* recibió muchas peticiones de componer más obras para este instrumento. En respuesta a la invitación que le hizo Andrés Segovia, guitarrista español, compuso las *Tres Piezas Españolas* en 1954 que fueron publicadas hasta 1967. Estas composiciones presentan dos danzas rítmicas que enmarcan a una *Passacaglia*, la cual consta de 11 variaciones y una exposición fugada del tema, la cual está hecha sobre una cadencia frigia. La primera y tercera piezas nos presentan al *Fandango* y el *Zapateado*, dos tipos de danza que tradicionalmente presentan los "bailaores". Cabe mencionar que estas piezas, a diferencia de la *Passacaglia*, no siguen un formato específico (como la forma *Sonata* por ejemplo), sino más bien están compuestas sobre varios motivos que le dan unidad a la obra.

Bibliografía.

Bach

Latham, Alison. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Grout, Donald. *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Editorial Alianza, 1995.

Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. California: Ed. Kjos West, 1989.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Boyd, Malcolm. Londres: Ediciones Macmillan, 1995.

<http://www.islandnet.com/~arton/bqxjsbach.html>

<http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/bachjs.html>

Giuliani

Giuliani, Mauro. *Los trabajos completos en facsímiles en las ediciones originales corregidas por Brian Jeffery*. Londres: Ediciones Tecla, 1988.

Giuliani, Mauro. *Variaciones Concertantes Op. 130 para Dos Guitarras, Revisadas y Digitadas por Isalás Savio*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1965.

Latham, Alison. *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Pujol, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra, Libro III*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1954.

Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Latham, Alison. Londres: Ediciones Macmillan, 1995.

<http://www.tecla.com/authors/giulianimusic.htm>

<http://seicorde.org/800/Giuliani.htm>

Ponce

Alcázar, Miguel. *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, de acuerdo a los manuscritos originales*. México D.F.: Ediciones Étoile, 2000.

Arriaga, Gerardo. *Manuel M. Ponce, Sonatas y Sultes para guitarra*. Disco compacto 1024/25-ope. Madrid: Ópera tres, 1997.

González, José Luis. *Suite en La Mineur pour Guitare*. Paris: Editions Transatlantiques, 1983.