

NOTAS AL PROGRAMA:

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
GUITARRA PRESENTA:

RODOLFO PÉREZ BERRELLEZA

ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:

DR. JOSÉ ANTONIO GUZMÁN BRAVO

ASESOR DEL RECITAL:

MTRO. 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.

Agradecimientos.

Agradezco a Dios por el regalo de la vida, y darme en ella el privilegio de vivir en el maravilloso mundo de la música.

Dedicatoria.

A mis queridos y amados padres Amalia y Rodolfo.

A mi padre por ser mi ejemplo de trabajo, valor y perseverancia.

A mi madre por su amor, comprensión y paciencia.

A mí amada esposa Denisse, por ser quien es y por apoyarme a conseguir todos mis ideales.

A mi amadísima y pequeña hija Natalia por traer una alegría inimaginable a mi vida.

A mis hermanas Chayito y Olga, y a mis sobrinos Leopoldo Alberto, Edgar Josué, Kevin Andrés, Jesús Eduardo y Ángel Noe.

A Mary y a Luigui.

A mis amigos Erwin, Vinicio, Mario, Jorge, José Luis Segura, Cesar Castellanos, Kaly, Sandra, Andrea, Alejandra, Matus, Gustavo, Wilfrido, Marcelino, etc.

A Heriberto Soberanes por enseñarme a tocar la guitarra.

A Juan Carlos Laguna por haber sido mi amigo y un exigente maestro.

Al doctor José Antonio Guzmán por su asesoría en la elaboración de este trabajo.

A los maestros Paollo Mello y Mario Aguilar por su valiosa colaboración en la investigación que realicé en el capítulo de Ponce.

ÍNDICE

	Págs.
Introducción	6
JOHANN SIGISMUND WEISS (1695?-1737)	
Biografía	9
Contexto histórico: un breve acercamiento al concierto barroco	
Orígenes	10
La revolución vivaldiana	12
El concierto alemán	13
Análisis musical	14
Sugerencias de interpretación	19
FERNANDO SOR (1778-1839)	
Biografía	24
Contexto histórico	28
Fernando Sor, <i>El Bethoveen de la guitarra</i>	
Fantasía Elegiaca Op. 59	29
Análisis musical	32
Sugerencias de interpretación	38
MANUEL DE FALLA (1876-1946)	
Biografía	40
Contexto histórico	
Manuel de Falla y el nacionalismo	48
Homenaje a Debussy	49
Análisis musical	51
Sugerencias de interpretación y dificultades técnicas	54

MANUEL M. PONCE (1882-1948)

Biografía	58
Contexto histórico	
La raíz de su música	63
Ponce y la guitarra	64
Catálogo de su obra	66
Variaciones sobre un tema de Jean Tisserand (Antonio Cabezón)	68
Análisis musical	71
Sugerencias de interpretación y dificultades técnicas	75

ALEXANDRE TANSMAN (1897-1986)

Biografía	76
Contexto histórico	
La obra para guitarra de Tansman y su colaboración con Segovia	80
Catálogo de su obra	83
La Cavatina	85
Análisis musical	86
Sugerencias de interpretación y dificultades técnicas	96
Notas al programa	97
Bibliografía	99

Introducción

En las siguientes *Notas al Programa* presento el análisis de cuatro obras para guitarra y una original para laúd y orquesta de cuerdas, transcrita, esta última, para guitarra por Alice Artz. Este análisis servirá a los estudiantes de guitarra como guía al abordar una obra situada en alguno de los periodos que aquí se exponen, ya que en cada análisis se plantea profundizar no solo en el estudio de la técnica, sino también en las formas y estilos de la época, así como en las tradiciones interpretativas que se dieron en el tiempo en que fueron concebidas.

Cada una de las obras que aparecen en este trabajo pertenecen a un periodo musical significativo en la historia de la música y en particular de la guitarra, ya que los compositores que aquí se estudian fueron verdaderos protagonistas en el proceso generacional o “evolución” del instrumento. Al decir evolución, no sólo me refiero al enriquecimiento del repertorio sino al avance y perfeccionamiento físico de la guitarra.

En el panorama histórico de estas “notas al programa” aparecen algunos de los estilos musicales más importantes que surgieron desde el siglo XVII hasta el XX, como son el barroco, clásico-romántico, impresionismo, nacionalismo y contemporáneo.

En lo que se refiere a los instrumentos, las obras que aquí aparecen fueron concebidas para el laúd, guitarra romántica y guitarra moderna.

También se presenta en este trabajo las biografías de los compositores junto con el contexto en que vivieron; este punto va más enfocado a aspectos musicales que político-sociales, ya que ninguna de las obras que conforman el presente programa fue resultado de algún acontecimiento de esta naturaleza.

Respecto a los análisis musicales, éstos se basan en el estudio que realicé sobre el estilo que representa cada una de las obras. Al final agregué mis sugerencias de interpretación junto con soluciones a las dificultades técnicas que encontré en alguna de ellas. Referente a los estilos, la investigación que realicé sobre estos en los capítulos de J.S.Weiss y Fernando Sor está basada en tratados de la época, como el método de flauta de Quantz y estudios de musicólogos de reconocida reputación, como Nicolas Harnoncourt y Giorgio Pestelli entre otros.

Ha sido poca la difusión que ha tenido el concierto barroco de Johann Sigismund Weiss (1695?-1737), considero importante tocarlo porque además de ser muy bello nos muestra una hibridación de lo que fue en esta época el concierto alemán

y el italiano, su forma resulta interesante, ya que difiere con lo hecho por Vivaldi y se asemeja un poco más a lo utilizado por Arcángelo Corelli (1653-1713).

Esta obra, descubierta recientemente, acrecienta el limitado repertorio que hay de conciertos barrocos para guitarra (laúd) y orquesta. Su autor también requiere de atención, ya que la información que hoy tenemos acerca de Johann Sigismund Weiss nos confirma que en su época fue reconocido, al igual que su hermano Silvius Leopold Weiss (1686-1750), como un importante intérprete y compositor.

Fernando Sor, con su música, ha pasado la prueba del tiempo, así como la de la incompreensión de sus conciudadanos, ya que por algún tiempo todos los sospechosos de servir al imperio de Napoleón fueron eliminados del acervo cultural de España. A pesar de esto, desde que existe la guitarra en la matrícula de los conservatorios del mundo, no se han dejado de estudiar sus obras, ya que el compositor catalán no sólo es el más importante para la guitarra del periodo clásico, sino uno de los más representativos en la historia del instrumento. ¿Qué guitarrista no se ha formado con sus estudios? ¿Quién no ha incluido en su repertorio alguna vez su obra? Todo aquel que haya tocado o escuchado la guitarra con seriedad se ha encontrado con el nombre de Fernando Sor.

De sus fantasías, la *Elegiaca Op. 59* me parece la más emocionante y expresiva; muestra en ella una manera delicada y sutil de expresar el dolor por la pérdida, llevándonos con la música a una reflexión sobre el misterio más grande de todos, que es el paso de la vida a la muerte. Esta es una de las obras que más han llamado mi atención desde la primera vez que la escuché; es por eso que cuando decidí incluir en mi programa algo del periodo clásico no dudé en tocar esta bella fantasía de Fernando Sor.

Manuel de Falla se convirtió en un compositor importante en su época y aportó para este instrumento una nueva visión con un lenguaje impresionista.

¿En que radica la importancia de su *Homenaje*? Es su única obra para guitarra, con la que rindió honor a la ciudad de Granada y a su amigo Claude Debussy quien, en algunas de sus obras, utiliza elementos de la música española inspirado por ciudades como Granada. Nunca, antes de este autor, se había escrito una obra para guitarra de la manera que él lo hizo, en la que utiliza una armonía moderna basada en la corriente impresionista, que se dio principalmente en Francia a finales del siglo XIX y principios del XX. A partir de esta pieza se originó un nuevo modelo que poco a poco comenzaron a seguir los compositores para guitarra del siglo XX.

Manuel M. Ponce es otro compositor que siendo un gran pianista y compositor dedicó gran parte de su inspiración a este instrumento, y lo hizo de forma tan destacada que es conocido en el mundo primordialmente por su obra para guitarra. He incluido en este concierto las *Variaciones sobre un tema de A. Cabezón* por ser parte de un trabajo de investigación que inicié durante mi etapa de estudiante, motivado por lo que expone el musicólogo mexicano Miguel Alcázar en su libro *Manuel M. Ponce, obra completa para guitarra*, donde señala que el tema no es de Antonio Cabezón.

En esa investigación consulté las fuentes que cita Alcázar, además de revisar varios *liber usualis* e himnarios de diferentes ediciones que conseguí –algunos en el archivo de la Catedral de México y otros con algunos sacerdotes -. Estas fuentes me llevaron a encontrar al verdadero autor y el origen del tema.

El caso del compositor polaco Alexandre Tansman es similar al de Ponce, ya que lo que escribió para guitarra es más conocido que lo que hizo para piano y orquesta, lo cual resulta un poco extraño si consideramos que Andrés Segovia difundió poco su música. A pesar de ello, intérpretes de todo el mundo siempre han mostrado interés hacia su propuesta musical.

Sólo en los capítulos de Manuel M. Ponce y Alexandre Tansman incluí el catálogo de sus respectivas obras. Consideré importante hacerlo con ellos por lo que a continuación señalo.

En el caso de Ponce podemos afirmar que, aun siendo pianista, su aportación a la guitarra del siglo XX fue una especie de piedra angular. Incluí su catálogo precisamente por considerarlo tan importante para el repertorio de este instrumento; así lo que argumento en su capítulo para que el lector pueda atestiguarlo.

También es importante conocer toda la obra de Tansman puesto que son pocos los guitarristas que la conocen en su totalidad. Segovia sólo tocó la famosa *Cavatina*, la *Suite in modo polónico*, la *Mazurca* y las *Variaciones sobre un tema de Scriabine*.

El trabajo que aquí presento ha sido de mucha importancia para mi desarrollo como músico; me ha permitido aprender a analizar lo objetivo y ser perceptivo para transmitir lo subjetivo en la interpretación de una obra musical. Al investigar aprendemos y nos volvemos eruditos, pero al incorporar lo aprendido crecemos y nos convertimos en artistas.

Johann Sigismund Weiss (1695?-1737)

Biografía

El descubrimiento de este compositor es reciente. Ocurrió cuando se encontraron algunas de sus obras en los manuscritos de su hermano Silvius Leopold Weiss (1686-1750).

Se especula que Johann Sigismund Weiss nació en 1695, probablemente en Breslau, y murió el 12 de abril de 1737 en Manheim. Fue compositor, laudista, gambista y violinista.

Sus primeras clases de laúd las recibió de su padre Johann Jacob Weiss. En el año de 1708, viajó junto con él hacia Düsseldorf donde fueron contratados para trabajar en la corte del palacio imperial del príncipe sucesor Johann Wilhem.

Johann Sigismund fue rápidamente reconocido como uno de los más destacados músicos integrantes de la orquesta de dicha corte. Después de su desintegración, con la muerte de Johann Wilhem en el año de 1716, Weiss tuvo que salir en busca de un nuevo trabajo. Sigismund Weiss probablemente es aquel señor Weys, quien durante algunos meses, en la primera mitad de 1718, ofreció conciertos en Londres. También tocó para el rey de Inglaterra ese mismo año, posiblemente buscando una posición en su corte.

En 1723 obtuvo el puesto de segundo concertino en la orquesta de la corte del "Príncipe heredero" Karl Philipp y, para 1733, obtiene el puesto de concertino titular e intérprete de tiorba. En 1726 casó por primera vez y después de la muerte de su primera esposa volvió a contraer nupcias en 1732.

Johann Sigismund disfrutó desde temprana edad de una gran fama como laudista. En 1709, Giorgio Maria lo reconoce en su homenaje al príncipe heredero Johan Wilhem, como niño prodigio.

En 1727 E.G. Baron (laudista alemán) y contemporáneos de él, tales como C. Bellermann y L. Milzer, consideran a Johann Sigismund como uno de los músicos más importantes de su tiempo.

Sus obras han recibido poca atención. Según Neemann sus trabajos de cámara y conciertos lo clasifican como un importante precursor de Johann Stamitz en la corte de Manheim. Compuso para laúd, mandolina, violín, viola da gamba, flauta y oboe. Existe una cierta dificultad en atribuirle de manera directa ciertas obras ya que únicamente están firmadas con su apellido.

CONTEXTO HISTÓRICO: UN BREVE ACERCAMIENTO AL CONCIERTO BARROCO

Orígenes

El concierto es una de las formas más importantes que surgieron en el periodo barroco; su relevancia tuvo gran apogeo en toda Europa y desde sus orígenes en el siglo XVII hasta nuestros días es parte fundamental del repertorio orquestal.

La palabra *concerto* es un derivado del latín *concertare*, que significa rivalizar, competir, y de *conserere*, que significa combinar. En sus orígenes en el siglo XVII significaba lo mismo que sinfonía o concertus.

La aplicación musical de *concerto* aparece por primera vez en Roma en 1519 y claramente se refiere a un ensamble vocal (*un concerto di voci in musica*); como forma musical, esta denominación se aplicó originalmente a una obra vocal con acompañamiento de órgano o de otros instrumentos.

El *concerto* instrumental es posterior y surgió en las últimas dos décadas del siglo XVII. Tal como fue concebido, el género fue una evolución progresiva de la sonata pero ahora diseñada para ser interpretada por una orquesta de cuerdas.

En Roma y Bolonia comenzaron a aparecer alrededor de 1670, orquestas que partían de un moderno patrón con las secciones del ensamble dobladas. Desde la disposición de estas orquestas de cuerda en Roma y en el norte de Italia (Venecia, Milán, Bolonia, etc.), se formaron dos diferentes maneras de estructurar la instrumentación del concierto en estas localidades y, a pesar de cierta hibridación entre estos dos tipos, permanecieron distintos hasta el final del periodo barroco. En Roma el corazón de la orquesta era un *concertino* (dos violines, un cello o un laúd) y un continuo, complementado por un grupo más grande al que se llamó *ripieno* (relleno) o *grosso*.

En contraste, los conciertos del norte de Italia eran escritos para una orquesta simple en cuatro partes, que requería una de violín o cello (un solo), a la cual se le sumaba su correspondiente *ripieno*. El tipo más común de concierto de cuerdas después de 1700, fue el concierto a cinco, que emplea el violín principal, dos violines, viola y el violoncello (con su respectivo continuo)

Lo fundamental del concierto es el diálogo, la competición de diferentes grupos sonoros; así lo afirma Nicolas Harnoncourt en su libro "Diálogo Musical",¹ y puede ser tanto una pieza de música de cámara para tres instrumentos como una obra orquestal para 50 músicos; la armazón formal la proporcionan los pasajes de *tutti*

¹ Harnoncourt, Nicolas. *El diálogo musical*. Eds. Páiros Ibérica, Barcelona, 2003, p. 65.

(que deben estar presentes incluso en los *concerti* para tríos) en los que todos los músicos, incluso los solistas eventuales, enuncian lo mismo en conjunto. El *concertare* se da entre varios solistas o entre solistas y el *tutti*, incluso dentro de la orquesta.

Entre los conciertos romanos más antiguos se encuentran los escritos por Arcángelo Corelli (1653-1713), doce de los cuales fueron publicados en 1714, como sus *Concerti Grossi* Op. 6. Dentro de este estilo romano de concierto, Corelli tuvo el cuidado de hacer una distinción entre sus *Concertos da Chiesa* (con movimientos más abstractos, por ser de iglesia) y sus *Concertos da Camera* (que no son más que danzas de la sonata). Como quiera que sea, el concierto romano –al menos su estilo de instrumentación–, tuvo mayor aceptación que el del norte de Italia e incluso fue el primero que llegó a Alemania e Inglaterra.

Sobre el primer concierto publicado Quantz identifica a Giuseppe Torelli (1658–1709) como su inventor, se cree que sus seis *Concertos a cuatro* fueron los primeros trabajos impresos con ese nombre. Otros investigadores consideran como su creador a Alessandro Stradella.

De todos los tipos de concierto que fueron surgiendo, el que más predominó después de 1710 fue el creado para instrumento solista con acompañamiento de orquesta de cuerdas. Originalmente ese instrumento solista era sólo el violín, pero gradualmente, en las siguientes tres décadas, otros instrumentos fueron enriqueciendo el repertorio de los también llamados “conciertos solistas”.

Concierto grosso

Se le denominó *concerto grosso* a la alternancia de un grupo grande (conocido como *ripieno o grosso*), con otro más pequeño (llamado *concertino*). El tipo de grupo solista más común es el utilizado por Arcangelo Corelli en su Concierto Grossi Op. 6, que consiste en dos violines y un cello.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) prefirió una combinación más variada en sus Conciertos de Brandenburgo al incluir en la orquesta instrumentos de aliento.

El término *concerto grosso* se ha confundido con la mayoría de los conciertos barrocos, exceptuando los “conciertos con solista”; sin embargo, el término correcto para los conciertos sin grupo de solistas es “concierto orquestal”.

La revolución vivaldiana

Algunos de los primeros conciertos de Antonio Vivaldi (1678-1741), sobre todo los publicados en su colección histórica *L'Estro Armonico* Op. 3 (1711), marcan el primer empleo regular de la “forma *ritornello*” en los movimientos rápidos. Ésta, que anteriormente fue esbozada por Torelli, pero nunca adaptada, es la aplicación de un esquema que ya se empleaba desde décadas atrás en las arias da capo.

El *ritornello* es una o varias ideas que construyen un estribillo, el cual es tocado por toda la orquesta; a la parte del solista o los solistas se le llama episodio. Se denomina forma *ritornello* a la técnica empleada desde la música vocal en las arias da capo (*ritornello*-periodo vocal1 - *ritornello*-periodo vocal 2 - *ritornello* y aria da capo).² El *ritornello* se refiere a la repetición de la idea principal, en ocasiones en diferentes tonalidades y el número de veces que aparecía podía variar.

Otra de las innovaciones de Vivaldi fue el tratamiento armónico que le dio a la orquesta, brindándole mayor fuerza al utilizar sonidos al unísono en las ideas o secciones principales o importantes.

Vivaldi fundamentalmente estableció la forma de tres movimientos para el concierto y fue uno de los primeros en introducir cadencias para el solista. Sus partes de solo en los movimientos rápidos sientan las nuevas normas del virtuosismo en un grado creciente. También comenzó a alternar los pasajes rápidos con momentos más líricos, los cuales “prefiguran” el *allegro cantábile*, que comienza a finales del siglo XVIII.

La mayor parte de los estilos que se favorecieron con los movimientos lentos del concierto barroco están presentes también en Vivaldi. Por un lado, encontramos movimientos que emplean totalmente la forma de *ritornello* (en una escala más reducida) y, por el otro, movimientos en forma binaria para uno o varios solistas, acompañados por un continuo (que son características tomadas de la sonata). En estos movimientos, las partes de solo eran predominantemente líricas y dejaban al intérprete la libertad de improvisar para obtener una melodía más bella, libre y expresiva.

Todos estos rasgos rápidamente formaron parte de un modelo universal del concierto por toda Europa y, por “ósmosis” estilística, también influyeron en otros géneros.

² Grove music online www.grovemusic.com, search: Ritornello Form.

El concierto alemán

Muchas características generales identifican al concierto alemán. Como el género fue importado, su evolución fue más discontinua y se inclinó por incluir otros aspectos que no se hacían en su país de procedencia. Como ejemplo está la preferencia de la cultura alemana por el rigor contrapuntístico y la economía temática, cosa que favoreció la moderación de sus dificultades técnicas y la integración cercana del contenido musical principal;³ los dos rasgos van asociados por encima de todo a Johann Sebastian Bach –quien siguió también el esquema del concierto romano–, aunque era compartido de alguna manera por casi todos sus contemporáneos alemanes. La inclusión de los instrumentos de viento como solistas se dio gracias al más amplio cultivo y manufactura que se conoce de éstos en Alemania, en comparación con Italia, por lo que aparecen también como parte de la orquesta.

Los conciertos alemanes después de Vivaldi

De la noche a la mañana los conciertos de Vivaldi tuvieron un fuerte impacto en Alemania, lo que ocasionó que una generación de sus compositores comenzaran a imitarlo. Uno de los primeros fue Telemann (1681-1767), quien a pesar de confesar una aversión al género escribió más de 100 conciertos en una variedad increíble de combinaciones instrumentales. El acercamiento que tuvo Telemann fue muy ecléctico y diferente al de sus contemporáneos, pues en la mayoría de sus conciertos conservó un movimiento lento introductorio; además, proyectaba su preferencia por la forma binaria, que remontaba a la sonata.

Del más puro aire veneciano son los conciertos de los compositores de Dresden, J. D. Heinichen (1683-1729) y J.G. Pisendel (1687-1755), quienes conocieron el estilo de Vivaldi en Venecia en 1710. No obstante, el primer compositor alemán en publicar conciertos fue el maestro de Capilla de Eichstätt, Joseph Meck (1690-1758), cuyo estilo era vivaldiano.

J.S. Bach (1685-1750) partió de algunas formas de Vivaldi, pero después de haber alcanzado un ingenioso dominio de las formas utilizadas por el compositor italiano (como el ritornello, por citar alguno), comenzó a tener otra concepción respecto al concierto y los solistas.

Los conciertos para violín de Bach no siguen el modelo de virtuosismo de Vivaldi; aunque imitó a todas luces la nueva forma del italiano –sólo renunciando a las filigranas del violín–, después logró superarlo.

³ Grove music online, www.grovemusic.com, search; german concerto.

Análisis musical

El concierto para laúd y orquesta de cuerdas de Johann Sigismund Weiss

Este concierto originalmente fue concebido en la tonalidad de do menor, y en las pocas transcripciones que conozco de él (Alice Artz, Eliot Fisk) ha sido transportado a re menor. El motivo es la diferente afinación de la guitarra con la del laúd.

En esta obra encontramos una hibridación, puesto que aparecen en ella características de los conciertos italianos y alemanes; su instrumentación es resultado de un desarrollo que tuvieron los conciertos romanos alrededor de 1510, en los que de un grupo de *tres concertinis* pasó a ser uno solo, con lo que surgió el concierto de solista.

En lo que se refiere a sus movimientos, la forma de este concierto es multiseccional y guarda el siguiente orden:

1. Grave-Allegro-Adagio.
2. Presto.
3. Adagio.
4. Vivace

El *allegro-adagio-allegro* que Vivaldi propone en sus conciertos, en cierta manera es derivado de la forma de la obertura italiana, mientras que los alemanes, basados en las tradiciones francesas, toman las oberturas en la forma lento-rápido-lento.

Este concierto de Weiss comienza con un grave, como movimiento introductorio al *allegro*, de la misma manera que lo hacían Telemann y otros compositores alemanes; pero también imita lo hecho por A. Corelli en la mayoría de sus *concertis grossi*, ya que es muy frecuente que en un movimiento de *allegro* aparezca un *adagio* con tres compases de duración. Un ejemplo de esto lo encontramos en el primer movimiento, en el que al final del *allegro* aparece un *adagio* de sólo tres compases, que termina en la dominante para volver a la tónica en el inicio del *presto*.

Ejemplo 1. Final del *allegro* con el *adagio* de tres compases.

The image shows a musical score for Example 1, which is the final of the *allegro* section transitioning into the *adagio* section over three measures. The score is arranged in four staves: Guitar (Gtr.), Guitar (acoustic) (Gtr.(acn.)), Violin 1 (Vln. 1), and Violin 2 (Vln. 2). The tempo changes from *allegro* to *adagio* at measure 65. The guitar parts feature trills and a 'poco rit.' marking. The violin parts are marked 'mp' and 'f'.

El tratamiento armónico que Weiss le da al concierto se asemeja más a lo empleado por Vivaldi que a lo hecho por Bach. Podemos observar que utiliza mucho el unísono, recurso que le brinda una sensación de fuerza a la melodía tocada por la orquesta.

Ejemplo 2. *Presto. Tutti* al unísono.

The image shows a musical score for Example 2, which is the *Presto. Tutti* section. The score is arranged in seven staves: Guitar (Gtr.), Guitar (acoustic) (Gtr.(acn.)), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabajo (C. B.). The tempo is marked 'Presto' and the dynamics are marked 'f'.

De igual forma, en casi todo el segundo movimiento (*presto*), la orquesta hace un *tutti* junto con la guitarra, donde el *concertare* (diálogo) con el solista aparece únicamente en algunos episodios (el primero en el compás 79, posteriormente en el 99 y por último en el 128).

Ejemplo 3. Primer episodio del *presto* en el que aparece un solo de guitarra.

The image shows a musical score for a concerto, specifically the first episode of the *presto* movement. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Gtr. (Guitar), Gtr. (om.) (Guitar, omitted), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), and C. Bs. (Cello and Double Bass). The guitar part features a prominent solo in the final measure of the episode, marked with a 'Solo' instruction and a forte dynamic. The other instruments provide a rhythmic and harmonic accompaniment, with the cello and double bass forming a harmonic-contrapuntal texture.

En el mismo ejemplo, observamos que cello y contrabajo forman un tejido armónico-contrapuntístico que delimita las regiones tonales, mismas que son enriquecidas por el *ripieno* (clavecín).

En cuanto a la forma de *ritornello* –muy recurrida por Vivaldi, Bach y otros compositores de la época–, no es empleada de una manera tan definida por Weiss en este concierto; en él aparecen solamente esbozos durante el *presto* en pocas ocasiones.

En el *adagio* (tercer movimiento), la melodía principal (interpretada por el solista) se mueve libremente dentro de un soporte armónico sencillo que le brinda la orquesta. En el compás 145, el cello tiene una parte importante en el discurso mediante una discreta melodía que se alterna con la de la guitarra.

Este es el único movimiento en el que el *concertare* se da entre sólo dos instrumentos. Este *adagio* culmina con un calderón en la dominante para dar paso al *vivace* final.

Ejemplo 4. Compás 145 del *adagio*.

The image shows a musical score for measures 145 of an *adagio*. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Gtu. (om), Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vic., C. Bs., and Keyboard. The guitar part (Gtu. (om)) has a solo marked with an asterisk and the word "Solo" in the third measure. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) for most parts and *mf* (mezzo-forte) for the solo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Weiss, imitando las suites, propone en el *vivace* final un movimiento binario a la manera de minueto barroco. En los primeros ocho compases de la parte A la orquesta, presenta el tema; posteriormente la guitarra tiene una parte a solo que culmina hasta la barra de repetición de esa sección.

En la parte B, en los primeros ocho compases, el tema es igualmente presentado por todo el ensamble; posteriormente la guitarra tiene un episodio seguido por otro donde mantiene un diálogo con el *grosso* (*tutti*), que culmina hasta la barra de repetición.

Ejemplo 5. Compás 171, episodio de la guitarra en la parte A del vivace.

The image displays a musical score for a piece in 3/4 time, marked 'vivo'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 168 to 170, and the second system starts at measure 171, which is highlighted with a box. The instruments listed on the left are: Gtr. (Guitar), Gtr. (orn.) (Guitar ornament), Vln. 1 (Violin 1), Vln. 2 (Violin 2), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), C. Bs. (Contrabasso), and Keyboard. In the first system, the guitar parts feature trills (tr.) and a solo section (Solo) starting in measure 170. The other instruments play a rhythmic accompaniment. The second system shows the guitar solo continuing in measure 171, while the other instruments play a sustained accompaniment. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

Sugerencias de interpretación

Al abordar una obra barroca siempre nos enfrentaremos a controversias referentes a estilo, tempo, articulación, ornamentación, dinámicas, etc. La razón de esto radica en que no tenemos un modelo exacto a seguir para abordar estas obras.

Una tradición interpretativa es resultado de diferentes interpretaciones que en cierto modo se amalgaman unas con otras, hasta llegar a considerarse una forma válida, por así llamarlo; sin embargo, el modelo ideal debe ser el vínculo directo con el compositor, ya que sólo así se podrá tener una interpretación más apegada a lo que el autor ha concebido.

Las interpretaciones de la música que surgen desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, tienen de manera relativa un modelo a seguir más fidedigno, puesto que la tradición interpretativa de las obras no se ha interrumpido con el paso del tiempo; es decir, tenemos un lazo más estrecho con el compositor. Por ejemplo, las obras de Mozart y Beethoven no se han dejado de tocar desde su aparición, cosa que con el barroco no sucede.

El modelo que se tuvo por algún tiempo de la música barroca parte de Mendelssohn, con las interpretaciones de las pasiones y cantatas de Bach que salieron a la luz después de muchas décadas de silencio. La reproducción de estas obras se hizo de acuerdo al estilo romántico que prevalecía en esa época; incluso la instrumentación de las obras de Bach fueron modificadas para obtener el sonido sinfónico moderno.⁴ Es decir, la actual interpretación de las obras del compositor alemán y de la mayoría de la música barroca se basa en esos modelos surgidos a finales del siglo XIX.

En el caso de la guitarra sucede lo mismo, ya que las primeras interpretaciones de obras del periodo barroco (Bach, S.L Weiss, Vivaldi) ocurrió a finales del siglo XIX y principios del XX, en una época en la que no había una preocupación por el legado artístico del pasado y casi toda la música antigua se tocaba con base en modelos que se dieron en la época romántica, tradición que se fue generalizando gradualmente.

Poco a poco fue creciendo el interés por profundizar más en los estilos y tradiciones de la música antigua; para esto, afortunadamente se han encontrado métodos de la época con reglas y verdades fundamentales que permiten tener un acercamiento más fiel a las tradiciones interpretativas de ese tiempo. Es decir, no tenemos que recurrir más a los modelos presentados a principios del siglo XX sino a la partitura como vínculo auténtico, olvidando por completo cualquier parámetro establecido. Por lo tanto es necesario volver a plantearse todas las interrogantes que hoy en día surgen sobre las tradiciones y formas de interpretar la música antigua.

⁴ Harnoncourt, Nicolas, *op. cit.* P. 10

Esto no quiere decir que nuestro estudio nos llevará a una posición totalmente opuesta; pudiera ocurrir que un resultado nuestro recién obtenido armonice perfectamente con algunas características ya establecidas; lo importante es tener un acceso más directo a la obra consultando métodos de la época y dejar de lado la abundante reserva de experiencias interpretativas.

Debemos tener muy presente el concepto de **concierto**, puesto que, como ya se ha comentado antes, es muy frecuente confundir el *concerto da solo* del barroco con el concierto para solista y orquesta de la actualidad. El concierto barroco no es una obra para solista con partes preeminentes y una orquesta que la acompaña; es la existencia de una conversación entre el *concertino* y el *grosso*.

En lo que se refiere a la **dinámica**, los compositores de la época no escribían muchas indicaciones o signos ya que algunos de los instrumentos más importantes sólo ofrecían un cambio de intensidad bastante limitado y sólo se escribían matices dinámicos muy marcados en un espacio mínimo o en notas individuales que debían clarificar el mensaje principal.

Las grandes diferencias dinámicas en la forma del *concerto da solo* se dan en el intercambio o diálogo entre el solo y el *tutti*, ya que en principio, por sus características, el *tutti* debe ser fuerte y el *solo* debe ser suave.

El principio o concepto actual de los conciertos en el que el solista debe destacar sobre la orquesta no existía en el periodo barroco; esto se origina en las características de los instrumentos de esa época, ya que se fabricaban más grandes y fuertes para los “ripienistas” (la orquesta) y más suaves, pequeños y delicados para los *concertini* (orquesta).

Pareciera que en algunos de estos conciertos *da solo* el solista es acallado en determinados fragmentos por la orquesta, haciendo que sus pasajes parezcan inaudibles e irrelevantes; sin embargo, su matiz añade claramente un color único que forma parte importante en la mezcla de sonidos, y su ausencia, por la textura que aporta, resultaría una pérdida.

Es por eso que las grabaciones o las interpretaciones en vivo en las que se escuchan claramente y de manera equitativa todas las cualidades sonoras de los instrumentos, pueden resultar dudosas pues pierden su propia esencia.

Mi postura, respecto a la **amplificación de la guitarra** en los conciertos barrocos, se basa en lo que he mencionado; soy de la idea de aprovechar los adelantos tecnológicos, pero mesuradamente. Si el concierto se realiza en una sala donde caben 300 personas, amplifico la guitarra de manera que sea audible su textura sin pretender que se escuche de igual manera que la orquesta. Si el concierto se toca en un espacio más íntimo, tal vez no sea necesaria la amplificación.

Respecto a los **tempi** en el barroco, merece hacerse un trabajo cuidadoso, ya que hoy en día relacionamos los tiempos con valores metronómicos.

Debemos tomar en cuenta que el metrónomo fue inventado en tiempos de Beethoven (por Johann Nepomuk Mäzel –1772-1838–, quien también inventó audífonos especiales para el músico) y que fue éste el primer compositor en emplearlo sin asignarle todavía las pulsaciones a los tempos. Además, es un hecho que los señalamientos, como lo afirma Quantz en su *Método para aprender a tocar la flauta trasversa de 1752*, no se referían precisamente a cuestiones de tiempo sino de carácter. Quantz menciona en su *Método* que en muchos casos las indicaciones las emplean más por costumbre que por caracterizar el verdadero sentido de las piezas;⁵ es decir, tales indicaciones eran puramente un adjetivo y no siempre una indicación de tiempo. Por eso resulta necesario guiarse por el contenido de la pieza y por el compás.

En la música todas las indicaciones están escritas con términos italianos. El *allegro* además de referirse al tiempo hace alusión al carácter alegre y feliz de la pieza que va a ser interpretada; en sus primeras apariciones no sólo se escribía *allegro* sino *allegro felice*, *allegro irato*, *allegro più che si può*, *allegro andante*, etc. Con todas estas definiciones podemos llegar a la conclusión de que en la música antigua tales indicaciones van muy ligadas al carácter expresivo de la pieza u obra. Tampoco basta decir (como comúnmente se hace) que los *tempos* en el barroco son más lentos que en la actualidad, ya que hay obras de esa época que requieren de virtuosismo, pues así lo demanda el carácter de la misma.

Entonces, ¿cómo podemos diferenciar el *allegro* con el *vivace* y con el *presto* si precisamente son derivaciones del mismo y fueron apareciendo para diferenciar la intensidad y expresividad de la obra?

Al final del periodo barroco estas diferencias se fueron aclarando un poco; mientras el *allegro* era un *tempo* a gusto y tranquilo, el *presto* tenía un carácter ligeramente agitado. Para tener una definición más precisa del *allegro*, en el “vocabulario musical” de Koch (1802) encontramos lo siguiente:

“La interpretación del *allegro* requiere de un toque redondo y masculino; una clara articulación de las notas... para hacer de ellas un prominente *cantabile*”⁶

En el inicio del periodo clásico los compositores fueron relacionando más estas indicaciones con la velocidad, sin querer decir que dejaban a un lado lo expresivo, ya que siempre van unidas. Por ejemplo, cuando Mozart requiere de movimientos rápidos ya no se limita sólo a escribir *presto* sino *prestissimo*. De cualquier manera, por más vivacidad que requiera, en el *allegro* la finalidad es expresar un afecto y no la de añadirle un valor de velocidad.

⁵ Quantz, Johann, *Método para aprender a tocar flauta trasversa*, 1752.

⁶ Grove Music Online. www.grovemusic.com search: Allegro.

En el tratado de Quantz se hace referencia a los afectos de cada movimiento, de manera muy similar a lo que se hacía con las danzas de las suites, donde cada una de ellas evocaba un sentimiento o afecto, expresando en el *allegro* y todas sus derivaciones los sentimientos de alegría y vitalidad, y en el *adagio* y derivados los afectos de ternura y tristeza.

Para definir el pulso del *adagio* debemos tomar en cuenta la tonalidad y la melodía ya que algunos tipos de *adagio* son más *airosos* y otros de un carácter más triste y melancólico.

En el barroco había dos maneras de ornamentar el *adagio*: a la francesa y la italiana. La primera se refiere a una expresión nítida con adornos esenciales, como apoyaturas, mordentes, trinos, evitando adornos extensos. Esta manera de ornamentar se utilizaba con piezas de carácter triste o melancólico. La manera italiana era más hacia los grupetos y para esto era necesario tener un buen conocimiento de la armonía de la obra; esta forma de ornamentar se usaba en *adagios* más ligeros. Otra diferencia importante entre estas dos técnicas consiste en que los franceses escribían los adornos y los italianos lo dejaban a libertad del intérprete.

Sobre este tema (la ornamentación), siempre controversial entre los músicos de la actualidad, se conoce que desde la Edad Media los intérpretes solían tener la cualidad de saber improvisar; esa era la cualidad del virtuoso. Esta tradición siguió en el Renacimiento y, cuando llegó el barroco, ya había toda una corriente de tradiciones en todos los países de Europa respecto a este recurso.

Se sabe también que en el barroco el intérprete sabía que habría que ornamentar sobre lo que estaba escrito; esto tiene su origen y razón de ser. Los lazos entre concepción e interpretación eran sumamente estrechos por la sencilla razón de que el compositor, por lo general, era el mismo intérprete de sus obras. Conforme se fue separando este nexo, los compositores fueron escribiendo más señalamientos en la partitura sobre el tipo de ornamento específico que requería la obra. El caso más concreto es el de J.S. Bach, quien incluso escribía el ornamento en un lugar específico dentro de la práctica musical.

Johann Adolph Scheibe (maestro de capilla y musicógrafo alemán) hizo una crítica de lo que hacía Bach con los adornos escribiendo lo siguiente:

“...Todos los motivos decorativos, todos los pequeños ornatos y todo lo que uno entiende que el intérprete debe tocar según el método, él lo expresa con notas reales, y eso no sólo priva a sus obras de la belleza armónica sino que hace que el canto sea por completo indistinto...”

Entonces, podemos afirmar que la ornamentación (barroca) debe hacerse tomando en cuenta principalmente el estilo y la capacidad de cada intérprete, siempre con base en los mejores tratados de ornamentación a los que se puede recurrir, como el de Quantz y el de Carl Philipe Emanuel Bach.

Considero que si se parte de estas consideraciones es posible lograr una interpretación más fidedigna de las tradiciones musicales de la época.

Fernando Sor (1778-1839)

Biografía

Joseph Fernando Macari Sor nació en Barcelona el 13 de febrero de 1778 y fue bautizado en la catedral de esa ciudad un día después de su nacimiento. Su padre fue un mercader y su familia pertenecía a la clase acomodada, lo que le permitió tener acceso a la mejor educación.

Su formación musical tuvo lugar en el coro del monasterio Montserrat. Además, estudió violín, piano y armonía, pero no la guitarra; este instrumento, que más tarde se convertiría en la pasión de su vida, lo aprendió de manera autodidacta observando a su padre, quien también lo introdujo a la ópera italiana.

Desde que estaba en el colegio hacía ya cosas tan prodigiosas con la guitarra que causaba admiración a quienes lo escuchaban, pues lo que hacía era de su invención, ya que en esa época todavía no existía un método para el instrumento.

Su primera guitarra la compró con la medalla de oro que consiguió al graduarse del coro del monasterio, y desde muy pequeño componía piezas para voz y violín con acompañamiento de guitarra; de esa época destaca un trío (piano, violín y guitarra) que fue escrito para tocar con sus padres.

Fernando Sor provenía de una familia de militares por lo que, cuando su padre murió entre los años 1789-1790, su madre, aconsejada por familiares y amigos, le sugirió tomar la carrera militar. Es así como se alista en un regimiento ubicado en Villafranca, muy cerca de Barcelona. Ahí permaneció cuatro años, de 1796 a 1800, según se cree.⁷ Aunque se mantuvo estos años en la milicia, el compositor español nunca hizo a un lado la música y siguió componiendo.

La intervención del ejército de Napoleón llevó a muchos artistas españoles a escribir piezas patrióticas y heroicas; Sor también tomó parte en esto y escribió algunos himnos y marchas. A este periodo pertenece también el estreno en Barcelona de su ópera *Telemaco en la isla de Calipso*, así como sus primeras composiciones para guitarra.

El estreno de su ópera resultó un éxito; la duquesa de Alba quedó fascinada con el joven compositor y lo invitó a trabajar, lo que aceptó Sor de inmediato. Desafortunadamente, la duquesa murió de forma prematura quedando el guitarrista-compositor sin trabajo, aunque por fortuna no tardó en encontrar de nuevo, ahora con el duque de Medinaceli; esto ocurrió hacia 1802.

⁷ Jeffery, Brian. *Fernando Sor composer and guitarist*. Tecla editions, 1977, Londres.

Poco tiempo después, en 1808, el ejército francés invadió y ocupó España, poniendo Napoleón Bonaparte en el trono a su hermano Joseph. En ese entonces, por necesidad, el músico español tuvo que aceptar un puesto administrativo del gobierno de ocupación en Andalucía.

Tras la expulsión de los franceses por la tropas de Wellington en 1812, Sor (junto con otros aristócratas y artistas que habían simpatizado con el régimen) tuvo que abandonar España por miedo a represalias de los patriotas contra los afrancesados; fue así como partió a París para nunca más volver a su país.

En Francia continuó su carrera musical junto con otros prominentes artistas de la época; ese tiempo fue uno de los más productivos que tuvo, ya que escribió óperas, ballets, sinfonías y por supuesto obras para guitarra.

De 1815 a 1823, Fernando Sor estuvo en Inglaterra donde fue conocido por su obra vocal y sus composiciones para guitarra. Las arias italianas que escribió en esa época las concibió en el más puro estilo del *bel canto*.

Siguió ofreciendo conciertos de guitarra. Con su virtuosismo cautivó al público y a la fraternidad inglesa del instrumento. El 24 de marzo de 1817 tocó para la sociedad filarmónica su concierto para guitarra, violín, viola y cello con un gran éxito⁸ (esta obra no pertenece a ninguno de los opus porque se halla extraviada).

Hacia 1822 se convirtió en miembro honorario de la Real Academia de Música de Inglaterra, pero su ambición musical lo llevó a Rusia en 1823 y ahí permaneció hasta 1826.

En Rusia su talento fue reconocido de inmediato, y después de tocar para la madre del zar Alexander I, rápidamente empezó a mezclarse con la clase social más elevada. Un par de años después, el zar murió y Sor le dedicó una marcha fúnebre que él mismo interpretó en el funeral en San Petersburgo.

Poco antes de regresar a Francia, presentó en Moscú la premier de su ballet *Cendrillon*.

Cuando Sor regresó a Francia en 1827, la guitarra empezaba a gozar de mucha popularidad gracias a otros eminentes compositores que se encontraban viviendo en el París de esa época y con quienes el compositor español hizo amistad rápidamente: Dionisio Aguado (1784-1849) y Fernando Carulli (1770-1841).

⁸ Daly, Adrew, Fernando Sor. www.musicweb-international.com/sor/index.htm

Muchas de las obras más importantes del catalán la encontramos en este periodo (1827), que fue cuando escribió los duetos para guitarra (dedicados su amigo Dionisio Aguado), las Fantasías Op. 4 y 7, así como una de sus sonatas más importantes, la Op. 25. Éstas se sumaban al gran solo, a los valeses y a los temas con variaciones que ya había escrito, entre los que destacan las *folías de España Op. 15(a)* y las *variaciones sobre la flauta mágica Op. 19*.

Gracias a su exitosa actividad como concertista, empezó a ser solicitado como maestro de guitarra y rápidamente tuvo una gran cantidad de alumnos, muchos de los cuales eran damas de la alta sociedad. Esta experiencia lo llevó a componer piezas con fines formativos que llegaron a ser parte de su excelente *Método para guitarra*. Este método lo escribió aproximadamente en 1830 y hasta nuestros días sigue teniendo gran relevancia en la formación de guitarristas. Contempla en él hasta los más mínimos detalles de la técnica, postura, relación del cuerpo con el instrumento para la colocación de la guitarra, posición, movimientos y coordinación de ambas manos, todo esto con razonamientos argumentados. El único punto al que no hace referencia es al uso de las uñas, ya que él no las empleaba.

Es notable que a partir de 1827, Fernando Sor se dedicó por encima de todo a la guitarra; la estudió, compuso para ella y tocó infinidad de conciertos.

Desde su regreso de Rusia, el compositor se mantuvo en Francia hasta su muerte y en ese lapso escribió cuatro libros de estudios, doce duetos de guitarra y otros dieciocho trabajos de diferentes géneros, así como algunas canciones francesas y boleros, junto con varios trabajos instrumentales.

Se tiene más conocimiento de esta etapa de su vida que la de sus primeros años, tanto que hasta se ha podido establecer un calendario con sus actividades de esa época. En el libro de Brian Jeffery, *Fernando Sor, guitarrista y compositor*,⁹ el autor detalla las actividades más importantes del compositor español junto con algunos estrenos de sus obras, que van desde 1826 hasta su muerte. Ahí aparecen las obras que fueron publicadas en la *Revue Musicale*, así como algunos de los conciertos más importantes que éste ofreció, donde destaca uno que dio en la Ecole Royale de Musique y otro en el que comparte escenario con su hermano Carlos y Dionisio Aguado. También aparecen datos importantes acerca de su vida personal, como la muerte de su hija en 1837 y la visita que recibió de sus amigos Eusebio Font y Jaime Battle un mes antes de morir, en junio de 1839. Sabemos de esta visita y de la muerte de Fernando Sor por un artículo que estos amigos del catalán escribieron en esos años, lo que fue descubierto por Felipe

⁹ Jeffery, Brian, *op. cit.* p. 1.

Pedrell (1841-1922), quien lo publicó en la *Opinión Pública* –periódico de Barcelona– el 16 y 17 de enero de 1850.

Fernando Sor murió el 10 de julio de 1839, después de una larga agonía que le produjo un cáncer de estómago, el cual se le extendió hasta la garganta; sus restos fueron enterrados en el cementerio de Montmartre.

Contexto histórico

Fernando Sor, "El Beethoven de la guitarra" (François-Joseph Fétis)

El periodo que le tocó vivir al músico español fue uno de los más cruciales en la historia de la música.

El mundo musical actual es el que surgió de las transformaciones culturales, técnicas y sociales de la segunda mitad del siglo XVIII. Ahí es donde nace el compositor profesional en contacto directo con un público más amplio, y la música instrumental se convierte en el centro de las experiencias más innovadoras.

En esta época llega a su perfección la forma sonata que, junto con la sinfonía, domina todos los demás géneros creando la noción misma del lenguaje musical moderno. La creación del concierto en público, la producción de ediciones musicales y la técnica de los instrumentos (especialmente del piano) crean una extensa red de influencias en toda Europa.

Otras características generales propias de esta época son la pasión por la antigüedad, la curiosidad por lo exótico, el debate sobre la obra literaria y el predominante estilo, que fue un contraste marcado a diferencias de las costumbres del barroco. Uno de los documentos más ilustres que podemos constatar acerca del nuevo gusto que se difundió en Europa, es una crítica adversa a Bach hecha por Johann Adolph Sheibe en su revista *Der Critischer Musikus* (1737): "Demasiadas dificultades, demasiadas ataduras en escribir la ornamentación, demasiada polifonía que hace que todas las voces tengan la misma importancia y que la línea principal se vea perturbada."¹⁰

En el nuevo estilo predominaba una voz con acompañamiento dentro de frases más cortas y simétricas (característica del clasicismo); la ornamentación pasó de ser una regla a un recurso sutil y expresivo.

En esta época de cambios, Fernando Sor fue un músico reconocido por toda Europa gracias a lo prolífico de su producción y a su virtuosismo como guitarrista. La mayoría de sus obras fueron estrenadas por los mejores intérpretes poco tiempo después de componerlas y en ocasiones antes de ser editadas.

Sus contemporáneos lo llamaban "el Beethoven de la guitarra" por su increíble don como compositor y guitarrista. En los conciertos, sus obras compartían el programa con sinfonías de Haydn y otros notables compositores europeos.

¹⁰ Pestelli, Giorgio, "La época de Mozart y Beethoven", *Historia de la Música.*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1977, coedición CONACULTA, 1999, p. 7.

El sitio que ocupa hoy en día la guitarra es gracias a Fernando Sor; su método para guitarra escrito en 1830 ha sido considerado por muchos intérpretes y compositores a lo largo del tiempo como uno de los mejores.

Es importante remarcar el trabajo que hizo el músico catalán con el instrumento, considerando que en este tiempo la guitarra no figuraba desde hacía muchas décadas en Europa por ciertas razones, el perfeccionamiento y popularidad que habían ido alcanzando otros instrumentos como el piano fue una de ellas. Los grandes compositores de su época, comenzando por Beethoven, dedicaban la mayoría de sus obras al violín y al piano (unos pocos al cello); es por eso que gran parte de los músicos que buscaban la profesionalización tenían un mejor acercamiento a ellos, por los diferentes tratados que ya existían a la fecha.

A pesar de estas preferencias, Fernando Sor hizo que la guitarra se considerara no sólo como un instrumento armónico (de acompañamiento) y demostró con sus obras todas las cualidades que se podían alcanzar con la guitarra.

La evolución que propició el compositor español va más allá de su aportación al enriquecimiento del repertorio. En una época en la que se perfeccionaban la mayoría de los instrumentos, también él jugó un papel muy importante en el perfeccionamiento físico de la guitarra, ya que trabajó muy cerca del constructor francés René Lacote.

La Fantasía Elegiaca Op. 59

À la mort de Madame Beslay, née Lavavasasseur

La última obra para guitarra que escribió el guitarrista catalán fue la Fantasía Elegiaca Op. 59, que compuso en París en 1835, año en el que también se realizó su primer publicación. Una urna fue grabada sobre la cubierta de la edición original y en la portada aparece el nombre de la persona a quien fue dedicada: *Madame (Charlotte) Beslay, née Lavavasasseur*.

Charlotte Beslay fue alumna de piano de Fernando Sor en París aproximadamente a partir de 1833; también tenía alguna relación con Rossini, ya que existe un documento en el que el músico hace referencia a ella con estas palabras: "Madame Beslay toca el piano como una gran artista".

El descubrimiento de la identidad de Charlotte fue hecho por Matanya Ophee, quien en París encontró el certificado de su defunción, el cual ocurrió el 20 de abril de 1835 (dato que coincide con la fecha de la primer publicación de la obra), además de correspondencia y memorias de su marido Charles Beslay, quien escribió de ella lo siguiente: "En 1833, me casé con la hija de un coronel de artillería que había sido el ayudante de campo de Marshal Ney y la nieta de M. Delorme, el propietario del paso que lleva su nombre (El paso Delorme en París)... Después de dieciocho meses, mi pobre esposa tan brillante en juventud y belleza, murió llevando un hijo en su vientre".¹¹

Por estas líneas se cree que Charlotte murió al nacer su hijo.

Fernando Sor escribió compases antes de finalizar la obra "*Charlotte, Adieu*". Esto ha dado pie para pensar que entre ella y él había algo más que una relación entre maestro y alumna.

Algunos músicos opinan que estas palabras se deben cantar, otros comentan lo contrario; lo que se debe tener presente es que en ese preciso momento de la obra se expresa el dolor más profundo, la separación y el adiós.

Sobre esta fantasía, Mitjana escribió lo siguiente: "Una inspiración llena de nobleza".¹² Además de ser un profundo lamento, el autor nos lleva a una reflexión sobre la muerte como parte de la vida y de la condición humana.

¹¹ Ophee, Matanya, "Una visión crítica de la segunda edición de *Fernando Sor guitarrista y compositor* de B. Jeffery". <http://www.guitarandluteissues.com/jeffery/jeffspan.html>

¹² www.tecla.com. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, París, 1917.

Su hija murió dos años después (1837); a partir de ahí el compositor español cayó en una profunda depresión que, junto con su enfermedad, lo llevó a la muerte. En el artículo que escriben Font y Battle sobre la última visita que hicieron a Sor, comentan de una marcha fúnebre que el español tocó al piano en presencia de ellos explicándoles que era parte de la misa que escribió a la memoria de su hija. Antes de la defunción de Charlotte ya había fallecido también su esposa y en su hija se regocijaba viendo en ella, además de una grata compañía, una esperanza para pasar tranquilo el resto de su vida.

Es por eso que en los últimos años de Sor, la Fantasía Elegiaca pasó de ser una obra fúnebre dedicada a una sola persona, a una profunda reflexión sobre el misterioso paso de la vida a la muerte.

estructura y duración, estas dos frases con el mismo tema son totalmente simétricas.

Ejemplo 3. Reexposición del tema con la melodía ornamentada.



En el compás 67 empieza la **tercera sección** en la tonalidad de sol mayor; el tema principal que aparecerá en la marcha fúnebre es derivado del motivo inicial de esta sección. Esta es la única relación o conexión temática que existe entre la introducción y la marcha fúnebre.

Ejemplo 4. Sección que inicia con el motivo que posteriormente aparecerá en la marcha fúnebre en la tonalidad de sol mayor.



Esta nueva parte contrasta con el carácter de la anterior y se va adentrando en una atmósfera más fúnebre dejando completamente el lirismo presentado por el tema del compás 35. La primer frase dura cuatro compases y le sigue otra que es derivada de la misma con exactamente la misma duración.

En anacrusa al compás 75 aparece el motivo rítmico principal de esta sección; es una corchea con puntillo y dieciseisavo que dura ocho compases. Este motivo empezará a tener más apariciones con algunos cambios o pequeñas variaciones.

Ejemplo 5. Motivo rítmico principal en anacrusa al compás 75.



Esta sección culmina en el compás 108.

La **cuarta y última sección** de la introducción inicia con un acorde de sexta napolitana¹³ (también aparece al final de la primera parte de la introducción). A partir de ahí surge una de las partes más climáticas y emocionantes de la obra. La melodía, que se mueve en la soprano, deja de reflejar la sutileza que mostraba anteriormente y ahora crea un ambiente de tensión moviéndose sobre progresiones armónicas que giran alrededor del IV, V y VII grado, empleando también al final el motivo de la sección anterior.

En el compás 127 comienza el último episodio de la introducción en la región de la dominante, con un pedal de si en la voz superior.

La **segunda parte** de la obra es la marcha fúnebre y contiene cinco secciones, cada una de éstas con una estructura más definida y simétrica que las de la introducción.

La **primera** comienza con el tema derivado del motivo escrito en el compás 67 de la introducción, aunque aquí es presentado como una idea musical más clara y definida.

Este primer tema principal (tema A) consta de ocho compases con su repetición; después le responde otra idea (tema B) con la misma duración, pero ahora en la región de la dominante.

¹³ Acorde que surge en Italia en el periodo barroco; se le atribuye su creación a Alessandro Scarlatti, por eso el nombre de "napolitana", tomado de la ciudad de donde fue originario. El acorde en cualquier escala menor es mayor y se forma en el segundo grado descendido.

Ejemplo 6. Marcha fúnebre; tema A hasta la primera barra de repetición y tema B hasta la segunda barra de repetición.

MARCHE FUNÈBRE

Andante moderato

The image shows a musical score for 'Marche Funèbre' in E major, 3/4 time. It consists of four staves. The first staff is the main melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The second staff is the accompaniment, starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The third staff is a variation of the melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The fourth staff is a variation of the accompaniment, starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The score includes dynamic markings like 'f' and 'p', and a 'harm.' marking with a '12' below it.

La **segunda sección** es un *cantabile* en *mi* mayor con otro tema de la misma extensión de ocho compases con repetición. Esta idea es igualmente respondida por otra con las mismas características rítmicas y de duración, pero en la dominante.

Ejemplo 7. *Cantabile* en *mi* mayor (tema C).

The image shows a musical score for 'Cantabile' in E major, 3/4 time. It consists of a single staff of music. The score is labeled 'Cantabile' and shows a melodic line with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5.

En el compás 34, una modulación nos lleva al sexto grado mayor; ahí surge la **tercera sección** que es donde la obra reposa sustancialmente en la región de la dominante. Esta parte tiene una función semejante a la de un puente, ya que nos llevará a la reexposición del tema principal de la marcha.

Ejemplo 8. Inicio de la tercera sección.

Musical score for Example 8, measures 33-38. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 33 starts with a piano (*pp*) dynamic. The melody is ornamented with grace notes and slurs. Measure 38 continues the melodic line with similar ornamentation.

Esta parte dura 24 compases y nos lleva a la reexposición del tema principal de la marcha fúnebre, ahora un poco ornamentado pero con las mismas características que en su primera exposición. Igualmente, después se presenta el tema B y en lugar de pasar de ahí al cantábile nos lleva a la **cuarta sección**, que inicia en *mi* menor con un pedal de *mi* en la voz del tenor, del cual surge poco a poco la voz principal.

Once compases antes de finalizar aparece la coda con el motivo rítmico del tema A de la marcha fúnebre, ahora en la dominante con el tema de Charlotte. Es aquí donde Fernando Sor escribe *Charlotte! Adieu!*¹⁴

Ejemplo 9. Coda con el tema de Charlotte.

Musical score for Example 9, measures 87-96. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps. Measure 87 is marked *pp*. Measure 92 is marked *peu f*. Measure 96 is marked *pp*. The score includes the text "Charlotte!" above measure 87 and "Adieu!" above measure 92. A dashed box labeled "harm." covers measures 94-95, indicating a harmonic change. The score ends with a double bar line.

¹⁴ Se dice que en la época de Fernando Sor se cantaban esas palabras al llegar a esa parte.

El tema de Charlotte es el mismo que aparece al inicio de la marcha fúnebre pero aquí comienza en el cuarto grado; con él finaliza la obra sobre el primer grado sin la quinta. Con este acorde final, Fernando Sor logra transmitir perfectamente el sentimiento que provoca la ausencia.

Sugerencias de interpretación

En una obra de esta magnitud con diferentes cambios de intensidad, sin pausas, es muy importante mantener un pulso constante, diferenciar el carácter de cada una de las frases y usar una articulación adecuada que permita expresar y transmitir claramente los afectos de las mismas.

El pulso de la introducción debe ser más lento no sólo porque así está escrito en la partitura, sino por el carácter que nos brinda la tonalidad menor junto con las frases ligeras que aparecen. En cambio, en la Marcha Fúnebre el tema es más *pesante* y en el compás 17 modula a *mi* mayor requiriendo un carácter más enérgico.

En lo que se refiere a la articulación, es importante volver a lo mencionado en el capítulo de Weiss, donde nos apegábamos a la tradición de escritura e interpretación de la época. El objeto que considero de estudio en esta obra es el uso adecuado de los silencios, *staccati* y ligados.

Estamos en una época en la que a diferencia del barroco se empieza a escribir cada detalle de la ejecución; incluso, cuando aparece, hasta se escribe la ornamentación (en mi opinión, herencia de Bach). Parece ser hasta minuciosa la escritura en lo referente a las dinámicas y a la duración exacta de cada una de las voces.

En cuanto a los silencios de corchea que aparecen entre acordes (como en el segundo compás de la introducción), no creo que sea necesario hacerlo apagando las voces; el solo cambio de posición de la mano izquierda hace el silencio.

Ejemplo 10. Los silencios escritos.



Como éste hay muchos casos en toda la obra. Pero, ¿por qué no hay que marcar estrictamente el silencio como aparece señalado? Mi respuesta y justificación está basada en lo siguiente. En esa época el piano presentaba una evolución significativa, y algo que siempre causó admiración fue su sonoridad. Si escuchamos sonatas de Beethoven o Mozart con una partitura, nos podremos dar cuenta de que percibimos la prolongación de los sonidos mas allá del silencio

escrito entre dos sonidos o bloques de acordes, lo que ya se contrapone a la indicación, es decir la ausencia del sonido no es total.

No quiero decir que el intérprete no respeta el silencio escrito sino que el instrumento, por sus propias características, tiende a seguir sonando. A mi parecer, lo que se consigue con estos silencios es una dicción clara de las frases.

Al citar este ejemplo de escuchar leyendo la partitura, vuelvo en parte a lo que mencioné anteriormente en el capítulo de Weiss acerca de los modelos auditivos (grabaciones). Algunos musicólogos, como Nicolas Harnoncourt,¹⁵ aseguran que para nuestra fortuna la mayoría de las obras del periodo clásico nunca se dejaron de tocar desde sus estrenos, gracias a lo cual podemos auxiliarnos de ellas sólo como modelo de estudio y no de copia.

Fernando Sor también fue pianista y compuso muchas obras para este instrumento; pero por la habilidad que tenía para ambos, me atrevo a decir que se inspiró en el piano mientras escribía para guitarra. Con los staccatos pasa algo similar que con los silencios; éstos no tienen que ser tan estrictos o marcados ya que en esta obra son utilizados únicamente como recursos para resaltar o contrastar una idea musical con otra.

Sobre algunos ligados que aparecen, opino que son más fraseológicos que de articulación. El principal argumento es que si los viéramos como de articulación, algunos serían inaudibles, por los intervalos entre las notas; el ejemplo más claro lo tenemos en el tema principal de la introducción. Estos ligados aparecen mucho en la obras para piano; de ahí baso también mi teoría, que es parte de una tradición de escritura hacia un instrumento. Los que sí deben respetarse son los que tienen la función de ornamentar y que son claramente distinguibles, ya que la mayoría de las veces aparecen como variación de la segunda vez que se presenta o reexpone una idea musical importante.

Considero que tener en cuenta estos detalles de articulación, pulso constante, y determinar el carácter de cada una de las secciones que aparecen en las dos partes de la obra, nos llevará a lograr una ejecución más apegada al estilo, además de que lograremos transmitir los afectos que brinda el autor en esta bella obra.

¹⁵ Harnoncourt, Nicolas, *El diálogo musical*, Eds. Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2003, p. 63.

Manuel de Falla (1876-1946)

Biografía

El 23 de noviembre de 1876 nace en la ciudad de Cádiz el compositor Manuel María de los Dolores de Falla y Mathew, hijo del valenciano José María Falla y la catalana María Jesús Mathew.

Manuel de Falla pasó los primeros años de su vida en la ciudad de Cádiz, ya que los negocios de su padre giraban en torno al comercio y sin duda el puerto era un excelente punto para estas actividades. Ahí recibió sus primeras lecciones de piano a temprana edad, siendo su madre la encargada de su acercamiento a la música; posteriormente, a la edad de 10 años, empezó a estudiar con Eloíza Galluzo, maestra local y amiga de su progenitora; así lo atestigua el mismo Manuel de Falla en una carta a su amigo Roland-Manuel: “Eloísa Galluzzo, una amiga de mi buena madre -y por cierto excelente pianista-, se encargó de mi iniciación en la música”.¹⁶

En su niñez también fue atraído por la literatura. Incluso, antes que músico, Falla se sintió escritor; sus juegos estaban relacionados con todo aquello que leía y a menudo escribía historietas acerca de Cristóbal Colón y el descubrimiento de América –acontecimiento inspirador que despertaría posteriormente en él la idea principal de su ópera inconclusa *Atlántida*–. El compositor comenta sobre su inclinación hacia lo literario en la misma carta a Roland-Manuel: “No obstante mi vocación, a pesar de mi amor por ciertas músicas (no todas), siempre se inclinaba hacia el lado literario (a la prosa, no al verso)”.¹⁷

Fruto de esa inquietud literaria fueron las revistas manuscritas que creó en colaboración con algunos amigos entre 1889 y 1891: *El Burlón* y *El Cascabel*.

En 1897 su familia se mudó a Madrid, y una vez instalado en la capital española, ingresó como alumno libre al Conservatorio de esa ciudad, teniendo como maestro a José Tragó. El curso, que duraba en siete años, lo culminó en dos obteniendo el primer premio de la cátedra de piano.¹⁸ Fue ahí donde el gaditano sintió determinante su vocación como músico, siendo atraído especialmente por la composición. El estreno de sus primeras obras se llevó a cabo en su ciudad natal en el salón de música de la casa de Salvador Viniegra; ahí presentó *Melodía* y

¹⁶ Carta de Manuel de Falla a Roland-Manuel fechada en Granada el 30 de diciembre de 1928. Se desconoce la localización del original, escrito en francés. Se puede consultar fotocopia en el archivo Manuel de Falla, Granada.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ The New Grove Music online.

Romanza, ambas para violonchelo y piano, que fueron dedicadas por Falla al tenaz impulsor de música en Cádiz.

El cambio de siglo exige al maestro radicar en Madrid, que era la única ciudad donde podía desarrollar su profesión; su confesor y guía espiritual, el padre Francisco Fedriani, le escribe en ese entonces: “Sólo deseo que te diviertas y estés contento, teniendo mucho cuidado con los coches y con muchas cosas que hay que tenerlo... en ese pícaro Madrid.”¹⁹

Estando ya adaptado a la vida de la capital, después de mucho esfuerzo y sacrificio, Manuel de Falla logró estrenar su obra por primera vez en Madrid el 6 de mayo de 1900; en esa fecha ofrece una velada donde incluyó dos de sus primeros trabajos, *Vals Capricho* y *Serenata Andaluza*.

Gracias a Salvador Viniegra, en 1901 el gaditano entró en contacto con Felipe Pedrell, una figura que fue determinante en su evolución como compositor; musicólogo y compositor catalán, Pedrell llevaba algunos años establecido en Madrid, enseñando en el Conservatorio y en el Ateneo. Bajo la influencia de Pedrell –quien defendía la idea de que las bases de la música de un país debían provenir de su propio folclor–, Falla desarrolló un estilo claramente nacionalista que caracterizó prácticamente todas sus composiciones. Sobre la experiencia de conocer a este importante musicólogo español, el mismo compositor comentó lo siguiente: “Lleno de alegría por encontrar al fin algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a Pedrell para pedirle que fuese mi maestro, y a su enseñanza debí la más clara y firme orientación para mis trabajos”.²⁰

Aun con la ventaja que representaba vivir en la capital española, las oportunidades que ésta le ofrecía empezaban a ser limitadas, ya que los géneros grandes como la ópera no eran dadas a los músicos jóvenes; esto, aunado a la precaria situación económica que lo aquejaba, el panorama musical español no le ofrecía otra salida que su incursión al llamado género chico, *la zarzuela*. Ésta no era del gusto del gaditano; escribió tres, pero sólo una de ellas (*Los amores de la Inés*) llegó a estrenarse el 12 de abril de 1902 en el Teatro Cómico de Madrid sin mucho éxito.

Tuvieron que pasar un par de años para que Manuel de Falla saboreara al fin un doble éxito profesional, donde demostró su capacidad como intérprete y compositor al ganar dos competencias el mismo año; la primera, como pianista en

¹⁹ *Universo Manuel de Falla* (publicaciones del archivo Manuel de Falla), Carta de Fedriani a Manuel de Falla, fechada en Sevilla el 4 de mayo de 1901.

²⁰ Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

abril de 1905 en el concurso organizado por la casa Ortiz y Cussó, celebrado en el Conservatorio de Madrid; la segunda, en noviembre de ese mismo año, en la que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando premió su ópera *La vida Breve*. Un dato curioso es que, sin conocer todavía la ciudad de Granada, Falla decide situar la acción de la ópera en esta ciudad.

Tras el desazón de un frustrado noviazgo con su prima María Prieto Ledesma, y después de los fallidos intentos de estrenar *La vida breve* —esta obra no se estrenaría en Madrid sino hasta el 14 de noviembre de 1914 en el Teatro de la Zarzuela—, se trasladó a París por recomendación de Joaquín Turina, donde permaneció desde 1907 hasta el inicio de la primera guerra mundial.

Durante su estancia en la capital francesa estableció una estrecha amistad con personalidades tales como Paul Dukas, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Sergei Diaghilev; además reforzó la que ya tenía con sus compatriotas Joaquín Turina y Ricardo Viñes; todo esto propició que el compositor español estuviera rodeado de un ambiente inmejorable para su trabajo. Paul Dukas fue quien más elogió su obra, motivándolo a seguir trabajando en la estilización de la música popular española. Poco a poco su estilo fue evolucionando y su creatividad madurando; este fue un periodo crucial para definir el credo filosófico, estético y artístico que habría de moldear el estilo musical propio que Falla desarrolló. Años después escribiría a su amigo el pintor Ignacio Zuloaga lo significativo que fue para él vivir en la capital francesa: "(..)para cuanto se refiere mi oficio, mi patria es París. (...) De no ser por París yo hubiera tenido que abandonar la composición y dedicarme a dar lecciones para poder vivir."²¹

Lamentablemente el estallido de la primera guerra mundial en 1914 lo obligó a regresar a Madrid trayendo consigo las *Siete Piezas Españolas* y el inicio de su obra para piano y orquesta *Noches en los jardines de España*.

Un año después, en enero de 1915, recibió el homenaje del Ateneo de Madrid junto con Joaquín Turina y, en el marco del mismo, estrenó las Siete Piezas Españolas con la soprano Luisa Vela, acompañada al piano por el propio Falla. Este reconocimiento fue el inicio de un año pleno. Presentó *El Amor Brujo* en el teatro Lara de Madrid el 15 de abril, y en el verano continuó componiendo en Barcelona. Ahí terminó *Noches en los Jardines de España* y el estreno se realizó el 9 de abril de 1916 en el Teatro Real de Madrid. A petición de Diaghilev, trabajó ese mismo año en *El Corregidor y la Molinera*, obra basada en la novela *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón; el estreno fue en 1917 y la

²¹ Carta manuscrita de Manuel de Falla a Ignacio Zuloaga, fechada el 12 de febrero de 1923. Se puede consultar fotocopia en A.M.F.

orquesta la dirigió Joaquín Turina. Esta pantomima era en realidad un ensayo para lo que después sería *Le tricorne*.

Tras la muerte de sus padres, se trasladó en 1920 a Granada junto con su hermana María del Carmen; juntos vivieron el luto en una casa cercana a la Alhambra, donde llevó una vida retirada; ahí entabló amistad con Federico García Lorca y Antonio Barrios, quien más tarde lo introduciría en la vida de la ciudad. Su primera composición en Granada fue *Homenaje pour le Tombeau de Debussy*, única obra compuesta para guitarra, dedicada a la memoria de su amigo Claude Debussy –quien, se dice curiosamente, le recomendaba no escribir para este instrumento. Ya antes había dedicado la *Fantasía bética* a Arthur Rubinstein.

Fue en ese entonces, mientras permanecía en Granada, cuando el maestro Falla cierra un largo capítulo meridional para enfrentarse definitivamente con aquello que buscó desde joven: lograr una música de alcance universal cuya raíz fuera la música general culta y popular. Para su estilo ambicionaba el calificativo de música española, aunque en particular sus primeras composiciones fueran andaluzas, como correspondía a su nacimiento. Para él crear música andaluza o aragonesa, asturiana o levantina, era componer música española, del mismo modo que para Menéndez Pelayo escribir en castellano, en catalán o en gallego, era escribir en español.

Una de sus obras más importantes es sin duda *El retablo de maese Pedro*, con libreto inspirado en un episodio de Don Quijote de la Mancha; se estrenó el 25 de junio de 1923 en el palacio de la princesa de Polignac en París, en un evento privado en el que estuvo reunido el mundo artístico y cultural de Francia. Esta representación para teatro de muñecos fue a petición de la misma princesa.

Barcelona fue (junto a Cádiz, Madrid, París o Granada) una de las ciudades que ayudaron a poner en pie la vida y obra de Manuel de Falla.²² El *Palau* de la Música de Barcelona acogió el estreno de *Psyché* el 9 de febrero de 1925, la cual se basa en un poema de Jean-Aubry.

Su cumpleaños 50 en 1926 trajo para él una serie de homenajes y reconocimientos nombrándole Hijo Adoptivo las ciudades de Sevilla y Granada, y Cádiz Hijo Predilecto.

1927 fue un año pleno; los homenajes continuaron junto con estrenos y actividades como concertista. En abril participa como intérprete al homenaje que el

²² Universo Manuel de Falla, A.M.F., p. 27.

Ateneo de Granada rinde a Beethoven; *El soneto a Córdoba* se estrena en mayo con Magdeleine Greslé y el propio compositor al piano. También prepara la música incidental para la representación *El Gran Teatro del Mundo*; poco después, el 5 de noviembre, en Madrid, se realiza un “Festival Falla” donde el propio compositor ejecuta el *Concierto*. Culminan sus actividades el 11 de diciembre en un homenaje a Domenico Scarlatti, del que interpretó 14 sonatas. Al finalizar este año, Manuel de Falla empieza a pensar en *Atlántida* –cantata escénica cuya idea le había obsesionado desde su infancia–; el tema provenía de un poema de Jacint Verdaguer en lengua catalana; en ella pretendía reflejar todas sus preocupaciones filosóficas, religiosas y humanísticas. *Atlántida* era un mundo nuevo y esperanzador que habría de surgir en el momento que se hundía el ya existente con todos sus vicios. A pesar de que esta obra ocuparía su mente las últimas dos décadas de su vida, no pudo concluirla.

Los siguientes años permanecieron tranquilos hasta 1933, cuando se traslada a Mallorca huyendo de las turbulencias sociales que harían estallar la guerra civil española en 1936. Finalizando ésta en 1939 y a las puertas de la segunda guerra mundial, Falla se autoexilia y, junto con su hermana, abandona España para emigrar a Argentina. A pesar de los esfuerzos por detenerlo de parte del gobierno del general Franco, el gaditano se establece en Sudamérica, donde ya tenía un contrato para dirigir en el teatro Colón en Buenos Aires, y fue ahí donde estrenó la suite *Homenajes*.

En 1942 se trasladó a las montañas de Alta Gracia donde vivió tranquilamente; allí, a pesar de su deteriorada salud, sigue con el propósito de terminar *Atlántida*; así se lo manifiesta a su discípulo Ernesto Halfter en una carta: “...Creería faltar a un grave deber de conciencia si abandonase la composición y no hiciera lo posible por terminar esa pobre Atlántida”.²³

Fue el 14 de noviembre de 1946 cuando fallece Manuel de Falla a causa de un paro cardíaco mientras dormía. Sus restos fueron llevados por su hermana en el minador “Marte” hacia España el 22 de diciembre del mismo año, y son recibidos en Cádiz por su familia y, además, por diferentes autoridades eclesiásticas, civiles y militares. El cortejo fúnebre se dirigió del muelle a la catedral donde, con autorización del Papa Pío XII, se celebró un solemne funeral. Sus restos yacen en la cripta del recinto.

²³Universo Manuel de Falla. Carta de Manuel de Falla a su discípulo Ernesto Halfter, A.M.F.

Contexto histórico

Manuel de Falla y el nacionalismo

El siglo XX fue un periodo de enorme diversidad para el quehacer artístico. La composición musical hizo un valioso aporte al amplio espectro de tendencias artísticas que se dieron lugar en esta época. Algunos de estos movimientos creativos buscaban incansablemente la innovación y el rompimiento de sistemas; otros, por su lado, estaban más interesados en la continuación y desarrollo de los esquemas tradicionales.

De manera particular, el nacionalismo musical en el siglo XX se convirtió en una fuente inspiradora que lograba conciliar varias tendencias, aunque en realidad era una práctica que no tuvo sus inicios en el periodo romántico, como comúnmente se cree.

En España, esta tendencia tuvo un gran impacto debido a la gran riqueza y variedad de su folclor y generó un genuino movimiento encabezado por Felipe Pedrell (1841-1921), para algunos el “padre del nacionalismo en España”. Pedrell fue maestro de tres de los más importantes músicos españoles: Isaac Albeniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) y Manuel de Falla. Aquí cabe destacar que, además de ellos, grandes compositores, como Claude Debussy, se sirvieron de elementos de la música española para crear su obra.

Sin duda alguna fue Manuel de Falla quien se convirtió en el compositor más relevante en España durante la primera mitad del siglo XX, y fue él quien introdujo el modernismo en la música española universalizándola y brindándole reconocimiento internacional.

En el universo musical del compositor español hay dos mundos; uno que pertenece al folclor español y otro a la influencia modernista, que recibió durante su estancia en París. En lo que se refiere al folclor, la mayor inspiración de Falla fue el canto andaluz; para trabajar en las raíces de éste, el gaditano no requirió de una labor de campo tan prolongada ya que desde niño logró familiarizarse directamente con la tradición musical de los pueblos gitanos. Él mismo mencionó en una carta a su amigo y biógrafo Roland-Manuel aspectos de su infancia en los que se percibían los contactos con la música del pueblo: “En mi primerísima

infancia, cuando yo sólo tenía dos o tres años, los cantos, las danzas e historias de la Morilla me abrieron las puertas de un mundo maravilloso.”²⁴

Este “mundo maravilloso” al que Falla se refirió, fue el que vivió en Cádiz, ciudad marcada históricamente por su estratégica situación militar y comercial, fundada por los tirios 80 años después de la Guerra de Troya (1104 a.C.). Desde entonces fue una población volcada al comercio. Ahí se instauraron los astilleros reales de la Corona de Castilla; también fue testigo de la creación de la primer Constitución Española; de ahí partieron numerosos exploradores, como Cristóbal Colón, y desde esa era de descubrimientos se enriqueció, y hasta tiempos de Falla tuvo el monopolio comercial con el nuevo mundo.

Así es como el músico español tiene la suerte de nacer en Cádiz en un ambiente culturalmente rico, que años más tarde hizo despertar en él su interés por acercarse a las raíces de la música popular.

Su interés por investigar el canto primitivo andaluz lo refleja en un artículo publicado en 1925 por la *Revue Musicale* de París:

“Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos. Yo soy opuesto a la música que toma como base los documentos folclóricos auténticos; creo, al contrario, que es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en sustancia, pero no por lo que aparentan en el exterior. Para la música popular de Andalucía, por ejemplo, es necesario ir al fondo para no caricaturizarla.”

Esto lo llevó a escribir numerosos ensayos sobre el *cante jondo* y el *toque jondo*, que son las prácticas vocales e instrumentales de la música gitana española; incluso organizó en Granada, junto con Federico García Lorca, el Primer Concurso Nacional de Cante Jondo, aunque no tuvo el éxito que hubiera deseado.

Es entonces, cuando vivía en Granada, que el compositor empieza a creer firmemente en la conciliación entre el nacionalismo y el universalismo. Como resultado, su labor creativa fue más allá de componer obras en estilo español o insertar fragmentos de música popular acompañados de un tejido armónico –como lo hacía su maestro Pedrell–. El gaditano logró una deliciosa combinación de elementos nativos españoles con las corrientes estéticas del momento, como el

²⁴ A.M.F *Op. cit.*, p. 1.

impresionismo y neoclasicismo; el mejor ejemplo de esto es su obra *Noches en los Jardines de España*.

El Amor brujo es otro magnífico caso de un estilo que nace de la doble necesidad de crear un lenguaje ajustado a las exigencias del folclor español, y de estilizar suficientemente la música popular para transformarla en un material utilizable por la música culta y adaptada a las exigencias de la obra. En esta estilización de la música popular, Falla se aleja de su maestro Pedrell. Así lo afirmó él mismo en 1915 en una entrevista con Tomás Borrás: "Únicamente disiento de mi maestro en lo que respecta al uso de cantos populares. Él cree que deben usarse como son. Yo, que sólo pueden servir de base para la inspiración y no tomarlos y armonizarlos."²⁵

Esta puntualización es esencial en su obra y confirmó esta postura en diferentes escritos y entrevistas en 1917, 1920, 1923 y 1925. Esto escribió en 1917: "Pienso modestamente que en el canto popular importa más el espíritu que la letra."²⁶

Manuel de Falla basó su nacionalismo no sólo en el empleo de la música popular, sino en un profundo conocimiento de la tradición musical española. Va más allá de armonizar las melodías de los cantos andaluces; extrae de ellos magistralmente la verdadera esencia modal y armónica que contienen, y los renueva completamente.

Además de esta gran influencia, forma parte del universo de Falla una profunda admiración hacia los grandes maestros de todos los tiempos, y en muchas de sus obras cita fragmentos de trabajos hechos por sus compositores predilectos. Por ejemplo, una cita de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven es parodiada en *El sombrero de tres picos*; ahí, una característica célula de cuatro notas del *Tristán* de Wagner aparece citada por las tropas en la primera versión del *Amor Brujo* y en *Noches en los jardines de España*.

Con su obra, Manuel de Falla contribuyó al renacimiento del arte musical español, lo que logró apoyándose en ese profundo amor y conocimiento de la tradición española. Es sorprendente cómo un hombre de personalidad humilde y sencilla, cuya vida transcurre aparentemente sin pasiones, brinda en su obra tanto vigor, además de sensualidad, emoción y pasión. En su existir nada desbordaba los

²⁵ Borrás, Tomás. "Los músicos nuevos. El maestro Manuel de Falla." *Por esos mundos*, XVI. Marzo de 1915, p. 269.

²⁶ Falla, Manuel de, "Nuestra Música". *Música*, I, n. 11, col.2, sin n. de p.

límites de su medida espiritual ni tuvo los atributos excéntricos y desbaratados de los genios; al contrario, plenitud y equilibrio fueron su vida.

Homenaje a Debussy

“Se rompen las copas de la madrugada. Empieza el llanto de la guitarra”

Federico García Lorca

Es de tomarse en cuenta cómo siendo la guitarra un instrumento de gran tradición en España, pocos de sus autores hayan escrito para ella. A pesar de que Manuel de Falla fue un amante de la música popular, el *Homenaje a Debussy* es la única obra que compuso para este instrumento tan popular y de gran tradición. Tal vez lo único que imposibilitó al maestro componer más para la guitarra fue su poca familiaridad técnica con ella, porque en sus obras es evidente que el instrumento estaba en su pensamiento musical.

Hasta hace pocos años, a esta obra no se le daba la importancia que merece; sólo en el mundo de la guitarra estas dos páginas habían sido consideradas de gran importancia, por su significado para la historia de su repertorio. Una de las razones por la que tiene relevancia esta pieza es que fue la única obra para guitarra compuesta por el principal representante del nacionalismo español de principios de siglo; la otra es que el lenguaje utilizado por el gaditano fue un parteaguas para los compositores que vendrían más adelante a acrecentar el acervo del instrumento.

Cuando Manuel de Falla llega a Granada en 1920, trae consigo el propósito de componer una obra homenaje a su amigo y admirado músico Claude Debussy, muerto en 1918; tiene en mente también escribir algo para guitarra que había prometido desde hacía tiempo a su amigo, el gran guitarrista Miguel Llobet. Es entonces cuando Prunières, director de la *Revue Musicale*, le escribe a Falla pidiéndole un artículo sobre el compositor de la *Suite Bergamasque* para publicarlo en la edición especial que la revista dedicaría a la memoria del fallecido maestro francés, con el título *Homenaje a Debussy*. En ella vendrían también memorias escritas por Dukas, Stravinsky, Ravel y otros compositores importantes de la época.

Por la premura con que se lo piden, Falla se excusó ofreciéndole en cambio otro tipo de colaboración. Posteriormente, con el atraso que tuvo la publicación del número, escribió no sólo el artículo sino un *Homenaje* para guitarra, con el que también cumple el deseo de Miguel Llobet.

Esta obra es un auténtico homenaje a Granada, donde evoca sutilmente la *Soirée dans Grénade* en un lenguaje profundo y de íntima nostalgia. En él, quiere Falla agradecer a Debussy su amor por España y Granada.

En el artículo que aparece en la *Revue* destaca “la fuerza de evocación de la *Soirée* que nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra” o “la hora calma y luminosa de la siesta en Granada”. He aquí otro pasaje del texto que escribe en la revista donde habla del compositor francés:

“Podría afirmarse que Debussy ha completado, en cierta medida, lo que la obra y los escritos del maestro Federico Pedrell nos habían revelado ya de las riquezas modales contenidas en nuestra música natural y de las posibilidades que de ellas se desprendían. Pero mientras que el compositor español emplea, en gran parte de su música, el documento popular auténtico, se diría que el maestro francés prescinde de ellos para crear una música propia, conservando de la que la ha inspirado sólo la esencia de los elementos fundamentales.”²⁷

Y finalmente dice: “Si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora.”

Fuera de España, realmente fue Debussy el autor que más se sirvió de elementos de la música española; prueba de ello son: *Cuarteto*, *Fantoches*, *Mandoline*, *Danza Profana*, *Par les rues et les chemis*, *Parfums de la nuit*, *Iberia*, *Sérenade Interrompue*, *Soirée dans Grenade* y *Habanera*, entre otras.

Esta es la deuda a la que Falla corresponde con su obra, misma que compone en el momento de su mayor plenitud artística, donde se puede observar que algo se está produciendo en su estética determinando una transformación, si no en lo esencial, sí en la forma.

El estreno del *Homenaje* fue en una versión transcrita para arpa-laúd el 24 de enero de 1921 en París, a cargo de Marié Louise Henri. En guitarra fue interpretada por primera vez por el guitarrista Miguel Llobet, un año después de su estreno durante una gira por España; por falta de programas de mano que den testimonio, se desconoce la ciudad y fecha exacta del concierto.

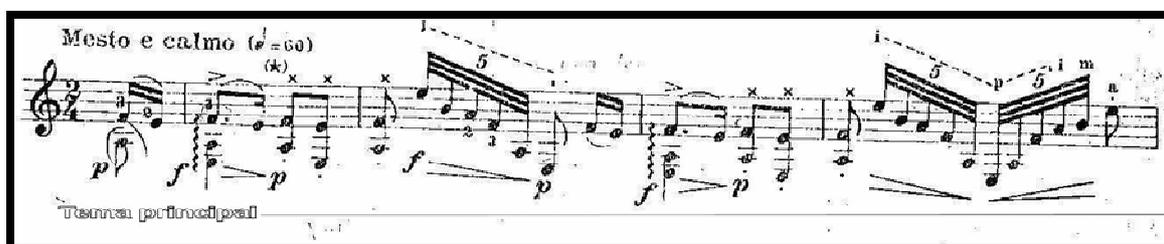
²⁷ Falla, Manuel de, “Claude Debussy et l’Espagne”, *La Revue Musicale*. año I, t I, diciembre, 1920, p. 209.

Análisis musical

La forma del *Homenaje* es ternaria. Utiliza en ella una armonía modal cuya base son los acordes por cuartas, con rasgos muy evidentes del *Cante Jondo*.

El tema principal se presenta dos veces en los primeros cuatro compases, que se halla construido por segundas menores (influencia melismática del *Cante Jondo*), culminando cada exposición con una escala en *glissando* (recurso muy utilizado por Falla en sus obras, como *El amor brujo* y *Noches en los Jardines de España*), además de un bajo obstinado a una distancia de cuarta de *mi* a *la* que dura hasta el 13vo compás.

Ejemplo 1: Compás del 1 al 4, presentación del tema.



Musical score for measures 1-4. The tempo is marked "Mesto e calmo" with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The score is in 2/4 time. The melody consists of descending and ascending intervals of a minor second, ending with a glissando. The bass line is a steady pattern of a fourth interval between G4 and C5. Dynamics include piano (p) and forte (f). The text "Tema principal" is written below the first measure.

En el 5to. compás, la célula del tema es ampliada a la figura de "tresillo" utilizando el mismo intervalo de segunda menor que nos lleva al 8vo. compás, donde entra por primera vez el tema secundario de la parte A, expuesto en el mismo modo que el tema principal.

Ejemplo 2: Compás del 5 al 10. Aparece el tema secundario en el 8vo. compás.



Musical score for measures 5-10. The melody is expanded into a triplet figure. The bass line continues with the same pattern. Dynamics include piano (p) and forte (f). The text "legg. il basso" and "come prima" are written below the score.

En el compás 15, una progresión descendente compuesta por segundas menores y mayores ascendentes nos lleva al tema principal, en el que lo único que se omite es el *glissando* para llevarnos al momento de mayor lirismo melódico de la pieza,

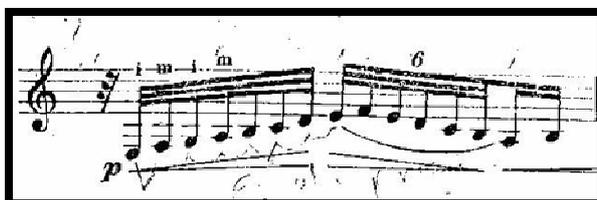
donde se repite exactamente la misma progresión, aunque ahora a distancia de una sexta, y ésta nos llevará a otra donde las segundas serán descendentes.

Ejemplo 3: Compás 15 y 16, progresión descendente con segundas ascendentes.



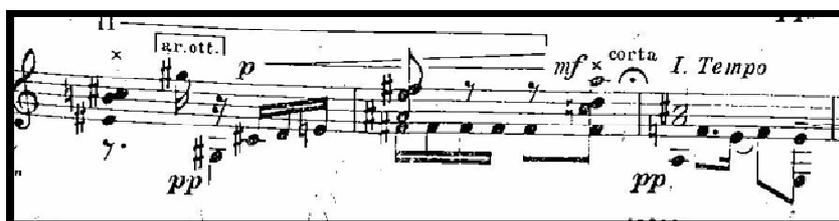
La segunda parte –B– empieza con una escala frigia que nos lleva a un arpeggio cuya armonía es un acorde de quinta, donde las tres voces tienen importancia. La voz superior es un pedal de *mi*, la voz intermedia es una melodía que se mueve por grados conjuntos –*si, do, si, la*–, y la voz grave es un bajo obstinado que se mueve a distancia de quinta descendente de *re* a *la*. Esto conduce a una sección con poliacordes de cuarta y quinta, donde empieza a aparecer la célula rítmica del tema principal.

Ejemplo 4: Escala frigia en el compás 36.



En el compás 49 está la reexposición con los elementos ya mencionados; ésta nos lleva a la coda, que es exactamente una cita textual de *Soirée dans Grenada*. Esta obra finaliza con el tema, aumentando sus valores poco a poco hasta que llega al *perdendosi*.

Ejemplo 5: Compás 64 al 68, cita de *Soirée dans Grenada*.



Sugerencias de interpretación y dificultades técnicas

En mi opinión, Falla es muy claro con cada detalle de interpretación de la obra. Todo lo referente al *tempo*, así como a las dinámicas, están escritas en la partitura. Sobre las ediciones que publicó Miguel Llobet, sólo encuentro dos diferencias respecto al manuscrito. Una es un *portamento* en el compás 37 que el guitarrista agrega, y otra son los armónicos octavados que aparecen en el compás 47, y que también están en sus ediciones y que Falla no escribió.

Ejemplo 6: compás 47 del manuscrito donde no aparecen los armónicos sino una repetición del compás anterior.



En esta obra encontramos algunas dificultades técnicas que, trabajadas adecuadamente, darán una textura más clara al mensaje musical. Por ejemplo, en la presentación del tema se pide un *staccato* en las notas del bajo, que se pueden lograr con la utilización del pulgar fungiendo como apagador inmediatamente después de pulsar la cuerda.

Más adelante, en el compás ocho, al acorde de cuarta se le añade una melodía a distancia de una segunda mayor debajo de la voz superior; como en este caso, el *mi* –voz superior– tiene mayor sonoridad por la altura de la nota, y por ser cuerda al aire tiende a opacar esa melodía que comienza con un *re*. Para resolver esto propongo lo siguiente:

- 1- Estudiar la independencia de los dedos de mano derecha con acordes plaques tratando de tocar un dedo *forte* y los demás *piano*, alternando en esta dinámica i, m, a.
- 2- Estudiar un *arpeggiato* de mano derecha p, i, a, m para resaltar esa última nota que está en el medio –con este recurso se obtiene más la esencia andaluza, puesto que se resalta la segunda menor.

Con el estudio de cualquiera de las formas arriba mencionadas se logrará la claridad que la melodía requiere. En mi ejecución alterno ambas para brindarle mayor variedad.

La escala frigia de la segunda parte se puede resolver con “i,m”, aunque también se puede ejecutar con ligados de mano izquierda para darle mayor ligereza.

Otra dificultad técnica aparece en los primeros arpeggios de la parte B, en los que sobresalen tres voces. En la voz superior hay un *mi* en la primera cuerda al aire, que sobresale sola por las características sonoras propias del instrumento, pero en la voz intermedia está la idea principal y tiene que sobresalir claramente la melodía, que va por grados conjuntos (en la versión orquestal que el mismo Falla transcribió, esta melodía es interpretada por el violoncello). Para lograrlo, sugiero destacarla apoyando el dedo “i”, o estudiar por separado ejercicios de independencia de dedos. En esa misma parte, el bajo pareciera que no necesita de mayor atención; la distancia que tiene de las otras dos voces hace que se destaque solo; pero si se tiene el cuidado de darle su duración exacta, será más claro apreciar el salto de cuarta descendente, que canta de *mi* a *la*. Para lograr esto, mi sugerencia consiste en sólo apagar con el dedo “i” el *re* que se toca al aire –cuarta cuerda–, justo cuando se toca el *la* –quinta cuerda–, y después apagar el *la* con el pulgar, justo al mismo tiempo que se pulsa el *re*. Aquí el trabajo consiste en no permitir que se mezclen eso dos sonidos.

Para el *perdendosi* de las notas finales, sugiero un sonido metálico hacia el puente de la guitarra porque es ahí donde es más claro el sonido *piano*.

La interpretación de esta obra ha sido siempre muy polémica; algunos de los mejores guitarristas del mundo han grabado diferentes propuestas, que son totalmente opuestas entre ellas. Por ejemplo, Juliam Bream propone un *tempo* más elástico en una concepción más romántica que impresionista; en cambio Manuel Barrueco plantea el uso de un *tempo* más riguroso, casi metronómico.

Otros intérpretes han tenido de esta obra una concepción más apegada a la tradición flamenca por los evidentes elementos que aparecen de este estilo. Esto que estoy mencionando no lo hago con el fin de hacer una crítica sino para situar una realidad de la cual quiero partir para exponer mi propia concepción del Homenaje.

Algo que he mencionado repetidamente en este trabajo es la importancia de recurrir a las fuentes más directas posibles de la obra, partiendo principalmente del autor y sus indicaciones en la partitura.

Soy de los que piensan que Manuel de Falla concebía sus composiciones pensando en la orquesta; incluso el *Homenaje* fue posteriormente parte de la suite orquestal *Homenajes* del propio Falla, donde además de a Debussy rinde homenaje a Paul Dukas y otras figuras de la música. Esto lo menciono porque me baso en la idea de visualizar esta obra para guitarra pensando en la orquesta.

Un punto importante para empezar a analizar el *Homenaje* es el pulso; la partitura señala *mesto e calmo*, pero también hay que considerar que claramente existe un ritmo de *habanera* que fue muy utilizado por Debussy en algunas de sus obras.

Esta pieza es un *tombeau* y por ello hay que considerar un pulso lento pero constante; esto es muy importante porque cuando se hace de esta manera se puede percibir más la sensación de hallarse en un cortejo fúnebre.

No hacer el pulso tan elástico o “rubateado” puede ser considerado por algunos como una contraposición a lo escrito, ya que en algunos pasajes Falla escribe *un poco alargando* y en otros *un poco affrettando*. Mi postura no se opone a indicaciones como éstas, incluso estoy de acuerdo en hacerlas pero de una manera sutil, como el autor lo sugiere (“*un poco*”), ya que si se acelera o alarga más de lo señalado se pierde el pulso y se dejan de distinguir las figuras rítmicas escritas.

En cuanto a la articulación, considero importante identificar las ideas principales que aparecen; podemos lograr esto apoyándonos también en la partitura de la versión orquestal que el mismo autor escribió y que es idéntica a la de guitarra.

En la versión para guitarra, el autor escribió un arpeggio en *glissando* con una dinámica que empieza en *forte* para ir a un *piano* en su región más grave y terminar donde inició con otro *forte* (< >). En esta parte, podemos hacer uso de la variedad de colores que nos ofrece la guitarra, y dar una textura orquestal a la obra. En la versión orquestal de este fragmento que he mencionado, Falla escribió al arpa el mismo arpeggio con la misma idea dinámica (empezando en *forte*). Pero ese *forte* de arpa contra la orquesta suena *piano* produciendo la misma dinámica (< >) con otra textura. Este es el efecto que yo trato de hacer en la guitarra: simular el motivo y tema principal de la obra como si fuera la sección de cuerdas de la orquesta (como está escrito en la versión orquestal), haciendo un contraste

de color más metálico hacia el lado del puente de la guitarra para que se asemeje al piano, contrastante del arpa con la orquesta.

Acercándose al final de la parte A, aparecen en varias ocasiones elementos rítmicos derivados del mismo arpegio y hay que tocarlo con la misma idea; es una parte muy rítmica donde el contraste de colores se puede asemejar a lo hecho por Falla en la versión de orquesta.

Sobre la articulación, sugiero tratar de darle a cada frase el mismo color y no cambiar de una cuerda pulsada a otra al aire dentro de una idea musical importante, como la que aparece en el *poco affrettando*; utilizar una cuerda al aire sin duda facilita técnicamente la ejecución de la pieza, pero se pierde la claridad de la frase.

Esta es la concepción que tengo de la obra y considero que con tales sugerencias el *Homenaje* tendrá un sentido más apegado al lenguaje impresionista utilizado por el compositor español en esta bella obra.

Manuel María Ponce (1882-1948)

Biografía

El 8 de diciembre de 1882 nace en Fresnillo, Zacatecas, Manuel M. Ponce, uno de los compositores más grandes de México, que enalteció las sencillas y autóctonas formas musicales de nuestro folclore, dándoles un toque estilístico que le permitió llevarlas a salas de concierto nacionales e internacionales.

El compositor mexicano fue hijo del matrimonio formado por Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar, los dos originarios de Aguascalientes. Por cuestiones políticas nada favorables a la familia, se vieron obligados a radicar en Fresnillo, ya que los gobiernos y Ayuntamientos liberales iban en contra de todo aquel que hubiera servido al imperio de Maximiliano, como fue el caso de Felipe de Jesús Ponce, padre del compositor. Es por eso que en este pueblo mineral de Zacatecas nació el decimosegundo hijo del matrimonio Ponce Cuéllar.

Cinco meses después de su nacimiento y bajo la protección del entonces gobernador Francisco Rangel, la familia tuvo la oportunidad de regresar a Aguascalientes, de ahí que Ponce siempre haya aludido a su *tierra*, al estado donde nació.

Manuel M. Ponce tuvo la oportunidad de aprender sus primeras lecciones de música a temprana edad, ya que en su casa se fomentaba el gusto por el arte. Prueba de ello es que su hermana Josefina llegó a ser una reconocida maestra de piano y fue ella quien le dio sus primeras lecciones al joven músico. José, otro de sus hermanos, también tocaba y componía; así lo demuestra uno de los manuscritos de Ponce, que guarda una *Polonesa* original para cuatro manos compuesta en colaboración con él.²⁸

Notando la familia que en el joven Manuel había el talento necesario para desarrollar una carrera musical, a los diez años fue enviado con el abogado y maestro local de piano, Cipriano Ávila. Para ese entonces, el alumno ya contaba con un repertorio que incluía “La marcha de Zacatecas” y unas de sus primeras composiciones: “La danza del sarampión”.

Años más tarde, hacia 1898, Ponce obtuvo su primer puesto como músico en la iglesia de San Diego en Aguascalientes, lo que se dio gracias a su hermano Antonio (sacerdote que fue prisionero en la guerra cristera), quien lo ingresó primero como niño de coro, desde donde poco a poco fue escalando peldaños hasta llegar a ser organista de la parroquia.

²⁸ Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, C.N.A., 1998.

Un acontecimiento también importante en su etapa formativa, fue el hecho de conocer por medio de su hermano José Braulio al pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano del país que editó un método para este instrumento, publicado en ese entonces por casa Wagner. Fue así como Ponce se trasladó en 1900 a la casa del español en la capital de la República, para recibir clases particulares de piano, además de un curso de armonía impartido por Eduardo Gabrielli, unos de los mejores maestros del México de principios del siglo XX.

En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, pero su paso por éste fue fugaz, ya que por razones burocráticas la institución exigía cursar las materias del primer ciclo antes de ascender a otros niveles. Para Ponce, estos vericuetos representaban una pérdida de tiempo y decidió regresar a Aguascalientes.

En ese tiempo que estuvo en Aguascalientes entre los años 1902 y 1904, Manuel no tomó ningún curso ni estudió con maestro alguno; más bien se dedicó a enseñar, pero nunca dejó de componer. Entre sus piezas más conocidas de aquel entonces se encuentra la famosa "Gavotta", además de estudios, mazurcas, danzas, que es música de espíritu romántico con un estilo deliberadamente melodioso e íntimo.

Motivado por los consejos de Eduardo Gabrielli, Manuel Ponce decidió marchar a Italia en 1904 para estudiar en Bologna en el Liceo Rossini (Martini), avalado por una carta que el mismo Gabrielli le ofreció en aquellos días de su estancia en México, gracias a lo cual el compositor mexicano no tuvo problemas para ingresar a dicho conservatorio. En esa ciudad fue donde tomó clases de contrapunto con Luigi Torchi y armonía con Cesare Dall'Oglio

A fines de 1905 emigró a Alemania y después de llegar a Berlín en 1906, es aceptado también como alumno de Martín Krause, quien fuera célebre discípulo de Liszt, con quien permanece hasta diciembre del mismo año. Desafortunadamente su estancia en la capital alemana no fue muy prolongada debido a los problemas económicos por los que atravesó. A pesar de todo, fue trascendental para su carrera ese periodo, ya que aprovechó al máximo las enseñanzas de Krause, quien siempre admiró el gran talento e ingenio del músico mexicano. Además de enriquecer su talento musical, también tuvo la oportunidad de relacionarse con músicos y pianistas muy importantes de Europa como Edwin Fisher, Eeugene D' Albert y Ferruccio Bussoni.

En 1908, el zacatecano regresó a la capital de México para ocupar una plaza vacante de piano en el Conservatorio Nacional de Música; a partir de ahí, Ponce empieza a ser valorado como una personalidad importante del medio musical.

A menudo se le encontraba en reuniones con relevantes personalidades de México como Justo Sierra, Ernesto Elorduy, Jesús Ramos, Gustavo Campa y Felipe Villanueva, quienes lo nombraron vicepresidente de la sociedad mexicana de compositores.

A partir de ahí, y después de tantas dificultades, el joven compositor de 25 años obtuvo una posición que le permitió tener mejores oportunidades para crecer artísticamente.

Siguió entonces una etapa en la que su trabajo como intérprete y compositor fue conocido en las principales ciudades de México, ya que realizó giras en algunos estados de la República, donde incluía en su repertorio sus propias obras; además puso una academia de piano donde figuraba Carlos Chávez como uno de sus alumnos.

Con la revolución no tardaron en llegar las dificultades, debido a lo cual tuvo que autoexiliarse en Cuba junto con su amigo Luis G. Urbina y otros intelectuales mexicanos. Fue una época difícil que empezó a mejorar hasta 1917, que coincidió con su regreso a México; en esa época contrajo nupcias con Clementina Maurel, cantante que estrenó muchas de sus obras vocales. A partir de ahí comenzó a recuperar la posición protagónica en la vida musical del país.

En 1925, Manuel M. Ponce tomó una decisión que resultó muy benéfica para su carrera como compositor: regresar a Europa. Así, el 25 de mayo de ese mismo año se embarcó en el "Espagne" rumbo a Saint Nazaire en busca de establecerse en París. Una vez instalado, inmediatamente se inscribió en el curso de composición que ofrecía Paul Dukas en la École Normale de Musique, iniciando así un periodo que cambiaría de manera sustancial su evolución artística.²⁹

Aprovechando su estancia en París, también tomó un curso de armonía con Nadia Boulanger y poco a poco se fue haciendo a la vida artística de esa ciudad, estableciendo contacto con la comunidad artística latinoamericana. Ahí conoció al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos y formó parte de un círculo de músicos e intelectuales que reconocieron en Ponce a uno de sus mejores hombres.

La cátedra del maestro Dukas se convirtió en algo privilegiado, ya que además del músico zacatecano también se encontraban Joaquín Rodrigo, José Rolón, el

²⁹ Miranda, Ricardo, Op. Cit.

búlgaro Lyubomir Pipkov y Alex Alexandresco. Paul Dukas recomendó al músico mexicano con la familia de Isaac Albeniz para terminar la ópera *Merlín*. De este acontecimiento Ponce siempre se sintió orgulloso y nunca aceptó pago alguno por su colaboración.

Superando adversidades y difíciles situaciones económicas que significaron ausencias en la Ecole Normale, Ponce se graduó en composición en 1932, por lo que Dukas le escribió lo siguiente: “Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace tiempo no son susceptibles de ser calificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulos en otorgarle cualquier calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.”³⁰

El zacatecano regresó a México en la década de los treinta y su llegada coincidió con una serie de cambios y disputas políticas en el medio musical, fue en ese entonces que aceptó el cargo de maestro de piano e historia de la música en el Conservatorio Nacional. En medio de todo esto siguió componiendo y su situación económica poco a poco fue mejorando; vinieron buenos ofrecimientos de trabajo y algunos reconocimientos que permitieron al ya maduro compositor mexicano tomar la encomienda de estudiar el folclor de su país. Este anhelo le surgió en París motivado por las diferentes corrientes nacionalistas que se manifestaron en Europa, así como por los consejos que recibió de Paul Dukas. Fundó la cátedra de música mexicana en la Escuela Universitaria de Música y, a la par de sus actividades, siguió tocando, componiendo, enseñando y ofreciendo conferencias con el afán de difundir la música moderna en México. Sus obras fueron interpretadas por la Sinfónica de México, con Carlos Chávez a la batuta; incluso, en 1939 Ponce interpreta con esta orquesta su concierto para piano. Justo ahí termina una fructífera década de actividades públicas como intérprete.

A pesar de su enfermedad, los años cuarenta parecieron prometer, en lo que se refiere a la difusión de sus nuevas obras, sobre todo porque tuvo una exitosa gira por sudamérica. En ella estrenó y dirigió varias de sus composiciones, como es el caso del “Concierto del sur”, dedicado a su amigo el guitarrista español Andrés Segovia quien lo estrenó en Montevideo el 4 de Octubre de 1941. En la misma gira, dicho sea de paso, Francisca Madriguera, la esposa de Segovia, tocó el concierto para piano.

³⁰ Castellanos, Pablo, Manuel M. Ponce (ensayo), (Textos de humanidades, 32), México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1982.

Los años finales del autor constituyeron un contrapunto entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores. Éstos se siguieron manifestando en México y en el extranjero mientras que, por el afán de asegurar una pensión, tuvo que pasar por complicados asuntos políticos que lo llevaron a aceptar un cargo como inspector de Jardines de Niños. Esta situación sólo logró deteriorar más su precaria salud y lo obligó a renunciar al poco tiempo.

La última ocasión que apareció públicamente como director fue en 1944 tomando la batuta de la Orquesta Sinfónica de la Universidad; el programa estuvo integrado por sus obras y tuvo lugar en el Anfiteatro Simón Bolívar. A partir de ese año, gracias al cariño del público y al prestigio que adquirió por su carrera, el gremio artístico le dio muestras de solidaridad. En febrero fue designado presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música; en 1945 fue elegido director de la Escuela Universitaria de Música y recibió un año después la medalla Premio al Mérito Cívico y la Melchor de Covarrubias.

Todos estos homenajes culminaron con su designación al Premio Nacional de Artes y Ciencias, que recibió en febrero de 1948, ya muy enfermo. Fue el 24 de abril de 1948 cuando Manuel M. Ponce falleció en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México.

Contexto histórico

La raíz de su música

Antes de la revolución mexicana, en el periodo de Porfirio Díaz, la influencia europea estaba muy presente. Los ecos de la música europea abundaban entre la aristocracia capitalina; el país parecía estable y en paz aparente, pero a su lado podía apreciarse un panorama desolador en el que el resto de la población sufría infinidad de problemas: pobreza, injusticia, analfabetismo.

Manuel M. Ponce pasó su infancia en provincia; en ella creció con la más alta educación religiosa, artística y musical que podía tenerse en aquel entonces. Los años que vivió en Aguascalientes protagonizó una serie de legendarias conversaciones nocturnas en el jardín de San Marcos con el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde. Sin duda estas tertulias, en las que los tres intercambiaban ideas, resultaron definitivas en la búsqueda de ese sentido musical mexicano que Ponce supo plasmar en obras subsecuentes.

Respecto a la música nacional, le inspiraba todo lo que tenía que ver con la esencia y el significado de la música popular, y proponía estudiar las raíces de la misma porque era en ella donde encontraba su verdadera riqueza. El México de Ponce era el de la música de su pueblo; no el mundo político de Porfirio Díaz, ni el el revolucionario, que tantos conflictos le acarreó, obligándolo a autoexiliarse; tampoco el de Huerta o Carranza. El México de Ponce era el de las costumbres, las ferias y la canción romántica. Esto hace que el compositor mexicano se caracterice por el establecimiento de una distancia notoria entre el ejercicio de la composición y los momentos históricos-políticos más relevantes que le tocó vivir.

En una ocasión, Ponce manifestó su sentir sobre la música popular mexicana escribiendo lo siguiente:

“La canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo. El pueblo canta porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla, y no hace uso de las palabras únicamente porque sólo la música puede interpretar sus más íntimos sentimientos... Considero un deber de todo músico mexicano ennoblecer la música de su patria dándole forma artística, revistiéndola del ropaje de la polifonía y conservando amorosamente las músicas populares, que son expresión del alma popular.”³¹

³¹ “La música y la canción mexicana”, en *Revista de Revistas*, vol. 4, núm. 199 (sobretiro especial navideño); 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.

Ponce y la guitarra

La guitarra es un instrumento que siempre ha estado en las manos del pueblo. Después del barroco sufrió, junto con los instrumentos punteados, el rechazo de los grandes compositores del periodo clásico y romántico, (Beethoven, Chopin, Shubert, etc) quienes se inclinaron por los instrumentos de concierto que gozaron de mas popularidad como el piano y el violín.

A través de la historia encontramos intérpretes y compositores que con su talento ennoblecieron la guitarra hasta llevarla por algún momento al lugar que ocupan hoy el piano, el violín y demás instrumentos de concierto. Entre ellos destacan principalmente los españoles Fernando Sor (1778-1839) –abordado en este texto–, Dioniso Aguado (1784-1849), así como los italianos Mateo Carcassi (1792-1853) y Mauro Giuliani (1721-1829). Con sus obras, estos artistas lograron llevar de nuevo a la guitarra al lugar que algún día ocupó el laúd en el periodo barroco gracias a Silvius Leopold Weiss (1686-1750) y Johann Sebastian Bach (1685-1750). A pesar de esto, la guitarra se perdería nuevamente otros periodos: la corriente romántica e impresionista.

Con la llegada en 1852 de Francisco Tárrega, la guitarra volvió a resurgir, pero el alcance y la popularidad que goza hoy en día se debe principalmente al español Andrés Segovia, (sin hacer a un lado la labor que también hicieron guitarristas de su época como Miguel Llobet y Agustín Barrios por mencionar alguno de ellos) quien no sólo resucita a los compositores recién mencionados, sino que motivó a sus contemporáneos a escribir para este instrumento.

Segovia encontró en Manuel M. Ponce un fiel cómplice a la enmienda que tuvo de acrecentar el repertorio para la guitarra, dándose con esto una de las más afortunadas relaciones en la historia de la música entre autor e intérprete.

La amistad de Ponce con Segovia surge cuando este último visitó México en 1923. En ese entonces ofreció un concierto al cual el compositor mexicano acudió para escribir acerca del evento en el diario *El Universal*. Sobre el guitarrista español Ponce escribió lo siguiente:

“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.”³²

³² *El Universal*, 6 de mayo de 1923.

Después de este concierto, Segovia invitó a Ponce a escribir para la guitarra, a lo que el mexicano respondió con “De México, página para Andrés Segovia”. El maestro español se fascinó con la manera de escribir del compositor mexicano y le ofreció integrar su repertorio con obras de él. Producto de esta pieza, nació su primera sonata para guitarra, la “Sonata Mexicana”, llamada así por la atmósfera que logró crear en ella.

La amistad con Segovia se fue reafirmando durante su estancia en París, lo que sucedió en la época que asistió a las clases de Paul Dukas en la École Normale de Musique. El cuartel del músico español era esta ciudad, donde también tenía contacto permanente con Heitor Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo.

Sin imaginarlo, Manuel M. Ponce se convirtió, al paso del tiempo, en uno de los compositores más importantes del siglo XX; junto con Segovia figura ya como uno de los “héroes” en la historia de la guitarra clásica mundial, y muchas de sus obras son consideradas de gran relevancia en el repertorio del instrumento; las variaciones sobre las *Folías de España* y su hermoso *Concierto del Sur* son prueba de ello, más toda su extensa obra: preludios, sonatas, suites y piezas sueltas de inigualable belleza cada una de ellas.

Catálogo de su obra para guitarra

Sonata Mexicana	1923 PMC
Tres Canciones Mexicanas	1925 SCH
Preludio en La Menor	1925 SCH
Tema Variado y Final	1926 SCH
24 preludios	1926-TEC
El preludio III está extraviado	1931 SCH
Alborada	1938 YOL
Canción Popular Catalana	1938
Sonata III	1927 SCH
Sonata Clásica	1928 SCH
Sonata Romántica	1928 SCH
Diferencias sobre la Folía de España	1930-32 SCH
Estudio	1930 SCH
Postludio	1930
Sonata de Paganini	1930 PMC
Suite en La (atribuida a S.L. Weiss)	1929 ETP
Suite al Estilo Antiguo	1931 PMC
Balletto	1931 BER
Giga	1931 SCH
Preámbulo y Allegro	1931 SCH
Preludio en Mi Mayor	1931
Mazurca	1933 SCH
Sonatina (meridional)	1930 SCH
Homenaje a Tárrega	1932 BER
Rumba, Vals y Trópico	1932 SCH

Dos Viñetas (vespertina y rondino)	1946 SCH
Seis Preludios Cortos	1947 PMC
Preludio en Mi menor	¿?
Variaciones sobre un tema de A. Cabezón	1948 TEC.
Conciertos	
Concierto del Sur	1941 PMC
Música de Cámara	
Sonata para Guitarra y Clavecín	1926 PMC
Arreglo del Preludio en Mi para Clavecín y Guitarra	1936 PMC
Cuarteto para guitarra, violín, viola y Violonchello	1945

Variaciones sobre un tema de Jean Tisserand (Antonio Cabezón)

“Para mi estimado y admirado amigo el Sr. Dr. Presbítero Antonio Brambila con todo afecto... Manuel M. Ponce México, febrero de 1948”.

Con esta dedicatoria al final de las “Variaciones sobre un tema de Antonio Cabezón”, Manuel M. Ponce pone fin a toda una vida prolífica, entregada con pasión a la música, en la que plasmó sus creencias, convicciones y sobre todo su amor por México.

En esta obra, lejos de la influencia de Andrés Segovia, Ponce regresa a lo esencial, a lo nítido, explorando una cara más de la belleza musical, desde la sencillez, después de haber asombrado al mundo con todas sus facetas como compositor con su romanticismo, nacionalismo y modernismo.

Hice esta pequeña investigación motivado por el trabajo que hizo el guitarrista mexicano Miguel Alcázar, quien descubrió que el tema no fue escrito por Antonio Cabezón.

Alcázar afirma en su libro *Manuel M. Ponce. Obra completa para guitarra*, que las variaciones nacieron de una conversación que el músico zacatecano tuvo con su amigo y confesor, el padre Antonio Brambila, quien después de haber escuchado en Roma un concierto de órgano a cargo de Enrico Bossi regresa fascinado; le comentó a Ponce que el intérprete había tocado un hermoso tema de “Antonio Cabezón”, cantándole éste al maestro. Poco tiempo después, el zacatecano obsequió a su amigo unas variaciones para guitarra con este mismo tema –el padre Brambila, además de ser filósofo y escritor, tocaba la guitarra-.

Lo cierto es que el tema no aparece en ninguna obra de Antonio Cabezón; así lo afirma Miguel Querol (musicólogo español que murió en agosto del 2002) a Alcázar y le señala que pertenece a la secuencia “O filii et filiae” del *Liber usualis*.

Después de buscar dicha secuencia en varias ediciones del *Liber usualis* que conseguí (algunos en la catedral de México con los encargados de clasificar el archivo de música sacra que ahí se conserva), sólo lo encontré como himno en un apéndice de la edición *Desclé* de 1961, en notación actual y no como parte de una secuencia.

Hay que considerar que el *Liber usualis* es una depuración de cantos cristianos que hizo en el siglo VII el papa San Gregorio (por eso el nombre de “gregorianos”). Ahí se hallan gran parte de los cantos que se entonaban desde las primeras comunidades cristianas.

Estas alabanzas se incorporaron a las cuatro secuencias que existían: Victimae Paschali Laudes en Pascua, Veni Sancte Spiritus en Pentecostés, Lauda Sion Salvatorem en la Fiesta del Corpus y Dies Irae (en las misas de requiem). Posteriormente, en 1727, se añadió el Stabat Mater en la fiesta de los Dolores de María.

Después de haber encontrado el tema "O filii" como himno en el apéndice del *Liber Usualis* ya mencionado, decidí buscarlo en himnarios y fue en uno de ellos donde lo encontré en notación antigua. Este tema, no es un canto gregoriano sino un himno de Pascua escrito por un prior franciscano francés llamado Jean Tisserand, que murió en 1494 y del cual no se sabe el año de su nacimiento. Este himno contiene originalmente nueve estancias, y desde siglos atrás es muy conocido en Francia; se canta todos los domingos de Pascua, aunque se presume que también en fiestas de Navidad. El texto inicial dice así:

*O filii et filiae, Rex Caelestis, Rex Gloriam
Morte surrexit hodie, alleluia.*

Y el himno en notación antigua que aparece en el himnario romano es este:

Prose Victimae paschali. 780.

O filii.

2. **A** lle-lú-ia, alle-lú-ia, alle-lú-ia.

Le Chœur répète : Alléluia.

1. O fi-li-i et fi-li-ae, Rex caeléstis, Rex gló-ri-ae,
Mórte surré-xit hó-di-e, alle-lú-ia.

Après chaque strophe, on répète : Alléluia.

<p>2. Et María Magdaléne, Et Jacóbi, et Salóme Venérunt córpus úngere, allelúia.</p> <p>3. A Magdaléna móniti, Ad óstium monuménti Dúo cúrrent discípoli, allelúia.</p> <p>4. Sed Joánnes Apóstolus Cucúrrit Pétro citius, Ad sepúlchrum vénit prius, allelúia.</p> <p>5. In álbis sédens Angelus, Respóndit muliéribus Quia surréxit Dóminus, allelúia.</p>	<p>6. Discípulis astántibus, In médio stétit Christus, Dicens : Pax vóbis ómnibus, allelúia.</p> <p>7. Póstquam audívit Dídymus Quia surréxerat Jésus, Remánsit fide dúbius, allelúia.</p> <p>8. Vide, Thóma, vide látus, Vide pédes, vide mánus; Nóli esse incredulus, allelúia.</p> <p>9. Quando Thómas Christi látus, Pédes vídit atque mánus, Dixit : Tu es Déus méus, allelúia.</p>
--	--

Su primera edición apareció en 1525; después se publicó en 1621 en el libro *Aires de los himnos sacros (Airs sur les hymnes sacrés)*; sobre la rítmica no se sabe cómo era originalmente, ya que los himnos tienen diferentes patrones y reglas que los cantos gregorianos, y es muy probable que haya sufrido modificaciones.

Tan popular es este himno en Francia que Franz Liszt también lo utiliza en su oratorio "Christus", precisamente con la misma rítmica que Ponce, y que es la que aparece escrita en el *Liber usualis* de 1961.

Es probable que dicho himno no fuera del todo desconocido por Ponce, teniendo en cuenta que, siendo un hombre muy religioso, tal vez lo escuchó en algún oficio cuando vivió en París.

Análisis musical

La obra está concebida con el tema principal más seis variaciones, finalizando con una fuguetta, todo esto en la tonalidad de la menor a excepción de la cuarta variación, que cambia al homónimo mayor.

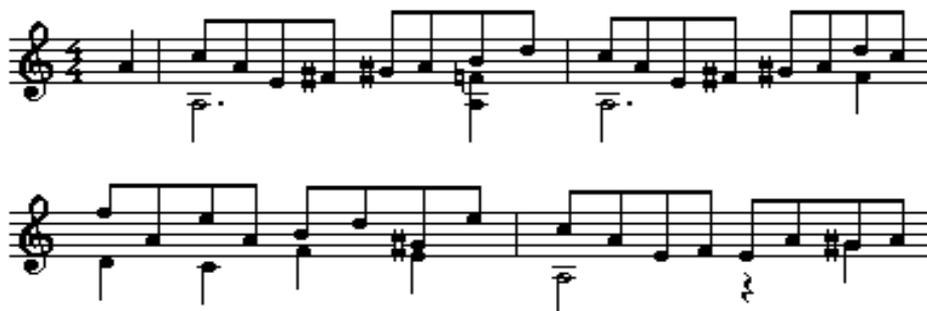
La presentación del tema consiste en dos periodos de ocho compases cada uno, armonizado de una manera simple en un estilo neoclásico, en un compás de 3/4. El tema se encuentra en la voz superior *la, do, re, mi, etc.*

Ej. 1. Aparición del tema “O Filii et Filiae” armonizado en la menor.



En la primer variación, Ponce cambia el compás a 4/4. Está formada por arpeggios que van pasando por los grados del tema principal.

Ej. 2 .Variación I.



La segunda variación entra inmediatamente al finalizar la primera y se halla construida alrededor de un patrón rítmico de corchea con dieciseisavo, que se encuentra en la voz del bajo; el tema está en la misma voz y con la misma armonía que apareció en su presentación.

Ej. 4 Variación II. Tema en la voz superior con la misma armonía que en su presentación, acompañado por el motivo rítmico nuevo en el bajo.



El primer contraste de la obra es referente al carácter, ya que la tercera variación es un coral en un pulso moderato. Utiliza la misma armonía, ahora con una nota pedal en el bajo; aquí el tema es presentado nuevamente en la misma voz que la variación anterior (la, do, re, mi); en esta ocasión la voz principal queda en medio de las otras voces que forman el coral.

Ej. 4. Variación III.



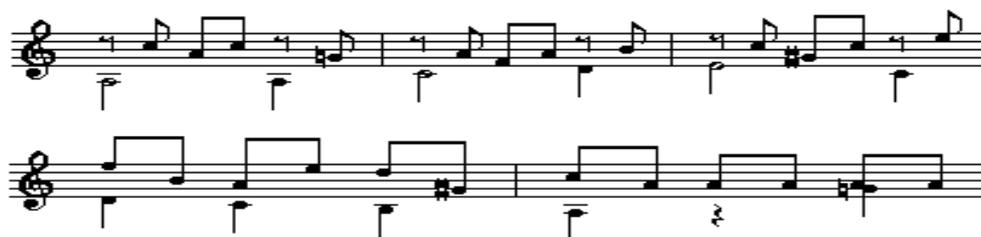
El inicio de la variación IV es anacrúxico, pues sigue el tema presentándose en la misma voz. La diferencia en ésta es el cambio de modo, de la menor a la mayor.

5. Variación IV.



Un *style brisé*, como el que Froberger utilizaba en sus suites, es empleado en la quinta variación; aquí la obra regresa al modo menor. Los arpeggios tejen una base armónica que acompaña al tema, el cual ahora aparece por primera vez desde su presentación en la voz del bajo, a una octava de distancia. Rítmicamente, esta variación tiene relación con la primera.

Ej. 6. Variación V. Compases 4-8. Segunda exposición del tema en la cuarta variación.



La última variación es la más compleja e inventiva; se basa en el mismo patrón rítmico que la segunda variación; el cambio del tempo crea un contraste con el carácter solemne de casi toda la obra. El tema aparece de nuevo en la voz superior, armonizado por terceras.

Ej. 7. Variación VI, compases 15-19. Después de la presentación del tema sigue un episodio donde se produce un desarrollo rítmico de corchea con dobles corcheas.



Para finalizar la obra, Ponce escribe una fuguetta a dos voces, de forma sencilla: sujeto, episodio y coda.

El sujeto está basado en la primera frase del tema, una octava abajo; el contrasujeto es derivado del patrón rítmico que escuchamos en las variaciones II y VI, y aparece cuando entra la respuesta real a la 5ta. justa.

El sujeto se presenta en cuatro ocasiones más, junto con el contrasujeto, y después de su última aparición sigue un episodio formado de elementos del sujeto, que llevan poco a poco a la fuguetta al mayor momento climático.

La coda está en A frigio; comienza con el tema, situado dentro de un bloque de acordes acompañados por un pedal en el bajo. Posteriormente, un pasaje parte de una línea cromática descendente y llega a descansar en una cadencia frigia que nos conduce al final de la fugueta. Para culminar esta obra, Ponce utiliza la cola del tema y añade al acorde final la tercera de picardía.

Ej. 8. Fugueta, compases 1-8.

The musical score for Example 8, Fugueta, measures 1-8, is presented in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature is A frigio (one flat). The score begins with a block of chords in the lower register, accompanied by a pedal point in the bass. The melodic line in the upper staff features a descending chromatic scale in the final measures, leading to a cadence in A frigio. The piece concludes with the tail of the theme and the addition of the third of picardía to the final chord.

Sugerencias de interpretación y dificultades técnicas

Por su corta duración, esta obra pareciera ser sencilla, pero se encuentran en ella muchos detalles de articulación que deben tomarse en cuenta. Partiendo del verdadero origen del tema –pues surge de la música vocal del siglo XII, como ya se vio–, considero que se deben hacer algunos ajustes en el pulso cuando éste es presentado.

Sobre la presentación del tema es importante lo siguiente:

- En lo que se refiere al pulso, hacerlo un poco más ligero, pensando en el movimiento rítmico de los cantos gregorianos.
- En cuanto a la articulación, es importante destacar la voz del tema y mantener el legato en la conducción de los acordes.

En las variaciones se requiere un trabajo técnico más depurado. La mano derecha debe articular muy bien algunos dibujos rítmicos, como el que aparece en el bajo con la nota la al inicio de la primer variación. Para lograr esto, se puede recurrir al uso de apagadores que permitan resaltar de una manera clara esas figuras rápidas, con lo que se evita que las notas se embarren. Esta misma dificultad aparece en la última variación, cuando el bajo presenta un dibujo similar.

La dificultad del coral (tercera variación) radica en que la voz principal está en medio de otras dos voces; para lograr destacarla tenemos que resaltar con el dedo medio de la mano derecha la melodía. Esta dificultad se resuelve trabajando por separado ejercicios de independencia de dedos.

En la fuguetta tenemos que presentar de manera clara el tema cuantas veces aparezca completo o en partes; esto también va enfocado a la independencia de dedos, porque de ahí radica la capacidad para destacar una melodía de una voz secundaria o de su acompañamiento.

Desde sus inicios, toda forma que tenga que ver con tema y variaciones (chacona, ricercare, etc.) tenía la característica de presentar sus variaciones en el mismo pulso que el tema. Ya en los temas con variaciones del periodo clásico hacia nuestros días, el pulso cambia cuando el autor así lo indica.

Alexandre Tansman (1897-1986)

Biografía

Alexandre Tansman nació en Lódz el 12 de junio de 1897. Desde 1795, Polonia había estado sometida a los dominios de los imperios germanos, austro-húngaros y rusos; en ese tiempo, Lódz era parte de la Rusia zarista.

La familia de Alexandre Tansman, de origen hebreo, era burguesa y con un cierto nivel económico que le permitió a sus padres ofrecerle, lo mismo que a su hermana, la mejor educación posible, consiguiendo para ellos los más destacados maestros de su tiempo. A temprana edad, Tansman recibió clases de ruso, alemán, francés e inglés. Tiempo después también aprendió italiano y español.

Sus primeras lecciones de piano las tomó cuando tenía cinco años, apoyado por familiares que siempre estuvieron relacionados con el arte musical; sin embargo fue a la edad de seis años cuando el compositor polaco empezó a sentir una fuerte inclinación hacia la música. En ese entonces asistió a un concierto de Eugène Ysaye, donde éste interpretó la *Chacona* (BWV 1004) de Bach; fue tanto el asombro que logró en él la obra, que marcó un punto importante en su vida: tuvo una percepción de sí mismo como artista de acuerdo a su propio don y talento.

Estudió piano, armonía y contrapunto en el conservatorio de Lódz con Wojciech Gawronski, siendo orquestación la única materia a la que no tuvo acceso académicamente. Su experiencia en este campo fue tiempo después, de forma directa y empírica.

En 1915 se trasladó a Varsovia para culminar sus estudios en Derecho, mismos que concluyó en 1918 obteniendo el grado de doctor en leyes. Asimismo, aprovechó su estancia para involucrarse en el ambiente musical de la ciudad y estudió composición con Piotr Rytel.

En 1919 participó en un concurso nacional de composición presentando tres piezas (Impression, Preludium in B major y Romance) bajo tres diferentes pseudónimos. Sorprendentemente ganó las tres y, motivado por este triunfo, se dirigió a París, donde gracias a su formación rápidamente se integró al gremio musical; ahí poco a poco empezó a ganarse la vida como músico profesional. Estableció una gran amistad con Maurice Ravel, quien generosamente le ayudó a difundir su música presentándolo con reconocidos intérpretes, directores de orquesta, agentes, directores de asociaciones de música, y con Max Eschig, quien se convirtió en el principal editor de su obra. En esa época, París era para los

artistas y compositores la ciudad ideal, ya que el movimiento cultural solía ser muy estimulante. Ahí radicaban las figuras más importantes del siglo XX; también había una gran cantidad de conciertos donde se apreciaban las diferentes propuestas de los compositores, que poco a poco fueron implementando su sello vanguardista. Por si fuera poco, Henri Prunières –director de la *Revue musicale*– a menudo ofrecía reuniones y brindis en su casa después de los conciertos para mantener y estrechar los lazos afectivos existentes y ofrecer nuevas oportunidades a los artistas que se fueran integrando a la actividad cultural de París. Precisamente en una de estas reuniones, el compositor polaco presentó a Heitor Villa-Lobos y a Edgard Varèse con el editor Max Esching.

En junio de 1926, Grzegorz Fitlberg dirigió en Zurich la *Danse de la Sorcière*, de Alexandre Tansman, donde éste conoció a Bernard Laberge, agente que representaba a Ravel y Bartok. Fue gracias a Laberge que el compositor polaco realizó por primera vez una gira por América; junto con Ravel tocó y dirigió en Estados Unidos desde noviembre de 1927 hasta febrero de 1928. En esa gira conoció a George Gershwin, con quien estableció una gran amistad.

Meses después de concluida la gira, Gershwin visitó la capital francesa y ahí compuso *Un Americano en París –An American in Paris–* con la colaboración de Tansman en la orquestación. Este episodio muestra en particular lo abierto que era el compositor polaco a otras propuestas musicales.

Siguió su carrera como compositor, pianista y director presentando sus propios trabajos. En 1932 realizó una gira mundial que duró todo el año, empezando por Nueva York el 6 de octubre, donde Arturo Toscani dirigió del autor polaco las *Cuatro danzas polinesas*. Una de sus obras más importantes fue concebida en esa gira; inspirado en la historia y las costumbres del pueblo hebreo, compuso *Rapsodia hebrea*.

En la segunda mitad de la década de los 30's, las oportunidades para el compositor se vieron opacadas por la situación política desarrollada en el oeste de Europa. Su nombre fue puesto en la lista negra de músicos polacos junto con Arthur Rubinstein, Bronislav Huberman, Arthur Rodzinsky y Leopold Godowski, entre otros. A pesar de esto, realizó otro *tour* en Polonia, pero sus conciertos fueron totalmente ignorados a causa del mismo problema. Fue entonces cuando decidió renunciar a su nacionalidad por la colaboración e involucramiento del gobierno polaco con las ideas de Hitler.

El 1º de junio de 1938 adquirió la nacionalidad francesa junto con Igor Stravinski y Bruno Walter y a partir de ese año comenzó a trabajar como compositor de la

industria cinematográfica. Ésta se llegó a convertir en su actividad principal cuando se vio obligado a emigrar a los Estados Unidos, donde Charles Chaplin, Arturo Toscani, Serge Koussevitzky, Eugene Ormandy y Jascha Heifetz eran miembros del comité musical cinematográfico.

Durante su estancia en norteamérica –la cual duró hasta 1947– fortaleció su amistad con Igor Stravinski y entabló nuevas relaciones con músicos europeos que dejaron sus países a causa de la guerra, como fue el caso de Arnold Schönberg y Mario Castelnuovo-Tedesco.

Tansman trabajó en la industria del cine para mantener a su familia, pero esto no lo desvió de la concepción musical que estaba desarrollando con un marcado neoclasicismo francés en el que empleaba también elementos de la música popular de su natal Polonia.

Cuando la segunda guerra mundial concluyó, Tansman regresó a Francia, donde poco a poco empezó a resurgir en la escena musical europea.

En 1950, trabajó en el oratorio *Isaías el profeta*. Esta es una de sus obras más importantes; la compuso en memoria de los más de seis millones de hebreos muertos en los campos de concentración y como homenaje a la creación del Estado israelí. Un año después compuso la *Cavatina*, su obra para guitarra más importante, con la que ganó en 1951 el primer lugar del concurso de composición para guitarra organizado en la Academia *Chigiana* en Siena, Italia.

En 1953 concluyó su ópera lírica más conocida: *El juramento –Le serment–*, inspirado en una obra de Balzac.

Entre 1950 y 1960, el músico de origen polaco se convirtió en uno de los compositores más interpretados en el mundo. Personalidades tales como Arturo Toscani, Rafael Kubelik, Charles Brück, Pierre Monteux, Leopold Stokowski, Dimitri Mitropoulos, Arthur Rodzinski, Eugene Ormandy, Joseph Szigeti, Jascha Heifetz, Maria Freund, Gaspar Cassadó, Alicia de Larrocha y Andrés Segovia son sólo algunos de los que presentaron su música en todo el mundo.³³ A pesar de que su obra musical tuvo una gran difusión gracias a estos grandes intérpretes, Alexandre Tansman nunca dejó de interpretar y siguió ofreciendo conciertos con su propia obra.

Al final de los años sesenta, su producción musical empezó a disminuir, aunque sus reconocimientos y homenajes comenzaron a ser más frecuentes, y fue así que en 1967 recibió el premio Hécctor Berlioz.

³³ Gilardino, Angelo, *The Andrés Segovia Archive*, Bèrmen Edizioni, Ancona, Italia. 2001, p. 7.

En 1971 compuso *Stèle in memoriam Igor Stravinski* para voz y orquesta –un lamento a la muerte de su amigo– y *Variaciones sobre un tema de Scriabine* para guitarra.

Fue hasta el año de 1980 cuando Tansman regresó a Polonia y fue recibido con un homenaje en un festival dedicado completamente a él. Su última obra fue *Homenaje a Lech Walesa*, que escribió en 1982, inspirado en el tratado de unificación del pueblo polaco. Esta obra fue dedicada a la guitarrista mexicana Corazón Otero y fue ella misma quien la estrenó el 10 de febrero de 1982 en Florencia, Italia.

Alexandre Tansman falleció en París el 15 de noviembre de 1986.

Contexto histórico

La obra para guitarra de Alexandre Tansman y su colaboración con Andrés Segovia

“He sido fascinado con el don de Andrés Segovia desde mi primer contacto con su exquisito arte, estoy orgulloso de haber sido de los primeros compositores jóvenes que escribieron para él en ese tiempo. Después de la Mazurca, hace más de 40 años, nunca cesó mi colaboración con él y compuse muchas obras para sus proyectos con su maravilloso instrumento, la guitarra.”³⁴

Alexandre Tansman escribió estas palabras en un programa de mano distribuido a la audiencia que presenció el estreno de la *Suite in modo polónico* en la *Salle Pleyel* de París el 24 de mayo de 1965. Ningún otro intérprete inspiró tanto al compositor polaco como Andrés Segovia. A él dedicó toda su obra para guitarra, excepto *Pezzo in modo polónico*, dedicada a Angelo Gilardino en 1970, y el *Homenaje a Lech Walesa*, inspirado en la obra del pintor mexicano Fernando Pérez Nieto, y dedicado a la esposa de éste, Corazón Otero.

En las líneas mencionadas, Tansman sintetiza de manera sencilla las razones que lo llevaron a componer para Segovia. Nunca menciona nada acerca de una amistad con el guitarrista español de la cual haya surgido esta relación de trabajo.

El músico polaco conoció a Segovia en París en 1924, en una de las reuniones organizadas por Henri Prunières. En dicha reunión, Segovia tomó su guitarra y tocó de Bach la Chacona, de la partita BWV1006. Tansman quedó fascinado por el virtuosismo del guitarrista español al interpretar la obra que hizo despertar su vocación cuando era un niño de seis años al escuchar a Ysaye.

Desde su primera pieza para guitarra (Mazurca), compuesta en 1925, hasta las seis miniaturas, terminadas en 1985, el músico polaco no dejó su relación con el instrumento de las seis cuerdas. Con la Mazurca, concibió los principales modelos y patrones que utilizaría en sus siguientes obras, incluyendo las de guitarra; melodía acompañada, notas pedales continuas y una peculiar armonía basada en sucesiones de tríadas en un contexto polifónico, son algunas de las características que fue presentando. Asimiló rápidamente lo más abstracto y noble del estilo de Segovia: la belleza de su sonido y la excepcional manera de conducir las frases. Como resultado, marcó su arte con una música pura que solo hasta hace pocos años fue reconocida como una importante contribución al repertorio de la guitarra, a pesar de que su producción no fue tan extensa como la de Manuel M. Ponce.

³⁴ Gilardino, Angelo, Op. Cit p. 13.

Alexandre Tansman se convirtió, al igual que Manuel M. Ponce, Heitor Villa-Lobos y Mario Castelnuovo-Tedesco, en uno de los compositores favoritos de Segovia.

Es conocido por todos el apoyo que recibió Segovia de parte de los compositores más importantes de su tiempo para renovar el repertorio de la guitarra. Sin duda fue relevante y de gran aportación el trabajo que realizó el intérprete español por el instrumento, pues gracias a él la música para guitarra ya no es relacionada con el flamenco o con el folclor de un país. A pesar de esto, son muchas las controversias que se han generado acerca de los cambios que hacía el español a la música que le escribían.

Cuando Segovia solicitaba a algún compositor una obra, ajuntaba en su solicitud las *Variaciones sobre las Folías de España* de Manuel M. Ponce, poniéndola de ejemplo para señalar las posibilidades técnicas y musicales de la guitarra (teniendo en cuenta que no eran compositores guitarristas). Cuando los autores le escribían algo, Segovia revisaba si lo que habían escrito era posible ejecutarse en la guitarra, y si no, él lo cambiaba o les señalaba los inconvenientes para que ellos lo hicieran. Es por eso que aparecen diferencias entre los manuscritos originales y las obras que publicó Segovia de Villa-Lobos, Castelnuovo-Tedesco, Ponce y el mismo Tansman. En lo referente a estas sugerencias, fue el compositor polaco quien menos hizo caso a los comentarios del guitarrista español. Es por eso que de su obra Segovia sólo grabó la *Mazurca*, la *Cavatina*, la *Suite en modo polónico*, el preludio del *Homenaje a Chopin* y tocó en pocas ocasiones las *Variaciones sobre un tema de Scriabine*. Por esta misma razón no fue en su momento conocida toda la obra de Tansman, ya que Segovia sólo editó las que él consideró. El resto de las obras que hoy se conocen las encontró Angelo Gilardino en el archivo de Andrés Segovia en Linares, España.

Las indicaciones que hacía Segovia en sus peticiones eran muy específicas y precisas; en ocasiones su interferencia no sólo iba dirigida a los aspectos técnicos del instrumento, sino también a aspectos relacionados con cuestiones de estilo y forma de la obra, convirtiéndose de alguna manera en coautor de la música que solicitaba. Por ejemplo en 1956, el compositor polaco escribió *Suite pour guitare* en seis movimientos (Nocturno romántico, Alla polaca, Canzonetta, Invenzione, Berceuse d'orient). De éstos, el guitarrista sólo extrajo tres y los publicó como *Trois pièces*. Después de que el guitarrista español recibió de Tansman la *Mazurca*, Segovia le pide escribir sin tantas disonancias en un estilo más conservador, idea que el polaco no compartió ya que en su música mostraba una tendencia a lo contemporáneo.

Claro está que sólo en las obras que se proponía tocar Segovia insistía en los cambios; es por eso que Tansman rechazó las indicaciones del español hasta 1960. En la *Suite in modo polonico* encontramos el mejor ejemplo de esto, ya que antes de su publicación tuvo tres cambios, que iban desde el estilo hasta el nombre de los movimientos; incluso incluye en ella las *Tres piezas* (de la *Suite pour guitarre*) compuestas en 1956.

Catálogo de su obra.

1. Mazurca, 1925, Ed. Shott.
2. Concertino *pour guitare et orchestre*, 1945, Max Eschig.
3. Canzone *pour guitare et orchestre*, 1945; sin publicar. Manuscrito original en la asociación *Les amis d'Alexandre Tansman* en París.
4. Cavatina, 1950, Schott.
5. Danza Pomposa, 1952, Schott.
6. Sonatina. Se desconoce la fecha. Se cree que fue entre 1925 y 1940. Publicada como manuscrito en Bèrben, Ancola, Italia, 2003 (del manuscrito).
7. Piece en forme de passacaille, 1953, Bèrben, Ancola, Italia, 2003 (del manuscrito).
8. Hommage à Manuel de Falla, *Pour guitare et orchestre*, 1954, sin publicar; existen tres manuscritos; dos en el archivo Andrés Segovia en Linares y uno en *Les amis d'Alexandre Tansman*.
9. Prélude et Interlude, 1955, Bèrben, 2003.
10. Nocturno Romántico, 1956, sin publicar; manuscrito en *Les amis d' A. Tansman*.
11. Suite, 1956, Max Eschig.
12. Musique de Cour 1960, Universal London.
13. Suite in Modo Polonico, 1962, Max Eschig.
14. *Balade* del Homenaje a Chopin, 1965, Max Eschig.
15. Hommage à Chopin, 1966, Max Eschig.
16. Inventions *Homenaje a Bach*, Bèrben, 2003.
17. Quattro tempi di Mazurca, 1967, Bèrben 2003.
18. Pièces Brèves, compuesta al final de los 60's, Bèrben, 2003.
19. Pezzo in Modo Antico, 1970, Bèrben, 2003.
20. Variations sur, un theme de Scriabine, 1971, Max Eschig.
21. Douze Pieces Faciles I, 1971, Max Eschig.

22. Douze Pieces Faciles II, 1971, Max Eschig.
23. Suite in Modo Polonico *pour guitar et harpe*, 1976, Max Eschig.
24. Deux Chansons Populaires, 1978, Yolotl.
25. Mazurca *Pour guitar et harpe*, 1979, Max Eschig.
26. Douze Morceaux Très Faciles I, 1980?, Max Eschig.
27. Douze Morceaux Très Faciles II, 1980?, Max Eschig.
28. Hommage à Lech Walesa, 1982, Max Eschig.
29. Six Miniatures 1985, Max Eschig Archives.

Cavatina

Para celebrar el 20 aniversario de su fundación, la *Accademia Chigiana* (Siena) lanzó una convocatoria para premiar nuevas obras compuestas para guitarra. Tansman decidió, probablemente por sugerencia de Segovia, participar con la *suite Cavatina*. Esta obra, además de resultar ganadora, fue la composición de Tansman más exitosa para guitarra. La escribió en 1951 y originalmente fue concebida en cuatro movimientos: *Preludio*, *Sarabande*, *Scherzino* y *Barcarola*. Tiempo después de sus primeras presentaciones, Segovia le pidió un movimiento nuevo, más brillante y conclusivo que la barcarola; fue así como surgió la *Danza Pomposa* en 1952.

La *Cavatina* está dedicada a Andrés Segovia y es un homenaje a Italia, particularmente a las noches en Venecia donde, según el autor, fue escrita sola (Tansman escribió en la partitura: "scritta da sola"), haciendo referencia a la inspiración que le dio la ciudad.

Su estreno sin la *Danza Pomposa* tuvo lugar en junio 16 de 1952 en el *Teatro Broadway* de Buenos Aires; con sus cinco movimientos, empieza a aparecer en programas de mano de Segovia en 1953.

Su publicación la realizó Schott en 1952 y la primera grabación la realizó el guitarrista español en 1954.

Hay cuatro manuscritos de esta suite, dos registrados con SACEM en París, uno con fecha de octubre 5 de 1951 (con sus cuatro movimientos) y otro en mayo 21 de 1954, con la *Danza Pomposa*; en ésta aparecen las palabras de *Ad libitum*. Los otros dos están en los archivos de la fundación Segovia, en Linares, España, y en los archivos de Schott hay otro manuscrito hecho por Segovia para su publicación.

Análisis musical

La suite está compuesta en la tonalidad de mi menor con excepción de la *Sarabande*, en si mayor, y la *Danza Pomposa* en mi mayor, teniendo todos los movimientos forma ternaria de ABA, excepto el *Scherzino*.

Alexandre Tansman concibió esta obra en un estilo neoclásico, mostrando en ella una rica amalgama de estilos de diferentes épocas, desde el barroco hasta las nuevas tendencias que se estaban asentando en la música contemporánea de mediados del siglo XX.

Preludio

El *preludio*, desde que apareció en el periodo barroco, es de forma libre; precedía una fuga o las danzas de la suite, siendo la tonalidad la única relación existente con las piezas que le seguían. Esta forma libre podía tener una estructura variable; podía ser monotemática, de forma binaria, ternaria o a manera de obertura.

El *Preludio* de la *Cavatina* es un *allegro con moto* en la tonalidad de mi menor, y consta de tres secciones ABA en un compás de 4/4.

La parte A es muy rítmica y el motivo principal inicia con una nota pedal de *mi* en el bajo, con una progresión de acordes de I-IV-V-I.

Ejemplo1. Inicio del preludio.



En esta sección surge una melodía formada por saltos de tercera, cuarta y quinta que conducen a una escala descendente de *mi* a *fa#*; esta última nota, en la voz del tenor, se mueve hacia abajo por grados conjuntos hasta la nota *si*, justo cuando empieza después de los arpeggios la misma escala, ahora de *fa* a *sol#*.

En la parte A del preludio se presenta cuatro veces esta escala, dos de manera descendente y dos de forma ascendente y, de manera inmediata, después de aparecer la voz superior y la del bajo, tienen un movimiento descendente paralelo.

Ejemplo 2. Dos de las escalas mencionadas.



El final de la última escala nos lleva al motivo inicial, con el que culmina la parte A en la tónica, con la tercera de picardía.

Ejemplo 3. Segunda presentación del motivo rítmico del tema, ahora con una melodía en la soprano.



La parte B contrasta en el pulso y carácter que le da la tonalidad mayor, la cual predomina en esa sección y empieza en el compás 27 con *un poco piu lento* en el IV grado.

Ejemplo 4. *Un poco piu lento*.



Esta parte tiene tres voces y se mueve en la región de la subdominante. Tanto el bajo como la contralto tienen un movimiento cromático descendente; el bajo de *la* a *mi*, y la contralto de *do#* a *sol*, mientras que la melodía principal se mueve libremente en la voz de la soprano.

Esta es la parte más lírica del *Preludio* y está formada por algunos elementos que apenas aparecen en la parte A; aquí se presentan de una manera más extensa y desarrollada.

Ejemplo 5. Elemento de A que posteriormente es ampliado en la parte B.



El motivo rítmico del tema A vuelve a aparecer como una sección intermedia de la parte B en el compás 41.

Ejemplo 6. Compás 41.



Este motivo forma parte de un episodio o sección intermedia de B en la tonalidad de *mi* menor. Las progresiones son de I-V, y nos llevan a la reexposición del tema principal de B. Posteriormente, un pequeño puente de tres compases comienza en el compás 52 y nos lleva a la reexposición de A.

La *coda* tiene seis compases y comienza en el compás 55 con una escala descendente de *mi* a *la* que contiene el mismo elemento rítmico que las cuatro presentadas en la parte A. El final culmina con el bajo en *mi* tal como empezó.

Ejemplo 7. Inicio de la *coda*.



Sarabande

En algunos tratados de formas musicales se dice que esta danza lenta es de origen árabe-morisco; en otros afirman que es española. Felipe Pedrell, en su libro *Las formas pianísticas*, dice: “Hay quien cree que recibió el nombre de una tal Sara, sevillana por más señas, mujer endiablada y tentadora”.³⁵ Sin embargo en la tercera edición de *La Historia de la Música* de Ricardo Allorto, se afirma que es mexicana.

La *Sarabande* en la suite barroca tenía la forma binaria AB y fue la predecesora del *lento* en la sonata clásica.

En esta obra tiene una transformación en su forma a ABA, tal como la tuvo el minueto en su transición al periodo clásico. La parte B de esta *sarabande* finaliza con la dominante; es por eso que vuelve a repetir A para regresar al primer grado.

Está en la tonalidad de *si* mayor, y se encuentra en toda la pieza el uso frecuente de acordes con séptima. El tema principal empieza con la fundamental y aparece en los dos primeros compases.

El motivo principal está formado con la figura de tresillo con dos negras.

Ejemplo 8. Tema principal de la *Sarabande*.



Después del tema, surge un motivo rítmico de negra dos corcheas y negra, que domina esta primera parte (se observa en el ejemplo anterior, compás 4).

La parte B se desarrolla en la región del sexto grado mayor.

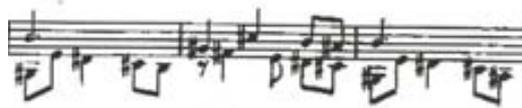
³⁵ Llacer Pla, Francisco, *Guía analítica de formas musicales*, Real Musical, Madrid, 1982, p. 60.

Ejemplo 9. Fragmentos de la parte B.



Conforme se va desarrollando esta segunda parte, Tansman utiliza repetidamente un recurso que se convierte en motivo. Está formado por una melodía descendente de *mi* a *si* y después de *mi* a *sol*, haciendo uso en la tercera aparición de un intervalo de segunda mayor como recurso expresivo.

Ejemplo 10. Desarrollo del motivo. Primera presentación.



Segunda presentación.



Scherzino

Aunque el *scherzo* tuvo su mayor apogeo con Beethoven, éste ya existía desde tiempos de Monteverdi en el siglo XVII bajo el nombre de *scherzi musicali*; era música para voz con acompañamiento instrumental, de estilo ligero, casi popular. Sin embargo, fue Haydn quien empezó a sustituir en sus obras el minueto por el *scherzo* bajo el nombre de *gli scherzi*, pero con la misma forma. Esta palabra, en italiano, significa *broma* y sugiere un aire más ligero y menos galante que el minueto clásico.

Así como el minueto fue la única danza barroca que tuvo un desarrollo y sobrevivió al clásico, el *scherzo* fue el único movimiento del periodo clásico que tuvo una evolución desde Beethoven hasta finales del siglo XX, cuando empezó a ser reemplazado por danzas o movimiento de carácter nacionalista.

Una derivación del *scherzo* es el *scherzino*, tiene la misma forma ternaria y conserva algunas características como el contraste del tema que aparece en la parte A, con el de la parte B, que generalmente está en otro modo.

En este *Scherzino* la parte A está en *mi* menor y comienza con un trémolo que dura ocho compases; posteriormente contrasta con un tempo más vivo en la misma tonalidad cuyo motivo principal es una corchea con dos dobles corcheas. En esta pieza Tansman vuelve a utilizar la misma escala que empleó en el *Preludio*.

Ejemplo 11. *Tempo* vivo después del trémolo con la escala ya utilizada en el *Preludio*.

The image shows a musical score for a piece titled "Più vivo (Kaeet)". It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D minor. The music starts with a tremolo (trémolo) for eight measures, followed by a transition to a faster tempo. The second staff continues the piece, featuring a scale-like motif. There are two "Arm. 7" markings above the staff, indicating armature changes. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

La parte B está en la tonalidad de *re* mayor.

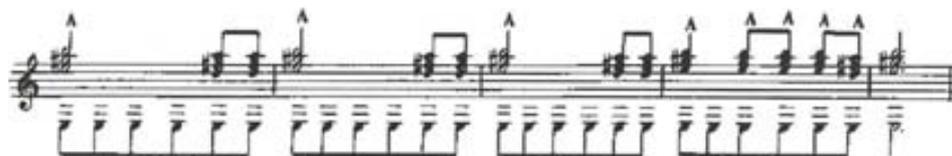
Ejemplo 12. Inicio de la parte B.



El tema principal de esta sección dura también ocho compases; en el compás 34 vuelve a presentar de nuevo la misma escala dos veces; posteriormente hay una modulación que nos lleva a la dominante de *mi* para volver a la parte A.

La *coda* consta de 10 compases, tiene un pedal de *mi* (recurso muy recurrido por Tansman, ya presentado en el *Preludio*) en el bajo y los acordes se van moviendo de I-VII.

Ejemplo 13. Final del *Scherzino*.



Barcarola

Título dado a las piezas que evocan el canto de los gondoleros de Venecia sobre la proa de sus botes; estas piezas son ampliamente conocidas desde el siglo XVIII.³⁶

Una de las características básicas de la barcarola es su compás de 6/8 marcado con un ritmo ligero que pueda hacer sentir el delicado movimiento del bote sobre el agua. No es común que la barcarola aparezca como danza en la *suite* barroca; por su atmósfera melancólica y carácter sentimental fue más usada en la ópera romántica: un ejemplo es el acto II de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach.

Esta *Barcarola* de Tansman tiene exactamente las características ya mencionadas; la escritura empleada es muy sencilla (melodía con acompañamiento) y su forma es ternaria ABA en un compás de 6/8. Escrita en la tonalidad de *mi* menor, la parte (A) consta de 12 compases con barra de repetición comenzando con una introducción donde el ritmo de barcarola se presenta en el bajo. Posteriormente, en el quinto compás, surge el tema principal de (A) teniendo cuatro compases de duración.

Ejemplo 14. Tema de la parte A.



La segunda parte (B) consta de 13 compases con su repetición y un *D.C al final*; se desarrolla en la región de la dominante y comienza con una melodía en su quinto grado.

³⁶ Grove Music Online www.grovemusic.com search: *Barcarola*.

Danza Pomposa

Tras la petición de Segovia de añadir a la *Cavatina* un movimiento final más conclusivo y brillante, surge la *Danza Pomposa*. El término *pomposo* hace alusión precisamente a lo esplendoroso y extravagante.

Este movimiento final sugiere un pulso de *andante pomposo* en un compás de $\frac{3}{4}$ y tiene más vigor porque está en la tonalidad de *mi* mayor.

Al igual que la mayoría de las piezas que aparecen en esta suite, tiene la forma ABA. La parte A consta de 28 compases y el único tema de esta sección está formado por una progresión de cuatro acordes, de la misma manera que el preludio (I-V-IV-III), los cuales van seguidos por una progresión armónica ascendente por grados conjuntos de *la* a *mi*, y termina cuando inicia la escala, que nos lleva a la reexposición del tema, ahora con una pequeña variación en el bajo.

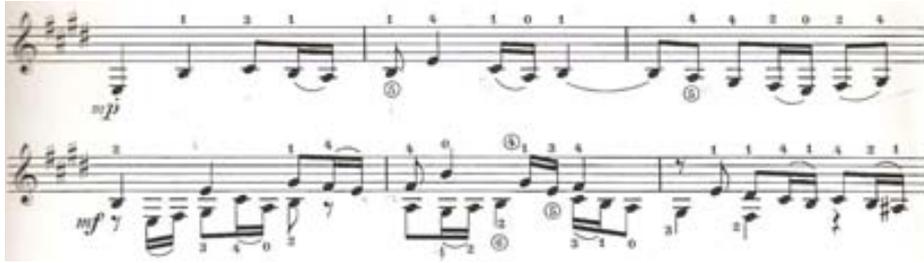
Ejemplo 15. Exposición del tema principal.



The image shows a musical score for 'Danza Pomposo' by Alexandre Tansman. The score is in 3/4 time and the key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major. The tempo is marked 'Andante pomposo'. The score is written for guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp. The first system shows the beginning of the piece, starting with a forte dynamic (f) and a 'deciso' marking. The second system continues the piece, showing a progression of chords and a melodic line. The score includes various musical notations such as chords, scales, and fingerings.

La parte B, en la misma tonalidad, consta de 22 compases y culmina con un *D.C al final*; esta sección contrasta con la anterior porque contiene un tema fugado a dos voces. El sujeto empieza con el *mi* en el bajo, dura tres compases y la respuesta es real.

Ejemplo 16. Inicio de la parte B con el tema fugado.



Después de un pequeño episodio de dos compases vuelve a presentarse en la fundamental, pero ahora en la voz de la contralto.

Con anacrusa al compás 42 surge un tema secundario con elementos rítmicos del tema de la parte A, que nos llevan al *D.C.* y final de la obra.

Sugerencias de interpretación

Esta es una de las obras que técnicamente requiere de más trabajo, ya que tiene varios aspectos que es necesario estudiar al abordarla, como el trémolo, las escalas, los ligados, desmangues y arpeggios. Además, es muy importante cuidar el *legato*, que en ocasiones resulta complicado hacerlo por la misma dificultad que encontramos en obras de autores no guitarristas y que escribieron para el instrumento.

Considero que la obra es bastante clara en cuanto a su estructura e ideas musicales es por eso que mis sugerencias van más dirigidas al estudio de la técnica.

Sobre la interpretación considero importante tener claras las características de los movimientos o danzas y saber ubicarlas en el contexto de la obra. Por ejemplo, la característica de la zarabanda consiste en ser una danza lenta de forma binaria y ritmo ternario donde el segundo tiempo se acentúa (siempre y cuando su valor sea más largo). En esta obra, la *Sarabande* es ternaria pero sigue conservando el mismo pulso. Sobre la acentuación del segundo tiempo debemos buscar primero dónde está alargado su valor.

Sobre las frases que se repiten, sugiero buscar otro color la segunda vez que aparecen y no tocar lo mismo nunca de la misma manera; también es importante aprovechar las disonancias que Tansman (al igual que sus contemporáneos) utiliza como recurso expresivo y resaltarlas tocándolas un poco más fuerte o procurar dejar sonando los armónicos un tiempo más prolongado.

En lo que se refiere a las dificultades técnicas, sugiero extraer de los pasajes difíciles ejercicios para su estudio; por ejemplo, si existe una escala difícil, como la segunda que aparece en la región aguda del preludio, no sólo estudiarla por separado sino estudiar también escalas y ejercicios de coordinación. Lo mismo hay que hacer con el trémolo del *Scherzino* y ligados que van apareciendo en toda la obra.

Después de recopilar todo estos aspectos, es importante hacer una rutina de técnica con los ejercicios necesarios y reforzarlo con algunos estudios. Lo importante es trabajar para tratar de convertir lo difícil en fácil. Esto se oye sencillo a la hora de decirlo, pero requiere de mucho tiempo de trabajo; sólo de esta manera se logrará la mejor ejecución.

Notas al programa.

En su época **Johann Sigismund Weiss (1695?-1737)** fue reconocido como compositor, laudista, gambista y violinista.

En su concierto para laúd y orquesta de cuerdas encontramos una hibridación, puesto que aparecen en ella características de los conciertos italianos y alemanes; su instrumentación es resultado de un desarrollo que tuvieron los conciertos romanos alrededor de 1510, en los que de un grupo de tres concertinos pasó a ser uno solo, con lo que surgió el concierto de solista. Esta obra representa mucho para el repertorio de guitarra y orquesta ya que son pocos los conciertos barrocos para esta dotación de instrumentos.

Joseph Fernando Macari Sor (1778-1839) fue un músico reconocido por toda Europa gracias a lo prolífico de su producción y a su virtuosismo como guitarrista. Sus contemporáneos lo llamaban “el Beethoven de la guitarra” por su increíble don como compositor y guitarrista; el sitio que ocupa hoy en día la guitarra es en gran parte gracias a Sor. La última obra para guitarra que escribió el guitarrista catalán fue la Fantasía Elegiaca Op. 59, y la dedicó a su alumna de piano Charlotte Beslay quien murió durante el parto. Además de ser un profundo lamento, el autor nos lleva con esta obra a una reflexión sobre la muerte como parte de la vida y de la condición humana.

Manuel de Falla (1876-1921), aportó para este instrumento una nueva visión con un lenguaje impresionista. Con su *Homenaje* rindió honor a la ciudad de Granada y a su amigo Claude Debussy, nunca, antes de este autor, se había escrito una obra para guitarra de la manera que él lo hizo, en la que utiliza una armonía moderna basada en la corriente impresionista que se dio principalmente en Francia a finales del siglo XIX y principios del XX. A partir de esta pieza se originó un nuevo modelo que poco a poco comenzaron a seguir los compositores para guitarra del siglo XX.

Siendo **Manuel María Ponce (1882-1948)** un gran pianista dedicó gran parte de su inspiración a este instrumento, y lo hizo de forma tan destacada que es conocido en el mundo primordialmente por su obra para guitarra. Durante décadas, se ha creído que en su obra póstuma *Variaciones sobre un tema de A. Cabezón* se encuentra algún tema del músico español, cuando en realidad estas variaciones son sobre el tema de un himno de pascua titulado *O filli et filiae*, compuesto por el fraile francés Jean Tisserand en 1491.

El compositor polaco **Alexandre Tansman (1897-1986)** fue otro de los aliados que tuvo Segovia en su afán de renovar el repertorio para este instrumento, la *Cavatina* es su obra más conocida y está dedicada a la ciudad de Venecia.

Bibliografía.

Borrás, Tomás, "Los músicos nuevos, El maestro Manuel de Falla" *Por esos mundos*, XVI. Marzo de 1915, p. 269.

Castellanos, Pablo, *Manuel M. Ponce (ensayo)*, (Textos de humanidades, 32), México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1982.

Falla, Manuel de "Claude Debussy et l'Espagne", *La Revue Musicale*, año I, t I, diciembre, 1920, p. 209.

Gilardino, Angelo, *The Andrés Segovia Archive*, Bèrben Edizioni, Ancona, Italia. 2001.

Grove music online www.grovemusic.com

Harnoncourt, Nicolas, *El diálogo musica*, Eds. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

Jeffery, Brian. *Fernando Sor composer and guitarist*, Tecla editions, 1977, Londres.

Quantz, Johann, *Método para aprender a tocar flauta transversa*, 1752.

"La música y la canción mexicana", en *Revista de Revistas*, vol. 4, núm. 199 (sobretiro especial navideño); 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.

Llacer Pla, Francisco, *Guía analítica de formas musicales*, Real Musical, Madrid, 1982.

Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, ensayo sobre su vida y obra*, C.N.A., 1998.

Ophee, Matanza, "Una visión crítica de la segunda edición de *Fernando Sor guitarrista y compositor* de B. Jeffery".

<http://www.guitarandluteissues.com/jeffery/jeffspan.html>

Pahissa, Jaime, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1956.

Persichetti, Vincent, *Armonía del siglo XX*, Real Musical, Madrid, 1995.

Pestelli, Giorgio, "La época de Mozart y Beethoven", *Historia de la Música*, E.D.T. Edizioni di Torino, 1977, coedición CONACULTA, 1999.

Universo Manuel de Falla (publicaciones del archivo Manuel de Falla), Carta de Fedriani a Manuel de Falla, fechada en Sevilla el 4 de mayo de 1901.

www.tecla.com. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*,
Paris, 1917.

Zamacois, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Real Musical, Madrid, 1997