



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**



OBRAS DE:  
JOHANN SEBASTIAN BACH  
NICOLO PAGANINI  
MANUEL M. PONCE  
LEO BROUWER  
PAULO BELLINATI  
HEITOR VILLA LOBOS

**NOTAS AL PROGRAMA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA –GUITARRA-  
P R E S E N T A  
MIGUEL ÁNGEL VENCES GUERRERO**

Asesores:

Recital Público: MTRO. JUAN CARLOS LAGUNA MILLÁN

Notas al Programa: DRA. EUNICE PADILLA LEÓN

México, D.F.      2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **Agradecimientos**

A mis profesores y asesores Eunice y Juan Carlos por su paciencia y enseñanzas, así como los profesores que fueron parte de mi carrera, Pablo Garibay, Carlos Martínez, Alejandro Salcedo, Hugo Peñaloza.

Doy gracias a mis padres por apoyarme, aconsejarme y ayudarme en todo momento de mis estudios; a enseñarme a elegir una carrera con la que soy feliz, y a su enorme esfuerzo por que nunca me faltara nada.

Doy gracias a mis hermanos que siempre me han apoyado, a Jorge por enseñarme a luchar, a Manuel por enseñarme casi todo lo que se, y a Ana por ser mi amiga.

Gracias a mi prometida Margarita, por tu paciencia en esta etapa de mi vida y por enseñarme a ser noble y disfrutar de la vida juntos (volar...).

A mis amigos y hermanos del Terceto Cuicacalli Diego y Lalo, aprendimos que juntos podemos lograr lo que nos proponemos.

A mis amigos y personas que me apoyaron en este camino Beto, Marco, Tania, Pilar, Edgar, Alex, Vere, etc.

## Índice

1. Bach, Johann Sebastian (1685-1750).....	1
Suite No 4 para laúd BWV 1006 <sup>a</sup> .....	1
1.1. Análisis Suite No 4 para laúd BWV 1006 <sup>a</sup> .....	3
1.1.1. Preludio.....	4
1.1.2. Loure.....	9
1.1.3. Gavotte en Rondeau.....	11
1.1.4. Menuett I y Menuett II.....	14
1.1.5. Bourrée.....	16
1.1.6. Gigue.....	18
1.2. Propuesta interpretativa.....	20
2. Paganini, Niccoló (1782-1840).....	22
Sonata I. Centone di Sonate.....	22
2.1. Análisis Sonata I del Centone di Sonate.....	27
2.1.1. Primer Movimiento.....	27
2.1.2. Rondoncino.....	29
2.1.3. Trío.....	30
2.1.4. Minore.....	31
2.2. Propuesta Interpretativa.....	32
3. Ponce Cuéllar, Manuel María (1882-1948).....	34
Sonatina Meridional.....	34
3.1. Análisis Sonatina Meridional.....	40
3.1.1. Campo.....	40
3.1.2. Copla.....	44
3.1.3. Fiesta.....	45
3.2. Propuesta interpretativa.....	47
4. Brouwer Mezquida, Leo (1939).....	49
4.1. Análisis Poema y Madrigalillo.....	52
4.1.1. Poema.....	52
4.1.2. Madrigalillo.....	54
4.2. Propuesta Interpretativa.....	57

5.	Bellinati, Paulo (1950) .....	58
5.1.	Análisis A Furiosa .....	60
5.2.	Propuesta interpretativa .....	63
6.	Villa-Lobos Heitor (1887-1959).....	65
	<i>Concerto pour Guitare and Petit Orchestre</i> .....	65
6.1.	Análisis <i>Concerto pour Guitare and Petit Orchestre</i> .....	69
	Reducción a piano y Guitarra .....	69
6.1.1.	Allegro Preciso .....	70
6.1.2.	Andantino e Andante .....	75
6.1.3.	Cadenza .....	78
6.1.4.	Allegro non troppo.....	80
6.2.	Sugerencia Interpretativa .....	86
7.	Bibliografía .....	88

## Índice de ilustraciones

Ilustración 1	Secciones del Preludio.....	4
Ilustración 2	Tonalidades del Rodeau .....	11
Ilustración 3	Esquema de forma sonata en el movimiento Campo .....	41
Ilustración 4	Esquema de los temas de A Furiosa .....	60
Ilustración 5	Esquema de las secciones del Allegro Preciso .....	70
Ilustración 6	Esquema de las secciones del Andantino .....	75
Ilustración 7	Esquema de las secciones del Allegro non troppo .....	81

## Índice de Figuras

Fig. 1	Arpeggio de Mi mayor .....	5
Fig. 2	Motivos idénticos con variación de dinámica .....	5
Fig. 3	Inicio de Progresión armónica.....	5
Fig. 4	Motivo principal del tercer periodo.....	6
Fig. 5	Sucesión de acordes .....	6

Fig. 6 Inicio de la sección B .....	7
Fig. 7 Segundo periodo en la nueva tonalidad.....	7
Fig. 8 Progresión final del tercer período .....	7
Fig. 9 Motivo utilizado en la sección A.....	8
Fig. 10 Patrón de la progresión.....	8
Fig. 11 Cadencia Final antes de la Coda .....	8
Fig. 12 Variación de ritmo en la Coda .....	9
Fig. 13 Motivo inicial y segunda voz imitativa .....	9
Fig. 14 Motivo de la progresión .....	10
Fig. 15 Contrapunto entre voz superior e inferior .....	10
Fig. 16 Motivo ornamentado inicial de la progresión .....	10
Fig. 17 Primera semifrase que termina en el acorde de la dominante.....	11
Fig. 18 Final del Tema B.....	12
Fig. 19 Textura polifónica .....	12
Fig. 20 Voz del bajo descendente, en la voz superior un apoyatura.....	13
Fig. 21 Nota pedal de Sol y voz intermedia con melodía.....	13
Fig. 22 Dos melodías en la primera frase .....	14
Fig. 23 Frase contrastante.....	14
Fig. 24 Antecedente y consecuente de la primera semifrase.....	15
Fig. 25 Cadencia final primera parte .....	15
Fig. 26 Final del segundo minueto .....	16
Fig. 27 Primer motivo, utilizado en todo el Bourrée .....	16
Fig. 28 Motivos idénticos con variación de dinámica.....	17
Fig. 29 Voz del bajo con mayor importancia .....	17
Fig. 30 Motivo inicial en forma de ritornelo .....	18
Fig. 31 Primer motivo rítmico importante.....	18
Fig. 32 Progresión con el motivo inicial.....	19
Fig. 33 Motivo inicial con cambio de registro.....	19
Fig. 34 Progresión de arpeggios .....	19
Fig. 35 Última presentación del primer motivo.....	20
Fig. 36 Acompañamiento de treintaidosavos .....	27

Fig. 37 Ritmo característico de la melodía.....	28
Fig. 38 Repetición de compases con variación de dinámica.....	28
Fig. 39 Presentación del tema B en modo mayor.....	29
Fig. 40 Final enérgico con arpeggio de La menor.....	29
Fig. 41 Repetición de melodía con variación de ritmo en el acompañamiento.....	30
Fig. 42 Inicio del Tríó enérgico y con notas largas.....	30
Fig. 43 Primer parte del estribillo compactada a 8 compases.....	31
Fig. 44 Inicio del Tema C con la indicación “Pizz”.....	31
Fig. 45 Motivo melódico de sextas paralelas para finalizar.....	32
Fig. 46 En el Tercer compás el acorde napolitano.....	41
Fig. 47 Motivo rítmico que se utilizará en todo el movimiento.....	41
Fig. 48 Primera presentación de un puente con indicación de Pizz.....	42
Fig. 49 Cadencia Frigia.....	42
Fig. 50 Progresión final de acordes del desarrollo.....	43
Fig. 51 Variación en la re exposición.....	43
Fig. 52 Coda.....	43
Fig. 53 El bajo forma hemiolas.....	44
Fig. 54 Cromatismos ascendentes en el bajo.....	44
Fig. 55 Escala descendente en treintaidosavos.....	45
Fig. 56 Inicio con Rasgueos.....	45
Fig. 57 Antecedente-Consecuente en diferente registro.....	46
Fig. 58 Quintas paralelas en la voz del bajo.....	46
Fig. 59 Modificación de tresillos en la edición de Segovia.....	46
Fig. 60 Progresión Final del movimiento.....	47
Fig. 61 Presentación de la primera frase “Cuando yo me muera”.....	53
Fig. 62 Líneas melódicas de igual importancia.....	53
Fig. 63 Conclusión del poema.....	54
Fig. 64 Motivo inicial de la guitarra.....	54
Fig. 65 Intervalo de séptima mayor en la voz.....	55
Fig. 66 Escala de la guitarra en modo Locrio.....	55
Fig. 67 Escala de la guitarra en modo Dórico.....	56

Fig. 68 Final con apoyaturas de intervalos de séptima mayor.....	56
Fig. 69 Contraposición de Ritmo en las tres guitarras.....	61
Fig. 70 Presentación del tema con acompañamiento.....	61
Fig. 71 Compás 80 Resolución a Mi mayor .....	62
Fig. 72 Escalas en tresillos y seisillos.....	62
Fig. 73 Percusiones.....	63
Fig. 74 Sección final Antecedente Consecuente .....	63
Fig. 75 Inicio de la guitarra, escala descendente con pedal de Mi .....	71
Fig. 76 El piano responde al motivo de la Guitarra.....	71
Fig. 77 Escala ascendente formada por la última nota de los dieciseisavos.....	72
Fig. 78 Dos escalas descendentes con polifonía.....	72
Fig. 79 Tema Lirico .....	72
Fig. 80 Escalas en movimiento contrario .....	73
Fig. 81 Preparación al segundo Poco Meno .....	73
Fig. 82 Ritmo del acompañamiento en contraposición .....	74
Fig. 83 Final del Primer movimiento.....	75
Fig. 84 Motivo Principal.....	76
Fig. 85 Melodía en el registro Inferior .....	76
Fig. 86 Comienzo del Tema B.....	77
Fig. 87 Mayor densidad armónica .....	77
Fig. 88 Arpeggio de Mi menor .....	78
Fig. 89 Primer motivo de ligados .....	78
Fig. 90 Primer nota de cada arpeggio lleva la melodía .....	79
Fig. 91 Remembranza del segundo movimiento .....	79
Fig. 92 Sección de armónicos.....	80
Fig. 93 Motivo que antecede el inicio del tercer movimiento .....	80
Fig. 94 Motivo inicial del piano .....	81
Fig. 95 Melodía que se dibuja en las notas más agudas de la guitarra .....	82
Fig. 96 Final del primer periodo.....	82
Fig. 97 El primer motivo del movimiento se presenta en la guitarra .....	83
Fig. 98 Motivo generador del puente.....	83

Fig. 99 Serie de acordes de la sección B .....	84
Fig. 100 Contrapunto de la guitarra.....	84
Fig. 101 La voz grave del contrapunto se presenta sola en la guitarra.....	85
Fig. 102 Melodía en el piano mientras la guitarra acompaña.....	85
Fig. 103 Final del concierto.....	86

## 1. Bach, Johann Sebastian (1685-1750)

### Suite No 4 para laúd BWV 1006<sup>a</sup>

Descendiente de una gran familia de músicos y uno de los más representativos a nivel mundial; fue clavecinista, organista, violista, maestro de capilla, cantor y compositor. Nació en la ciudad de Eisenach, Alemania; es considerado uno de los máximos exponentes de la música Barroca y de toda la música occidental. Sus obras son trascendentales no sólo en su época, también para la historia y el desarrollo de la música. Podemos citar como ejemplo “el Clave bien Temperado”, el “Arte de la Fuga”, los “Conciertos de Brandemburgo”, las variaciones “Goldberg”, etc.

Los primeros conocimientos musicales los aprendió de sus padres, quienes murieron a muy temprana edad, por lo que fue a vivir con su hermano Johann Christoph Bach a la ciudad de Ohrdruf, con quien continuó con su educación musical.

Hay numerosas biografías de Bach y en general se dividen temporalmente según las ciudades en las que vivió, considerándolas como etapas no sólo de su vida, sino también de su evolución musical. Las etapas en las que se suele dividir su vida son: Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cothën, y finalmente Leipzig, donde falleció. (Wolff, “Bach”, Recuperado el 10.10.2013). Entre los años 1736 y 1737 transcribió la Suite No. 4 BWV 1006<sup>a</sup> para Laúd a partir de la Partita No. 3 para violín solo, escrita en 1720, por lo que nos enfocaremos en este período de su vida, es decir la penúltima etapa, su estadía en Cothën. (Wolff, 2000, 80)

#### Cothën

En 1717 Bach comenzó a buscar trabajo después de ser encarcelado por un altercado en su antigua ciudad de residencia, Weimar. Se dice que Bach se vio sumamente molesto tras el fallecimiento del *kapellmeister*, de quien esperaba ser el sucesor. Sin embargo, el duque decidió otorgarle el puesto al hijo del antiguo *kapellmeister*, lo que decepcionó mucho a Johann y decidió renunciar. Al observar el arrebatado de ira y desobediencia del músico, el duque ordenó su arresto para semanas después liberarlo. Para estos años, Bach ya contaba con una gran reputación como clavecinista, organista y compositor. (Forkel, 1953, 50). Se había casado con María Bárbara Bach, con quien tuvo 7 hijos, entre ellos, Wilhelm Friedemann y Carl Philip Emanuel, que se convirtieron en importantes músicos.

El príncipe Leopold de Anhalt, tenía una gran formación musical, y admiraba a Bach. Es por esto que en 1717 al enterarse de la situación de Bach, inmediatamente lo contrató como maestro de capilla, ofreciéndole un buen sueldo y tiempo para poder componer y tocar. Durante esta etapa de su vida se atribuyen a Bach la mayoría de sus composiciones profanas, es decir, que no tenían un vínculo estricto con la religión. Esto es a razón de que el príncipe era Calvinista (sistema teológico protestante) y la música que le pedía no estaba basada en la liturgia. (Wolff, “Bach”, Recuperado el 12.10.2013).

A partir de 1717 compuso las Suites Orquestales, las Suites para Violonchelo solo, los Conciertos de Brandemburgo y las Sonatas y Partitas para violín solo.

En 1720 específicamente, Bach compuso la Partita No. 3 para violín solo. Existen dos versiones antiguas de esta obra. La primera es el manuscrito escrito directamente por Bach, y que lleva el siguiente título: “Da John:Seb:Bach/ao de Sei Solo/aViolino/Senza/Basso/Acompagnato 1720” y la segunda escrita en doble pentagrama en las claves de Sol y Fa, no contiene título ni indicación de instrumento, y algunos musicólogos, de acuerdo a la disposición armónica, atribuyen al Laúd o al Clavicémbalo. (Wolff, 2000, 105) En años posteriores se adaptó una versión para piano solo y existen transcripciones modernas para Arpa y guitarra moderna.

Durante este mismo año, el 7 de julio ocurrió una gran tragedia para la vida sentimental de Bach. Su esposa María Bárbara muere repentinamente mientras él realizaba un viaje con el príncipe. Se dice que en memoria de ella compuso la Chacona de la Partita No. 2 para Violín solo. (Forkel, 1953, 82)

Durante esta misma época Bach hizo el intento de contactar a Haendel, e incluso viajó a la ciudad de la Halle para visitarlo; sin embargo, todos sus intentos fueron frustrados por alguna u otra razón.

En 1721 conoció a la que sería su segunda esposa: Ana Magdalena Wilcke, quien era una talentosa soprano que cantaba en la corte de Cothën. Con una diferencia de edad de 17 años, se casaron el 3 de diciembre de ese mismo año. Tuvieron trece hijos, entre los que destacan Johann Christoph Friedrich y Johann Christian Bach, quienes se convertirían más tarde en reconocidos músicos. (Forkel, 1953, 120)

En 1722 hizo la primera compilación del Clave bien temperado; una de las obras más importantes de la historia musical.

En 1723 fue nombrado director musical de la iglesia luterana de Santo Tomás, en Leipzig, donde por fin, después de años de servir a la aristocracia, obtuvo un puesto estatal. Este fue el trabajo que mantuvo durante 27 años hasta su muerte. En 1730 Bach dejó de ser un músico solamente de liturgia, al hacerse cargo de la dirección del *Collegium Musicum*, un grupo dedicado a la interpretación de música profana encabezado por el reconocido compositor George Philipp Telemann. (Wolff, “Bach”, Recuperado el 10.10.2013). Este ensamble estuvo muy activo en la vida musical de Leipzig y tomó gran importancia entre los años de 1730 y 1740. Muchas de las composiciones de Bach fueron interpretadas por este grupo, que tenía presentaciones públicas continuas a lo largo de todo el año. Es 1735 el año en que Bach hizo la transcripción de la Partita No. 3, tal vez como repertorio para este mismo grupo.

En esta etapa de su vida fue cuando compuso las obras cumbre de todo su repertorio. En 1733, escribió la Misa en Si menor, que presentó al Monarca Augusto III y le valió su puesto como compositor real de la corte. Entre 1738 y 1742, compuso “El Arte de la Fuga” como ejemplo de las técnicas de contrapunto. En 1747 escribió la “Ofrenda Musical” como respuesta al reto del rey Federico II el Grande, quien le ofreció un tema y le pidió que improvisara una fuga sobre él. (Wolff, 2000, 140)

El 28 de julio de 1750 Bach murió tras una operación que se le realizó meses antes debido a su ceguera progresiva.

El legado de Bach es realmente invaluable, escribió para la mayoría de instrumentos conocidos en su época, música instrumental y vocal; música para teclado, para cuerda; suites, sinfonías, cantatas, motetes, conciertos, fugas, etc. Fue un compositor que sentó muchas de las bases de la música europea en el siglo XVIII, con un estilo único, e incomparable.

### **1.1. Análisis Suite No 4 para laúd BWV 1006<sup>a</sup>**

La Suite No. 4, originalmente escrita como una partita para violín, es la única de las suites para laúd escrita en tonalidad mayor, más precisamente en Mi mayor. Las suites, como forma musical durante el periodo Barroco, constan de un conjunto de danzas, generalmente precedidas por un Preludio; todas escritas en la misma tonalidad o en su relativo menor y con pasajes melódicos similares entre ellas. En su mayoría, las danzas tenían una forma binaria simple, es decir, constan de dos partes proporcionales y equilibradas.

En esta suite vamos a observar la mayoría de estas características seguidas al pie de la letra. Comienza con un Preludio seguido de 6 danzas. *Loure, Gavotte en Rondeau, Menuett I, Menuett II, Bourrée y Gigue*. Escritas todas en Mi mayor y con una estructura similar forman una gran suite totalmente homogénea y equilibrada.

### 1.1.1. Preludio

El preludio comúnmente era una pieza breve que se utilizaba como preparación para las demás danzas, en donde se presentaba la tonalidad claramente y a veces a manera de improvisación, mostraba algunos de los temas que se utilizarían en las danzas. El preludio de la Suite No. 4 es una obra extensa y muy compleja en su forma y en su construcción. Bach también incluyó este preludio en la cantata No. 29 y la cantata No. 120.

El preludio se puede dividir en varias secciones, que a su vez se dividen en períodos, algunos mas claros que otras:

Sección	Compases		Tonalidad
Introducción	1-2		Mi mayor
Sección A	3-16	Primer período	Mi mayor
	17-28	Segundo período	
	29-42	Tercer período	
	43-51	Cuarto período	Do# menor
Sección B	52-68	Quinto período	La mayor
	67-78	Sexto período	
	79-99	Séptimo período	
	100-108	Octavo período	Fa# menor
Sección C	109-122	Noveno período	Fa# menor
	123-133	Décimo período	La mayor
Coda	134-139		Mi mayor

Ilustración 1 Secciones del Preludio

La introducción inicia con un arpeggio de mi mayor descendente que nos presenta la tonalidad y nos da un pequeño motivo melódico con un mordente inferior en los primeros dieciseisavos y un grupeto en el siguiente compás. (Fig. 1)



Fig. 1 Arpeggio de Mi mayor

La primer sección nos muestra en pocos compases la base de como será construido el preludio en su totalidad. En los compases tres y cuatro tenemos un primer motivo que muestra en una polifonía oculta con un tetracorde de Mi mayor, mientras la nota de Si actúa como un pedal, y en el siguiente compás desciende en una escala de Mi mayor. Este motivo se repite idénticamente los siguientes dos compases, un recurso muy utilizado en el barroco, lo cual sugiere de manera interpretativa, un cambio de dinámica o timbre en el caso de la guitarra. El resto del período es elaborado de la misma manera siempre en la tonalidad de Mi mayor. (Fig. 2)



Fig. 2 Motivos idénticos con variación de dinámica

El segundo periodo es una progresión armónica, sobre la nota pedal de Mi. Una voz superior canta y una voz inferior realiza una escala que desciende de Mi 5 a Mi 4, forman los siguientes grados I, ii<sub>7</sub>, V/IV, IV, I, V<sub>7</sub>, II<sub>7</sub>, I, II<sub>7</sub> y VII<sub>7</sub>. Esta sucesión de acordes van formando una serie de tensiones y distensiones que finalmente nos conducen al siguiente período. (Fig. 3)



Fig. 3 Inicio de Progresión armónica

En el compás 34 comienza un nuevo tema, que de igual manera se volverá a utilizar en diferentes secciones del preludio. Elaborado con los primeros tres grados de una escala de Mi mayor y una nota pedal del quinto grado Si. Este motivo se repetirá como una progresión por intervalo de tercera ascendente dos veces hasta llegar a un arpeggio descendente. Este motivo y progresión se repiten en el compás 33 pero esta vez comenzando en Do sostenido hasta llegar a una serie de arpeggios y escalas con polifonía oculta modula a Sol sostenido mayor. (Fig. 4)



Fig. 4 Motivo principal del tercer periodo

El último período de esta sección está conformado por una serie de acordes que tienen la función de puente modulador para la siguiente sección. Inicia en Sol sostenido mayor (que comienza a fungir como Dominante), resuelve a Do sostenido menor (que será nuestra nueva tónica) y posteriormente dominante de la dominante, quinto grado y en la siguiente sección ratifica la modulación a Do sostenido menor. (Fig. 5)



Fig. 5 Sucesión de acordes

La sección B comienza con un nuevo tema en Do sostenido menor. Dibuja una escala descendente mientras otra de las voces contiene un arpeggio. (Fig. 6) Esta misma escala la utiliza como conexión hacia una inflexión a Si mayor, haciendo un arpeggio de Dominante de Fa sostenido con séptima. Se repite el nuevo tema de esta sección pero esta vez en Si

mayor y utiliza el mismo recurso para modular esta vez a La mayor y llevarnos mediante una especie de reexposición al compás 63 en la nueva tonalidad.



Fig. 6 Inicio de la sección B

En el compás 63 está el segundo período de la sección B que es idéntico al segundo periodo de la sección A, pero en la tonalidad de La mayor. (Fig. 7)



Fig. 7 Segundo periodo en la nueva tonalidad

El tercer periodo de la sección B es claramente un desarrollo del tercer período de la sección A. Comienza con el mismo motivo, ahora en la tonalidad de La mayor; durante los primeros 7 compás mantiene la misma estructura hasta llegar al compás 86 donde comienza una parte muy intensa de inflexiones en, hasta el compás 90 donde repite el motivo inicial ahora en Do sostenido menor, donde muestra nuevamente una sección de modulaciones dentro de una progresión armónica, en intervalo de tercera en cada compás hasta llegar a Fa sostenido mayor para iniciar el último período de esta sección. (Fig. 8)



Fig. 8 Progresión final del tercer período

La ultima parte de esta sección comienza con un arpeggio de Fa sostenido mayor y una cadencia V-I en arpeggios. En el compás 104 se presenta un motivo ya utilizado con anterioridad en la sección A, pero esta vez a manera de puente hasta el compás 105 donde recae en una cadencia sumamente intensa hacia la última sección, ratificando la modulación a Fa sostenido mayor. (Fig. 9)



Fig. 9 Motivo utilizado en la sección A

En la sección C esta la parte más intensa en cuanto a modulaciones. Elaborada a base de progresiones con un patrón métrico de dos compases, en escalas que contienen polifonía oculta siempre con un pedal, y posteriormente realizando un arpeggio que tendrá la función de modular a la siguiente progresión. Antes de comenzar el último periodo de la sección C en el compás 119 Bach elabora un pequeño puente que nos conduce a la sección final. (Fig. 10)



Fig. 10 Patrón de la progresión

La parte final comienza con primer motivo de la sección B, esta vez en la tonalidad de Si mayor. Este motivo es desarrollado en el compás 125 donde a través de escalas genera una gran cadencia de I-IV-V<sub>7</sub>-I que termina en un gran arpeggio de Mi mayor después de toda la tensión generada al compás 130 y culmina con la coda en el compás 134 . (Fig. 11)

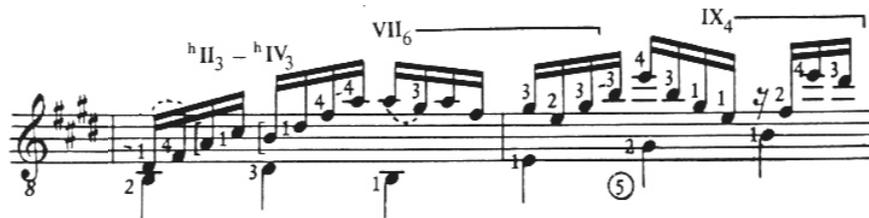


Fig. 11 Cadencia Final antes de la Coda

En la Coda por fin encontraremos un cambio de ritmo, ya que Bach desde el compás 3, no dejó de escribir solamente en dieciseisavos, hasta llegar a esta sección donde por fin reposa la armonía y con un final triunfal elabora una pequeña melodía en dos registros y termina majestuosamente con un arpeggio de Mi mayor. (Fig. 12)

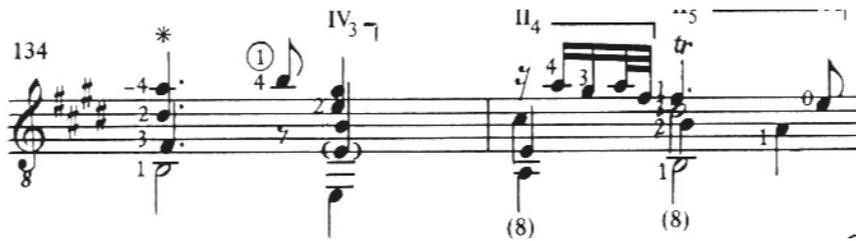


Fig. 12 Variación de ritmo en la Coda

### 1.1.2. Loure

Esta danza tiene su origen en Francia, específicamente en la Normandía. Muchos la denominan como una Gigue lenta. Sus características principales son el estar escrita en una métrica ternaria, estructurada en dos secciones, en un tiempo lento, anacrúsica y ampliada la primera nota de cada compás con puntillo.

Bach escribió una Loure muy apegada a las características comunes. Esta escrita en compás de 6/4 y contiene dos secciones que se repiten. La primera parte comienza en anacrusa con un intervalo de octavas en la nota de Si que se dirigen hacia la nota de Sol antecedida por una apoyatura y aumentada su duración con un puntillo. Este tema se elabora poco a poco con bastante ornamentación. En el siguiente compás se presenta la segunda voz a manera de canon, con la misma anacrusa pero ahora en la nota Mi que resuelven a un Re de negra con punto, se va creando la polifonía característica de la música de Bach, la frase termina en el compás 4 con un tetracorde descendente de Mi. (Fig. 13)



Fig. 13 Motivo inicial y segunda voz imitativa

La segunda frase, comienza de la misma manera en anacrusa y hacia el siguiente compás la nota de Do con un trino mordente inferior y con puntillo; hacia el compás 6 comienza un motivo rítmico de octavo con punto-dieciseisavo-negra, que se utilizará como progresión, mientras el bajo asciende por grado conjunto hasta terminar en Fa sostenido menor. (Fig. 14)



Fig. 14 Motivo de la progresión

En la última frase de esta sección comienza la modulación hacia el quinto grado (Si mayor) y termina con un motivo de tresillos en una cadencia de V-I.

La segunda sección consta de 4 frases y comienza de manera muy similar a la primera parte; la voz superior en anacrusa y en el compás siguiente la voz del bajo de manera imitativa la complementa. En el compás 14 presenta una serie de acordes que terminarán en una inflexión a Fa sostenido menor. En la segunda frase las voces superiores e inferiores toman la misma importancia haciendo un contrapunto de melodías muy bello que culmina en Sol sostenido mayor en el compás 18. (Fig. 15)



Fig. 15 Contrapunto entre voz superior e inferior

La tercera frase hace una remembranza del inicio de la danza pero se modifica y termina en una inflexión hacia Sol sostenido menor.

La ultima parte está formada por una progresión que comienza con un motivo ornamentado. El primero en Si mayor y el segundo finaliza en la tonalidad inicial con una cadencia Perfecta. (Fig. 16)



Fig. 16 Motivo ornamentado inicial de la progresión

### 1.1.3. Gavotte en Rondeau

La Gavota es una danza de origen francés y es una de las “galanterías” más incluidas en las suites. Escritas generalmente en 4/4 o 2/2, las gavotas suelen ser de tiempo moderado o rápido y tienen como característica principal que sus frases se inician a mitad de compás. Suelen tener forma binaria y es poco común que se presenten en combinación con la forma Rondó como en este caso. El rondó también solía utilizarse dentro de las suites, y contaba con dos temas aparte del estribillo.

La Gavotte de la suite No. 4 es inusual en su estructura por incluir las características de ambas danzas en una. Contiene la siguiente forma:

Sección	A	B	A	C	A	D	A	E	A
Tonalidad	Mi	Do sostenido menor	Mi	Si	Mi	Fa sostenido menor	Mi	Sol sostenido menor	Mi

Ilustración 2 Tonalidades del Rodeau

El estribillo o Tema A esta elaborado en dos frases simples de 4 compases cada una y a su vez cada frase se puede subdividir en semifrases de dos compases. Tiene un inicio anacrúsico que comienza en el tercer tiempo del compás y la melodía tiene un intervalo de sexta entre sus primeras dos notas, que dan la suavidad de un intervalo consonante aunque la distancia sea amplia. La melodía viaja hacia el final de la semifrase y reposa en un acorde de dominante con séptima, para después resolver hacia el primer grado con un arpeggio descendente en el compás 4. (Fig. 17) La segunda frase nace de ese mismo arpeggio (pero ascendentemente) para terminar su primera semifrase de igual modo que la primera, en un acorde de dominante con séptima y posteriormente la cadencia final I-ii-V-I y resuelven con una apoyatura en la voz superior a Mi mayor.



Fig. 17 Primera semifrase que termina en el acorde de la dominante.

El tema B se elabora de manera muy similar que el estribillo, con dos frases de 4 compases y con el mismo intervalo inicial de sexta. Inmediatamente hace la modulación a Do sostenido menor. La melodía se mueve en grupos de 4 notas hasta llegar a un arpeggio de la dominante al final de la primera frase. La frase siguiente comienza con un arpeggio de Do sostenido menor y una melodía que se mueve en grados conjuntos y arpeggios descendentes hasta caer en el compás 14 a una cadencia sencilla de vii-V-i donde el último acorde tiene un retardo en la voz superior. (Fig. 18)



Fig. 18 Final del Tema B

El tema A se presenta de nuevo sin ninguna variante. El tema C, se divide en tres frases; la primera de 4 compases, la segunda de 6 y la tercera de 4. Comienza con una escala ascendente de la nota de Mi a Si y en el siguiente compás, se integra una segunda voz en el registro grave que crea una textura polifónica, para después hacer una cadencia de acordes con un pedal de Re y Mi como motivo final. La cadencia la forman los grados IV-I-vii-I de Mi mayor. La segunda frase es imitación de la primera solamente que ahora en la tonalidad de Si mayor y termina con un arpeggio de la dominante, para después en la tercera frase a manera de extensión presenta una variación del tema del estribillo en el compás 36 utilizando el intervalo de sexta y ratifica la modulación hacia el final. (Fig. 19)



Fig. 19 Textura polifónica

El estribillo se presenta siempre después de cada tema, ahora con una variante que no llega a ser significativa. En anacrusa al compás 49 se presenta el tema D con dos frases de 8 compases cada una y que comienza con un arpeggio de Mi mayor la cual al siguiente compás nos conduce al inicio de la modulación a Fa sostenido menor de la misma manera en la que



#### 1.1.4. Menuett I y Menuett II

Con ritmo ternario y de carácter humorístico, de origen francés, el minueto es una de las danzas más representativas de la suite. Tenía una forma binaria con repeticiones en cada parte y solía acompañarse de un trío para después hacer una reexposición sin repeticiones. En épocas posteriores al periodo barroco esta danza se siguió utilizando de manera regular como parte de las sonatas durante la época clásica, hasta que al final de esta misma época fue sustituida por el scherzo.

El primer minueto se divide en dos secciones, la primera de mucho menor tamaño que la segunda. La primera parte consta de 8 compases y en contraste de todas las demás danzas su inicio es tético. La primera frase comienza con dos melodías que se mantendrán hasta el final de la sección; la superior tiene más movimiento que la inferior. La frase concluye con una modulación hacia la dominante. (Fig. 22)



Fig. 22 Dos melodías en la primera frase

La segunda parte consta de 20 compases y es divisible en 4 pequeñas frases. La primera es de cuatro compases, utiliza el motivo inicial pero ahora en la tonalidad de si mayor. La segunda es un desarrollo de este mismo tema y hace una inflexión hacia Do sostenido menor. La tercer frase comienza en anacrusa hacia el compás 19 y es de carácter totalmente diferente a las anteriores. Inicia con acordes quebrados en terceras, para después hacer una escala ascendente; este patrón se repite tres veces hasta llegar a la modulación final que regresa a Mi mayor en el compás 27. La cuarta frase evoca un ritornelo que comienza con el tema inicial del minueto y combina material de la tercera frase para terminar en una cadencia ii-V-V7-I en Mi mayor. (Fig.23)



Fig. 23 Frase contrastante

El segundo minueto tiene un carácter contrastante con el primero. Sus temas son líricos y cantables, no es tan rítmico y enérgico. Parece ser un trío más que un minueto y algunos interpretes deciden repetir el primer minueto por esta misma razón. La primera parte se divide en dos frases de 8 compases cada una. El inicio cuenta con un motivo de dos compases al que responde otro de igual duración como antecedente y consecuente. Comienza en Mi mayor y su inicio es tético. (Fig. 24)



Fig. 24 Antecedente y consecuente de la primera semifrase

El material posterior está hecho con arpeggios de tónica y dominante para terminar en una cadencia a Mi mayor. La segunda frase comienza con el primer motivo, esta vez no hay motivo consecuente, sino que inmediatamente se desarrolla con arpeggios de tónica, dominante y modula hacia Si mayor al final de la primera parte. (Fig. 25)



Fig. 25 Cadencia final primera parte

La segunda parte de este minueto también se forma por dos frases de 8 compases que a su vez se dividen en dos semifrases de 4 compases cada una. La primera de ellas inicia con un motivo muy parecido al primero de este minueto; una negra seguida de cuatro octavos; sobre un acorde de Si mayor con séptima la armonía se vuelve inestable y hacia el final de la primera semifrase realiza una inflexión a Fa sostenido menor. La segunda semifrase contiene material del primer minueto de la segunda sección, continuamente en movimiento de octavos reafirma al final de la frase el Fa sostenido. Sin embargo, al siguiente compás y al inicio de la siguiente frase este acorde de Fa sostenido lo convierte en un acorde de dominante para regresar al compás 28 a la tónica (Mi mayor). Los últimos cuatro compases concluyen el minueto con una cadencia de I-IV-V-I. (Fig. 26)



Fig. 26 Final del segundo minuetto

### 1.1.5. Bourrée

La Bourrée también es una danza de origen francés, generalmente rápida y su ritmo es binario. Popular en las suites barrocas por su ligereza y vistosidad, suele iniciar con una negra en anacrusa y tener un ritmo sincopado además de una estructura binaria.

En este caso Bach escribió una bourrée de dos partes con repetición. La primera es de forma sumamente simétrica; cuenta con 4 frases de 4 compases cada una y con inicio anacrúsico.

El primer motivo presenta un tema con dos semifrases a manera de antecedente y consecuente, la primera asciende de la nota de Si a un Mi, y la segunda desciende de un La a un Mi. Toda la primera frase está en la tonalidad de Mi mayor, aunque el primer motivo va del acorde de Mi mayor a un acorde de La mayor (I-IV) actuando más como impulso de inflexión al cuarto grado. Este mismo motivo lo utilizará Bach en toda la Bourrée presentándolo en diferentes grados. (Fig. 27)



Fig. 27 Primer motivo, utilizado en toda la Bourrée

La siguiente frase está elaborada con un recurso que Bach explotará en esta danza, la repetición de motivos con variante de dinámica. Aunque Bach no lo escribió en el manuscrito, fue un recurso muy utilizado en el barroco, y se interpreta el primer motivo en forte y el segundo en piano. (Fig. 28)

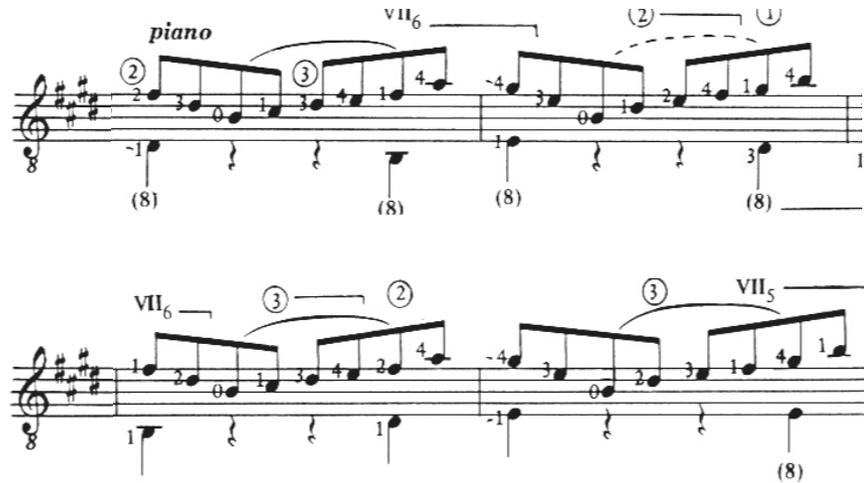


Fig. 28 Motivos idénticos con variación de dinámica

La siguiente frase, también de cuatro compases, está elaborada de la misma forma, (de dos compases que se repite), sólo que ahora tiene una variante en la voz del bajo. El motivo está formado con una escala de Mi mayor con una inflexión a la dominante, que asciende y desciende. En la última frase (de 4 compases) la voz del bajo comienza a tener mayor importancia y termina con una cadencia para modular hacia la dominante. (Fig. 29)



Fig. 29 Voz del bajo con mayor importancia

La segunda sección está constituida por 20 compases. Los primeros 8 son una repetición de la primera sección (ahora en la tonalidad de Si mayor). Los siguientes 4 compases son una inflexión a Fa sostenido menor y terminan en una cadencia en el compás 28. La penúltima frase está compuesta por el segundo motivo de la danza, y es desarrollado para regresar a la tónica por medio finalmente de éste. Hace una anacrusa al compás 33 donde aparece una especie de ritornelo que concluye en una cadencia que reafirma la tonalidad de Mi mayor. (Fig. 30)



Fig. 30 Motivo inicial en forma de ritornelo

### 1.1.6. Gigue

La giga es una danza de origen inglés, con un aire folklórico y comúnmente escrita en 3/8 o 6/8. Su carácter es muy alegre. Bach solía utilizar esta danza para finalizar las suites.

Esta giga está compuesta en forma binaria al igual que las otras danzas. La primera parte consta de 16 compases. Inicia con un arpeggio descendente de Mi mayor que se encadena a una escala ascendente que nos llevará a un motivo rítmico importante en el segundo compás; de éste se derivaran las siguientes frases. Este motivo está conformado de dos dieciseisavos y dos octavos, y se repite al siguiente tiempo, para después, mientras la voz del bajo acentúa las tónicas, llegar a una cadencia a Mi mayor con una serie de escalas. (Fig.31)



Fig. 31 Primer motivo rítmico importante

La segunda frase está elaborada con el recurso de repetición de motivos en diferente dinámica, (que Bach utilizó tanto en el preludio como en la Bourrée). La tercer frase está conformada por una progresión con el motivo rítmico antes mencionado con un arpeggio ascendente y posteriormente en giros melódicos y escalas. El primero es un acorde de Si mayor con séptima, el segundo en La sostenido disminuido con séptima y el tercero en Sol sostenido menor con séptima, es decir una progresión por intervalo de segunda descendente. (Fig. 32)

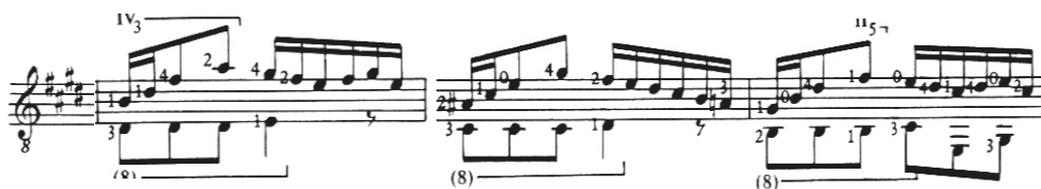


Fig. 32 Progresión con el motivo inicial

En la última frase de la primera sección la voz del bajo comienza a tener mucho mayor movimiento para después presentar nuevamente el motivo inicial con un cambio de registro en el segundo tiempo y presentar la modulación hacia la dominante. (Fig. 33)



Fig. 33 Motivo inicial con cambio de registro

La segunda parte también de 16 compases comienza de la misma manera que la primera; un arpeggio descendente ahora en la tonalidad de Si mayor, una escala ascendente que presentara el motivo rítmico principal de la giga que va a Do sostenido menor. Las siguientes dos frases están hechas con progresiones, la primera con arpeggios que pasan por los acordes de Fa sostenido menor, Si menor, Mi mayor y resuelven a La mayor. La segunda una progresión de escalas que forman acordes con séptima en Re sostenido, Si, Do sostenido, Fa sostenido y comienzan la modulación hacia Mi mayor. (Fig. 34)



Fig. 34 Progresión de arpeggios

En la última frase se presenta por última vez el motivo rítmico inicial con cambio de registro, para finalizar en una cadencia hacia Mi mayor. (Fig. 35)



Fig. 35 Última presentación del primer motivo

## 1.2. Propuesta interpretativa

Debido a sus características, la interpretación de la música del periodo Barroco abre la posibilidad a que se puedan tener distintas versiones interpretativas de una misma obra. En este periodo se solía escribir con muy pocas o sin ninguna indicación de dinámica, agógica, articulación, etc. Por estos motivos el conocimiento de las fuentes originales, su significado y la exploración de recursos es indispensable para crear una interpretación adecuada, estilísticamente correcta y convincente.

Detectar los pasajes polifónicos es de gran importancia en el prelude de esta suite. Tenemos que decidir que tipo de articulación y timbre se va a utilizar en cada una de las voces. Además de esto es indispensable lograr la congruencia entre las partes; si un pasaje tiene polifonía oculta, y contiene dos o más voces, de acuerdo a los principios estilísticos tenemos que decidir entre ligar las dos voces, articular una voz de manera diferente, definir qué voz tiene que sobresalir y qué timbre se usará en cada voz.

También debemos detectar los pasajes que se repiten inmediatamente, o las secciones que se repiten en alguna otra tonalidad. En el primer caso, hacer un contraste de dinámica es una buena opción. En el segundo, la solución que encontré fue buscar contrastes tímbricos para no hacer monótonas las partes.

La digitación también es muy importante. La mayoría de la polifonía oculta en el prelude consta de una voz que canta, mientras hay una nota pedal con nada o poco movimiento. Traté de ligar la voz que canta en la mayoría de los casos, sin embargo, si la digitación es imposible de hacer en el instrumento, se puede hacer de manera diferente. Un *staccato* es una solución sencilla, pero se debe tomar en cuenta que si se utiliza, las veces que se presente un pasaje igual, o similar, se debe de tomar el mismo criterio de articulación.

La última de las consideraciones en el preludio es detectar las frases en las progresiones. La mayoría de las veces Bach une cada una de las partes con la misma nota con la que se termina la frase anterior. Debemos de decidir en este caso, en qué momento dividir la frase: después de tocar la nota, antes de tocar la nota y tratar de aplicar el mismo criterio las veces que se presente.

En la Loure, la Gavota y los Minuetos la textura que usa Bach es diferente. La mayoría de las veces, encontraremos dos voces melódicas; una con mayor movimiento que la otra. La mejor solución para ser consciente de las dos voces, es estudiarlas cantando. Esto nos permitirá familiarizarnos con las dos voces y no dejar de lado a ninguna de ellas. En ciertos momentos alguna de las voces cobra mayor importancia y debemos resaltarla, ya sea con la dinámica, la agógica o la articulación. Recordando que la congruencia es imprescindible para la toma de estas decisiones. Si nos tomamos la libertad de hacer en cada frase una articulación y dinámica diferente, más que enriquecer la música, estaríamos haciendo un collage de timbres y sonoridades poco idóneo para esta obra.

En todas las danzas a excepción de la Gavota, la forma musical es igual; dos secciones que se repiten; la ornamentación es el recurso más utilizado para hacer una variante en las repeticiones de cada sección, y que la interpretación no se vuelva monótona. Sin embargo, no es la única variante que se puede utilizar. El cambio de timbre en la guitarra, es una técnica que en muchas ocasiones el intérprete olvida. En las repeticiones, hacer un cambio de “*sul tasto*” a “*sul ponticello*” puede ser un recurso fresco y suficiente para crear un contraste entre las secciones.

En las últimas dos danzas, la Bourrée y la Giga, encontramos un tipo de polifonía diferente. Mientras la voz en el registro agudo se mantiene la mayor parte del tiempo cantando, la otra voz es mucho más rítmica y sin tanto movimiento. En estos casos decidí que la articulación podía ser diferente en cada una de las voces, tratando de mantener completamente ligada la voz del canto, y haciendo staccatos en la voz rítmica. No es un recurso técnicamente sencillo, puesto que debemos decidir con cuál de las dos manos hacer el staccato. En mi caso opté por utilizar la mano izquierda separando los dedos para cortar las voces. Es una técnica que se debe estudiar con mucha paciencia, cuidando mucho la duración de las notas y mantener el ligado de una de las voces lo más que se pueda. La grabación de estos pasajes en las sesiones de estudio puede ayudar a solucionarlos, algunas veces estamos demasiado

preocupados por nuestras manos y dejamos de escuchar el sonido que estamos produciendo, y una grabación no miente, y nos mostrará lo que realmente estamos haciendo.

Los motivos de repetición en estas dos danzas, también son muy claros. El contraste fue el recurso que utilicé para diferenciar cada una de las partes. Haciendo un pasaje en *forte* y el siguiente en *piano*, además al modificar el timbre, se modifica el carácter musical, haciéndolo más pesado o más ligero y le da mayor vitalidad a la obra.

En todas las danzas incluyendo el preludio, hay algunas cadencias entre las partes, no como finales de secciones, pero si como puntos de reposo. Es muy común que estas cadencias pasen inadvertidas y no les demos ninguna importancia, y es aquí donde el análisis armónico nos ayuda a ubicarlas y a decidir que cadencias son más importantes unas que otras. Hacer una modificación agógica en las cadencias como un *ritardando* dependiendo de la importancia de la cadencia no nos debe limitar. Sabemos que las danzas tienen un carácter muy rítmico, puesto que tienen sus orígenes como su nombre lo indica, en la danza. Pero los puntos de reposo, descanso y las variantes de agógica deben de estar presentes para que la naturalidad de la música no se pierda, y que no se vuelva una reproducción metronómica.

En resumen, en esta suite debemos de explorar los diferentes recursos que tenemos en el instrumento, principalmente: dinámica, agógica, tímbrica y articulación, tratando de ser congruentes con los elementos estilístico del Barroco en nuestra toma de decisiones. Debemos estudiar un mismo pasaje con diferentes variantes; no casarnos con la idea de que de una u otra manera se debe de hacer, y esto nos ayudará a tomar una mejor decisión para interpretar un pasaje. Debemos de conocer las limitaciones de la guitarra, puesto que esta obra no se escribió originalmente para este instrumento, asimismo debemos conocer nuestras propias limitaciones técnicas y tratar de superarlas. Estudiar las voces cantando, hacer uso de la grabación de ensayos y sesiones de estudio y el análisis musical nos abrirán el panorama acerca de la obra, y ayudarán a enriquecer nuestra interpretación.

## **2. Paganini, Niccoló (1782-1840)**

### **Sonata I. Centone di Sonate.**

Nacido en Génova, Italia, realizó sus primeros estudios musicales con su padre que, además de portuario, era un músico aficionado. Le enseñó a tocar la mandolina y el violín y de inmediato Niccoló demostró grandes habilidades. Su padre lo puso en manos más profesionales con los maestros Giovanni Servetto y posteriormente Giacomo Costa (Sugden 1980, 12). A la edad de 12 años comenzó a dar sus primeros conciertos en iglesias y círculos privados, aprendió a tocar la guitarra y escribió su primer obra de cámara "Carmagnola" catorce variaciones para violín y guitarra. En 1795 continuó sus estudios en Parma con el maestro Gaspare Ghiretti, después de realizar varios conciertos de beneficencia para sí mismo y realizar el viaje, regresó un año más tarde a su ciudad natal como un compositor consumado, con un gran dominio de la teoría musical orquestación y contrapunto, y según su biógrafo Julius Schottky, le encantaba tocar la guitarra.

Su padre y Niccoló se vieron obligados a huir de Génova por la invasión de las tropas napoleónicas en Italia, y se trasladaron a Lucca en septiembre de 1801. Desde su primer concierto en el festival de Santa Croce se ganó la admiración del público, sin embargo, también fue severamente criticado por su comportamiento poco ortodoxo, ya que durante el concierto realizó bromas, e imitó gritos de animales y otros sonidos peculiares. Fue conocido su desprecio por el público y por interpretar obras de otros compositores. Entre 1802 y 1805 desapareció de la vista pública y se cree que se mantuvo aislado en el Castillo de la Toscana, dedicándose solamente a mejorar su técnica en la guitarra y componiendo para ella, entre estas obras se encuentran Doce Sonatas para violín y guitarra (Sugden 1980, 92). En 1805 fue nombrado primer violín de la Orquesta Republicana pero fue desplazado poco tiempo después por la entrada de la hermana de Napoleón, Elisa, en la orquesta. Continuó con sus composiciones y realizó su primer obra para violín y orquesta titulada "Napoleón" (Neill, "Paganini Niccoló". Recuperado el 23.02.13)

En 1810 comienza su carrera como artista independiente y se le comenzó a conocer como apostador y mujeriego, al borde de apostar su violín para ganar un juego. (Krick 1941, 351). Comenzó una extensa gira de conciertos en las provincias de Emilia-Romagna, Lombardía y Milán. Regresa a Génova en 1814 para brindar una serie de conciertos y conoce a una joven llamada Angiolina Cavanna de la que se enamora y se fuga con ella a Parma. Vivió con ella un tiempo pero el padre de Angiolina lo acusó de secuestro y pasó

algunos días en prisión. Después de esta relación se le conocieron muchas más durante algunos años, sin llegar a la formalidad con ninguna de ellas.

Continuó su actividad concertística no solo en Milán sino también en Venecia y Trieste, pese a esto, terminó de escribir su primer concierto para violín Op. 6 en 1816, en el que refleja su manejo de la forma sonata así como sus influencias de la música operística. Su siguiente gira importante fue en Italia, Piacenza y Bolonia, en esta última fue donde conoció a su futura esposa Isabella Colbran y a Rossini, con quien inició una gran amistad y admiración mutua. Esto llevo a que Niccoló escribiera tres obras basadas en tres arias de las operas de Rossini, en forma de variaciones para violín y orquesta. Continuó su gira por las ciudades de Florencia, Roma, Nápoles y Palermo. (Neill, "Paganini Niccolo". Recuperado el 28.02.13)

En 1820 Ricordi publicó por primera vez varias de sus obras entre ellas estaban sus Capriccios Op. 1, dos series de sonatas para violín y guitarra, y seis cuartetos para guitarra. Regresó al norte de Italia pero esta vez, su salud no le permitió dar tantos conciertos, el examen médico reveló que estaba infectado de una enfermedad venérea; también, conoció a Antonia Bianchi quien sería su amante y lo seguiría en todos sus viajes. Poco a poco fue recobrando su salud y en 1824 reinició sus actuaciones en La Scala, en su ciudad natal, Venecia y Trieste (Sugden 1980, 140).

En 1825 realiza su segunda gira por Italia y el 23 de julio de ese mismo año Antonia Bianchi da a luz a su único hijo, quien es llamado Achille Ciro Alessandro. Al año siguiente compuso su segundo concierto para violín Op. 7 que presentó con éxito rotundo. Incluso Franz Liszt estaba tan impresionado que decidió escribir una fantasía sobre este concierto. En 1828 termina su tercer concierto para violín, que tiene como movimiento más popular el Adagio, ya que utiliza a la orquesta como una guitarra gigante, haciendo las veces de acompañamiento con pizzicato y dejando al violín la línea melódica solista. Este mismo recurso lo utilizó en casi todos sus conciertos, se cree que gracias a su amplio conocimiento sobre la guitarra.

Viaja a Viena junto con Antonia y su hijo en 1828, continua escribiendo y realizando numerosos conciertos, su fama es cada vez mayor y el desarrollo de su virtuosismo no tiene precedentes. Sin embargo en el verano de ese año viaja a Praga donde es criticado severamente por la escuela de violín, ya que veían a Paganini como un monstruo de la

técnica sin nada que ofrecer en el aspecto musical. Se edita la primer biografía de Paganini escrita por Julius Schottky, aunque se dice contiene muchas falsedades y elementos controversiales. Poco tiempo después Antonia lo abandona. En este mismo año compone la serie “Centone di sonate” una serie de sonatas para violín y guitarra con poco nivel de dificultad pero donde demuestra su gran musicalidad.

En enero de 1829 comienza una larga gira de dos años en Alemania, realizó más de 100 conciertos en 40 ciudades diferentes y mantuvo relación con Schumann, Clara Wieck y Goethe. Termina su cuarto concierto para violín y orquesta en Re mayor, donde logra un gran equilibrio entre la técnica y el contenido musical. Se estableció en la ciudad de Frankfurt y conoció al director de orquesta Karl Guhr, quien en 1830 escribe un tratado completo sobre la técnica e interpretación de Paganini “Über die Kunst Paganini zu spielen Violine”. Niccoló ganó la admiración y aclamación del público alemán, sin embargo la mayoría de los músicos profesionales se quejaban de su excentricidad y mal carácter.

El nuevo reto de Paganini era viajar a París así que se encamino hacia Estrasburgo en febrero de 1831. Su primer concierto en París fue un éxito rotundo, presentó su “Sonata militare” y el público fascinado no escatimó en comprar las entradas del teatro aunque su costo era del doble. Los críticos Janin Castil-Blaze Jules y F Fétis hablaron sobre la excelente técnica y virtuosismo del violinista. Su estancia en París fue interrumpida solo por la invitación para tocar en Londres en el Teatro del Rey donde el 3 de junio de 1831 ofreció un concierto y el público y la crítica quedaron estupefactos. En cualquier lugar que Paganini interpretara, asombraba su virtuosismo y su técnica perfecta, e incluso algunos quedaban tan sorprendidos que iniciaron el rumor de que el violinista era algo sobrehumano. Se le comenzó a relacionar con historias que tenían que ver con él y un pacto con el demonio, además de su aspecto y su personalidad, para muchos esta era la única razón de que alguien tocara de una forma tan impresionante (Sugden 1980, 92).

Después de Londres viajó a Irlanda y Escocia junto con el pianista Cianchettini y la cantante Pietralia Costanza, músicos italianos que conoció en Londres y con los que hizo esta gira. De regreso a Londres interpretó en varias ciudades y al final decidió continuar con su gira en París donde escribió a un amigo suyo llamado Germi y afirmó que había sido capaz de dar 151 conciertos y haber recorrido más de 5000 millas en menos de un año. Sin

embargo debido a esta pesada carga de trabajo su salud se vio severamente afectada y tenía poco tiempo para recuperarse.

Durante 1832 Paganini se interesó en la viola como instrumento solista, y durante su estancia en París le comentó a Berlioz si podía realizar un concierto para este instrumento, sin embargo cuando Berlioz le entregó los primeros borradores le pareció poco adecuado para el instrumento. Así que decidió realizar un concierto de su propia mano y surge la “Sonata para la gran viola” para viola y orquesta, concierto que él mismo interpretó y que desde entonces se ha tocado muy poco dada su gran dificultad técnica. Berlioz por su parte también terminó su trabajo al que nombro “Harold” (Krick 1941, 306).

En 1835 el violinista regresó a Parma y fue nombrado asesor de la orquesta ducal. Gracias a sus contactos en toda Europa la reorganiza y él mismo dirige obras como el Puritano de Bellini, oberturas de Guillermo Tell, Rossini y Fidelio de Beethoven. Sin embargo el tribunal no estuvo de acuerdo con sus planes ya que pensaba sustituir a varios de sus integrantes por no cumplir con sus expectativas, y a pesar de que se convirtió en la mejor orquesta italiana se vio obligado a renunciar. En 1837 regresó a Génova donde obtuvo el certificado de legitimidad de su hijo Achille y lo nombró su único heredero (Sugden 1980, 173).

Con ayuda de su amigo Lazzaro Rebizzo fundó el Casino Paganini, un lugar de música nueva en París, y el violinista se comprometió a dar conciertos cada dos semanas, pero el deterioro de su salud cada día era mayor y le fue imposible realizar tales conciertos, por lo que fue demandado por incumplimiento de contrato por el tribunal de París y obligado a pagar severas multas (Krick 1941, 351). Al no poder seguir tocando decidió dedicarse de lleno a la composición y produjo dos obras más para violín y orquesta “la Primavera” y “Sonata Campestre Balletto” que fueron sus últimas obras muy bien logradas a pesar de su deterioro físico que para ese entonces le había hecho perder el habla.

Después de perder el caso con el tribunal de París se estableció en Niza donde legalmente no podía cumplir una condena extranjera. Invertió gran parte de su dinero en instrumentos musicales que vendió fácilmente gracias a su renombre. Al poco tiempo de iniciar sus actividades como negociador su salud empeoró una vez más y su hijo le envió un sacerdote a quien Paganini rechazó rotundamente afirmando que él no se estaba muriendo. El obispo de Niza se enteró de este acto y lo acusaron de impiedad y le fue negado un funeral



En la siguiente parte se encuentra la indicación de “Tempo di marcia” y comienza con el violín en anacrusa hacia el primer tiempo con un motivo rítmico de octavo, silencio de dieciseisavo y dieciseisavo, el cual, será el motivo característico durante todo este movimiento. Este primer tema se divide en dos períodos; el primero de 8 compases que comienza en la tónica y viaja hacia la región de dominante nuevamente utilizando un acorde disminuido de Re sostenido, para terminar en el compás 23 en mi menor. (Fig. 37) El segundo periodo conformado de 18 compases comienza en el relativo mayor (Do), y maneja los mismos motivos rítmicos en la melodía.

Hacia la última parte en el compás 37 Paganini utilizó uno de los recursos más comunes en el clasicismo: la repetición de motivos exactamente iguales en donde la única variación es la dinámica, piano a forte. Finalmente resuelve en una cadencia simple. (Fig. 38)



Fig. 37 Ritmo característico de la melodía



Fig. 38 Repetición de compases con variación de dinámica.

El tema B se presenta en modo mayor en la tonalidad de La, se divide en dos períodos; el primero de 8 compases y el segundo de 16. Es contrastante del tema A y la melodía contiene notas largas y sugiere tranquilidad. El acompañamiento ahora con subdivisión de octavos se vuelve más ágil y la armonía se mantiene similar a la del tema A, pero ahora en modo mayor. De igual forma que en la primera parte, realiza una inflexión hacia la dominante en el primer periodo que termina en Mi mayor. (fig. 39) El segundo periodo se une de una forma sutil por la nota Mi del violín que se convierte en la séptima de un acorde de Fa sostenido mayor, la cual funge como dominante de la dominante de Mi mayor. Esta sección también es divisible en dos semifrases; la primera termina en el compás 58 y la

segunda en el compás 66; esto refleja la enorme simetría que Paganini utilizaba para las frases y la estructura de la obra en general.



Fig. 39 Presentación del tema B en modo mayor.

El ritornelo presenta el tema A literalmente igual y sin ninguna variante, solamente sin las barras de repetición; en el compás 92 es interrumpido súbitamente por un silencio de tres tiempos con calderón y regresa el motivo de la introducción en sesentaicuatroavos a manera de codetta, pero haciendo un arpeggio de La menor mientras la guitarra presenta el acorde de La menor en dieciseisavos hasta culminar en una cadencia V-I y reiterar la tónica tres veces. (fig. 40)



Fig. 40 Final enérgico con arpeggio de La menor

### 2.1.2. Rondocino

Con indicación de allegro, en la tonalidad de La mayor y el compás de 2/4 comienza el segundo movimiento, presentando el estribillo del Rondo. El tema nuevamente anacrúsico tiene como notas base un arpeggio de La mayor. Consta de un periodo con dos frases, que a su vez se dividen en dos semifrases, una antecedente y otra consecuente; la primera con final femenino y la segunda con final masculino. La segunda frase del primer periodo está elaborada con el mismo material temático y armónico. (Fig. 41) En el segundo periodo la melodía del violín se repite intacta, la variación se encuentra en el acompañamiento. Aunque la armonía es la misma (primer grado y dominante con séptima) el ritmo en

arpeggios de dieciseisavos hacen diferencia. La segunda parte del estribillo comienza con una escala diatónica descendente del segundo al quinto grado, y termina con un arpeggio de la mayor. En el acompañamiento solo se aprecian cadencias simples abiertas, que terminan en una gran cadencia perfecta I-IV-I6/4-V7-I.



Fig. 41 Repetición de melodía con variación de ritmo en el acompañamiento

### 2.1.3. Trío

El tema B está escrito en Re mayor y tiene la indicación de trío; su carácter a diferencia del estribillo, es enérgico y agresivo. La primera parte se divide en dos frases, donde la primera inflexiona al segundo grado Mi menor y la segunda regresa a Re mayor. La segunda parte del trío está conformada por una progresión diatónica de cuatro compases y con una distancia de intervalo de segunda mayor; la primera en Fa sostenido mayor y la segunda en Mi mayor, inmediatamente comienza el ritornelo del trío para tener una pequeña forma ternaria dentro del Rondo. (Fig.42)



Fig. 42 Inicio del trío enérgico y con notas largas

La segunda vez que presenta el estribillo aparece igual que al inicio, con la única diferencia de que se reduce a un solo periodo la primera parte, variando el acompañamiento en cada semifrase. (Fig. 43)



Fig. 43 Primer parte del estribillo compactada a 8 compases.

#### 2.1.4. Minore

El tema C se presenta en la tonalidad de Si menor y está construido simétricamente por dos periodos; el primero con dos semifrases de 4 compases, donde la primera termina en el quinto grado Fa sostenido mayor y la segunda en Si menor. En el violín tiene la indicación “Pizz” lo que da un sonido muy peculiar, un tanto humorístico, y en cada una de las cadencias tiene un acento en el segundo tiempo. La segunda parte del minore, tiene la misma indicación técnica en el violín. Comienza en La mayor a manera de inflexión a una dominante de la dominante del relativo mayor (Re mayor), la melodía realiza una gran escala de La mayor y la guitarra, un acompañamiento sumamente simple en octavos, marcando la armonía con acordes en estado fundamental y en armonía de tónica y dominante. La variación en la técnica del violín hacen que este tema contraste mucho con los temas anteriores. (Fig. 44)



Fig. 44 Inicio del Tema C con la indicación “Pizz”.

Para finalizar se presenta el estribillo como en la segunda repetición, es decir, reduciendo la primera parte a un solo periodo. La segunda parte se repite literalmente pero en la repetición encontramos una coda de 9 compases. El violín en dieciseisavos viaja por las regiones de tónica y dominante de un compás a otro, y la guitarra con ritmo de cuartos,

marca la armonía hasta que se detienen en el quinto grado. Para finalizar terminan con un motivo melódico entre la guitarra y el violín, con un intervalo de sexta y culminan con tres acordes de La mayor, dos cortos y el final más largo. (Fig. 45)

The image shows a musical score for guitar and violin. The guitar part is written in the treble clef and the violin part in the treble clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The guitar part begins with a pizzicato (pizz.) instruction and the violin part with an arco instruction. The score includes fingering numbers (1, 4) and a measure number 110 in a box. The piece concludes with a fortissimo (ff) dynamic marking.

Fig. 45 Motivo melódico de sextas paralelas para finalizar.

La elaboración de este rondo nos demuestra el gran manejo del lenguaje clásico de Paganini. Con una forma A B A' C A'', cada una de las partes es contrastante la una de la otra, no solo en tonalidad y recursos compositivos, sino añadiendo variantes técnicas en el violín.

## 2.2. Propuesta Interpretativa

En esta sonata tenemos un lenguaje musical sumamente claro, es decir, que la estructura de la obra está muy bien definida; los periodos, frases y semifrases generalmente son simétricos, los movimientos se dividen en partes contrastantes y las modulaciones e inflexiones son muy evidentes. También podemos observar que los instrumentos están destinados a fungir un papel específico; la guitarra hace las veces del acompañamiento durante toda la obra, mientras que el violín tiene la melodía principal.

El reto principal de los intérpretes, es saber como hacer interesante una obra que en el papel podría parecer poco interesante y repetitiva.

El interpretar una obra en ensamble implica diferentes retos a la interpretación solista. Una de las dificultades de trabajar en un ensamble es estar de acuerdo con las secciones, y saber que puntos son más climáticos, o deben tener mayor tensión que otros. El análisis realizado nos ayudará para aclarar todos estos puntos, y estar de acuerdo con el fraseo y la definición de secciones. Otra de las complicaciones de este ensamble en específico, es el balance dinámico entre los instrumentos; la guitarra es un instrumento con poca sonoridad respecto

de casi cualquier otro instrumento, y los rangos dinámicos con respecto a los del violín son muy diferentes. Será un reto para ambos intérpretes no perder de vista este aspecto, y tratar de lograr un balance que no rompa con las propias capacidades de cada instrumento.

Uno de las mayores virtudes en un ensamble, es lograr homogeneizar la agógica. Aunque la obra no contenga indicaciones de este tipo, se deben de realizar en las cadencias o en los lugares donde repose la armonía, aunque no sean muy notorios, pues considero que la flexibilidad agógica es importante. Estos cambios de tempo se pueden estudiar tomando en cuenta cuál de las dos partes tiene el nivel de subdivisión rítmica más corto, y así el otro instrumento, acoplarse a la variación en el tempo. También escuchar la parte del otro instrumento de manera separada, ayuda a saber la concepción que el otro intérprete tiene de la música. El ensayar todo el tiempo en conjunto, no nos permite escuchar exactamente lo que el otro instrumento está haciendo, debido a que estamos preocupados por nuestra parte. En la introducción de la obra el balance no es la dificultad principal, ya que la guitarra comienza con rasgueos, mientras el violín utiliza notas largas. Sin embargo la precisión rítmica sí es importante; al utilizar el cuarto nivel de subdivisión del compás (sesentaicuatroavos), se complica la interacción de los dos instrumentos. Establecer un pulso estable se puede lograr marcando una subdivisión más cercana, por ejemplo en octavos, de esta manera las entradas serán mas precisas.

Paganini escribió indicaciones de dinámicas y fraseo que simplifican el trabajo del intérprete. Junto con esto se debe tomar en cuenta la división de las frases y hacia donde dirigir la tensión y relajación; por ejemplo, en la sección "*Tempo di marcia*" el violín inicia a desarrollar las melodías; el guitarrista debe de tratar de seguir la dinámica de cada una de las frases aunque el acompañamiento permanezca en un solo acorde; el análisis ayudará a acordar estos puntos; *crescendos*, *diminuendos* y cadencias tienen que ser claras para ambos intérpretes, sólo de esta manera será congruente y no, una constante lucha entre las partes.

El guitarrista debe de tener especial cuidado en apagar las notas de las cuerdas al aire en la guitarra, puesto que se utilizan acordes en primera posición, es un error común dejar sonando las notas al aire, más de lo que deben durar, y peor aún, cuando la armonía ya haya cambiado. La mano derecha es la indicada para apagar estas notas, sin interrumpir el desarrollo de la armonía. Junto con esto, la articulación también debe de apegarse a la de la

melodía; si la melodía hace respiraciones en la mitad o al final de la frase, el acompañamiento deberá de hacerlas junto con ella.

Debido a su forma, en el Rondoncino se presentan muchas secciones que se repiten. Cada una de estas partes serán menos monótonas si se utilizan variantes. El carácter de las frases se puede variar utilizando diferentes recursos. Si queremos que el carácter sea sobrio se puede optar por utilizar una dinámica en piano y una articulación ligada, mientras que si queremos que el carácter sea agresivo, utilizamos una dinámica en forte y una articulación en *staccato*. El estribillo y sus repeticiones debe de tener cada una de estas variantes, para hacer más atractiva la obra. Cada uno de los temas que se presentan en este movimiento tienen un carácter diferente, el más sobresaliente es el que se presenta en modo menor, donde Paganini utiliza la técnica de *pizzicato* en el violín. La guitarra acompaña con acordes en ritmo de octavos, y es una opción utilizar la misma técnica en la guitarra (*pizzicato*). De esta manera los acordes no serán demasiado sonoros y los acentos marcados al final de las frases serán más claros si se tocan libres (sin *pizzicato*).

En esta obra el trabajo siempre debe realizarse en conjunto, la congruencia entre las partes es esencial y siempre llegar a acuerdos es la mejor manera de abordar una obra.

### **3. Ponce Cuéllar, Manuel María (1882-1948)**

#### **Sonatina Meridional.**

Compositor mexicano nacido el 8 de diciembre en Fresnillo Zacatecas. Tiene la fortuna de crecer en una familia culta en la que todos contaban con educación musical, es el menor de once hermanos. Su madre les enseña a todos sus hijos las notas musicales incluso antes que el abecedario. Casi recién nacido la familia se muda a Aguascalientes, y a la edad de cuatro años ya recibía clases de piano por parte de su tía Josefina. Asombrosamente a la edad de 5 años compone su primera obra la "danza del sarampión" en memoria a que estuvo convaleciente por esta enfermedad. (Otero 1981, 6) Su precocidad y aptitud para la música lo llevan al coro infantil del templo de San Diego, a los trece años se convierte en organista ayudante y a los quince obtiene el puesto de organista titular. En 1901 ávido de conocimiento viaja a la ciudad de México para probar suerte en el Conservatorio Nacional de Música, sin embargo, por los planes de estudio anticuados que se impartían en éste, decide abandonarlo al poco tiempo. (Díaz 2003, 71). Regresa a Aguascalientes pero aconsejado por sus maestros Vicente Mañas y Eduardo Gabrielli, decide viajar a Europa y

así enriquecer su conocimiento. Lamentablemente, su situación económica era muy mala, por lo que no pudo reunir el dinero suficiente para el viaje y tiene que vender su piano. En 1904 comienza su viaje a Europa, pasando primero por Nueva York, posteriormente a Bolonia donde estudia en el Liceo Rossini, y finalmente a Alemania. Es discípulo del profesor Martín Krause, y bajo su guía Ponce se desempeña como un extraordinario alumno. En 1908 sus problemas económicos se incrementan por lo que tiene que regresar a México. Es en esta época cuando Ponce comienza a componer con un estilo nacionalista, es decir, rescatando el folklore de nuestro país. Dada la madurez en sus estudios, percibe que los grandes compositores como Bach, Haydn, Beethoven, etc. incluyen dentro de sus obras, temas populares de sus respectivos países. Entonces el compositor mexicano, decide de la misma manera, incluir dentro de sus obras algunas canciones populares de nuestro país y hace arreglos de canciones como "La Pajarera" y "La Valentina". A mediados de este mismo año Ponce comienza a dar clases en el Conservatorio Nacional de Música gracias a la recomendación de Luis G. Urbina. En los años posteriores sigue su producción nacionalista y comienza con sus conferencias sobre la música y la canción mexicana. Compone obras como "Balada Mexicana", "Arrulladora Mexicana", "Barcarola Mexicana, etc., que contienen además del folklore de la música mexicana, los tintes de la música nueva europea que aprendió Ponce en sus clases. (Otero 1981, 10). En 1912 en un concierto celebrado por el día nacional de Francia, conoce a la cantante Clementina Maurel de origen galo. Comienzan a trabajar juntos, se enamoran y comienzan su noviazgo.

La situación política en México cada día era peor, había estallado una revolución, la capital del país era un caos y las puertas para cualquier tipo de trabajo se cerraban, por lo que en 1915 Ponce decide huir del país y viajara a Cuba junto con Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Pese a los tiempos difíciles Ponce decide sacar provecho de su estancia en este país y comienza a enriquecer su cultura con los cantos nuevos, los ritmos sincopados, y la gran actividad artística de Cuba. Compone una "Suite Cubana" y la "Rapsodia Cubana". Funda la "Academia de Música Beethoven" dando clases para poder subsistir mientras vivía en Cuba. En febrero de 1917 fue invitado a Nueva York por parte de un eminente político cubano y ofrece un concierto con gran éxito (Díaz 2003, 247). La situación en México mejoraba, a Ponce le llegan noticias desde su país informándole que le otorgaban un nombramiento como profesor del Conservatorio Nacional de México, decide regresar y

junto con esto ocurre uno de los hechos más importantes en su vida personal, contrae nupcias con su novia Clementina. Al siguiente año Ponce es nombrado Director de la Orquesta Sinfónica Nacional con la que acompaño a grandes solistas, entre ellos Casals, pero al poco tiempo decide abandonarlo por motivos políticos. En 1919 funda la Revista Musical de México. (Miranda, "Ponce, Manuel". Recuperado el 1.11.12).

En 1923 el guitarrista Andrés Segovia se presenta por primera vez en México y es donde conoce a Ponce, que queda maravillado por el sonido y posibilidades de la guitarra. Ponce publica en el periódico: "...Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra . Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y de esta manera, enriquecer día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra..." (Ponce, 1923). De este encuentro nace una grande y larga amistad que termina hasta el último de los días de Ponce. En esa ocasión Segovia le pide que componga algo para acrecentar el repertorio de la guitarra, el compositor encantado accede a esta petición y escribe un "Alegretto quasi serenata" que después incluye como el tercer movimiento de su Sonata Mexicana. Segovia queda encantado con la sonata y escribe a Ponce para agradecer y animarlo a seguir componiendo para la guitarra. (Otero 1981, 19).

Ponce siempre en busca de su crecimiento profesional, observa la nuevas tendencias en la composición y decide viajar a Francia junto con su esposa en 1925. Reside en París y es en esta ciudad cuando se estrecha la amistad con Andrés Segovia, quien continúa insistiendo en que componga más obras para guitarra. Segovia procura siempre difundir el trabajo del compositor e interpretarlo en todos sus conciertos, de igual manera trata de que sus obras sean publicadas por las editoras. La principal razón del viaje de Ponce fue estudiar las nuevas tendencias de composición y observar los procedimientos para clasificar la música popular. De esta manera le propone al gobierno de México crear un comité para el rescate de la música folklórica guiándolos desde Francia. En esta época compone su Preludio en Si menor, el Preludio para guitarra y clavecín y la Sonata III en la que utiliza un lenguaje mucho más contemporáneo. En 1927 crea "La Gaceta Musical", la primer revista en español publicada en Francia, en la que colaboraron compositores como Villa-Lobos, Alejo Carpentier, Paul Dukas, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo, Turina, entre otros. En 1928 se inscribe a la Escuela Normal de Música de París en la clase de composición del maestro

Paul Dukas, entre sus compañeros están Villa-lobos y Joaquín Rodrigo. Ponce continua sus composiciones para diferentes instrumentos y no deja de lado la guitarra, compone la Sonata Romántica, donde denota el conocimiento de este instrumento. Es constantemente elogiado por su maestro quien le dice: "... usted no es un discípulo, es un ilustre músico que me hace el honor de escucharme..." (Otero 1981, 41). Sin embargo no todo marcha del todo bien, el gobierno de México deja de enviarle dinero a Ponce y su esposa Clementina decide regresar a México para arreglar estos asuntos.

Segovia al ver que bien domina los diferentes estilos de composición para la guitarra decide proponerle algo para diversificar el repertorio para ésta. Le pide que componga algo en estilos anteriores a su época y deciden que en lugar de firmar con su nombre, Ponce firme con el seudónimo de algún vihuelista o compositor antiguo, de aquí resulta la "Suite en La menor" que le atribuyen al compositor Weiss (Otero 1981, 44). Las composiciones de Ponce son cada vez más famosas gracias a Segovia, quien es su principal promotor, da una serie de conciertos en Berlín y Madrid donde tiene un éxito rotundo. En 1929 Ponce realiza un viaje a Barcelona donde gana un concurso de composición con su obra "Miniaturas" para cuarteto de cuerdas, nuevamente el compositor, se enriquece de la cultura y folklore de un nuevo país, la música española ahora es impregnada en sus composiciones. Segovia continúa comisionándole obras para guitarra, le pide unas variaciones sobre el tema de las Folias de España en Re menor, y le solicita por primera vez un concierto para guitarra y orquesta, que es uno de los máximos deseos del guitarrista. Ponce además compone sus 24 preludios en todas las tonalidades mayores y menores, emulando los preludios de Chopin o Scriabin (Alcázar 2000, 118).

Los problemas económicos de Ponce continúan y decide dejar sus clases de composición con Paul Dukas, afortunadamente pueden llegar a un arreglo en la escuela para que pueda entrar como oyente por la mitad de dinero. Segovia enterado de esto, decide apoyarlo económicamente y le envía mil francos que le ayudan mucho al compositor. En las vísperas de la navidad de 1929 comienza a componer el concierto para guitarra y orquesta (Miranda, "Ponce, Manuel". recuperado el 2.11.12).

La Sonatina meridional nuevamente es una petición de Segovia que en diferentes cartas la solicita ansiosamente: "...¿Has recibido mi carta anterior? ¿Qué te parece la idea de la sonatina de carácter español? ¿No te gustaría realizarla? yo lo deseo ardientemente..."

(Otero 1989, 78) posteriormente en agosto de 1930 escribe: "...mientras el concierto avanza, mientras llega a la edad viril, ¿Por qué no escribes una Sonatina -no sonata- de carácter netamente español? Si quisieras ponte a ello, se la ofrecería enseguida a Schott, para que la incluyese en la serie de mediana dificultad... Estoy seguro de que harías algo tan gracioso como la de Torroba, y de mucho más enjundia musical..." (Alcázar 2000, 166). A lo largo de varios meses el guitarrista insiste mucho en esta obra, le manda algunas correcciones y le pide que no deje de revisarla en ningún momento, en sus cartas explica porque cambiar algunos pasajes o algunas armonías de manera que todo se vuelva un trabajo homogéneo. El 25 de enero de 1931 le escribe: "¡¡Si vieras que espléndidamente ha quedado la Sonatina!! A propósito: prefiero desechar el cambio que me has mandado, y conservo lo escrito originalmente. Es mejor. He probado el Andante y el Allegro en el concierto de aquí, y no ha habido músico presente en la sala que después no me haya hablado con entusiasmo" (Alcázar 2000, 168). La Sonatina es estrenada por Segovia a finales de mayo en París en la Sala Gaveau. Se publica en 1939 con el título de Sonatina Meridional añadido por el guitarrista refiriéndose al sur de España, Andalucía en particular, sobre todo gracias al segundo tema del primer movimiento que es una melodía muy popular entre los guitarristas flamencos; también añadió el subtítulo a cada uno de sus movimientos: Campo, Copla y Fiesta.

En julio de 1932 Ponce termina sus clases con Paul Dukas y se gradúa en la Escuela Normal de París en la licenciatura de composición. Su maestro le otorga la más alta calificación y realizan un homenaje tocando varias de sus obras. En febrero del siguiente año el compositor regresa a México junto con Segovia pero sin su esposa Clementina, quien se queda en París. Inmediatamente le ofrecen a Ponce dar clases de historia y piano en el Conservatorio Nacional de Música y poco después le ofrecen el cargo de Director en esta misma escuela. Para 1934 se realiza un concierto en París dedicado totalmente a la obra de Ponce, participa su esposa Clementina y con esto se cierra la gran carrera que el compositor llevó en esta ciudad. Clementina regresa a México para reunirse de nuevo con su esposo.

En 1934 se inaugura Bellas Artes y con motivo de esto Ponce compone la música para la obra de teatro "La Verdad Sospechosa", de Juan Ruíz de Alarcón. También es invitado Andrés Segovia quien participa en varios conciertos. Se hospeda con Ponce gracias a su

gran amistad. El guitarrista sigue tocando en todos sus conciertos las obras del mexicano, algunas todavía bajo el nombre de otro autor. Sin embargo esta amistad se ve deteriorada por la gran carga de trabajo de estos dos personajes, Segovia en su actividad concertística y Ponce a cargo de labores burocráticas que se ve obligado a realizar. En 1937 Segovia escribe: "...No quiero interrumpir la ocupación en la que estás entregado cuando te llegue esta carta, sino por muy breves minutos. Lo necesario únicamente para pedirte que, por lo menos, nos dejes saber de tu salud, aunque sea por medio de una simple postal... ni siquiera me atrevo a preguntarte si has escrito algo para guitarra. Supongo que habrás empleado mejor tu tiempo..." (Alcázar 1989, 182)

En 1939 se le organiza un homenaje a Ponce en Bellas Artes y el gobierno de Cuba le otorga una condecoración de artes y letras. Al año siguiente Ponce sufre una recaída de su enfermedad (uremia) que lo ha perseguido varios años. Justo en esos momentos Segovia visita México para ofrecer un concierto y se encarga junto con Clementina de cuidar del compositor. El guitarrista estrena el concierto de Castelnuovo Tedesco para guitarra y orquesta, al escucharlo Ponce queda sumamente motivado para seguir componiendo el que había comenzado en París. Segovia tiene que seguir su gira por Sudamérica, y constantemente le escribe a Ponce para vigilar su estado de salud. Además le gestiona un viaje a Montevideo para promocionar su obra. Los dos amigos están en constante comunicación y Ponce le comienza a mandar avances del concierto para guitarra y orquesta, Segovia queda maravillado y le pide más y más, hasta que en enero de 1940 el concierto queda finalizado en su totalidad con el nombre de Concierto del Sur (Otero 1981, 113). En agosto de 1941 comienza su viaje a Uruguay, realiza conferencias y conciertos y obtiene un éxito descomunal. El 4 de octubre de 1941 se estrena el Concierto del Sur en Montevideo, la aprobación es unánime. "... bellísimo concierto para guitarra y orquesta ejecutado con el concurso de Andrés Segovia, una obra de finísima calidad... ...Mereció las más entusiastas ovaciones de la sala, siendo preciso repetir el último movimiento. El maestro Manuel M. Ponce fue asimismo largamente aplaudido como autor e intérprete a la vez, en las otras partes del programa en las que dirigió sus obras: Suite en estilo Antiguo, Poema Elegíaco y Chapultepec." (El Diario Montevideo, 5 de octubre 1941). Después de Uruguay visita Argentina y finalmente Santiago de Chile con el mismo éxito. Regresa a México lleno de satisfacciones.

En 1943 compone el concierto para violín y orquesta, esta es la última obra de gran formato que escribe. En 1944 por fin se estrena el Concierto del Sur en México interpretado por Andrés Segovia bajo la dirección de Erich Kleiber. La salud del compositor se ve cada vez más deteriorada, su amigo Segovia trata de ayudarlo económicamente mandando dinero por los derechos de su concierto. En 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes le otorga a Ponce el Premio Nacional de las Artes y Ciencias. Con su estado de salud cada vez más delicado escribe su última obra Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón para guitarra, es la única obra que no reviso Andrés Segovia. Finalmente el 24 de abril de 1948 muere a los 66 años, dejando una obra considerable, en especial para la guitarra, ayudando a posicionarla dentro de las salas de concierto. "Ponce la levanto sobre la escasa altura artística en que se hallaba, a lado de Turina, Falla, Manén, Castelnuovo, Villa-Lobos, Tansman, etc., más copiosamente que todos juntos, emprendió su noble cruzada con ánimo de liberar a la bella prisionera. Gracias a él, como a los que dejo nombrados, quedó la guitarra rescatada de la música escrita solo por guitarristas... ..gracias a las fuerzas espirituales que él ha puesto en la guitarra, contemplo con intenso gozo como la crisálida se convierte en mariposa". (Segovia 1948)

### **3.1. Análisis Sonatina Meridional.**

La Sonatina Meridional está compuesta en tres movimiento y se acerca mucho a una sonata tradicional en la forma, tanto en su estructura general como en sus movimientos. Puesto que es una "Sonatina" a petición de Andrés Segovia, Ponce escribió una sonata ligera, con solo tres movimientos, dos rápidos y uno lento. Omitió el minueto o Scherzo que se suele usar en las sonatas clásicas tradicionales. Ponce también siguió las recomendaciones de Segovia de que escribiera una obra de carácter español y principalmente andaluz, resultando una obra escrita en ritmo ternario, en la que el primer movimiento está en Re mayor, el segundo en su homónimo menor y el tercero nuevamente en Re mayor.

#### **3.1.1. Campo**

El primer movimiento respeta en su estructura al allegro de sonata clásica (exposición, elaboración y reexposición) y está escrito en 3/8. En el primer movimiento podemos apreciar el siguiente esquema de estructura.

Compás	Sección
1-7	Introducción
8-36	Tema A
37-51	Puente
52-78	Tema B
79-142	Desarrollo
143-227	Reexposición

Ilustración 3 Esquema de forma sonata en el movimiento Campo

Desde los primeros compases de la introducción, se encuentran ciertas características de la música española. Comienza enérgicamente con un acorde de tónica e inmediatamente a este sucede un acorde de sexta napolitana con un pedal de Re en el bajo acentuando el carácter español de la obra. (Fig. 46) El tema principal comienza en el compás 8 y contrasta con lo anterior. Una melodía basada en la armonía del bajo que desciende cada dos compases a partir del séptimo grado hasta el tercer grado de Re mayor que se presenta en modo mayor para hacer una pequeña inflexión al homónimo menor. En el compás 18 se presenta por primera vez una figura de tresillo en medio de dos octavos; esta figura estará presente a lo largo de toda la obra y movimientos como motivo rítmico característico de la sonatina. (fig. 47)



Fig. 46 En el Tercer compás el acorde napolitano

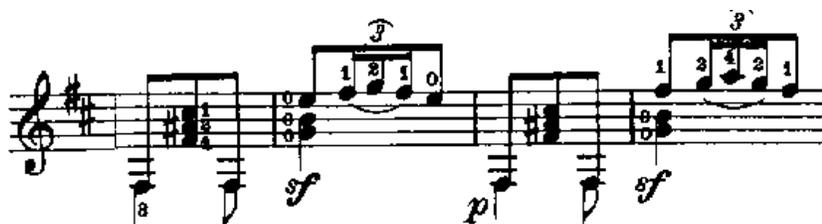


Fig. 47 Motivo rítmico que se utilizará en todo el movimiento

En el compás 21 se presenta un pequeño puente, anunciando el ritmo, técnica (Pizzicato) y material temático del cual se elaboraran posteriormente todos los puentes del primer movimiento. (Fig. 48)



Fig. 48 Primera presentación de un puente con indicación de Pizz.

El segundo tema se presenta en el compás 52 en la tonalidad de La mayor, es decir, la dominante. El tema es dulce y melódico está basado en una canción de juego de Andalucía y la armonía es claramente simple utilizando tónica y dominante. En el compás 63 la canción se repite con la indicación de “más lento” y en la tonalidad de Si bemol mayor lo que nos lleva a la parte final del tema B que termina con una cadencia frigia a partir del quinto grado de La mayor y con el segundo grado descendido (Fig. 49) para después reiterar la modulación en un juego de cadencias V-I hasta llegar a la repetición o bien la sección del desarrollo.



Fig. 49 Cadencia Frigia

En la elaboración Ponce juega con muchos elementos presentados con anterioridad; escribe un pequeño debate entre el tema A y la canción. Uno interrumpiendo al otro constantemente comenzando en la tonalidad de Fa mayor pasando por Do sostenido mayor, Mi mayor y desembocando al final de la elaboración en un material completamente nuevo

conformado por un pedal de La mayor en contratiempo que nos da la sensación de un cambio de compás, y en una cadena de acordes mayores en inversión que se convierten uno tras otro en dominante del anterior y termina en el acorde de La mayor con séptima y novena que crea la máxima tensión de todo el movimiento hacia la reexposición. (Fig. 50)



Fig. 50 Progresión final de acordes del desarrollo

La reexposición también cumple con las reglas clásicas. En la introducción, tiene una ligera variante en el compás 148, donde hace una reiteración del si bemol hasta llegar a un grupeto. (Fig. 51) El tema A se mantiene intacto hasta llegar al primer puente que en lugar de ir a Si mayor como en la exposición, hace inflexión a Mi mayor que es la dominante de la dominante manteniendo la tonalidad de Re mayor. Para la sección del puente hacia el tema B (la canción) se mantienen en la tonalidad inicial, manteniendo una estricta relación interválica pero en Re mayor.



Fig. 51 Variación en la re exposición

Antes de finalizar en un contundente Re mayor se presenta una pequeña coda con elementos de los puentes y en pizzicato. (Fig. 52)



Fig. 52 Coda

### 3.1.2. Copla

Este movimiento está marcado como andante, tiene compás de 6/8 y en la tonalidad de Re menor; completamente contrastante al primero por ser un movimiento lento e introspectivo. Se puede observar la influencia del impresionismo en Ponce, y que plasmaba en algunas de sus obras, un claro ejemplo de esto es la Sonata III para guitarra, donde el manejo del tiempo es más libre, la armonía es poco usual y el recurso del cambio en el timbre es fundamental para generar colores dentro de la obra. En los primeros compases se presenta la melodía de manera ascendente y en el bajo un pedal de La. El ritmo del bajo nos da la sensación de un hemiola desde el comienzo. (Fig. 53) Del compás 9 al 13 la inestabilidad armónica es muy notoria, y donde el bajo presenta una escala ascendente y cromática que culmina nuevamente en un Re y hacia la sección siguiente (Fig. 54)



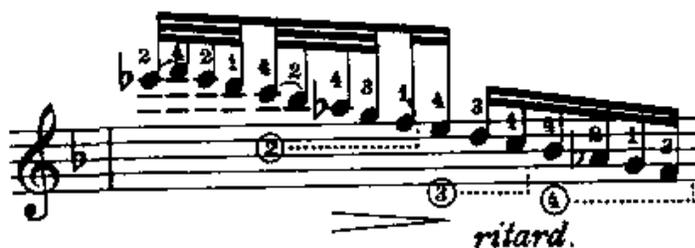


Fig. 55 Escala descendente en treintaidosavos

### 3.1.3. Fiesta

El último y tercer movimiento de la sonatina refleja inmediatamente por que Segovia eligió el nombre de Fiesta para este. Regresamos a la tonalidad de Re mayor, y está en compás de 3/4, y por ser un movimiento bastante rápido se puede marcar fácilmente en un solo pulso. No está escrito en una forma musical convencional, sin embargo, cada una de sus secciones son muy claras de identificar.

La primera parte comienza a manera de introducción y abarca del inicio al compás 16. Aquí se presentan varios elementos que se utilizaran durante todo el movimiento; en primer lugar los rasgueos, en segundo lugar el ritmo del primer compás con dos octavos en medio de dos negras y el ritmo atresillado del 4 compás, y en tercer lugar el material temático que poco a poco se va desarrollando, así como la bifuncionalidad del bajo con respecto de la melodía que sugiere una politonalidad. (Fig. 56)



Fig. 56 Inicio con Rasgueos

Del compás 17 al 49 los temas son más tranquilos y están conformados de dos periodos grandes. A partir del compás 26 comienza una serie de cambios de registro a manera de antecedente y consecuente hasta el compás 49. (Fig. 57)



Fig. 57 Antecedente-Consecuente en diferente registro

A partir del compás 50 se presenta una especie de ritornelo; regresa la fuerza de la introducción pero esta vez desarrolla el tema con un pequeño canon hasta el compás 86. Inmediatamente se presenta un puente que nos conectará con la siguiente sección, aquí el bajo es predominante y nos dibuja una escala descendente y ascendente de quintas paralelas y por grados conjuntos en el relativo menor (Si). (Fig.58)



Fig. 58 Quintas paralelas en la voz del bajo

Es aquí donde tenemos la parte más inestable armónicamente, comienza en el compás 103 con dos semi-frases de 6 compases cada una, donde se regresa al recurso de los rasgueos y predomina la fuerza, que desemboca al compás 118. En el manuscrito esta sección está hecha como una progresión a base de rasgueos con el ritmo inicial de dos octavos entre dos negras, y es muy enérgica, sin embargo, Segovia decidió cambiar en su edición tanto los rasgueos como el ritmo, lo que sin duda resta mucha energía y carácter por lo que no es poco común, que esta sección muchos guitarristas decidan respetar la versión del manuscrito. (Fig. 59)



Fig. 59 Modificación de tresillos en la edición de Segovia



encuentran indicaciones de dinámica e indicaciones tímbricas, que nos ayudarán a dar un color diferente a cada tema. Omitirlas sería un grave error, ya que Segovia acierta en la mayoría de estos casos, sugiriendo cambios de timbre en las melodías. No todas las indicaciones son claras y pueden parecer un tanto subjetivas, por ejemplo el “dolce” del tema B. Los recursos que debemos utilizar para una indicación de este tipo, es lo que tenemos que decidir. Probar cambios de timbre y de dinámica es un buen lugar por donde empezar; con el ataque sobre los trastes y una digitación sin cuerdas al aire se facilita cantar la melodía con el instrumento. Si queremos un timbre cristalino podemos atacar sobre el puente y utilizar la misma digitación. Este trabajo nos ayuda a explorar la obra desde otros puntos de vista más allá de un aspecto técnico.

En el segundo movimiento la línea melódica cobra mayor importancia. En el análisis se observa que Ponce utiliza un estilo impresionista. Esto nos ayuda a tomar ciertos criterios en la interpretación. Con lo que respecta a la agógica el tiempo puede manejarse de manera más libre, el rubato es el recurso más idóneo para resaltar la melodía. Los cambios en el timbre, también se deben utilizar para generar diferentes colores que junto con los pasajes armónicos inestables nos ayudarán a crear texturas.

El tercer movimiento comienza enérgicamente con una introducción de rasgueos. Los silencios escritos en el manuscrito ayudan a que la articulación sea más clara y brindan un carácter más rítmico y enérgico. Segovia los eliminó pero esta sección se puede resolver de manera sencilla apagando las cuerdas al aire con el pulgar de la mano derecha; la digitación de los rasgueos es primordial para que las figuras rítmicas se escuchen claras (principalmente los tresillos), ya que por ser un movimiento rápido se dificultan estos pasajes. Se debe encontrar una digitación fluida, que puede ser anular, medio, índice; meñique, anular, medio; o anular, índice, índice. No es recomendable usar el pulgar en estos pasajes ya que en la mayoría de los casos, este dedo tiene más peso, y se acentuará uno de los tiempos o se entorpecerá el movimiento.

Segovia sugirió varios cambios de timbre que ayudan mucho para diferenciar las voces, es recomendable seguir utilizando este recurso a lo largo de todo el movimiento aunque ya no estén escritas las indicaciones, para hacer una interpretación homogénea en todos los sentidos.

Los motivos principales se repiten a lo largo del todo el movimiento, en diferentes registros, con diferentes colores, etc. Pese a esto, el fraseo deberá de ser el mismo en todas las ocasiones. Apoyados con el análisis debemos ubicar todas las veces que se presentan, y utilizar una digitación que permita el adecuado fraseo. Si se hace una respiración o una articulación en el primer motivo, se debe ser congruente cada vez que se repite.

El carácter español que Segovia encargó a Ponce, se refleja en los giros de la armonía como las cadencias frías, en las melodías basadas en el cante jondo español andaluz, y los rasgueos provenientes de la música flamenca. En la última parte Segovia vuelve a editar una sección, eliminando un pasaje de progresiones que Ponce escribió con rasgueos. Esta sección prepara el final que culmina con mucha energía; si se eliminan los rasgueos se pierde gran parte de esta preparación y el carácter de la obra.

Existen muchas grabaciones de esta obra, considero que es de gran utilidad escuchar varias de ellas. Algunos intérpretes respetan la versión de Segovia y algunos otros el manuscrito. Una grabación muy interesante es la del mexicano Gerardo Arriaga, puesto que hace una combinación entre las dos versiones.

#### **4. Brouwer Mezquida, Leo (1939)**

Nació el 1 de marzo en La Habana, Cuba. Comenzó a tocar la guitarra a la edad de 13 años atraído por el flamenco y gracias a su padre que era médico y guitarrista aficionado. Inicia sus estudios formales de guitarra con Isaac Nicola quien fue discípulo de Emilio Pujol y precursor de la escuela de guitarra en Cuba (Giro 1986, 23). A los 17 años da su primer recital formal y también comienza a ser conocido por sus composiciones como: “Preludio y Fuga” para guitarra, “Música” para guitarra, cuerdas y percusión y “Suite No. 1” para guitarra. Sus primeras publicaciones se hicieron en 1956. En 1959 logra el permiso para salir de su país natal y realizar sus estudios avanzados de guitarra en la Universidad de Hartford en Estados Unidos, y posteriormente de composición en Juilliard School of Music de Nueva York, donde recibió cátedra de Isadora Freed, Joseph Iadone, Persichetti y Wolpe (Rioja 1993, 50)

A su regreso a Cuba, comienza a trabajar en el cine como jefe del departamento de música en el instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde formó el grupo de experimentación sonora y se convirtió en el maestro de músicos como

Silvio Rodríguez, Pablo Milanes y otros intérpretes contemporáneos importantes de su país. También trabajó en la Radio Habana Cuba y comenzó a impartir clases en el Conservatorio Municipal de la Habana, donde enseñó contrapunto y armonía y desarrollo su libro “Síntesis de la Armonía Contemporánea” (Giro 1986, 80).

En 1960, a lado de los compositores Juan Blanco y Carlos Fariñas, ponen en marcha el movimiento de la música de vanguardia en Cuba. En esta misma década, Brouwer, inicia el “Concurso y Festival bi-anual de Guitarra de la Habana” vigente hasta nuestros días. A partir de su debut como intérprete en 1955, su carrera concertista lo ha llevado a todos los festivales importantes de guitarra a nivel mundial, siendo uno de los invitados de honor en muchos de ellos u organizados como homenaje al guitarrista, también ha impartido clases y cursos en éstos. Ha dirigido numerosas orquestas y en 1981 fue nombrado Director Titular de la Sinfónica Nacional de Cuba (Rodríguez, "Brouwer Leo". Recuperado el 12.05.13). En 1992 durante un viaje a España, funda la Orquesta de Córdoba, donde es director artístico. En 1987 es nombrado “Miembro de Honor” por el consejo internacional de música de la UNESCO, posteriormente miembro de la Academia de Artes de Berlín, miembro honorario de la Sociedad Internacional de Autores de Música, presidente de la Federación Internacional de Festivales de Guitarra, entre sus cargos internacionales más importantes (Rioja 1993, 65).

En la rama de la composición su obra puede ser dividida en tres fases, que aunque no estén marcadas bruscamente, son claramente identificables al momento de analizar sus composiciones. La primera etapa “Nacionalista” comienza en 1955. Compositores como Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera se encontraban dentro de esta misma corriente, que pretendía conciliar las nuevas tendencias musicales europeas con los elementos musicales del folklore de cada uno de sus países. (Rodríguez, "Brouwer Leo". Recuperado el 12.05.13). Por otro lado Brouwer define su música más como una fusión entre los modelos culturales de lo culto y lo popular. Las características principales de esta etapa fueron el uso de formas musicales estructurales tradicionales, como la Sonata, suite, variaciones, etc. Además, podemos observar siempre en la música de Leo, elementos de la música popular, aunque su ambiente cultural no era propiamente culto, los elementos afrocubanos, mágicos y rituales son parte importante de su música. Basa gran numero de sus composiciones en estos elementos, uno muy particular son las

células compositivas, que como en la música afrocubana comienzan poco a poco a desarrollarse al igual que en la música de Leo hasta lograr un obra completa (Giro 1986, 142).

Su primera intención como compositor después de haberse formado como guitarrista fue llenar los vacíos del repertorio guitarrístico. Las obras más destacadas en esta etapa composicional fueron: “Pieza sin título” “Danza característica” y “Cuatro Micropiezas”.

La segunda etapa se inicia con el viaje de Brouwer como becario a Nueva York, conectándose inmediatamente con la música de vanguardia, comienza a explorar nuevos recursos abandonando los esquemas clásicos, como la forma, y desarrolla sus composiciones a través de formas extra musicales, como las geométricas y pictóricas, además de las formas aleatorias. Compone para diferentes instrumentos aparte de la guitarra, y se aleja del lenguaje melódico y tonal cada vez más. Una de sus grandes aportaciones durante esta etapa son los veinte “Estudios simples” que creó para la guitarra. Escritos para desarrollar la técnica guitarrística, incluyen técnicas y lenguaje poco usuales, y llenos de una calidad musical excepcional (Hernández 2000, 178).

Es en esta etapa cuando en 1959 inicia sus composiciones vocales como “Tres tonadas campesinas” y “Poema y Madrigalillo” . Estas últimas sobre textos de Federico García Lorca. Se publicaron nacionalmente en 1985 gracias a Jesús Ortega en la EMC, bajo el título de “Dos canciones” y con el formato original para voz y guitarra. Madrigalillo fue terminada el 7 de marzo de 1959, cuando Leo apenas contaba con veinte años, y después de mes y medio serían estrenadas por él mismo, junto con la soprano Georgia Guerra en Bellas Artes, donde fue elogiado por la crítica. “Poema y Madrigalillo” fueron grabados a finales de los sesentas, en un disco de la soprano María Remolá. Para esta ocasión Brouwer añadió un pequeño conjunto de cuerdas y una flauta a la dotación original (Hernández 2000, 76).

En 1964 compone la obra de “Elogio de la Danza” sin duda una de las obras más importantes de esta segunda etapa, mostrando la apropiación de todos los nuevos recursos, el lenguaje serial, la expansión de formas tradicionales y la sobre posición de tonalidades encontrando un equilibrio entre lo tonal y lo atonal (Rodríguez, "Brouwer Leo". Recuperado el 12.05.13). En 1969 es alcanzado por la corriente “Post-modernista” que musicalmente hablando contiene elementos como sobre posiciones de diversas

tonalidades y alusiones a obras clásicas colocadas en oposición, contraposición o interposición.

La tercera etapa llega hasta nuestros días, Leo mismo la denomina como de “Nueva Simplicidad” con dos vertientes muy claras una minimalista y la otra híper-romántica. Una de las características más importantes de este periodo es la recurrencia de algunos intervalos como las segundas, cuartas y séptimas, para crear cierto lirismo atonal. Siguió utilizando las células composicionales como núcleo generador de una obra (Rodríguez, "Brouwer Leo" Recuperado el 12.05.13).

En 1970 compone la obra “Espiral Eterna” una de sus obras más vanguardistas, que no sólo hizo aportes al lenguaje, sino también técnicos y estéticos. Brouwer maneja en esta obra desde un lenguaje post-serialismo, hasta llegar a lo aleatorio. Dividida en varias secciones basadas en tres notas conjuntas, producen desde un sonido determinado hasta lo indeterminado (Hernández 2000, 76). Otra de sus obras más representativas de este periodo es el “Concierto Elegiaco” como un ejemplo de híper-romanticismo, consta de tres movimientos y está pensado a la manera de Brahms y Tchaikovski, y con esto no quiere decir que se parezca en la temática sino en la estructura y la intención.

Brouwer sin duda a aportado lo que ningún otro guitarrista y compositor de su época a logrado, desarrollando la técnica del instrumento, con técnicas extendidas, el manejo del lenguaje musical, etc., lo han posicionado como uno de los más grandes compositores de la historia de la guitarra (Rodríguez, "Brouwer Leo" Recuperado el 12.05.13). A la fecha sigue viviendo en la Habana y se encuentra en constante actividad como Director y compositor, mas no así como intérprete, debido a problemas de salud.

#### **4.1. Análisis Poema y Madrigalillo**

##### **4.1.1. Poema**

El Poema de Leo Brouwer está estructurado en tres partes: ABA. Contiene una exposición de 8 compases, un desarrollo de 11 compases y una reexposición dinamizada de 9 compases. Las tres partes nos refieren a lo que es un lied de forma ternaria.

Siempre que se analiza una canción o una obra cantada, es de suma importancia observar la relación con el texto. Por ejemplo la reiteración de la frase “Cuando yo me muera” en esta obra, se presenta con diferentes connotaciones. Cuando en la introducción se presenta en un intervalo de cuarta, denota cierto estado de resignación. El Poema está escrito en 4/4 y sin

ninguna armadura, sin embargo lleno de alteraciones, Brouwer nos muestra un lenguaje atonal. (Fig. 61)

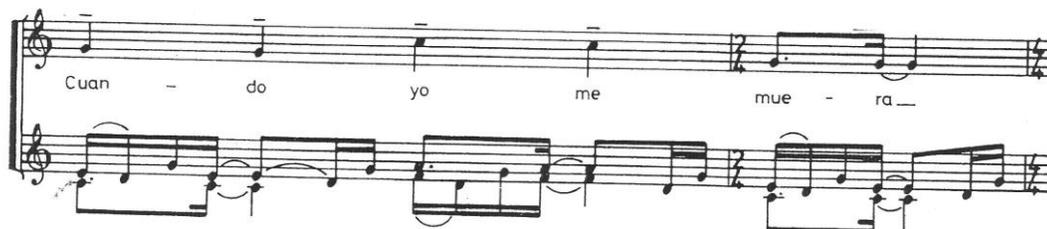


Fig. 61 Presentación de la primera frase “Cuando yo me muera”

La primera parte de la exposición presenta un motivo en Do mayor los primeros 4 compases, hasta que comienza una serie de modulaciones en el quinto compás con las alteraciones de Si, Mi y La bemoles. Brouwer enlaza cada una de las secciones con una pequeña interpolación de la guitarra, a manera de preparación tonal. Además durante toda la obra, la guitarra se interrelaciona junto con la voz, a diferencia de la mayoría de las obras vocales en donde la voz es la que lleva la línea melódica principal, y la guitarra hace las veces del acompañamiento. En esta canción la correspondencia entre las dos partes, nos muestra que ninguna de las dos líneas es más importante que la otra, sino que se complementan de manera perfecta. (Fig. 62)



Fig. 62 Líneas melódicas de igual importancia

En la parte central del desarrollo, el texto contrasta con nuestra primera frase, hablando de un lugar bello, “Entre los naranjos y la yerba buena” acompañado de acordes menores con séptima por la guitarra. Hacia la tercera parte nuevamente la guitarra aparece con un puente para conectar con la reexposición.

Para finalizar se presenta el tema con una ampliación del registro en la guitarra, y posteriormente la voz en una reiteración de la nota Mi bemol acompañada por armonía con séptimas y acordes disminuidos. Para llegar a la última repetición de la frase inicial,

acompañada de una armonía de Do mayor con novena y quinta aumentada, hasta perderse con la indicación “Morendo” y “PP”. (Fig. 63)

The image shows a musical score for the conclusion of a poem. It consists of two staves. The top staff is for the voice, with the lyrics 'moe - ra' written below it. The bottom staff is for the guitar. The score includes dynamic markings such as 'moe - ra', 'morendo.', 'pp', and 'PPP'. There are also performance instructions like 'LENTO' and 'p-i m'. The guitar part features a series of chords and melodic lines, with a final chord marked '0' and 'LENTO'.

Fig. 63 Conclusión del poema

#### 4.1.2. Madrigalillo

Con una forma musical que podemos resumir en A-B-A'-B' el Madrigalillo es la segunda de las canciones de este ciclo. Está escrito en un compás ternario e igualmente sin ninguna armadura. El texto es de Federico García Lorca de un poema con el mismo nombre.

La guitarra tiene descordatura en la sexta cuerda a la nota de Re e inicia con una introducción en octavas de esta misma nota, que resuelven a dos intervalos de cuarta. En el segundo compás la guitarra contiene dos voces, en la primera se encuentran unas apoyaturas de intervalo de segunda mayor; las cuales serán motivo característico a lo largo del madrigalillo y la voz del bajo con estacatos. (Fig. 64) Al igual que en el Poema la guitarra jugará un papel protagonista junto con la voz e incluso realizará varios pasajes solistas que sirven de conexión entre una parte y otra. La voz comienza con un intervalo de séptima mayor que se utiliza de manera constante a lo largo de la obra. La guitarra acompaña con un acorde de Mi bemol mayor con séptima y novena. En el compás 11 se forma un contrapunto entre la guitarra y la voz como segunda frase, esta vez más extendida. En el compás 21 la guitarra comienza el puente con el primer motivo y lo desarrolla para conectar al segundo tema . (Fig. 65)

The image shows the initial motif of the guitar for the 'Madrigalillo'. It is marked 'Vivace'. The score is in 3/4 time and features a circled '6' indicating the sixth string. The guitar part starts with a series of chords and melodic lines, including a circled '6' and a circled 'Re'.

Fig. 64 Motivo inicial de la guitarra





Fig. 67 Escala de la guitarra en modo Dórico

La segunda sección muestra la a misma relación de intervalos que la primera vez, pero con una diferencia de segunda mayor ascendente con respecto de ésta, para finalizar en una escala en modo Locrio en la tonalidad de Si, que nos lleva al último puente para conectar con la Coda.

En la última parte se presenta una sección de octavas en la guitarra en la nota La, a la que se integra la voz con la nota Sol. La guitarra corresponde con arpeggios de Sol menor, La menor, Sol menor y Fa mayor, mientras la voz tiene pedal de La, y concluye con cuatro acordes, donde permanecen estables las voces superiores Mi y Sol mientras el bajo desciende cromáticamente y culmina con un acorde de Sol menor con cuarta. Posteriormente un acorde de Re menor con séptima mayor y con una apoyatura de Do sostenido se reitera seis veces. La guitarra queda como solista hacia el final elaborando arpeggios que toman como centro tonal la nota de Re, e incluyen la séptima mayor y una novena; tiene la indicación “humorístico” y finaliza con un atípico intervalo de novena de la nota de Do sostenido a Re. (Fig. 68)

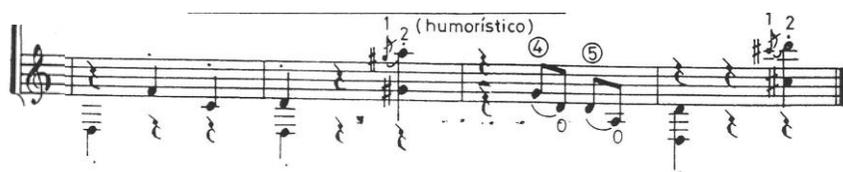


Fig. 68 Final con apoyaturas de intervalos de séptima mayor

El texto del Poema madrigalillo de Federico García Lorca es el siguiente :

Cuatro granados

tiene tu huerto.

(Toma mi corazón nuevo.)

Cuatro cipreses

tendrá tu huerto.

(Toma mi corazón viejo.)

Sol y luna.

Luego...

¡ni corazón

ni huerto!

#### **4.2. Propuesta Interpretativa**

El Poema y Madrigalillo son dos canciones que se distinguen de una canción tradicional por su textura, en donde la guitarra sería el acompañamiento y la voz la línea melódica. Brouwer escribió las dos partes de forma equilibrada, resaltando las líneas melódicas de la guitarra y de la voz por igual. Brouwer además de compositor es guitarrista, y esto le permitió escribir una obra muy idiomática para el instrumento. Todas las indicaciones musicales en la partitura tienen una razón y lógica de existir, y se debe de tener especial cuidado en ser minucioso y seguirlas al pie de la letra.

Al comenzar a leer una partitura, se suele cometer el grave error de comenzar a leer las notas y el ritmo dejando de lado cualquier otra indicación. Las ligaduras, *staccatos*, *portatos*, acentos e indicaciones de timbre, de dinámica y agógica, son igual de importantes para una interpretación idónea. Un ejemplo lo encontramos en el comienzo del Madrigalillo; tiene la indicación *Vivace* y la guitarra comienza con un acento en el primer tiempo y *staccatos* en el tercero; en el siguiente compás el motivo se divide en dos voces, una con indicación de *staccatos* y la otra ligada. Parecerían ser demasiadas indicaciones en solamente dos compases, sin embargo esto facilita mucho la labor del intérprete, dando el carácter adecuado a la obra a partir de todos estos recursos. Esto no significa que la música no sea flexible, sino que dentro de parámetros establecidos uno puede explorar las sutilezas que harán que cada intérprete sea diferente.

También encontramos indicaciones más subjetivas como en el primer movimiento que comienza con la indicación “*Tranquilo*” y finaliza con la indicación “*morendo*”, donde el texto nos puede ayudar con la interpretación.

Al interpretar una obra junto con la voz, es indispensable conocer el texto. Saber de que tema se habla y el origen de éste. Gracias a esto se podrán tomar decisiones interpretativas con base en algo más objetivo. Si el texto habla de la muerte y la resignación, la guitarra

deberá de utilizar los recursos necesarios para no interferir con esta sensación. La dinámica en piano, el *legato*, un timbre *sul tasto* y un *molto ritardando* pueden acompañar muy bien la indicación “*morendo*”.

La afinación en la voz es difícil en estas dos canciones. En algunos pasajes se crean disonancias entre la guitarra y la voz, y el cantante no tiene ninguna referencia para apoyar la afinación. El intérprete debe de tener muy segura su línea melódica, y encontrar empatar las disonancias en lugar de chocar con ellas, escuchar las partes por separado es de gran ayuda.

El fraseo en el caso de la voz es algo muy natural, ya que va de la mano con la respiración. Sin embargo para un instrumento como la guitarra, se suele olvidar u omitir este aspecto. En este ensamble el guitarrista debe de tener claros los puntos en los que la voz hace las respiraciones, de lo contrario, se cortarían las frases y se apresurarán las entradas. Se deben marcar todas las respiraciones para hacerlas junto con el cantante.

Por último, en cuanto al balance, Brouwer fue muy inteligente, ya que utiliza un registro grave con pocos agudos y se adecua muy bien a la sonoridad de la guitarra. En el Madrigalillo encontramos varias secciones con una nota de La y Re en el registro grave del canto, mientras la guitarra presenta acordes en *fortissimo* ; hay que tener mucho cuidado de que la guitarra no sobresalga demasiado ya que se perdería la línea del canto.

## **5. Bellinati, Paulo (1950)**

Originario de São Paulo Brasil, estudió guitarra clásica en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo bajo la tutela del guitarrista Isaías Sávio. De 1975 a 1980 realizó sus estudios de posgrado en Música en el Conservatorio de Ginebra en Suiza, y de pedagogía en el Conservatorio de Laussane.

Desde sus inicios a mantenido una carrera muy activa, no solo como músico clásico, su sed de conocimiento lo ha llevado a interpretar y estudiar el Jazz así como diferentes instrumentos utilizados en este género y en la improvisación, participando en festivales como: El Festival de Jazz de Montreux, Jazz de Ozono en Neuchatel y el Festival Du Bois de la Batie en Ginebra.

También ha realizado numerosos conciertos como solista y ha impartido clases magistrales en diferentes festivales de Guitarra en Europa, América y Asia. Ha compartido giras con

grupos importantes como: el bajista Steve Swallow, la cantante brasileña Mônica Salmaso, el flautista brasileño Antonio Carrasqueira, y músicos europeos de renombre como: Renaud Garcia-Fons, Jean-Louis Matinier, Lucilla Galeazzi y Antonio Placer. También ha grabado con otros importantes artistas como Carla Bley, Gal Costa, Leila Pinheiro, João Bosco, Cesar Camargo Mariano, Edu Lobo, Chico Buarque, y el grupo de Pau Brasil. En 1994 recibió el premio Sharp, equivalente a un Grammy en Brasil por el CD “O Sorriso do Gato de Alice”.

Como compositor se ha dado a la tarea de escribir para guitarra, su instrumento principal, y diferentes variantes acompañado de este. Ha escrito solos de guitarra, dúos, tríos, cuartetos, guitarra y voz, etc., siempre con cierto toque nacionalista, trata de incluir muchos de los ritmos populares de su país como son Lundu, Modinha, Schottisch, Choro, Seresta, Maxixe, Jongo, Samba, Baião, maracatu, frevo, y xaxado. Desarrollo un enfoque contemporáneo del Folklore de Brasil, con la mezcla de las formas tradicionales y las modernas técnicas de composición y armonía.

En 1988 Bellinati ganó el primer premio por la composición de su obra para guitarra sola “Jongo” en el “8th Carrefour Mondial de la Guitarre” en Martinica. A partir de este premio sus arreglos y obras fueron publicados y distribuidos mundialmente por Guitar Solo Publications (GSP).

Además de compositor, arreglista y multi-instrumentista, a dedicado parte de su carrera a la investigación. Redescubrió, transcribió y grabó obras del guitarrista brasileño Aníbal Augusto Sardinha “Garoto”. La grabación “The Guitar Works of Garoto” así como la edición de sus obras ha recibido elogios de la prensa internacional, destacando su importancia histórica.

Muchas de sus composiciones comenzaron a ser grabadas, y Bellinati pronto captó el interés de importantes intérpretes como John Williams, Costas Cotsiolis, los hermanos Assad, Carlos Barbosa Lima, etc. En el Año 2000 Los Angeles Guitar Quartet, comisionan la obra “A furiosa”. Bellinati compone una “Maxixe” ritmo popular brasileño, acompañado de todo el lenguaje moderno que Bellinati aprendió en Europa y crea una obra integral y homogénea. Ese mismo año fue grabada por LAGQ con Sony Cassical.

Sus trabajos más recientes son la grabación de DVD's, el primero grabado en Estados Unidos con el título “Brazilian Guitar Virtuoso” donde interpreta y explica algunas de sus

composiciones. El segundo trabajo lo realizó junto con el gran compositor Antonio Carlos Jobim. Incluye algunas arreglos que Bellinati realizó de las obras más populares del maestro Jobim. Estos dos videos fueron producidos y distribuidos por todo el mundo por Mel Buy Publications.

### 5.1. Análisis A Furiosa

La obra está escrita originalmente para cuatro guitarras; en la reducción a tres, se han eliminado las melodías octavadas, dejando primordialmente la voz superior y en algunos casos se han eliminando las notas menos importantes de la armonía. Bellinati hace referencia al “A furiosa” para reflejar las bandas de pueblo de su país natal, y lo logra con una Maxixe, que es un ritmo originario de Brasil que tiene sus más fuertes influencias en la polca y el tango. Está escrito en compás de 2/4 , en la tonalidad de Sol mayor y contiene las siguientes secciones

Introducción	Tema A	Tema B	Desarrollo	Tema B	Percusión	Ritornelo	Coda
1-40	41-73	74-89	90-122	123-138	139-146	147-154	155-177

Ilustración 4 Esquema de los temas de A Furiosa

La introducción comienza con un ostinato en la nota de Re, que permanecerá durante toda esta sección. Desde el segundo compás nos muestra el ritmo propio de una Maxixe: dieciseisavo-octavo-dieciseisavo. Inmediatamente nos da la sensación de sincopa y de baile. Por encima de este ostinato aparecen pequeños motivos sin desarrollo alguno y de manera aleatoria. La armonía es inestable, lo que refleja los conocimientos de Bellinati sobre el lenguaje contemporáneo haciendo una mezcla completamente homogénea entre el folklore de Brasil y la armonía moderna. En el compás 23 se integra un nuevo elemento rítmico, el tresillo en contraposición del ostinato y una voz con octavos, en contratiempo, que crean una poliritmia compleja. El uso de los cromatismos en toda la introducción también es un elemento importante (Fig. 69).



Fig. 69 Contraposición de Ritmo en las tres guitarras

En el compás 41 se presenta el primer tema acompañado del ostinato; es rítmico y cantable, compuesto de dos semifrasas de 4 compases cada una y con el ritmo sincopado, y estará presente hasta el final de la obra. Esta exposición se puede dividir en tres partes: la presentación del tema con el ostinato, la reiteración del tema con el refuerzo de una octava inferior, y el tema con acompañamiento. La armonía es muy clara y solo juega con los grados de tónica y dominante (Sol mayor y Re mayor). (Fig. 70)



Fig. 70 Presentación del tema con acompañamiento

El tema B se presenta en el compás 73 en Re mayor, posteriormente realiza una inflexión a Re menor y juega en la región de dominante como se puede observar en el compás 80, cuando resuelve a un Mi mayor con séptima que tiene la función de Dominante de la dominante en Re mayor (Fig. 71). Su carácter no deja de ser alegre y bailable; el acompañamiento siempre cuenta con el mismo patrón rítmico (dieciseisavo-octavo-dieciseisavo seguido de dos octavos) característica de la samba brasileña, y en este caso, aplicado a una Maxixe.



Fig. 71 Compás 80 Resolución a Mi mayor

Cuando el tema se presenta nuevamente, lo hace en tres octavas diferentes y al mismo tiempo, se presenta completo y se comienza a desarrollar en el compás 102 realizando pequeños motivos insinuando el tema e inmediatamente material nuevo. Cada motivo dura un solo compás y la respuesta siempre está a distancia de un intervalo de segunda o tercera; el ritmo es de dieciseisavos, tresillos y seisillos de dieciseisavos, lo que lo vuelven sumamente ágil y virtuoso para el interprete. (Fig. 72)



Fig. 72 Escalas en tresillos y seisillos

Posteriormente se expone nuevamente el tema B, sin ninguna variación. Esto deja completamente abierto al intérprete la posibilidad de utilizar recursos para variar y enriquecer la obra. Inmediatamente Bellinati nos presenta una de las técnicas extendidas más utilizadas en la guitarra, las percusiones. Dado que el instrumento se presta para este recurso, él escribe un contrapunto rítmico donde utiliza diferentes posibilidades de percusión en el instrumento; sobre la caja, sobre las cuerdas muteadas y en el brazo, para formar una especie de batucada. (fig. 73)

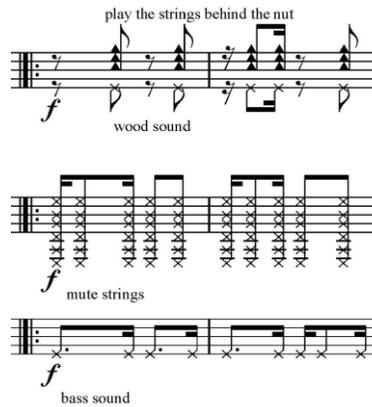


Fig. 73 Percusiones

La reprise aparece en el compás 155, mostrando el tema junto con el acompañamiento para llegar a una coda en el compás 163. Se muestra material nuevo basado en el tema A en la tonalidad de Re mayor, e inicia una serie de preguntas y respuestas entre las voces y los instrumentos en el compás 170, donde un instrumento propone y el otro contesta, hasta llegar a un acorde de sexta napolitana que resuelve a Sol mayor. Una última contestación nos reafirma la tonalidad para acabar en un fortísimo Sol mayor. (Fig. 74)



Fig. 74 Sección final Antecedente Consecuente

## 5.2. Propuesta interpretativa

Entre los guitarristas y estudiantes de guitarra, uno de los ensambles a los que más se recurre es a los grupos formados por guitarras (dúos, cuartetos, quintetos y en menor medida tercetos). Esto se debe a diferentes razones; en primer lugar la guitarra fue un instrumento que durante varias épocas, (clasicismo, romanticismo etc.) no fue reconocido como un instrumento de concierto por la mayoría de los compositores; en segundo lugar la sonoridad de la guitarra no le permite pertenecer a ensambles muy grandes, y si bien,

encontramos algunas excepciones, no se escribía mucha música de cámara para guitarra y otros instrumentos.

En el “A furiosa” escrita originalmente para cuarteto de guitarras, elaboré una reducción para tres basado en el análisis, omitiendo las partes en las que las melodías se octavan o el relleno armónico se repite. Ninguna de las características principales de la obra se omitió.

En los ensambles de un mismo instrumento existen diferentes retos a considerar. Ya que el instrumento posee el mismo timbre, se deben explotar los colores, pero se debe tener mucho cuidado con la homogeneidad del ataque. Si se presenta una línea melódica o un pasaje similar en diferentes guitarras, se debe de digitar de la misma forma, así como igualar el timbre lo más que se pueda.

Esta obra comienza con un ostinato rítmico de dos compases que posteriormente se transfiere a otra guitarra. Si se digita de manera diferente o el color cambia de una guitarra a otra, se perderá por completo la idea de ostinato; por este motivo es indispensable homogeneizar el sonido. Existen diferentes herramientas útiles para lograr esto. Tocar las mismas notas al mismo tiempo nos dará una idea de que tan diferente es nuestro sonido. Dado que en este caso se trabaja con un trío, uno de los tres intérpretes puede escuchar a los demás, y calificar que tan similar se puede producir un pasaje. El ataque en la guitarra es una técnica muy propia de cada guitarrista y no siempre la solución es atacando en la misma región de la guitarra; intervienen factores como el limado de las uñas, la velocidad del ataque, la dirección del ataque, así como la variación en la construcción de cada instrumento y es importante tomar todos estos factores en cuenta para lograr un resultado óptimo.

Continuando con la obra, el aspecto rítmico es de suma importancia. Puesto que es una *Maxixe* (ritmo tradicional de Brasil), la síncopa y el carácter de danza son sus características principales. Los intérpretes deben de ser muy precisos en todas las figuras rítmicas y establecer puntos de reposo y respiraciones.

El tema principal se presenta en diferentes registros en todas las guitarras y se debe decidir la articulación y posteriormente la digitación. Esto ayudará a tener congruencia a lo largo de la obra y que cada vez que el tema se presente sea igual. Se pueden jugar con otro tipo de contrastes para que las repeticiones no se vuelvan monótonas, como el color, o alguna técnica. Como ejemplo cuando se repite el tema B, Bellinati lo presenta exactamente igual;

la propuesta del terceto es, utilizar *pizzicato* en las guitarras del acompañamiento, mientras la melodía permanece intacta. Estos recursos se deben explorar y utilizar para dar frescura y variedad a lo largo de toda la obra.

El balance se debe decidir haciendo un análisis en cuanto a la textura. La obra en su mayoría consta de melodía acompañada, por lo que se debe de resaltar la melodía. Sin embargo, en el tema A, también existen contra cantos en el bajo que deben de sobresalir en ciertas partes; timbrar los acordes (resaltar una nota) nos permitirá que estos contra cantos sean evidentes. También existen varias secciones en donde la melodía es presentada en octavas por dos guitarras; si estas melodías se tocan con la misma intensidad chocarán, en cambio, si se tocan con distintos niveles dinámicos se puede dar un carácter diferente resaltando cualquiera de las dos.

La sección de las percusiones tiene la indicación de los sonidos que se deben de producir, pero no todas indican cómo hacerlo. La texto dice: “sonido de madera” y “sonido de bajo”, y están escritos en diferentes alturas del pentagrama. Tenemos que buscar un sonido que sea más agudo que el otro, y probar diferentes partes de la guitarra; sobre la tapa, sobre el puente, en el brazo, en las costillas, etc., hasta lograr el sonido deseado. La sección se repite, y un contraste en la dinámica con un crescendo hacia el final, ayuda a hacer una variante.

El reto principal de los intérpretes es mantener todo el tiempo el carácter fresco de la obra; Bellinati tiene diferentes influencias como la música de jazz y la música folklórica de su país, así que hacer cambios en alguna parte de la melodía, una improvisación o percusiones en alguna sección, son admitidas en este tipo de música.

## **6. Villa-Lobos Heitor (1887-1959)**

### ***Concerto pour Guitare and Petit Orchestre.***

Es uno de los compositores clásicos más representativos de su país, Brasil. Nació en Río de Janeiro y fue criado dentro de un familia modesta; su padre era bibliotecario y músico amateur, por lo que propició el desarrollo musical de su hijo. Villa-Lobos aprendió a tocar el chelo desde muy temprana edad y posteriormente el clarinete. Poco a poco se fue interesando en la música folklórica de Brasil, que fuese una de las principales influencias en sus composiciones. También aprendió a tocar la guitarra, uno de los instrumentos más

populares de su país, pero que se alejaba de la escuela clásica inculcada por su padre, por lo que tuvo que estudiar fuera de su hogar. Su madre lo intentó guiar hacia la medicina pero fracasó y Villa-Lobos abandonó su casa en 1903 para vivir con su tía y poder dedicarse por completo a la música. En su adolescencia realizó diversos viajes al centro y sur de su país, así como también al Amazonas; se cree que de éstos viajes fue donde Villa-Lobos tomó gran parte de su estilo, al conocer su música, rituales y tradiciones. (Béhague, "Villa-Lobos, Heitor". Recuperado el 10.10.12). Gracias a este enriquecimiento cultural, forma un estilo propio e innovador para su época, y a partir de 1908 genera una gran cantidad de composiciones donde denota su estilo único. Siendo duramente criticado por sus contemporáneos, principalmente por compositores de su país, como Oscar Guanabara, Villa-Lobos intentaba crear un nuevo estilo y formas musicales; un claro ejemplo son los Choros, canciones populares de Brasil, que el compositor formalizó en sus composiciones. En esta misma época es cuando Villa-Lobos realiza sus primeras composiciones para guitarra, siendo la "Suite popular Brasileira" la primera de estas.

Un hecho importante que determina el camino de Villa-Lobos fue la "Semana de Arte Moderno" celebrada en São Paulo entre el 11 y el 18 de febrero de 1922, y gracias al reconocimiento recibido en este evento, logra su posterior viaje a París, donde permanece de 1923 a 1930 codeándose con los más renombrados compositores de la época como Rubinstein, Florent Schmitt, Ravel, Stravinsky, Falla, etc. (Tarasti, 1995, 40)

En 1924 conoce al guitarrista Andrés Segovia; existen diferentes versiones de este encuentro, la primera de acuerdo a Villa-Lobos, que narra su encuentro en una reunión a la que asistieron diferentes personajes del medio artístico, entre ellas Andrés Segovia. El compositor se le acercó para saludarlo en portugués, pero el guitarrista no lo reconoció y lo evadió; de igual manera alguien preguntó a Segovia sobre las obras de Villa-Lobos y respondió que le parecían "anti guitarrísticas". Cuando se dio cuenta de que el compositor estaba en la misma sala, avergonzado, trató de explicar sus palabras, justificando que el dedo meñique no se utilizaba en la guitarra clásica, a lo que el compositor respondió: "si no se utiliza, pues hay que cortarlo", entonces solicitaron una guitarra para dar una demostración de un pasaje musical, Villa-Lobos tocó un fragmento y fue cuestionado por Segovia acerca de que no utilizaba ninguna técnica de los grandes maestros como Sor, Carulli, etc., diciéndole que no era un guitarrista de verdad. Indignado, el compositor

abandonó el lugar. Al día siguiente Segovia intentó conversar con él, pero se negó. Al llegar la noche se reunieron forzosamente, y esta vez, pudieron iniciar una amistad. (Tarasti, 1995, 51)

Segovia lo describe de la siguiente manera: "de todos los invitados esa noche, el que me causó mayor impresión al entrar en la habitación, fue Heitor. A pesar de su falta de estatura, estaba bien proporcionado y su porte era erguido. Su poderosa cabeza, coronada con un bosque salvaje de cabello, estaba en alto, y la frente, donde la Providencia había sembrado una profusión de semillas musicales que iban a madurar más tarde en una cosecha espléndida, era amplio y noble. Sus ojos brillaron con una chispa tropical, en una llama cuando se unió a la conversación acerca de él. Su nariz fuerte, con un aleteo nasal que parecía estar inhalando y regocijándose con el aroma salado de carnes para asar sobre una fogata en su natal Brasil. A medida que el conversación continuó, apasionadas afirmaciones y objeciones brotaron de su boca voluntariosa, pero de pronto su aparente brusquedad se disolvería, y daba paso a su buen carácter, con ráfagas de risas y expresiones de bondad." (Segovia 1958, 21) Durante la velada, insistieron al maestro Segovia para que interpretara algo, y al finalizar Villa-Lobos mencionó que el también sabía tocar la guitarra; Segovia describe de la siguiente manera su interpretación: "Él hizo varios esfuerzos para empezar a tocar, pero desistió, debido a la falta de práctica diaria - que la guitarra puede tolerar menos que otros instrumentos - sus dedos se habían hecho torpes por lo que Villalobos no pudo continuar, sin embargo, note en los primeros compases, antes de que el intérprete tropezara, que era un gran músico, porque sus cuerdas estaban llenas de disonancias emocionantes, los fragmentos melódicos, ritmos nuevos y eficaces, e incluso la digitación ingeniosa. Además se nota que es un gran amante de la guitarra". (Segovia 1958, 23)

Aunque las versiones de este primer encuentro sean diferentes, el hecho es que unos días después, Segovia comisiona al compositor un estudio para guitarra, y Villa-Lobos comienza una serie de Doce Estudios para Guitarra, obra trascendental en nuestros días.

Durante su estancia en París, es cuando Villa-Lobos puede desarrollar más su estilo innovador, componiendo no solo para instrumentos solistas como el chelo, el piano, la guitarra, etc. sino también para conjuntos de cámara como cuartetos de cuerdas, trío de instrumentos de viento, etc., incluso para orquesta, siempre tratando de incluir en cada una de sus obras el sentido folklórico con el que se formó, gracias a sus viajes y al acercamiento

con la música popular de su país. En 1930 regresa a Brasil y en 1931 se hace cargo de la Superintendencia de Educación Musical, puesto que lo llevó a dedicarse muchos años a la educación. Fue una época de gran actividad dentro de la docencia y la lucha por la educación musical de calidad en su país; en 1942 fundó el Conservatorio Nacional de Canto y en 1945 ayudó a fundar la Academia Brasileña de Música. Sin embargo, intentaba no dejar de lado su carrera como compositor y director de orquesta, fue así que entre los años de 1944 y 1945 realizó giras sobre todo en Estados Unidos donde fue muy bien recibido y elogiado por su trabajo. Sus composiciones tomaban un camino formal, sin dejar de lado su nacionalismo, pero experimentando menos que en la década de 1920.

Entre sus giras por Europa, Estados Unidos y Japón, en el año de 1951 fue cuando nuevamente Segovia comisiona una obra para guitarra a Villa-Lobos, esta vez con un mayor grado de complejidad ya que le pide una obra para guitarra y orquesta, que contenga 3 movimientos, que no incluya cadencia entre el segundo y el tercero, y que tenga el título de Fantasía Concertante. Justo en esas fechas Villa-Lobos había terminado uno de sus conciertos para arpa, que tenía una gran cadencia. Se cree que gracias a esto decide incluir una cadencia, pese a la petición del guitarrista. El mayor reto para Villa-Lobos, era lograr un equilibrio sonoro entre la orquesta y la guitarra solista. Si bien él ya había compuesto conciertos como los de piano y orquesta, arpa y orquesta, o cello y orquesta, no se había encontrado con un instrumento con tan pequeña sonoridad como es la guitarra. Por otro lado, conocía perfectamente la tarea de componer para una orquesta, poemas sinfónicos, sinfonías, etc., que son muestra del talento que tenía para la composición. Se dice que su esposa fue quien animó a Villa-Lobos a incluir una "p" más en las dinámicas de la orquesta, escribiendo tres y hasta cuatro "p" en algunos pasajes. (Tarasti 1995, 50) Esto permitió un gran balance entre guitarra y orquesta. Pese a esto, muchos de los críticos contemporáneos consideraron demasiada densa la parte orquestal, y recibió comentarios negativos, "le falta el encanto y el gran carácter de sus rivales como Rodrigo o Castelnuovo-Tedesco" (Wade 1980, 174).

El concierto para guitarra y pequeña orquesta fue compuesto en Río de Janeiro durante la última década de vida de Villa-Lobos, que se caracterizó por pasajes y referencias de sus antiguas composiciones. Puesto que desde niño tocó la guitarra, conocía perfectamente sus características, y recursos, tratando de llevarlos al máximo en este concierto. Cuerdas al

aire para lograr una mayor sonoridad, pasajes de sus preludios y estudios para guitarra, invenciones técnicas, fueron las principales ideas que utilizó. El mismo explica que el primer movimiento está basado en algunas melodías folklóricas del noroeste de Brasil, junto con un carácter puramente rítmico. (Tarasti, 1995, 51)

En el segundo movimiento se hace referencia a los arpeggios del preludio para guitarra No. 3 del compositor y muestra el empeño de Villa-Lobos de retomar sus primeros trabajos. El tercer y último movimiento fue el más criticado de todos, ya que carece de una forma estructural y resulta particularmente difícil para el instrumento. La Cadencia, por otro lado, es completamente idiomática a la guitarra, y denota el conocimiento que Villa-Lobos tenía de esta, demostrando el virtuosismo del que puede ser capaz. Fue estrenado en 1956 por el guitarrista Andrés Segovia.

Los años posteriores Villa-Lobos siguió activo tanto en el trabajo por la educación musical en su País, así como compositor. Su salud se fue deteriorando poco a poco hasta que muere en Río en 1959.

La obra guitarrística que Villa-Lobos dejó es considerada un pilar en el repertorio de este instrumento, desde sus preludios, choros, estudios y por último el concierto. Sus estudios son considerados parte primordial en la formación de los guitarristas actuales, forman parte del repertorio obligatorio en la mayoría de las academias musicales, ya que además de contener un gran compendio técnico, la calidad musical y contenido artístico son extraordinarios. Su concierto ha sido interpretado por la mayoría de los grandes guitarristas, como Segovia, Julian Bream, John Williams, etc. y ha sido grabado numerosas veces. Es considerado uno de los grandes conciertos compuestos para la guitarra moderna.

### **6.1. Análisis *Concerto pour Guitare and Petit Orchestre***

#### **Reducción a piano y Guitarra**

El concierto para guitarra y pequeña orquesta de Villa-Lobos es una de las obras cumbre de su producción para guitarra. Comenzó a escribirlo a petición del guitarrista Andrés Segovia como una Fantasía Concertante, que pronto resultó un magnífico concierto. Con tres movimientos y una cadencia, crean una gran forma equilibrada, sin seguir estrictamente los patrones de un concierto, como en la época clásica donde se solía incluir un allegro de sonata en el primer movimiento. Cada uno de los movimientos cuenta con una identidad

propia, pero que a su vez, se van interconectando por medio de elementos sutiles. Villalobos terminó de escribir este concierto a la edad de 65 años, con un dominio de la composición totalmente maduro y con un lenguaje propio. Construyó el concierto a base de armonía cuartal a partir de la nota de Mi y refleja su amplio conocimiento sobre los recursos técnicos de la guitarra, y de esta forma, explotar la sonoridad del instrumento al máximo.

### 6.1.1. Allegro Preciso

Ninguno de los movimientos obedece a las reglas de las formas estructurales musicales clásicas, sin embargo las partes en las que se divide son muy claras, de tal forma que podemos elaborar un esquema de la siguiente manera.

Compases	
1-4	Introducción orquestal
5-27	Tema A
28-38	Puente
39-51	Poco meno
52-56	Puente Orquestal
57-82	Tema B
83-107	Poco Meno
108-124	Ritornelo-Coda

Ilustración 5 Esquema de las secciones del Allegro Preciso

El piano hace las veces de la orquesta y comienza con una octava de la nota Mi; esta será el centro tonal más importante. Está escrito en compás de 4/4 y sin ninguna armadura. En el inicio, el ritmo de octavo seguido de una negra, nos da la sensación de sincopa y de danza. En el siguiente compás inicia una escala descendente de Fa a Do y se repite el primer motivo que es interrumpido por la guitarra. Inicia enérgicamente en el compás 5 con un arpeggio de Mi menor con séptima, que obedece más a la disposición de las cuerdas al aire de la guitarra, que a una armonía buscada.

En el siguiente compás realiza una escala descendente con polifonía oculta; tiene en el primer cuarto de cada tresillo la nota de Mi como pedal, en el segundo cuarto de tresillo el comienzo de una escala descendente que se complementará en el siguiente tiempo, en la misma ubicación. De esta manera se forman dos escalas descendentes en el mismo compás y con el mismo instrumento, que pareciera una sola escala melódica. (Fig. 75)



Fig. 75 Inicio de la guitarra, escala descendente con pedal de Mi

Este motivo de la guitarra se repetirá dos veces más, en el compás 10 y en el compás 14; ésta última vez con tres notas pedales en lugar de una, que van descendiendo por intervalos de cuarta. En el compás 17 comienza la siguiente frase elaborada a base de una progresión con duración de dos compases, donde comienza la guitarra y contesta el piano al siguiente compás; cada progresión se encuentra a distancia de un intervalo de cuarta. (Fig. 76). Esta progresión concluye con una serie de arpeggios con polifonía oculta en la guitarra, mientras que el piano realiza una escala por grados conjuntos de Sol sostenido a Re bemol, y al siguiente compás culminan en un Do mayor. (Fig. 77)



Fig. 76 El piano responde al motivo de la Guitarra

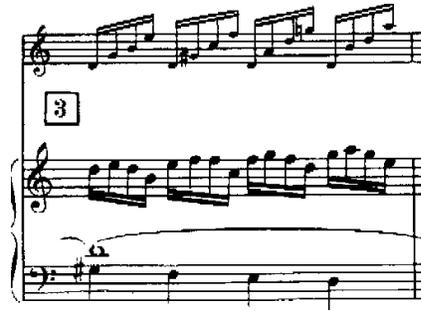


Fig. 77 Escala ascendente formada por la última nota de los dieciseisavos

El puente que conecta a la siguiente sección “poco meno”, está elaborado por una serie de arpeggios en Fa menor, Mi menor, Sol bemol mayor y La menor apoyado por el piano que desciende cromáticamente. En el compás 23 Villa-lobos regresa al recurso de la polifonía oculta, primero en la guitarra y dos compases después en el piano. (Fig. 78)



Fig. 78 Dos escalas descendentes en polifonía

El “poco meno” comienza en el compás 39 y presenta un material diferente y contrastante de la sección anterior. Con dos frases de seis compases cada una y una melodía simple de segundas mayores, Villa-lobos muestra un carácter lírico y cantable, para terminar en un arpeggio de Si menor con séptima que resuelve a un acorde de La menor con séptima y posteriormente a un Fa menor para dar paso al puente orquestal. (Fig. 79)



Fig. 79 Tema lírico

El puente comienza con dos voces en oposición, una que asciende y otra que desciende, pero ambas resuelven a Mi menor. En la voz superior una tema que es desarrollo de la

melodía del *poco meno* y en el bajo la polifonía oculta sigue siendo un elemento constante, con una escala ascendente que resuelve al siguiente tema. (Fig. 80)



Fig. 80 Escalas en movimiento contrario

La siguiente sección comienza con rasgueos en la guitarra en las tonalidades de Mi menor, La menor y Sol menor para llegar a una arpeggio de Do sostenido disminuido y el recurso de las escalas descendentes con polifonía. En el siguiente motivo el piano acompaña por quintas paralelas a un tema reiterativo que acelera cada vez más su ritmo comenzando en figuras de negra, posteriormente octavos, hasta llegar a octavos de tresillo. En este tema la tensión es generada por el ritmo más que por la armonía.

En el compás 72 el tema se repite pero en un intervalo de cuarta ascendente, en donde la inestabilidad armónica es muy notoria. El ritmo se vuelve muy tranquilo y el acompañamiento y la voz solista se funden en un acorde de Mi disminuido. (Fig. 81)

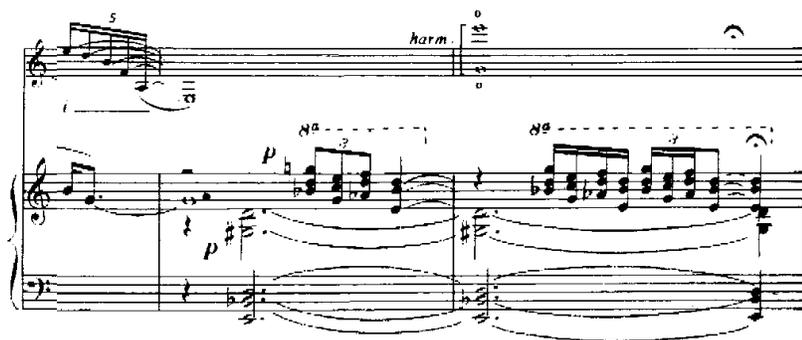


Fig. 81 Preparación al segundo *poco meno*

La parte más contrastante de este movimiento, sin duda es el segundo “*poco meno*”. Está elaborado de dos grandes secciones, donde la melodía es el elemento más importante. Con un gran manejo del lirismo, Villa-lobos nos demuestra que es capaz de componer una melodía hermosa sin necesidad de mucho movimiento, y con las raíces del folklore de su

país natal. El acompañamiento siempre en contratiempo, nos recuerdan el constante movimiento de danza, mientras una línea melódica se mueve tranquilamente pareciendo casi etérea. A partir del compás 115, el acompañamiento comienza una contraposición rítmica de tresillos con respecto de los octavos de la melodía. La sección finaliza en una ambigüedad modal que resuelve a las quintas de Do y Sol. (Fig. 82)



Fig. 82 Ritmo del acompañamiento en contraposición

El ritornelo comienza en el compás 108. En el piano comienza en la nota de Sol y al siguiente compás es interrumpido por la guitarra con un acorde disminuido de Do sostenido. Se reitera el inicio en la nota de Sol pero ahora lo interrumpe un acorde de Mi disminuido en la guitarra y posteriormente una escala descendente que comienza en Si y llega hasta Sol como tercer grado de un acorde de Do con séptima, para llegar a la parte más tensa de todo el movimiento donde la guitarra en dieciseisavos dibuja arpeggios de Sol, Mi y Fa sostenido (todos los acordes con novena), y resuelven a un acorde por cuartas con la nota de La como generador, en el compás 121. La guitarra con un acorde persistente de Do mayor con séptima mayor, se intensifica a través del ritmo y el acompañamiento con escalas descendentes y culminan en una ambigüedad modal en fortissimo de octavas de Do. (Fig. 83)

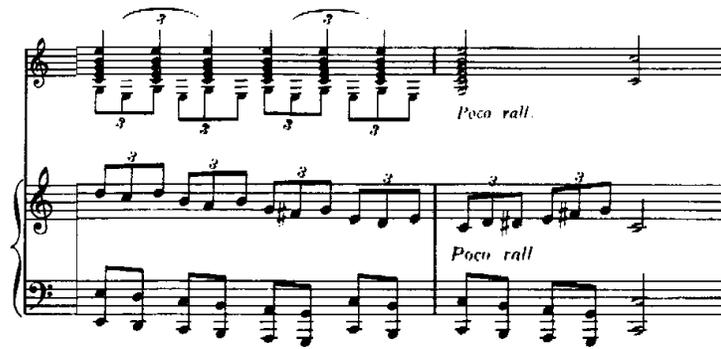


Fig. 83 Final del Primer movimiento

### 6.1.2. Andantino e Andante

En este movimiento se verá desarrollado el gran manejo que Villa-lobos tenía sobre las melodías. Tomando como tonalidad base Mi menor y en compás de 3/4, comienza la introducción con el piano, con una textura muy ligera y con un pedal de octavas de Re, mientras una escala asciende del tercer grado de Mi menor hasta llegar a la Dominante Si, tres compases después. El segundo movimiento contiene tres temas contrastantes donde el tema A se desarrolla, para así formar cuatro partes en total.

Sección	Compases	
Introducción	1-4	
Tema A	5-8	Primera frase
	9-12	Segunda frase
	13-20	Tercera frase
Puente Orquestal	21-26	
Tema B	27-36	Primera frase
	37-50	Segunda frase orquestal
	51-60	Tercera frase
Tema A'	61-64	Primera frase
	65-70	Segunda frase
	71-76	Tercera frase
Tema C	77-84	Primer periodo
	85-93	Segundo periodo

Ilustración 6 Esquema de las secciones del Andantino

El primer tema se presenta con un arpeggio de Mi menor en la guitarra que llega hasta un Fa menor, con un retardo de Sol que resuelve en el octavo siguiente. Estos retardos estarán presentes en todo el movimiento, como motivo significativo. En el compás 6 vamos a observar en cada tiempo, que Villa-lobos utilizó el recurso del retardo que resuelve al siguiente octavo; viajando por los acordes Si menor, Do mayor, Si menor y por último a Mi menor. El acompañamiento del piano solo marca los acordes reales, dejando el trabajo de la tensión al instrumento solista. (Fig. 84)



Fig. 84 Motivo Principal

La segunda frase del tema A está en el compás 9. Es una línea melódica muy sencilla que va de la nota de Mi, descendiendo hasta llegar a Si, mientras la armonía sigue manteniendo la tensión con los retardos que siempre resuelven. En el compás 16 se observa un cambio de registro en la melodía de la guitarra hacia la voz grave, como una preparación para el tema siguiente. Esta sección culmina nuevamente en Mi menor. (Fig. 85)



Fig. 85 Melodía en el registro Inferior

El puente que conecta con el tema B tiene un cambio de compás a 6/8, desarrolla la melodía del tema A agilizándola, pero esto solamente dura 4 compases.

La guitarra comienza en anacrusa al compás 27 con un arpeggio de Sol menor en el registro grave y después regresando al tercer grado. Este mismo motivo se repite dos veces más; la primera vez empezando en la nota de Si y la siguiente en Re, para después descender con

un arpeggio de Fa menor con séptima cargado de apoyaturas, que finalmente en el compás 36 resuelven a Mi menor. El acompañamiento del piano toma el papel principal a partir del compás 37, desarrollando el tema presentado por la guitarra hasta el compás 50. En anacrusa al compás 51 aparece nuevamente el tema B en la guitarra, pero esta vez a partir de un arpeggio de Mi menor; igualmente se realiza la progresión del primer motivo por terceras, que esta vez resuelve a un Do mayor. (Fig. 86)



Fig. 86 Comienzo del Tema B

La sección A' se presenta en el compás 61 en la tonalidad de Si menor, es elaborada en su mayoría de la misma manera que el tema A. Los motivos son muy similares aunque no se repiten literalmente, ya que son ampliados y la textura armónica del acompañamiento es mucho más densa. (Fig. 87)



Fig. 87 Mayor densidad armónica

La parte final comienza en el *Piú mosso* del compás 77 donde la guitarra pasa ahora a ser la parte del acompañamiento con arpeggios de La bemol mayor, Do mayor, Sol mayor y Si mayor. Esta sección regresa al compás de 3/4 y con armadura de Fa sostenido, Villa-lobos por fin utiliza una tonalidad clara de mi menor. La melodía cuenta con muy pocas notas en el piano y deja que la armonía haga la función de tensiones hasta llegar a una progresión de acordes disminuidos en el compás 85 y resuelven a un gran arpeggio de Mi menor. Finaliza con un intervalo de quintas de Mi a Si. (Fig. 88)



Fig. 88 Arpeggio de Mi menor

### 6.1.3. Cadenza

Las cadencias que escribió Villa-lobos para arpa, en gran parte fueron la inspiración para esta cadencia. Elaborada como una improvisación, ya que no contienen división de compases ni una métrica establecida, es divisible en 4 secciones. Quasi Allegro, Andante Quasi Allegro y Poco Moderato. Gracias a que Villa-lobos tocaba la guitarra, y conocía perfectamente los recursos técnicos de ésta, le permite escribir una cadencia sumamente virtuosa en el aspecto técnico, sonora e idiomática. Utiliza distintos motivos extraídos de cada uno de los movimientos.

La primera sección comienza con un motivo a base de ligados aprovechando la armonía por cuartas de las cuerdas al aire del instrumento. Se dibuja un arpeggio de mi con séptima para llegar al siguiente motivo con trinos, que termina en armónicos en la nota de Si. (Fig. 89)

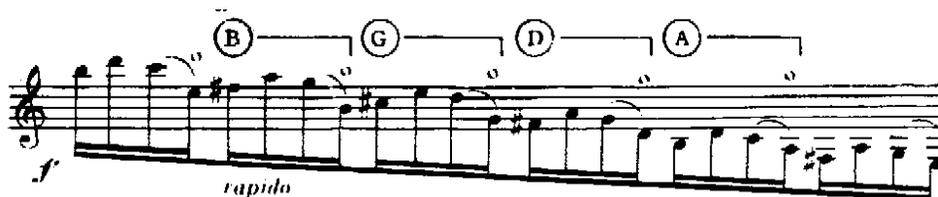


Fig. 89 Primer motivo de ligados

Inmediatamente después se presenta una reminiscencia del segundo movimiento con un arpeggio de Mi menor y con la típica apoyatura que resuelve al siguiente octavo. Este motivo es agilizado con una serie de ligados ascendentes que nos llevan a un arpeggio donde el bajo presenta una melodías que asciende por intervalos de tercera hasta la nota de Fa. (Fig. 90)



Fig. 90 Primer nota de cada arpeggio lleva la melodía

El andante presenta el tema B del segundo movimiento en el registro agudo, comenzando en la nota Do, contrastando con la intensidad de la sección anterior. Se intensifica cada vez más para regresar estrepitosamente con una escala en dieciseisavos, que conecta con la siguiente frase. Con una escala ascendente de Si a Si comienza el siguiente motivo en quintillos, y desemboca a una serie de ligados que culminan en la octava de Mi, donde por fin descansa la tensión creada. (Fig. 91)



Fig. 91 Remembranza del segundo movimiento

El Quasi Allegro comienza como una muestra virtuosística de ligados con la dinámica fuerte. Este motivo es similar al del compás 17 del primer movimiento, pero con mucha más agilidad; se presenta dos veces, la primera comenzando en Sol, termina en un acorde de La menor con novena, y la segunda comienza en Fa, termina en un acorde de Si bemol con séptima que resuelve a Mi menor.

El siguiente periodo está formado por una escala descendente que se forma con los primeros octavos de cada tiempo (regresando al recurso de polifonía oculta), se repite dos veces hasta llegar a un pequeño “Poco meno” remembranza del segundo *poco meno* del primer movimiento. La sección termina con una serie de armónicos con ritmo aleatorio que

dibujan un arpeggio de Mi menor y Si mayor que parecen desconectarnos de la realidad.  
(Fig. 92)

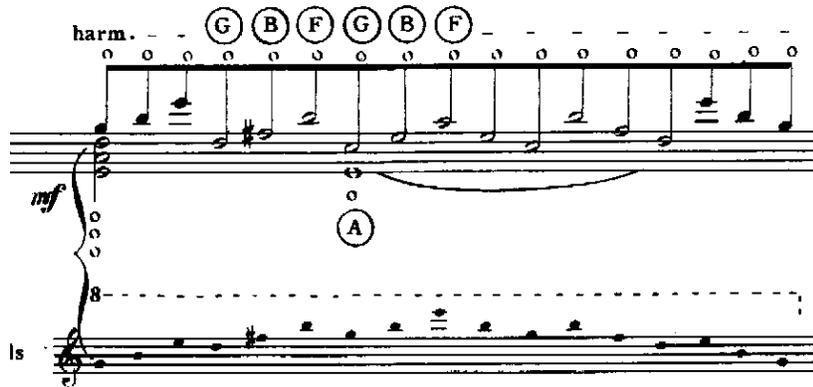


Fig. 92 Sección de armónicos

Para finalizar el Poco Moderato nos anticipa el motivo inicial del tercer movimiento. El ritmo de dieciseisavo y octavo que se presentará desde el comienzo del tercer movimiento en el piano, nos marca un ostinato a manera de danza. Elaborando este motivo crea una progresión que culmina en Si menor con séptima, que genera una escala descendente a partir de Si y otra progresión de acordes disminuidos cromáticos a partir de Sol sostenido hasta llegar a Mi menor con séptima. La tensión se hace cada vez más presente y regresa el ritmo de danza que culmina en una cadencia reiterada de VII-I que termina con armónicos formando un acorde de Mi menor con séptima. (Fig. 93)



Fig. 93 Motivo que antecede el inicio del tercer movimiento

#### 6.1.4. Allegro non troppo

El último de los movimientos es muy rítmico y enérgico. Al igual que los dos anteriores, cuenta con secciones bien definidas que en el siguiente esquema podemos observarlas más claramente.

	Compases
Introducción	1-8
Sección A	9-41
Puente Orquestal	42-74
Sección B	75-115
Puente Orquestal	116-120
Sección C	121-146
B' y Coda	147-163

Ilustración 7 Esquema de las secciones del Allegro non troppo

La introducción inicia con un motivo rítmico similar al que apareció al finalizar la cadencia. Nos sugiere cierto tipo de danza, con el ritmo conformado por un dieciseisavo unido a un octavo con punto en el primer tiempo; en el segundo tiempo un octavo con punto y un dieciseisavo; y en el tercero, un octavo entre dos dieciseisavos. Conociendo la música de Villa-lobos no es difícil imaginarlo, muchas de sus composiciones cuentan con elementos de la música tradicional de Brasil. El piano comienza con octavas en la nota de Si y dibuja una melodía que viaja de Si a Mi y posteriormente a Fa, descendiendo cromáticamente hasta un Mi, siempre con la nota pedal de La. (Fig. 94)



Fig. 94 Motivo inicial del piano

En el compás 9 comienza la guitarra en dieciseisavos con un arpeggio de Mi menor y posteriormente una escala ascendente de dos octavas que termina en Re. Una melodía se forma en la voz superior elaborada con material del tema A del segundo movimiento (notas largas y en el tercer tiempo dos octavas con un retardo que resuelve al siguiente compás).

A partir del compás 15 la primer nota de los tiempos uno y tres será la que marca la melodía principal mientras el acompañamiento del piano hace la armonía principal con un acorde de tensión en el tercer tiempo que resuelve al siguiente compás en el primer tiempo. (Fig. 95)



Fig. 95 Melodía que se dibuja en las notas más agudas de la guitarra

Todo el movimiento armónico resuelve a una escala de La mayor a manera de inflexión que resuelve en el compás 21 a octavas de La, donde la melodía vuelve a ser muy clara y desciende por grado conjunto mientras el acompañamiento tiene un arpeggio como ostinato. El piano presenta una escala ascendente en contraposición de la melodía y toda esta tensión recae en el compás 25 donde la guitarra realiza una escala descendente de La mayor en seisillos que conecta al siguiente periodo. (Fig. 96)



Fig. 96 Final del primer periodo

La melodía ahora se encuentra en la voz grave, utilizando los tiempos uno y tres de cada compás; dos compases más tarde se agiliza y cada primer dieciseisavo forma la melodía haciéndola más ágil para llegar a una escala de Re mayor descendente. En el compás 33 aparece el motivo inicial del piano pero esta vez en la guitarra, y en un intervalo de cuarta

descendente, es decir, en octavas de Fa. El acompañamiento del piano lo apoya en los tiempos 1 y 3. (Fig. 97)



Fig. 97 El primer motivo del movimiento se presenta en la guitarra

El puente comienza en el compás 41, con un motivo anacrúsico. Comienza con dos dieciseisavos y seis octavos que dibujan un tetracorde ascendente y al finalizar un intervalo de cuarta descendente. Este motivo será el principal tema de elaboración en el puente, presentándose en diferentes tonalidades y seguido de un motivo consecuente en estacatos, para finalizar acelerando el ritmo en tresillos y dieciseisavos. (Fig. 98)

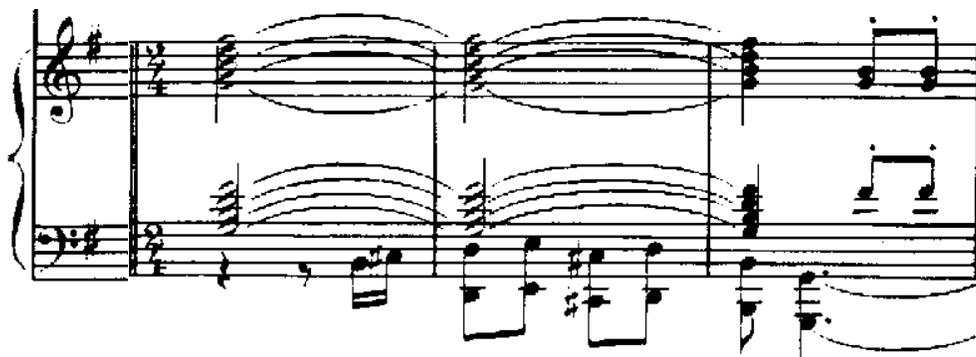


Fig. 98 Motivo generador del puente

La sección B se puede subdividir en tres partes; la primera termina en el compás 86, la segunda en el compás 100 y la tercera en el 115. El compás cambia a 6/4 y comienza con una serie de acordes en los que la voz superior dibuja una escala descendente, y tiene un

acorde pedal en contratiempo de mi menor que genera un ritmo de hemiola. El acompañamiento del piano siempre en movimiento contrario. (Fig. 99)



Fig. 99 Serie de acordes de la sección B

El siguiente periodo es un contrapunto en la guitarra de dos voces, donde la voz superior comienza con un tetracorde de mi menor, mientras la voz inferior en La menor. El contrapunto se desarrolla en el compás 91 donde intercambian tonalidades. (Fig. 100)



Fig. 100 Contrapunto de la guitarra

La tercera y última parte de esta sección es repetición de la primera, con la serie de acordes que dibujan una escala descendente. En el compás 107 hace una variación en el ritmo y se culmina con una escala descendente con alteraciones de Si, Mi y La bemoles, para resolver finalmente a un acorde de La menor. Un puente orquestal elaborado a base de intervalos de tercera nos llevara a la sección C.

En la sección C se presenta un tema ya mostrado anteriormente, la voz inferior del contrapunto. Esta vez como solista, se presenta de manera literal. En el segundo periodo del tema el piano refuerza a la melodía. (Fig. 101)



Fig. 101 La voz grave del contrapunto se presenta sola en la guitarra

En el compás 132 la guitarra realiza arpeggios en octavos y tresillos de Si menor, La menor y Mi menor mientras la melodía principal la lleva el piano, con notas largas que descienden por un intervalo de segunda en cada compás. En la última frase de esta sección se desarrolla esta melodía en el piano, acompañado por la guitarra con una serie de arpeggios de acordes semi disminuidos en tresillos, los cuales generan una fuerte tensión que termina en el compás 147. (Fig. 102)



Fig. 102 Melodía en el piano mientras la guitarra acompaña

La sección final comienza con la misma serie de acordes de la sección B durante 7 compases. Conducen a dos escalas descendentes en la guitarra con un recurso polifónico y se mueven juntas a un acorde de Mi menor con novena en el bajo. A manera de coda comienza un motivo reiterativo en el piano de tres notas, Sol-Fa-Mi, mientras la guitarra

realiza un acorde de Do semi disminuido; después se presenta con rasgueos un acorde de intervalos de cuartas, hasta terminar en octavas de Do, mientras el piano continua con el motivo de la coda en las notas de Mi-Re-Do. (Fig. 103)

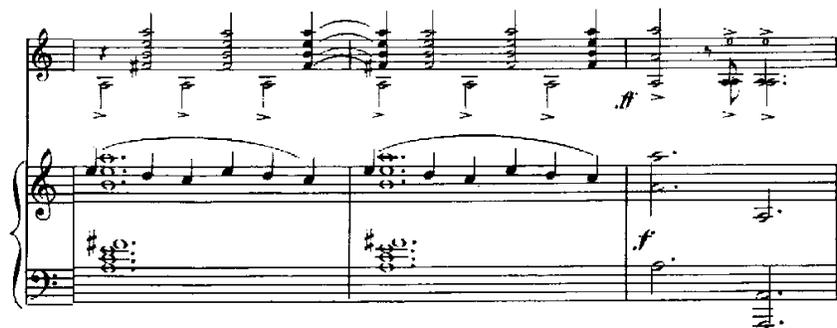


Fig. 103 Final del concierto

## 6.2. Sugerencia Interpretativa

El concierto como forma musical surge durante las últimas dos décadas del siglo XVII con la razón principal de mostrar las habilidades técnicas y musicales de uno o varios solistas. Durante el periodo barroco tuvo mucha popularidad así como en épocas posteriores. Es por esto que muchos intérpretes ven los conciertos para instrumento solista como obras fundamentales en su repertorio y trayectoria profesional. En el caso de este concierto, los pasajes virtuosísticos de la guitarra se encuentran muy bien elaborados dado que Villa-Lobos tocaba la guitarra. No encontraremos pasajes que sean imposibles de realizar, y las digitaciones sugeridas en la mayoría de los casos son la mejor opción. La musicalidad del intérprete también es explotada por Villa-Lobos al incluir temas muy melódicos en el primer y segundo movimientos.

El primer gran reto del guitarrista es saber explotar el sonido del instrumento. Pese a que Villa-Lobos realizó un gran trabajo con la textura orquestal y la escritura de la guitarra, sin embargo el balance es tema a discutir. Muchos intérpretes optan por el camino de la amplificación; otros prefieren reducir el tamaño de la orquesta o el acompañamiento del piano. Aún con estas modificaciones, el guitarrista debe de poder tocar por encima de un rango dinámico normal. Al utilizarlas cuerdas al aire y un timbre *sul ponticello* ayudará a que la sonoridad sea mayor.

El análisis de la textura orquestal es primordial para identificar los pasajes donde deber haber mayor o menor peso del instrumento. Los *tuttis* orquestales, los puentes y las partes donde la guitarra sólo tiene el papel de acompañamiento deben ser claramente identificados para lograr una buena interpretación y hacer una buena distribución de la energía. Si tocáramos todo el tiempo con una dinámica fuerte sería un trabajo muy cansado. Las secciones en las que la guitarra hace las veces del acompañamiento nos ayudan a descansar; lo mismo sucede cuando la textura armónica es menos densa.

En el primer movimiento la guitarra comienza con un arpeggio de cuerdas al aire y posteriormente una serie de progresiones y escalas. La digitación y articulación de estos pasajes debe ayudarnos a dar fluidez a la música. Utilizar ligados en algunas partes ayudará a que el trabajo de la mano derecha no sea tan pesado. También el análisis de las melodías con polifonía nos auxiliará en la decisión de las digitaciones. En los "poco meno" de este movimiento se debe tener especial cuidado en la digitación de la melodía. Puesto que son frases largas se debe procurar no cortar estas líneas, ubicar los puntos de respiración y utilizar cuerdas que nos favorezcan para cantar y vibrar con el instrumento. En estas partes la textura orquestal es menos densa, y podemos prescindir de las cuerdas al aire.

En la mayor parte del concierto la orquesta o el piano fungen como acompañamiento, mientras que el solista es el responsable de tomar las decisiones relativas a los cambios de tiempo, *ritardandos*, *crescendos* y *diminuendos*, calderones y respiraciones. Todos estos puntos se deben tener muy claros y precisos con el fin de que el solista pueda marcarlos claramente, de lo contrario se puede volver un martirio para el guitarrista si hay pasajes técnicamente muy difíciles y el tiempo no es el adecuado, si el fraseo no es conveniente para el instrumento, o los puntos de reposo se cortan.

En el segundo movimiento se deben hacer cantar las melodías y utilizar las digitaciones adecuadas para cantarlas. De igual forma, es preciso analizar los pasajes en los que la melodía cambia de registro y lograr que siempre sobresalga la línea melódica. Es muy importante en estas secciones timbrar los acordes. Una excelente forma de estudio es tomar un acorde de 4 notas e intentar resaltar cada una de las voces. También encontramos muchos puentes en el piano, por lo que hay que tener muy precisas las entradas y evitar perdernos o entrar tarde.

La *cadenza* es una muestra de virtuosismo en la guitarra y tiene muchas secciones. Es importante no dividir todas estas partes, sino de tratar de enlazar una con otra. La agógica y el timbre nos pueden ayudar mucho en este sentido. Si tenemos una sección rápida en forte, y la siguiente sección es una melodía, el tratar de preparar la sección con un *ritardando* y *diminuendo* ayudarán a que la entrada no sea abrupta. La *cadenza* podría decirse que es una compilación de los estudios de Villa-Lobos (los recursos técnicos, como escalas, ligados, arpeggios, etc.), por lo que tener el respaldo de este repertorio resultará de mucha ayuda.

El tercer movimiento comienza con una serie de escalas y arpeggios muy extensa. Es fundamental ubicar los puntos de reposo sobre los que se va tejiendo la melodía para que sobresalgan y sirvan de apoyo y estructura. El movimiento es muy rítmico y se debe tener congruencia en los acentos entre el piano (o la orquesta) y la guitarra. Los cambios de compás y de tempo deben de ser precisos. El piano debe de escuchar al solista, que generalmente tiene una subdivisión rítmica más corta. En el tercer movimiento tenemos el pasaje quizá más complicado de todo el concierto; durante la parte B se presenta un tema polifónico de dos voces, con un tema en la voz grave y otro en el registro agudo. Por la disposición de las notas y la amplitud del registro no hay manera de solucionarlo con la digitación. Las dos voces deben de ser claras y el fraseo congruente, incluso algunos intérpretes deciden utilizar un tempo más lento en esta sección. Existen diferentes maneras de abordar este pasaje una de ellas es cantar cada una de las voces, articularlas claramente y encontrar puntos de reposo, aunque la dificultad técnica seguirá presente.

El final del concierto es muy enérgico, por lo que es recomendable administrar muy bien la energía para volverlo conclusivo es. Desde la última sección comienza la indicación *forte* así que tenemos que encontrar los momentos en donde se puedan hacer algunos *diminuendos* aunque la partitura no los indique. Los rasgueos son un recurso muy práctico en la guitarra que nos ayudan a tener un nivel sonoro mucho más grande y en la última parte se pueden utilizar para dar mayor énfasis en la conclusión.

## 7. Bibliografía

- Alcázar, Miguel (2000). "Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce." México, Ediciones Etoile
- Alcázar, Miguel (1989). "The Segovia-Ponce Letters." Columbus OH., Editions Orphéé

- Brouwer, Leo. Rioja, Eusebio (1993). "Brouwer por Brouwer: mi música" Córdoba, Ediciones La Posada.
- Edward Neill. "Paganini, Nicolò." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 11 Mar. 2013.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40008>>.
- Forkel, Johann Nikolaus (1953). "Juan Sebastian Bach" México, Fondo de Cultura Económica.
- Gerard Béhague. "Villa-Lobos, Heitor." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press 17 Oct. 2012  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29373>>
- Giro, Radamés (1986). "Leo Brouwer y la guitarra en Cuba" La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Hernández, Isabelle (2000) "Leo Brouwer" La Habana, Editora Musical de Cuba
- Krick, G.C. "Luigi Legnani, Guitar Virtuoso and Composer". Estudio Volúmen 55
- Otero, Corazón (1981). "Manuel M. Ponce y la Guitarra." México D.F., Fondo Nacional para Actividades Sociales
- Pérez Miranda, Ricardo. "Ponce, Manuel." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 01 Nov. 2012.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22072>>.
- Rodríguez, Victoria Eli. "Brouwer, Leo" Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Web. 15 May. 2013.  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04092>>.
- Segovia, Andrés (1948). Guitar Review
- Segovia, Andrés (1985). "I meet Villa-Lobos." Guitar Review, no. 22
- Sugden, John (1980). "Paganini". Londres, Ed Omnibus
- Tarasti, Eero (1995). "Heitor Villa-Lobos: The life and Works 1887-1859." U.S.A., McFarland & Company
- Wade, Graham (1980). "Traditions for the Classical Guitar." London: J. Calder
- Wolff, Christoph (2000). "Johann Sebastian Bach: the learned musician" U.S.A., Oxford University Press
- Wolff, Christoph "Bach" Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 10 Oct. 2013  
<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40023pg10>>.