



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO.

Escuela Nacional de Música.

Notas al programa, obras de:

De Falla, Ponce, Rodrigo, Tárrega, Torroba.

NOTAS AL PROGRAMA que para obtener el título

de licenciado instrumentista en guitarra

Presenta: José Víctor Hugo Barajas Zúñiga.

Asesor de Notas: Eloy Camerino Cruz Soto.



México, D.F.

2013

Agradecimientos.

Este trabajo es la muestra de todo el esfuerzo y trabajo realizados durante más de doce años y que no hubiera sido posible gracias a todas y cada una de las personas que creyeron en mí y en cada nota que ejecutaba en mi instrumento. Doy gracias a Dios por darme la fortaleza de llegar a este momento y finalizar cada una de mis metas.

Gracias a mis padres porque a pesar de todo, cada enseñanza sin importar el carácter o tipo, me dieron el valor y el temple de mantenerme en mis objetivos.

Doy gracias a mi amada de toda la vida, Tania, porque a pesar de que el destino fue incierto, nos colocó en el momento indicado uniendo nuestras vidas, para darnos el tiempo y el apoyo necesario en los momentos precisos, te agradezco por creer incondicionalmente en mí y esperar tanto tiempo a que el mundo se mostrara ante nuestros ojos.

Agradezco a los maestros que me dieron tanto en su momento pero principalmente a mis maestros dedicados a corregir cada error en lo que ahora es mi vida: la música. Gracias al profesor Eloy Cruz Soto, Alejandro Salcedo Avendaño, Fernando Cruz, Jesús María Figueroa, y todos los que me dejaron un poco de ellos en mi vida, siempre les estaré en deuda.

Finalmente agradezco a mi familia, mis abuelos por ser mi inspiración, mis hermanas, tíos, primos, amigos, colegas, conocidos, todas y cada una de esas personas que me dejaron alguna enseñanza buena o mala, pero que me condujeron a este momento el cual compartiré con cada uno de ellos que aún estén conmigo para mostrar que cuando se tiene un sueño no es imposible alcanzarlo, solo es cuestión de mantenerse en el aire, dejar que el viento nos conduzca a donde debamos llegar y nunca rendirse.

NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE: DE FALLA, PONCE, RODRIGO, TÁRREGA Y TORROBA.

Presencia de la guitarra como instrumento de concierto en la
música romántica hispana de la primera mitad del siglo XX.

Introducción.	1
Capítulo 1.- “ <i>Homenaje a Debussy</i> ”, (1920).	Manuel de Falla (1876-1946)
1.1 Aspectos biográficos. Vida y obra de Manuel de Falla.	5
1.2 Contexto histórico. Mirada moderna; influencia impresionista en su obra: Claude Debussy.	8
1.3 Análisis y estructura armónica de la obra.	10
1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.	13
Capítulo 2. “ <i>Gran Jota Aragonesa</i> ”.	Francisco Tárrega (1852 – 1909)
2.1 Aspectos biográficos.	15
2.2 Contexto histórico. Influencia y temas de compositores antecesores a Tárrega: Arcas y Viñas.	20
2.3 Análisis y estructura de la obra.	22
2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.	24
Capítulo 3. “ <i>Sonatina</i> ”. (1927)	Federico Moreno Torroba (1882-1949)
3.1 Aspectos biográficos.	34
3.2 Contexto histórico. Una mirada Clásica de un material melódico Español en Molde de Sonata.	37
3.3 Análisis de la obra	38
3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.	41

Capítulo 4. “ <i>Tema variado y final</i> ”. (1926)	Manuel M. Ponce (1882-1948)
4.1 Aspectos biográficos.	48
4.2 Contexto histórico. La conjunción de la mirada clásica y moderna. Alejamiento de lo tradicional y la inserción de la guitarra en un repertorio no nacionalista por un compositor nacional multifacético.	54
4.3 Análisis de la obra.	56
4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.	58
Capítulo 5. “ <i>Tres piezas españolas</i> ”. (1963)	Joaquín Rodrigo (1901-1999)
5.1 Aspectos biográficos.	63
5.2 Contexto histórico. Recuperación de la tradición hispana- barroca. Serie de danzas basadas en patrones rítmico- armónicos recurrentes y alternancia de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$.	70
5.3 Análisis de la obra	72
5.4 Sugerencias técnicas e interpretativas	79
Capítulo 6. “ <i>Un tiempo fue itálica famosa</i> ”. (1980)	Joaquín Rodrigo (1901-1999)
6.1 Contexto Histórico. Imágenes históricas y literarias impregnadas en la música para guitarra.	81
6.2 Análisis de la obra	82
6.3 Sugerencias técnicas e interpretativas.	85
Conclusiones.	87
Bibliografía.	88
Síntesis para notas al programa.	90

Introducción

La guitarra es un instrumento armónico-melódico que pertenece a la familia de los cordófonos de cuerda punteada. Descendiente de instrumentos que cuentan con una caja acústica, cuerdas tensionadas para lograr una afinación específica, dispuestas a lo largo de un brazo, sostenidas por un puente y clavijeros en los extremos, utilizada actualmente para interpretar y componer la mayoría de estilos musicales.

Hablando de algunos antecedentes de dicho instrumento, es importante destacar que durante los siglos XVI y XVII por ejemplo, fue utilizado en las Cortes de grandes reyes, como fue el caso de España y Francia, verbigracia, el compositor renacentista Miguel de Fuenllana (1500-1579) y el compositor barroco Robert de Visée (1650-1725 aproximadamente), quienes desarrollaron obras para guitarra barroca, laúd, tiorba y vihuela, como el libro de música para vihuela titulado “*Orphenica Lyra*”, y “*Livre de Guitarre, dedie au Roy*” que consta de una serie de *suites* para guitarra barroca respectivamente, Santiago de Murcia con su tratado titulado *Resumen de acompañar la parte de la guitarra, comprendiendo en él todo lo que conduce a este fin* o Gaspar Sanz quien desarrolló a finales del siglo XVII su método para guitarra titulado *Instrucción de música sobre la guitarra Española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*. lo que nos arroja a la conclusión de la existencia de un precedente importante del instrumento, aunque en ese momento histórico no tuvo la misma trascendencia que en épocas posteriores.

Ligado a este precedente surgió un constructor de guitarras el cual elaboró un instrumento que satisficiera las necesidades y elementos de sonoridad que fueran adecuados para la música de concierto, el almeriense Antonio de Torres y Jurado (1817-1892). Desarrolló una serie de experimentos en colaboración con Julián Arcas tendientes a mejorar la guitarra, adecuándola a las necesidades musicales de la época, dando como resultado la guitarra “clásica” que hoy en día conocemos, misma que ha tenido mas auge e importancia en la historia de este instrumento. Lo anterior, tomando como base los mejores diseños existentes, como las guitarras de Louis Panormo (1784- 1862), quien elaboró guitarras bajo la dirección personal de Fernando Sor, Christian Friederich Martin (1796-1873), o las guitarras del

constructor de Johann Georg Stauffer (1778-1853), diseñador del modelo de guitarra “Legnani”.

La segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX constituyeron una de las épocas más complicadas para la guitarra, ya que se consideró un instrumento obsoleto y abandonado; fue también considerado como un instrumento vulgar y de segunda clase utilizado principalmente por trovadores para recitar poemas o interpretar canciones de manera lírica y, fue hasta la aparición de Francisco Tárrega (1852 – 1909) y Andrés Segovia (1893 – 1987), el mas grande intérprete reconocido de la guitarra en las salas de concierto, cuando el instrumento se redimió y formó parte de la cultura musical, adquiriendo gran importancia convirtiéndose en el siglo XXI, como uno de los instrumentos más estudiados y tocados en todo el mundo.

Ahora bien, el trabajo realizado por Francisco Tárrega Eixea (1852-1909), estuvo enfocado primordialmente en la transcripción, composición y ejecución de la guitarra, aportando un punto de partida para sus discípulos quienes a su vez, crearon lo que se le conoce como la escuela moderna de la guitarra por ejemplo, Emilio Pujol y Miguel Llobet (1878-1938) quien creó un vínculo con compositores no guitarristas como Manuel de Falla (1876 – 1946), el cual compuso la primera obra verdaderamente importante de la guitarra moderna, titulada “Homenaje para la Tumba de Claude Debussy” (1920).

Tárrega y sus discípulos se dieron a la tarea de transcribir para guitarra moderna obras originales de diversos instrumentos, tomando como punto de partida obras para piano y orquesta de J. S. Bach, Domenico Scarlatti, Federico Chopin, y sus contemporáneos Isaac Albeniz, Enrique Granados y Manuel De Falla por mencionar algunos; además, exploraron en el repertorio de la vihuela y la guitarra española transcribiendo también muchas de sus obras, un ejemplo claro lo constituye La gran Jota Aragonesa, siendo originalmente un tema popular español que fue compuesto por el guitarrista maestro de Tárrega: Julián Arcas (1832-1882).

En este orden de ideas, fue entonces cuando Andrés Segovia, y Tárrega se dedicaron primordialmente a brindarle la debida importancia a éste instrumento tan

valorado por ellos, realizando propaganda, divulgando conciertos y haciendo transcripciones adaptando piezas originales para piano a la guitarra, proporcionándole de esta manera, un sentido y una apreciación desde un punto de vista diferente, logrando llamar la atención del público de diversas partes del mundo y concluyendo así la propagación del instrumento como imprescindible para un concierto.

Andrés Segovia se comprometió con el objetivo de la difusión de la guitarra, realizando una campaña en *favor del mejoramiento de la reputación del instrumento*¹, cuya finalidad de esta campaña fue conseguir que la guitarra fuera considerada un instrumento “*respectable*” completamente alejada de los bares, tabernas y lugares informales, para convertirlo en un vehículo de expresión musical culta ya que en 1912 realizó un concierto en el Ateneo Madrileño y al no tener gran repercusión en la prensa por considerar la guitarra como un instrumento popular², le generó un gran descontento.

También sostenía que era el único guitarrista de calidad del siglo XX, idea que perduró durante muchos años, hasta que se descubrió que con anticipación a él, existieron excelentes guitarristas, por mencionar algunos, Napoleón Coste (1806-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1883), Gaspar Sagreras (1838-1901) quien fuera el padre del autor de los métodos para guitarra conocidos con el mismo apellido (Julio S. Sagreras), Julio Regondi (1822-1872) quien era un niño prodigio italiano, compositor y guitarrista distinguido por la dificultad técnica de sus obras; de lo que se concluye que en la especie, no existió un “periodo oscuro” para la guitarra.

Por tanto, la actividad de Segovia como las giras de conciertos donde colocó la guitarra en contacto con públicos más vastos incrementó el acervo musical guitarrístico formándose así el conocido “repertorio Segoviano”, proporcionando una pauta significativa en muchos terrenos musicales con los encargos de transcripciones y composiciones para este instrumento a cargo de Joaquín Turina (el cual le dedicó toda su producción guitarrística), Federico Moreno Torroba , Manuel M. Ponce, Heitor Villalobos, Manuel Castelnuovo-Tedesco, Tansman y Joaquín Rodrigo, por

¹ Viglietti, Cedar. “Origen e historia de la guitarra” Ed. Albatros. Buenos Aires, Argentina. 1976.

² Casares Rodicio, Emilio. “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana. Pág. 905.

mencionar algunos, dejando un legado de discípulos de la talla de Alirio Díaz, Julian Bream y Oscar Ghiglia.

Con el presente trabajo, mi objetivo primordial comprende abordar el desarrollo de la guitarra en el ámbito de la música clásica y su introducción, específicamente a la música de concierto, desarrollando un análisis a piezas musicales de compositores que tenían estudio y dominio de la guitarra y también algunos otros cuya especialidad era otro instrumento, pero que también realizaron aportaciones sobresalientes a la guitarra, enfocándome en la idea de que este instrumento ha sido ejecutado en lugares y eventos importantes como salas de concierto, concursos y festivales internacionales y utilizado para la composición de obras importantes que han trascendido durante muchos y que a la fecha, siguen siendo obras interpretadas con gran éxito y demanda. Por lo tanto, pretendo sobresaltar la importancia de este instrumento melódico armónico en la vida musical, y específicamente en la primera mitad del siglo XX.

Capítulo 1. “*Homenaje a Debussy*”. Manuel de Falla. (1876 – 1946)

1.1 Aspectos biográficos.

Manuel María de los Dolores Clemente Ramón del Sagrado Corazón de Jesús, conocido como Manuel de Falla y Matheu, nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, España y falleció el 14 de noviembre de 1946 en Alta Gracia, Argentina. Es considerado uno de los músicos más importantes españoles de la primera mitad del siglo XX, se dedicó primordialmente a la composición de obras clásicas.

Hijo de José María Falla y Franco (1849-1919) y de María Jesús Matheu y Zabala (1850-1919). Su madre y su abuelo lo introducen en las primeras nociones de música en donde su madre le dicta las primeras nociones de solfeo, que a los 9 años de edad continúa con la profesora de piano llamada Eloisa Galluzo. En 1889 continúa sus estudios de piano con Alejandro Otero, y aprende armonía y contrapunto con Enrique Broca.

A la edad de quince años sus intereses se inclinan principalmente a la literatura y el periodismo. Con un grupo de amigos funda una revista literaria, "El Burlón", y en 1890 participa en una segunda titulada "El Cascabel", que termina dirigiendo. En 1893, asistiendo a un concierto en Cádiz donde se interpretan entre otras, obras de Edvard Grieg descubre dicho de sus propias palabras, que su "*vocación definitiva es la música*".³

Orientado en dirección a la música, a partir de 1896 comienza a viajar a Madrid por cortas temporadas, derivado de los problemas económicos, asistiendo al Conservatorio para profundizar y abundar sus conocimientos. Allí se perfecciona en piano con José Tragó, logrando en 1899 obtener un primer premio en un concurso de intérpretes del instrumento.

En esta época, empieza a utilizar el apellido "De Falla", con el que sería conocido. En 1897 se traslada a Madrid definitivamente, y en 1901 conoce a Felipe

³ Campoamor González, Manuel. "Manuel De Falla". Ediciones SEDMAY. Madrid, España. 1ra Edición. 1976.

Pedrell, quien tuviera notable influencia en su posterior carrera despertando en él, el interés por el flamenco, especialmente el cante jondo.

En 1907 presenta algunos conciertos en el teatro de la comedia de Madrid, en el que interpreta obras de Chopin, Schumann, Bach, Beethoven, parte del arpa de las Danzas Sacras y Profanas de Debussy el cual era un compositor apenas conocido en España, al cual le escribe consultándole sobre su técnica.

Conoce a Claude Debussy en la segunda etapa de su formación, quién le recomendó buscar a la brevedad a Paul Dukas, quien a su vez le solicitó interpretar ciertas piezas en el piano, concertando posteriormente una cita con Isaac Albeniz para mostrarle su obra *“La vida Breve”*, que trata básicamente de un drama lírico español.

En su mejor etapa musical (1914), compone las que serían sus obras mas reconocidas: *“El Amor Brujo”*, *“El Sombrero de Tres Picos”*, *“Las Siete Canciones Españolas”*, *“La Fantasía Bética”* y *“Noches en los Jardines de España”*.

En 1920 se instala en Granada, donde comenzó una serie de trabajos variados como una opera corta para títeres, así como la obra Homenaje a la Tumba de Debussy (que es una pieza para guitarra que le tenía ofrecida a Miguel Llobet, discípulo y sucesor de Francisco Tárrega). De Falla creó una obra musical impregnada del espíritu musical de Debussy, retomando breves alusiones de obras inspiradas en España (Noches en Granada), y terminándola como una pieza para guitarra; este homenaje fue publicado el 1 de diciembre de 1920 en un encarte titulado *“Le tombeau de Claude Debussy”* y el 2 de diciembre de 1922 fue interpretado por el guitarrista Emilio Pujol (1886 – 1980).

El Homenaje a la tumba de Debussy, es una obra poco conocida por sus dificultades técnicas, su carácter intimista y su carencia casi absoluta de aparato sonoro, razón por la que no es ejecutada con frecuencia por los concertistas de guitarra, que posteriormente la transcribiría para orquesta, incluyéndola en sus Homenajes.

Su estilo fue evolucionando a través de estas composiciones, desde el nacionalismo folclorista (que revelan estas primeras obras, inspiradas en temas, melodías, ritmos y giros andaluces o castellanos), hasta un nacionalismo que buscaba su inspiración en la tradición musical del Siglo de Oro español.

El 13 y 14 de junio de 1922 se realizó el Primer Concurso de Cante Jondo, organizado por el Centro Artístico de Granada, donde entre el jurado se encontraba Andrés Segovia, con quien posteriormente consolidó un buen lazo amistoso.

En 1926 con motivo de su cincuenta aniversario, realizó una gira triunfal que le llevaría a París, Barcelona, Granada, Madrid, Sevilla, Cádiz y otras ciudades europeas; el 29 de abril del mismo año fue nombrado hijo predilecto de Cádiz, otorgándole posteriormente la concesión de la cruz de la Legión de Honor.

En septiembre de 1932, la ciudad de Venecia inscribió “*El Retablo*” en el programa de su Festival Internacional de Música Contemporánea; donde fue invitado a asistir. Andrés Segovia, al enterarse de esta situación, decidió acompañarlo durante el viaje, realizando jornadas y paradas en los lugares más interesantes del recorrido.

En los últimos días de 1933 comenzó a componer “*La Fanfare*”, obra solicitada como contribución musical al homenaje de Enrique Fernández Arbós con motivo de sus 70 años.

Derivado de la reciente muerte de Dukas, De Falla escribió un homenaje el cual en 1935 apareció junto a obras de Schmitt, Pierné, Joaquín Rodrigo, Oliver Messiaen, Tony Aubin, entre otros, todos ellos amigos o discípulos de Dukas.

Los últimos veinte años de su vida, se dedicó a la que consideraba habría de ser la obra de su vida: la cantata escénica *La Atlántida* sobre un poema de Jacint Verdaguer, en lengua catalana con el mismo nombre, que reflejaba sus preocupaciones filosóficas, religiosas y humanísticas, quedando inconclusa y terminada posteriormente por su discípulo Ernesto Halffter.

Durante la segunda guerra mundial, se instala en Argentina a solicitud de la Institución Cultural Española de Buenos Aires, donde fallece el 14 de noviembre de 1946, producto de un paro cardíaco.

1.2 Contexto histórico. Mirada moderna; influencia impresionista en su obra: Claude Debussy.

De Falla hace gala de una extensa paleta sonora en su música, heredada directamente de la escuela francesa. Por consejo de Debussy tomó como inspiración el arte flamenco, surgiendo en su obra el nacionalismo español con influencias del impresionismo contemporáneo evolucionando a través de sus obras realizadas durante su estancia en Francia inspirado en temas, ritmos y melodías puramente españolas, hasta un nacionalismo que buscaba fuente en la tradición musical del siglo de oro, que lo llevó su auge creativo en el año 1914.

Esta obra fue originalmente escrita para guitarra, siendo la única pieza que escribiría para el instrumento, realizada como parte de un homenaje a su ya difunto maestro y amigo Claude Debussy, escrita en el año 1920; esta pieza fue dedicada exclusivamente a su amigo Miguel Llobet, discípulo del gran maestro Francisco Tárrega y también interpretada por Andrés Segovia en uno de sus recitales en el Teatro de la Comedia de Madrid el 4 de abril de 1922.

La idea original de De Falla fue crear una obra musical que por si misma, tuviera impregnado el espíritu de Debussy adornándola con breves alusiones españolas, concluyéndola como una pieza originalmente escrita para guitarra cumpliendo el compromiso con Llobet de escribir una pieza para éste instrumento.

Durante un concierto en Paris, De Falla se encontró con Henri Prunières, quien le dijo que dedicara un número de su “*Revue Musicale*” a la memoria de Debussy, solicitándole escribir un artículo, lo cual le tenía preocupado, ya que él pensaba que hubiera sido lo mejor que le pidiera escribir una obra musical que un artículo, aunque tampoco sabía que música hacer en el momento pero, finalmente escribió el artículo y la composición teniendo solamente una idea terminando con la “*Soirée Dans Grenade*” de Debussy, pensando que podía ser para guitarra, con lo

que satisfaría a la vez la petición de la “Revue Musicale” y el deseo de Llobet. Consultó un método para guitarra para conocer a fondo su técnica tal como lo hizo con los demás instrumentos siguiendo el consejo de Dukas.

Fue publicada el primero de diciembre de 1920 en el encarte titulado *Le tombeau de Claude Debussy*, siendo interpretada hasta el 22 de diciembre de 1922 por el distinguido guitarrista Emilio Pujol.

Esta obra actualmente no constituye una pieza ampliamente interpretada por el mundo guitarrístico a pesar de que su dificultad técnica no es demandante, pero va de la mano de una complejidad tímbrica, agógica, dinámica e interpretativa que puede balancear esta carencia, toda vez que esta pieza esta realizada con la idea de demostrar o impregnar esa imagen clara de la música creada por Debussy en una pieza que no duraría mas de cuatro minutos. Es una pieza que no contiene ideas brillantes ni llenas de virtuosismo, y por estas mismas características ha sido poco elegida por los concertistas de guitarra en todo el mundo.

Se puede saber ahora que fue De Falla el primero de los compositores modernos que escribió una obra para guitarra con un tema propio y un contenido histórico musical importante, ejemplo que posteriormente otros compositores siguieron, como Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Manuel M. Ponce, por mencionar algunos.

1.3 Análisis y estructura armónica de la obra.

El “Homenaje” hablando en términos musicales, se refiere a una danza lenta con carácter elegíaco, basado en un ritmo de habanera. Se basó en el ritmo del prelude “*La puerta de Vino*” de Debussy, tomando los elementos de tresillo de octavo y dos octavos sucesivamente, además del acompañamiento con ritmo de Habanera y en el tema rítmico melódico de la obra *Soirée Dans Grenade*, o traducido al español, *Noche en Granada*, al final de la pieza. A continuación se inserta el fragmento que aparece en la pieza de guitarra basado en la obra para piano.



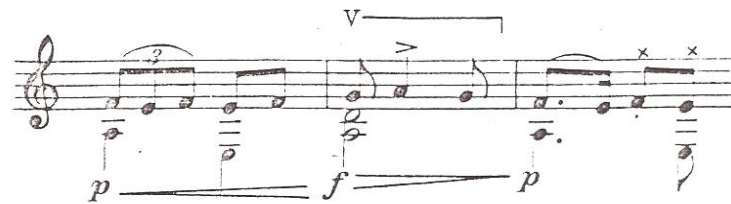
Tema de *Soirée Dans Grenade* de Debussy en la obra de De Falla.

Los motivos melódicos que aparecen en la obra están basados en los semitonos Mí y Fa de manera predominante y segundas aumentadas siendo estos elementos característicos del canto jondo que De Falla conocía muy bien. Los mismos, unidos al tetracorde frigio descendente conforman los fundamentos armónicos esenciales de la obra. Debemos tener cuidado al analizar esta obra, ya que a partir de que se rompen los esquemas armónicos tradicionales, se deja de ver la música y la armonía de manera vertical, sino mas bien de manera horizontal, tomando frases completas como un elemento “armónico”, llamado también contrapuntístico.

La pieza muestra una estructura A – B – A en donde, la primera sección se subdivide en cuatro periodos desde el compás 1 al compás 34. El primer periodo es el inicio donde se muestra el tema de la pieza.



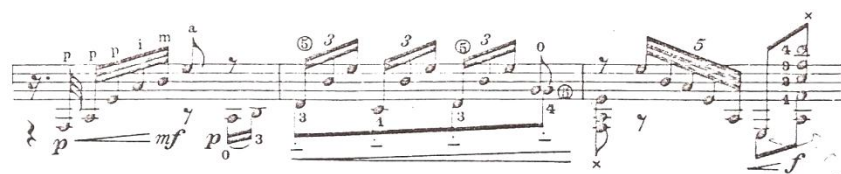
La segunda frase es irregular ya que tiene una extensión de tres compases, aquí se presenta una melodía sobre el tetracorde frigio de La:



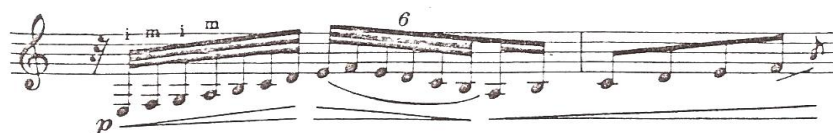
El segundo periodo comienza por un acorde por cuartas (Do# - Fa - Si - Mi - La - Re) ejerciendo un desarrollo melódico en los motivos rítmicos que ya se han señalado. El tercer periodo comienza con la frase original de la pieza recortando el compás que muestra un doble quintillo. La segunda frase muestra un desarrollo melódico sobre un acorde estructurado de la siguiente manera: Re - Sol - Do - Fa#.

El último periodo muestra en la primera frase, una variante de los primeros cuatro compases pero cambiando el Fa natural por Fa #. La segunda frase muestra un movimiento melódico por tresillos que nos lleva en el acorde por cuartas Fa - Si - Mi - La, apareciendo desfasado en un quintillo.

La segunda sección de la pieza abarca de los compases 32 a 49 y puede dividirse en dos periodos, comenzando el primero con una frase que combina arpeggios de los acordes por cuartas ya mostrados en la sección anterior, para finalizar con una escala frigia sobre Mi.



Acorde por cuartas y desarrollo.



Escala frigia.

La segunda frase representa el clímax de la obra, utilizando la armonía por cuartas al realizar arpeggios rápidos enlazados entre sí por un pedal en la voz superior sobre la nota de Mi. El segundo periodo es irregular y consta de seis compases en donde De Falla realiza un juego polifónico entre dos voces, utilizando las notas de los acordes hechos por cuartas, como un enlace con la última sección de la pieza que abarca de los compases 49 al compás 70.

Esta última sección está conformada por dos periodos, en donde el primero es la repetición de los primeros quince compases de la obra, a excepción del compás 7, que no aparece. Y antes de la coda donde se repite el tema original con una pequeña variación pero tomando en cuenta el ritmo de Habanera, aparece la cita que había mencionado antes del tema de “*Soirée Dans Grenade*” de Debussy.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff starts with the instruction "il basso come prima" and contains several triplet markings (3) and a "poco cresc." marking. The second staff includes the instruction "Piu calmo" and features various dynamics such as "p", "mf x corta", and "pp". It also includes performance directions like "ar. ott.", "I. Tempo", "rit.", and "peruendosi". The score is annotated with various dynamics and performance directions.

En la indicación agógica *Piu Calmo*, aparece el tema de la pieza de Debussy “*Soirée Dans Grenade*”, y en el siguiente cambio *A Tempo*, se muestra la pequeña Coda, repitiendo el tema original variado.

1.4 Sugerencias interpretativas.

El Homenaje a Debussy, siendo la primera pieza contemporánea escrita para guitarra por un compositor español, es una obra que en su estructura y diseño, es completamente guitarrística, lo cual podemos inferir porque De Falla conocía ampliamente el instrumento y su técnica. La obra está escrita para poder ser interpretada con la mayor soltura y ligereza posible para enfocarse en lo difícil de la pieza que claramente es la interpretación, y estas ideas derivadas del aire impresionista que presenta, donde la dificultad de la obra se manifiesta en la musicalidad e interpretación de cambios tímbricos, agógicos y dinámicos.

Es una obra corta, lo cual, no exige un desgaste físico considerable al ejecutarla; presenta al inicio un tema acompañado de bajo, que repite dos veces, presentando primero con un piano, y después con un forte en la repetición.

Aquí, en esta presentación del tema que nos lleva del compás 1 al compás 5, podría sugerir un cambio de timbre en el sonido de la guitarra presentando los pianos acompañados del recurso Sul tasto en la guitarra, lo cual, considero, aportaría una mayor profundidad al tema y melancolía, contrario en partes donde se presenta fuerte, se puede utilizar el recurso Sul ponticello para resaltar ciertas partes de la pieza y proporcionando también un sentido más agresivo en algunos pasajes. Tiene un par de indicaciones donde exige realizar algunos acordes, acentuarlos y hacerlos inclusive retardando, además de ejecutarlo todo muy ligado brindando un efecto de pedal.

Tema inicial de la obra.

Del compás 8 al 12 presenta un pequeño tema que se repite. Se sugiere en la partitura original se ejecute con la misma dinámica, pudiendo agregar un pequeño piano en la segunda repetición de este tema al final, antes de recuperar el tiempo original.

A partir del compás 37, se presenta una línea melódica-rítmica muy particular. En cada compás propongo agregar a las indicaciones agógicas un ritardando en el último grupo de seisillo de dieciseisavo, y hasta el compás 42. Es una idea muy parecida de lo que se viene haciendo a lo largo de la obra con las acentuaciones y ritardandos, indicados con una “x” encima de cada acorde.

Del compás 43 al compás 48, sugiero que esta sección se toque de una manera suave, ya que considero que no es necesario aplicar mucha fuerza en ningún momento, al contrario, debe ser lo más piano y legato posible: debiendo tener cuidado al tocar esta pequeña parte, derivado de que tiene mucha influencia con la pieza antes mencionada de Debussy. Se deben hacer pequeños staccatos en las notas graves pero sin perder el armónico que se crea al dejar las notas agudas sonando, para poder entrar al tema de nuevo en el compás 50 retomando las primeras ideas de la obra.

En la sección del compás 63 al compás 66, es donde se escucha claramente un fragmento de la imagen de Debussy “*La Soirée Dans Grenade*”, que de igual manera, se encuentra al final de la obra. En la obra para piano, esta sección se interpreta dando una sensación de oscuridad, tocándose piano y con staccatos en las notas graves. Del compás 67 al 70 se sigue la idea ya hecha en los compases anteriores, pero retomando el tema original modificado, sugiero al respecto se haga lo más pesante posible y ligado, tratando de dejar en el fondo los armónicos sonando para de esta manera, crear una atmósfera completamente lúgubre y oscura.



Fragmento basado en “La Soirée Dans Grenade”.

Capítulo 2. “*Gran Jota Aragonesa*”. Francisco Tárrega. (1852 -1909)

2.1 Aspectos biográficos.

Francisco Tárrega y Eixea, nació en Castellón el 21 de noviembre de 1852 y falleció el 15 de diciembre de 1909. Fue un guitarrista español y compositor. Sus padres Francisco Tárrega Tirado y Antonia Eixea procedían de origen humilde. Derivado de un infortunado accidente a los tres años, sufrió dolencias oculares que perduraron toda su vida.

Recibió sus primeras nociones de piano y solfeo de Eugenio Ruiz, un músico ciego que actuaba en un café (La Perla de Castellón). Cuando empezó a estudiar guitarra clásica, fue guiado en sus primeros pasos por un guitarrista ciego, que lo apodaban “El ciego de la Marina”.

En 1862 escucha asombrado ejecuciones virtuosas del maestro Julián Arcas quien fuera un consumado guitarrista andaluz que hizo repetidas giras por Europa transcribiendo y ejecutando parte de las operas más conocidas en esos entonces, además de componer obras de carácter regional o flamenco y con quien toma clases un año después.

En 1868 obtuvo el puesto de pianista en el casino de la ciudad de Burriana, y en el Café Zapater. Empezó a ser conocido por su doble condición de pianista y guitarrista.

En 1869 tuvo la buena fortuna de adquirir una guitarra resonante y sonora, diseñada por el famoso laudero sevillano Antonio de Torres para que de esta manera con este instrumento superior, preparar el camino para insertar la guitarra en el siglo XX.

Ingresó en 1874 al Conservatorio de Madrid, donde cursó la carrera de piano teniendo como profesores a José Gainza (solfeo), Rafael Hernando (armonía) y Miguel Galiana (piano), entre otros, logrando sin embargo popularidad gracias a su habilidad guitarrística.

De Villarreal pasa a Valencia en busca de mayores horizontes y expectativas, donde un amigo comerciante lo impulsa para la conclusión de sus estudios de piano y armonía en el Conservatorio de Madrid.

Emilio Pujol (1886 – 1980), afirmaba que la guitarra siendo desprestigiada de los centros intelectuales y artísticos, no ofrecía un porvenir compensador, pero Tárrega, distribuía su tiempo estudiándola por “irresistible deseo” y practicando el piano por “imperioso deber”, hasta que un día sobresalió notoriamente de entre otros artistas al ofrecer un recital en el teatro Alhambra de Madrid, suceso que encaminó su vida logrando realizar giras por España y diversas capitales Europeas.

Por el año de 1877 enfocó su vida como maestro de música y guitarrista de concierto, ejecutando recitales en París y Londres en 1880, donde fue nombrado “*The Sarasate of the guitar*”.

Contrajo matrimonio con María Josefina Rizo en 1881. En 1883 residió en Novelda donde nacieron sus hijos Francisco, María Rosalía y Concepción. Fundó un cuarteto de instrumentos de cuerda, instalándose definitivamente en Barcelona en 1885 por considerarla la ciudad mas propicia para la enseñanza y los recitales de guitarra; aunado a lo anterior, realizó diversos recitales que acreditaron su fama de virtuoso en Francia, Zaragoza y en la academia filarmónica de Santa Cecilia.

Después de unos años mostró una serie de transcripciones para el instrumento que incluía al lado de sus propias composiciones en formas pequeñas, trabajos de piano de Mendelssohn, Gottschalk, y Thalberg entre otros.

Muchos de los trabajos de Albeniz y Granados los transcribió para la guitarra, también adaptó movimientos de las sonatas de piano de Beethoven, incluyendo el Largo del op. No 7, el Adagio, el Allegreto de la sonata Claro de Luna y media docena de preludios de Chopin.

En 1892 conoció a Miguel Llobet, y en 1896 a Concha Martínez, quien fuera su protectora hasta 1899, donde años posteriores se dedicó con especial esmero a la composición gracias a su apoyo. En enero de 1900 conoció, en la ciudad africana de Argel, a Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), y como recuerdo de su estancia

compuso la conocida pieza *Danza Mora*, una de sus obras más coloristas. En 1902 conoció a Emilio Pujol quien fuera el máximo representante de la escuela de Tárrega. Realizó varios conciertos invitado por la Sociedad Guitarrística de Bilbao y en 1903 acompañado por Francisco Corell, Manuel Gil y Walter Leckie realizó una gira por Italia.

Así mismo, realizó múltiples conciertos a través de toda España, llegando a la cúspide de su fama en 1906, año en el que también sufrió un ataque de hemiplejía que paralizó el lado derecho de su cuerpo del que nunca se recuperó por completo. Tras un largo reposo y derivado de múltiples y esforzados ejercicios, reanudó sus recitales en círculos íntimos en Barcelona cerca de 1907, denominados también como “Audiciones Tárrega”.

En octubre de 1909 viajó a Valencia y Alcoy, donde el día 24 ofreció un concierto público, mismo que fue elogiado por una reseña en un periódico, viajando también a las localidades de Cullera y Picaña, donde compuso su última obra, el breve preludio *Oremus*.

La influencia de Tárrega en el siglo XX, a través de sus pupilos entre los que se encuentran Emilio Pujol, María Rita Bondi y Josefina Robledo fue imponente; sus composiciones para guitarra solista no han sido publicadas en su totalidad. Existen alrededor de 78 trabajos originales y 120 transcripciones. Realizó también 21 transcripciones para 2 guitarras.

Entre sus obras más importantes podemos destacar las siguientes: *Recuerdos de la Alhambra* (estudio de tremolo), *Capricho Árabe* y *Danza Mora*.

Su *Gran Jota Aragonesa* fue obra e idea de su maestro Julián Arcas, pero posteriormente Tárrega la retomó realizando una ampliación de la misma, adoptando la idea original y amoldándola para convertirla en una pieza de salón.

Durante su vida guitarrística, Tárrega no siempre tocó con uñas como lo hacían los guitarristas que él conoció incluyendo Julián Arcas, al principio, tocó como ellos sin sospechar la posibilidad de una mejor sonoridad; en su periodo de juventud realizó campañas artísticas que le dieron fama, pero su espíritu investigador lo llevó

a ejecutar nuevas técnicas para mejorar el sonido de dicho instrumento.

Se privó de tocar en público una larga temporada trabajando a todas horas para dominar la resistencia de una nueva técnica en la que debía constituirse discípulo y maestro a la vez y, al vencer estos obstáculos se podía percibir de manos de Tárrega la sensación pura de arte que daba su guitarra; lo que consiguió no cortándose las uñas al ras de la piel, sino que desarrolló en el pulpejo de los dedos un cierto equilibrio, tacto y elasticidad logrados con resistencia, practica y atención constantes.

Fue influenciado en sus primeros tiempos por una época de mal gusto. Sus programas se integraban como de la mayoría de los concertistas de otros instrumentos de su época, con obras donde la musicalidad servía solo de pretexto a los mas andaluces alardes de virtuosismo, pero su temperamento, talento y buen gusto, lo impulsaron a visualizar logrando adaptar a la guitarra piezas de Bach (como la fuga de la 1a sonata para violín solo), Mozart, Haydn, Chopin, Mendelssohn y Schumann. El purismo logrado debía reflejarse en el sonido de las cuerdas realizándolo al pulsar las cuerdas sin uñas creando un timbre puro, inmaterial y austero. Todo esto fue una resolución largamente premeditada y definida de manera progresiva a través de una serie de superaciones sucesivas, nacidas de su ansiedad de perfección.

Tárrega no fue un divo más de la época que estuviera pendiente del halago del público, siempre fue un místico de la guitarra, que esperaba siempre ansioso se acallara el eco del último aplauso para encerrarse a estudiar procurando virtuosismos desplegados como trampa para atraer el favor de los oyentes al principio con expectantes Jotas, y después ejecutando obras como “*Recuerdos de la Alhambra*”, o demostrando como un Albeniz, Schumann o Bach pueden ser evocados por las seis cuerdas de la guitarra sin ningún desmedro.

Fue admirado por Víctor Hugo, Pasteur y Albeniz, quien sostenía que algunas de sus obras fluían mejor en la guitarra que en el piano, para las cuales habían sido hechas, a manera de ejemplo *Asturias*, siendo temas nacidos en típicas guitarras españolas, vuelven a su origen.

Puede decirse que la obra de Tárrega es en todo sentido, esencialmente guitarrística, ya que al momento de la composición, pensaba únicamente en la guitarra, contrario a Fernando Sor, quien se enfocaba primordialmente pensando en la música. Los méritos de Tárrega son definitivamente incuestionables: destacó su conocimiento orgánico de la guitarra en si misma, lo que le permitió aportar al mundo nuevos recursos técnicos, timbres y otros efectos que ensancharon la atracción hacia el instrumento, hecho que se conoce a través de sus discípulos.

Se le conocía como el “Paganini de la guitarra”, y como todo personaje que destaca en algún ámbito, se le censuraba o se le elogiaba con exageración.

Algunos también lo consideraban como el autor del Tremolo de ramplón, trivial y de ideas pequeñas. Pero resulta innegable que renegar de Tárrega es renegar del romanticismo. Sus discípulos más sobresalientes fueron Miguel Llobet, Emilio Pujol, Josefina Robledo, Daniel Fortea, Severino García Fortea y Pascual Roch.

Tárrega ejerció una influencia importante e inclusive mística en la primera generación de guitarristas españoles del siglo XX, yendo mas allá de la misma técnica, simbolizando una actitud y un modelo ético y artístico. Segovia expresó las siguientes palabras: “... Me he propuesto el deber de seguir el ejemplo de San Francisco Tárrega, que vivió y padeció por su amado instrumento, sin esperar provecho ni gloria. A su severa regla monástica me he acogido y le he jurado fidelidad y reverencia...”⁴

⁴ Casares Rodicio, Emilio. “Diccionario de la música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores. Tomo 10. Pág. 182.

2.2 Contexto histórico. Influencia y temas de compositores

antecesores a Tárrega: Arcas y Viñas.

La Jota es una danza española de las regiones de Aragón y Navarra, compuesta generalmente en compás ternario y a un tempo de movimiento vivo, que se acompaña con castañuelas, panderos y triángulos. Parece ser que fue introducida en España en el siglo XII por el árabe valenciano Aben Jot, de cuyo apellido procede el nombre, el cual se decía que había inventado un ritmo que enardecía al pueblo con un canto y baile que había inventado de carácter esencialmente profano, fue expulsado de Valencia por el Rey Muley Tarik, conduciéndose hacia Calatayud donde popularizó este tipo de canción y baile, para que a manera de homenaje, los habitantes de este pueblo tomaron el nombre de *jota* a este estilo. Se afirma que el nombre de Jota también proviene del antiguo “Xatha” que a su vez proviene del valenciano antiguo “Xotar” que significa botar o saltar. También, se le hace derivar etimológicamente del aragonés *jotar*, que a su vez se deriva del latín *saltare*, que significa *saltar*. Investigadores como Galán Bergua describe documentación de que la jota Valenciana se bailaba en la corte de Alfonso X el Sabio.

Tomando en cuenta la manera en que se acompañaba la jota en las tierras de Útiel, Requena y su comarca, poseía tradicionalmente tres opciones conocidas por los nombre de La Estudiantina, La Aragonesa y La Valenciana. Estas tres formas corresponden a tres posturas o combinaciones de acordes de la guitarra que equivalen a los acordes de La Mayor, Re Mayor y Sol Mayor, y si esas melodías necesitaban tonalidades más altas que las descritas, utilizaban unas “Cejillas” como eran conocidas para elevar las notas, las cuales consistían en un simple palito que sujetaba las cuerdas con un cordel.

Dentro de la música de concierto ha sido cultivada, no solo por eminentes compositores españoles como Albéniz y De Falla, sino por autores de otras regiones como Glinka y Liszt.

Desafortunadamente no se encuentran muchos datos relevantes acerca de esta obra, sino que hay diferentes versiones de la misma, donde se agregan más

variaciones o se quitan, inclusive, en una misma variación presenta cambios de una versión a otra y pueden estar presentadas en diferente orden.

Esta obra es un tema original compuesto por Julián Arcas, a lo que posteriormente Tárrega tomaría esta idea musical realizando una ampliación, creando una serie de variaciones y una introducción para así amoldarla, logrando una pieza destinada a tocarse en salones de concierto⁵.

Así mismo, la introducción es un fragmento de una pieza de José Viñas llamada *Recuerdos de Palma*, suele tener algunas diferencias melódicas e interpretativas, por ejemplo, hay una sección en la versión que elegí donde se toca una escala usando únicamente la mano izquierda haciendo ligados descendentes; esta escala en otras versiones se encuentra variada y se ejecuta con las dos manos, pulsando todas las notas.

⁵ Viglietti Cedar. Origen e historia de la guitarra. Pág. 79.

2.3 Análisis y estructura de la obra.

Cuando comencé a estudiar la obra, ingenuamente pensaba que había sido una pieza creada completamente por su ingenio, así como se conoce mucho de su repertorio guitarrístico. Pero no era de esperarme que tomara un tema de algún compositor predecesor. Más fue mi sorpresa al saber que esta basada en un tema de una obra de su maestro Julián Arcas tomada de Aires Nacionales y la introducción de *Recuerdos de Palma* de José Viñas. Pude escuchar la obra y sin miedo a equivocarme, la introducción es la misma que se muestra en esta obra de Tárrega, lo cual me dio a pensar que su idea fue a mi punto de vista, hacer un pequeño homenaje tomando también un tema de Arcas para crear introducción y tema que desarrollaría a manera de variaciones.

Así mismo, he mencionado que uno de los motivos fundamentales de Tárrega fue demostrar que la guitarra es uno de los instrumentos mas ricos y completos, realizando transcripciones de obras para piano al instrumento de grandes autores como fuera Chopin o Beethoven, tratando por sus propios medios de difundir el instrumento y hacerlo interesante tanto para escucharlo como para aprenderlo, escribiendo algunos libros sobre su ejecución y técnicas de la mano derecha como de la izquierda, cabe mencionar un ejemplo, tocar con uñas en la mano derecha hasta la gradual eliminación de las mismas para lograr el sonido “Perfecto”.

Cabe destacar que de entre sus obras, los “Aires Nacionales Españoles” se desconoce si realmente fueron compuestos por Tárrega o Arcas, ya que existe un método para guitarra escrito por Pascual Roch, en donde se publicaron unos aires españoles escritos por Tárrega siendo a su vez una versión más de la ya conocida “Jota”.

De la gran jota, existen mas de diez versiones diferentes, las cuales oscilan entre 5 y 30 variaciones, algunas se repiten y otras no, y lo mismo pasa con las coplas de la obra. Teniendo en cuenta estos puntos de vista se muestra la dificultad de saber si la versión que tocaba Tárrega es la heredada por Arcas, o la que el mismo desarrolló por 40 años.

Presenta una estructura de introducción, tema y variaciones. La introducción en una obra musical es la parte inicial de una obra instrumental que suele tratarse de una sección breve que conduce al desarrollo de algún tema. Como ya he mencionado, es parte la obra *Recuerdos de Palma*, con ciertas variaciones al final de la misma. Esta se presenta en la tonalidad de La mayor haciendo juego con los grados de la escala I, V y I⁶ y haciendo algunos acordes disminuidos en el compás 11. Presenta una serie de escalas cromáticas a partir de Mí o el V grado sin resolver ascendentes y descendentes a manera de tresillos de treintaidosavo ligados, realizando armónicos al final.

Inmediatamente se presenta lo que aparece como primera variación en la partitura, donde muestra el tema para las variaciones que va desarrollando a lo largo de la pieza. No existe ninguna complejidad armónica en todas las variaciones, ya que solo desarrolla lo ya mencionado, el primer grado en La mayor, quinto grado y primero, haciendo en cada una, una cadencia pequeña pero extendida melódicamente.

Juega con este círculo armónico y hace una pequeña variación en la variación número 9, donde comienza con el quinto grado, cambiando un poco la estructura repetitiva que viene haciendo desde el inicio de las variaciones, y se repite esta estructura armónica en la variación 24 que de igual manera, comienza con el quinto grado de la escala.

La obra no presenta un gran nivel de dificultad de composición, se enfoca en el virtuosismo que se puede llegar a tener con la ejecución guitarrística, ya que maneja diferentes técnicas en cada una de las variaciones. Realiza Ligados, ascendentes y descendentes, escalas, arpeggios, tambora, tabalet, armónicos naturales y artificiales mezclados con ligados ascendentes y descendentes, por decir algunas. Por tanto, se debe de enfocar la atención en la interpretación y la correcta resolución de las diferentes técnicas para cada sección de la pieza.

⁶ Garrido, Juan Francisco. "Guitarra Moderna". Industria Gráfica Suñol. Barcelona, España. 1962. Pág. 44.

2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas.

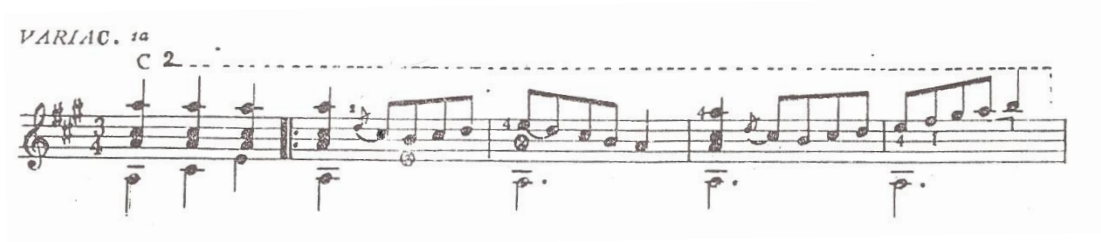
Esta obra a mi punto de vista, debe ser ejecutada a manera que debe expresar, tratar de crear y visualizar las danzas que se realizaban por los bailadores y ejecutantes españoles de épocas de antaño. Por tanto, sugiero que deba realizarse con la mayor brillantez y soltura posible, teniendo en mente siempre la agilidad con la que se movían los danzantes, e imaginando un escenario siendo uno el guitarrista o inclusive el conjunto de músicos que los acompañaban en estas demostraciones artísticas, mostrar toda la alegría y energía que reflejaban estas personas, capturando la atención de la gente que pudiera verlos en aquellas plazas públicas y haciendo de estos momentos algo mágico, lleno de sentimiento y goce para todos los presentes.

Presenta una introducción, la cual hace alusión a que se está tratando de llamar la atención del público que podría ver el espectáculo, por tanto tiene que ser una de las partes más virtuosas y brillantes de toda la pieza. Al principio hay una serie de acordes donde estos se pueden ejecutar con fuerza y firmeza, tratando de dar la intención de llamado o pregón. Posteriormente en el compás 11 tenemos una serie de acordes donde puedo sugerir se toquen en crescendo para darle un sentido misterioso al llamado, seguido de una serie de compases con un bajo continuo en mi, siguiendo mi sugerencia de hacerlo crescendo hasta el compás 21 donde tenemos una serie de escalas que a mi parecer, tienen que ejecutarse de la manera mas virtuosa posible, ya que siento que es la parte donde se puede amarrar la atención de la presentación de la obra haciéndola muy interesante.



Primeros 4 compases de la introducción.

Así pues, tenemos la presentación del tema, escrito en la partitura como variación Num. 1. Este tema se debe tocar lo más claro posible con un tempo allegro, pero sobre todo, muy expresivo ya que es la idea base de cada variación y debe quedar en la mente del oyente como su centro para que al momento de escuchar cada variación, recuerden e identifiquen con claridad el tema en cada una de ellas.



En la 2da variación tenemos el tema modificado rítmicamente con una serie de ligados mixtos de tresillo de dieciseisavo. Solo puedo sugerir tener cuidado con los desplazamientos de la mano izquierda y las digitaciones sobre la misma cuerda para evitar notas falsas. Se debe prestar atención en la nota inicial de cada grupo se muestra una escala descendente: Do, Si, La, Sol, etc.



En la 3ra variación tenemos el tema modificado armónica y rítmicamente. Aquí expresamente son únicamente acordes pero el tema es bien percibido en cada acorde. Igual sugiero se haga cada desplazamiento entre acordes lo mas limpio posible cuidando cada nota de cada acorde y acentuando el segundo tiempo como esta marcado en la partitura.



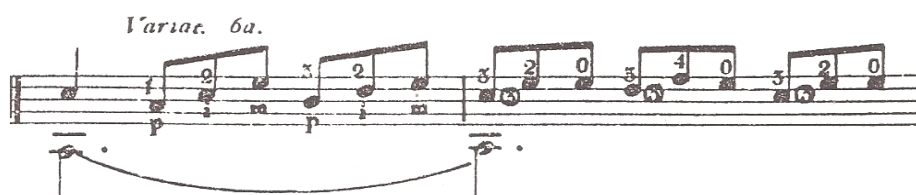
En la 4ta variación seguimos teniendo cambio rítmico armónico. Tenemos un par de notas realizando lisandos como un mi que va a un la en la 2da cuerda y lo mismo a la octava en la 4ta cuerda, sugiero hacerlas lo mas conciso posible y rápido con un buen volumen de expresión y cuidar mucho las apoyaturas que tenemos en algunos compases en el primer tiempo, hacerlos muy cantados y claros posibles.



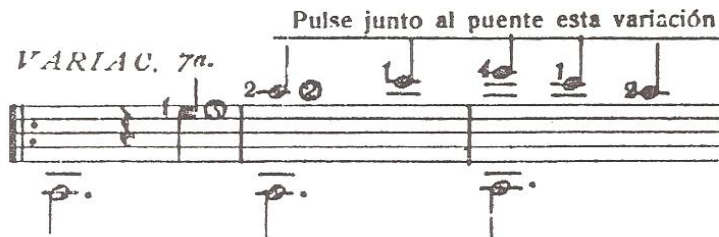
En la 5ta variación tenemos una serie de apoyaturas de semicorchea siendo lo característico en esta variación. Cada una de estas apoyaturas debe tocarse ligadas ejecutando la primera nota de el adorno y terminando con la nota real del acorde, cuidando tocar el adorno a tiempo, ya que suele pasar que se anticipa el adorno al tiempo de la nota real, pero se toca siempre el adorno en el tiempo del acorde completo.



En la 6ta variación tenemos tresillos de octavo, donde se presenta una serie de desplazamientos por la mano izquierda en la 3ra y 2da cuerda y en la mano derecha una secuencia de pulgar, índice y medio. No hay mayor dificultad en esta parte más que cuidar evitar los desplazamientos erróneos de la mano izquierda que puedan provocar notas falsas.



En la 7a variación se sugiere ejecutar cerca del puente para darle un efecto de fagot al tema, donde solo es acompañado por notas de bajo.



En la 8va variación tenemos un continuo rítmico llamado "tablalet", donde la 5ta y 6ta cuerda las entrecruzaremos en el 7o traste para dar un efecto de tambor muy claro. Ahora, la partitura sugiere tocar una secuencia de 1 cuarto, 2 octavos, 1 cuarto, 2 octavos y 2 cuartos, y para hacer que resulte un efecto de percusión mas claro, podemos cambiar los octavos a tresillo de octavos. Después se manifiesta el tema acompañado del mismo efecto aunque ahora, solo se toca una vez por compás el efecto a manera de acompañamiento.

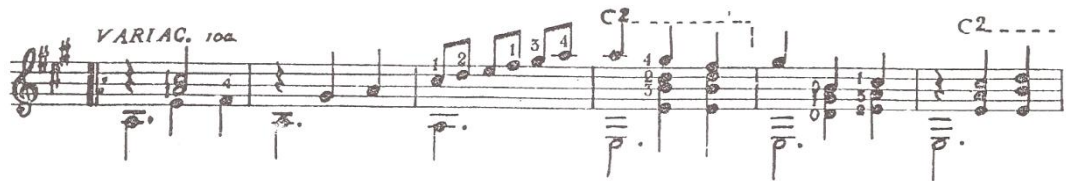
Al terminar esta sección se repite la misma secuencia sugerida pero se puede hacer un diminuendo para hacer que se vaya perdiendo en volumen esta sección lo cual da una sensación de alejamiento, como si alguien que tocara el tambor estuviera caminando y solo se escucha como se aleja. Me parece bastante interesante el resultado.



En la variación 9 tenemos una serie de apoyaturas que de igual manera se ejecutan al tiempo sin tener un grado importante de dificultad, únicamente en el desplazamiento se ejecute lo más limpio posible. El ejemplo claro y mostrado a continuación es el Mi 5 en la 4ta cuerda desplazarlo hasta el Si en el 9no traste y se hace otra apoyatura sobre la misma nota para caer al primer tiempo del siguiente compás.



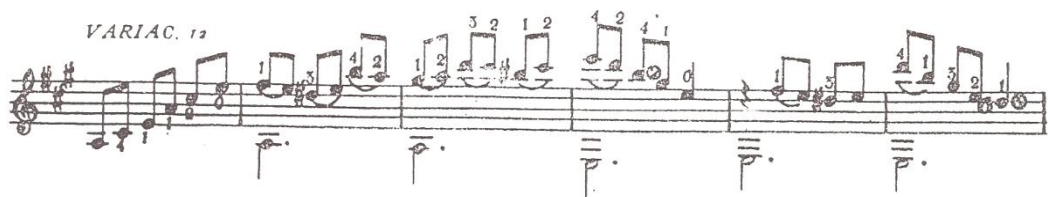
La 10a variación presenta las mismas características melódicas, a diferencia que no existen tantas apoyaturas mas que una apoyatura doble al final, debe ejecutarse al tiempo, y una pequeña escala en el 3er compás pensando en ser lo mas brillante posible tocándose apoyada para dar mas sonido a esa sección.



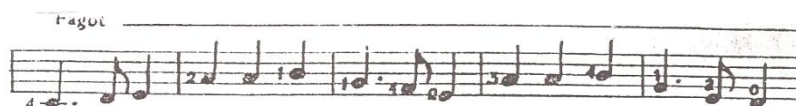
La variación 11 expresa claramente la repetición ahora de nota pero en la voz superior o notas agudas, manteniendo la misma idea original, siempre marcando en el bajo el cambio de acorde característico de 1er grado y 5to grado. Cada nota que acompaña en la voz grave, debe ser ejecutada con el pulgar para que no pierda la fuerza de la idea de acompañamiento expresada en la partitura. Esta variación está enfocada en el desarrollo de la técnica de la mano derecha intercalando dedo pulgar con dedo índice y medio.



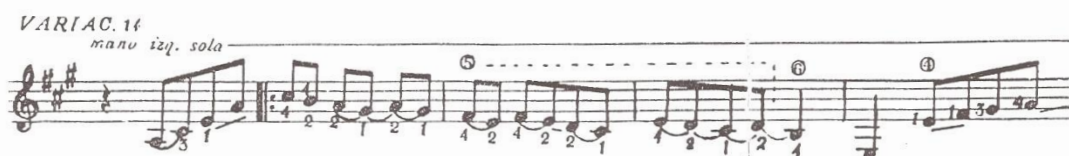
En la 12a variación se expresa una serie de ligados ascendentes y descendentes. No hay mayor problema en ellos más que cuidar no hacer notas falsas al hacer los ligados descendentes.



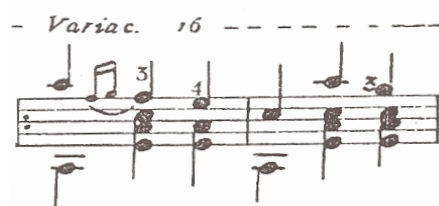
La variación 13 expresa claramente un efecto de fagot. En algunos tratados sobre la técnica e interpretación de Tárrega, inclusive defendido en otros libros por su discípulo Emilio Pujol, manifiesta que el sonido más parecido al fagot se logra cerca del puente, como un sonido sordo y chillón. Entonces, se toca esta variación cerca del puente, donde se ve el tema alterado rítmica y melódicamente ahora puesto en un registro medio.



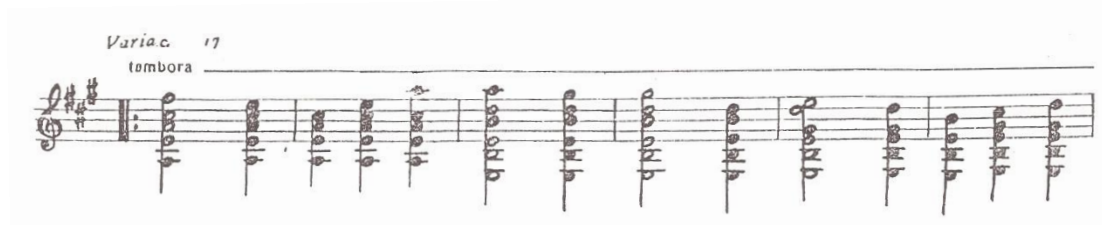
La variación 14 junto con la 15 se ejecutan únicamente con ligados de la mano izquierda. Las únicas notas que se pulsan con la mano derecha es la primera de la variación (La 4) en el compás 5 el Mi 4 y el Mi 5, así como el último La de la variación 14. En la variación 15 es similar la ejecución y las notas que se pulsan con la mano derecha, la única diferencia es que los ligados ahora se presentan en un registro más agudo.



La variación 16 es idéntica a la variación 5. Muestro los ejemplos de las dos variaciones.



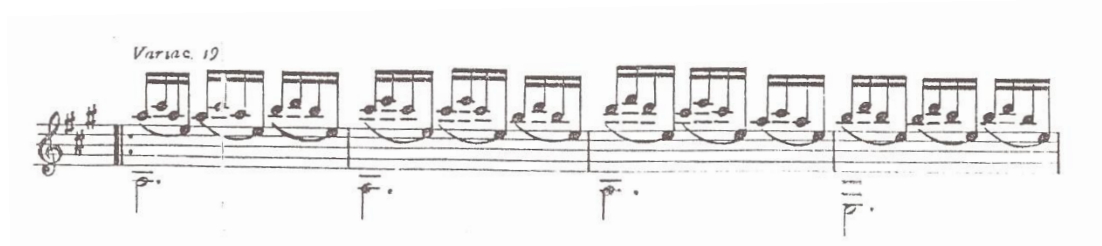
La variación 17 sugiere un efecto de tambora, el cual se logra golpeando con la falange completa del dedo pulgar sobre las cuerdas necesarias, ejecutando los golpes no cerca del puente como se hace comúnmente, sino, cerca de la boca, para evitar un sonido a golpe seco y darle mas importancia al sonido armónico que surge de cada uno de estos.



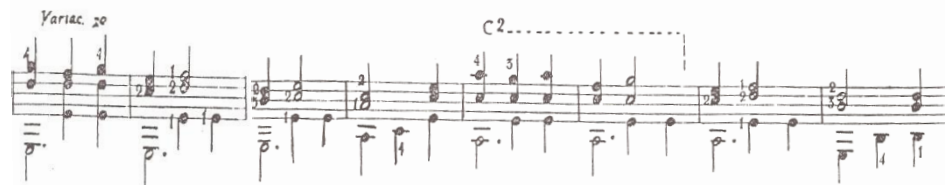
En la variación 18 hay una serie de notas graves hechas con armónicos las cuales nos indican nuestra cadencia de 1ero y 5to grado. Se debe procurar únicamente no apagar durante la duración de cada compás estas notas para darle un efecto mas abierto a esta variación y lograr en si, la intención de los armónicos que es crear un fondo muy sutil del tema. Por tanto esta variación no debe ser muy brillante, se debe mantener el volumen máximo de los armónicos por encima del acompañamiento de la armonía.



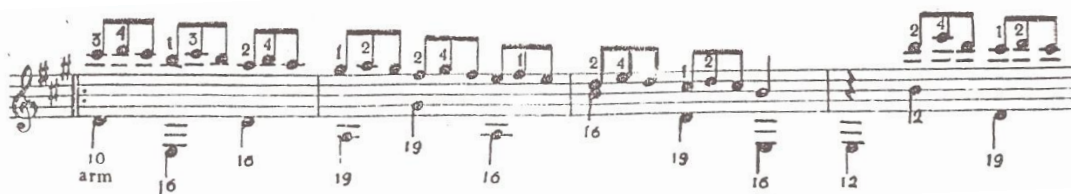
La variación 19 presenta una serie de ligados de dieciseisavo en la primera cuerda, dejando como último dieciseisavo siempre la cuerda al aire que genera la nota mi. Solo se debe procurar ser muy claros al ejecutar cada secuencia procurando no dejar de lado alguna nota, ya que se pierde la intención y el color, provocando que en las notas posteriores suceda lo mismo.



La variación 20 presenta algunos rasgos rítmicos de la variación 5, no presenta dificultad técnica alguna, solo teniendo cuidado en dejar la duración de los acordes con notas de blanca, procurando no cortarlos antes de tiempo.



La variación 21 (a mi punto de vista) es la más complicada de todas, ya que en ella se mezclan ligados de mano izquierda solos, junto con armónicos artificiales hechos por la mano derecha. Esta es una de las variaciones que solo se lograran, estudiando muy despacio, siendo precisos al tocar a tiempo los ligados y los armónicos. Es una variación que no puede ser ejecutada con buen volumen por lo tanto, se debe asegurar la precisión de los armónicos cuidando el traste exacto para lograr definir el sonido deseado, tomando en cuenta la precisión de los ligados de la mano izquierda. Es una variación muy difícil pero logrando estos detalles despacio, no causaran ningún problema posteriormente.



La variación 22 presenta una serie de arpeggios y desplazamientos rápidos. El arpeggio se debe ejecutar para lograr una mayor fluidez con la secuencia sugerida a continuación: empezando por el pulgar, índice y medio procurando no hacer notas falsas al momento de desplazar con la mano izquierda las posiciones fijas que se hagan en cada cambio de tiempo.



En la variación 23 se toma la idea rítmica de la variación 12, manteniendo los ligados en la voz superior, aunque modifica detalles agregando una serie de armónicos al final del compás 2 y 6 y repitiendo la idea rítmica en la variación.



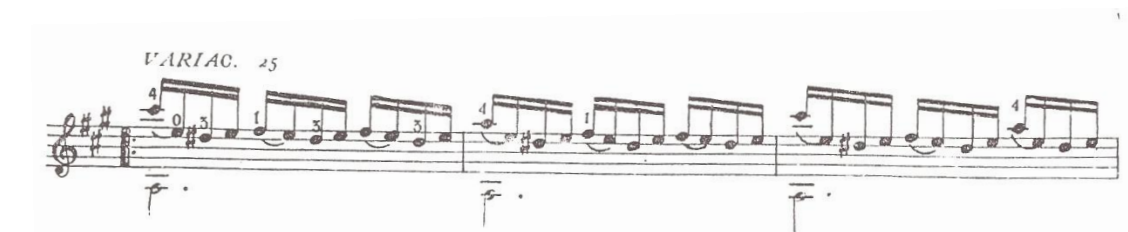
Armónico al final del compás 2.

Misma idea rítmica de la variación 12.

La variación 24 es la más extensa en tiempo. Aunque no presenta mayor dificultad el interpretarla, mantiene el mismo esquema armónico de I, V y I, el cual repite varias veces haciendo una pequeña modificación rítmico melódica dentro del mismo tema de la variación. Hace apoyaturas las cuales deben ejecutarse al tiempo del acorde sin tener algún otro problema por mencionar.

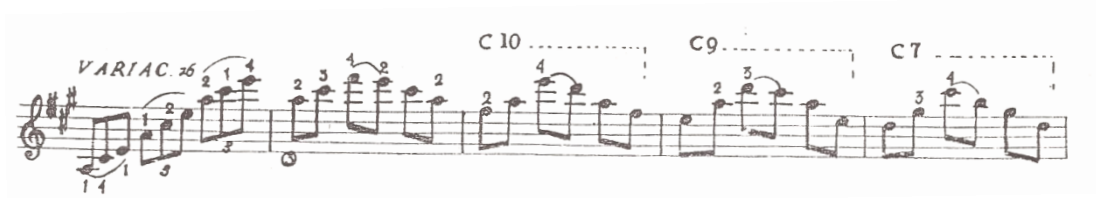


La variación 25 presenta una serie de dieciseisavos con ligados en las dos primeras notas de cada tiempo, ejecutadas en la primera cuerda con las notas Do 7, Fa # 6 y La 6 en los primeros compases cuando presenta el primer grado, y con las notas Sol 6, Fa 6, Re 7 y Si 6 cuando presenta el 5to grado, resolviendo a la nota mi en la primera cuerda al aire. Esto se debe interpretar con la mayor soltura y ligereza posible para hacerla una variación rápida y divertida, que a mi punto de vista es como la pensó Tárrega.



Y para finalizar en la variación 26, se presentan unos pequeños arpeggios con ligados en la cual, la primera se empieza en un La 4 y se termina con un mi 7 sugiriendo que se haga un desplazamiento para llegar a la nota el cual solo se logra al momento de llegar al Mi 6, tocándolo al aire para que pueda darnos tiempo a desplazar la mano hacia el La 6 que lo digitaremos en la segunda cuerda y las ultimas notas agudas. El último tema sugiero que se digite con posiciones fijas en acordes desde el décimo traste bajando por el noveno, séptimo, quinto, cuarto, y segundo, haciendo en cada uno una pequeña figura rítmica melódica similar con un ligado en la nota más aguda presentada en cada figura, y terminando con una figura en el noveno traste en acorde y desplazando hacia un La 6 con su octava superior, finalizando así, con el acorde de la mayor en el ultimo compás de la obra.

No hay mayor problema, solo sugiero hacer esta última variación lo mas legato posible, por lo dulce que resulta ser esta parte de la pieza y terminar definitivamente sin ningún cambio brusco, sentando la idea musical desarrollada y dejando bien claro que es el final de la pieza.



Capítulo 3. “*Sonatina*”. (1927) Federico Moreno Torroba (1882-1949)

3.1 Aspectos Biográficos.

Federico Moreno Torroba fue un compositor español que nació en Madrid, el 3 de marzo de 1891 y falleció el 2 de marzo de 1955. Aprendió música a una temprana edad gracias a la ayuda de su padre, José Moreno Ballesteros, un buen conocido organista. Posteriormente estudio composición con el musicólogo Catalán Felipe Pedrell (1841-1922) y con el compositor Conrado del Campo (1878-1953).

En 1918, cuando Moreno Torroba interpretó en el conservatorio el poema *La Ajorca de Oro*, conoció al gran guitarrista Andrés Segovia quien comentó en su autobiografía la siguiente cita: “*Entonces hubo el primero en los archivos de la guitarra, por primera vez, un compositor que no es un guitarrista, escribió una pieza para guitarra*”.

Fue de gran importancia su encuentro con Andrés Segovia hacia 1918, ya que de esto se derivan sus primeras obras para guitarra, componiendo por indicación de Segovia, la obra *Danza* para guitarra sola, donde Segovia la reconoce como hito en el desarrollo de la guitarra clásica por ser la primera obra para guitarra compuesta por alguien que no era guitarrista, y por ser el precedente de otras grandes obras compuestas por músicos como De Falla y Turina. La colaboración entre Segovia y Torroba contribuyó en gran medida al renacimiento de la guitarra que tuvo lugar durante los años veinte en todo el mundo.

Moreno Torroba continuo escribiendo para la guitarra por el resto de su vida, produciendo cerca de ochenta danzas, piezas impresionistas, sonatas y sonatinas, y suites así como conciertos y composiciones para cuatro guitarras. Andrés Segovia atribuyo para Moreno Torroba una reputación como uno de los más importantes compositores envuelto en el remarcado renacimiento del siglo veinte para la guitarra clásica.

Se vio influenciado también por obras como “*Doña Francisquita*” que fue pieza cumbre de Amadeo Vives, obras escritas de Carlos Fernández Shaw y Federico

Romero Sarachaga para escribir finas páginas para guitarra destinadas a Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza con un neto espíritu castellano.

Su música para guitarra ha traído uno de los elementos más populares del repertorio moderno desde que Segovia grabó el primero movimiento de la *Sonatina* (Allegretto) el veinte de mayo de 1927.

Moreno Torroba, no fue solo un compositor prolífico para la guitarra, pero fue uno de los líderes avocados en el tardío florecimiento de la *Zarzuela*, opera española ligera caracterizada por un grupo de cantantes que hablaban en algún dialecto. Como director y empresario, viajó entre los años de 1930 y 1940 con muchas compañías, visitando los Estados Unidos y Latinoamérica. Su primera Zarzuela fue escrita con anterioridad en 1912, pero fue el que dio suceso a *La Mesonera de Tordesillas* (1925), que confirmaba su entusiasmo por el género, y un gran número de triunfos, incluyendo, *La Marchenera* (1928), y *Luisa Fernanda* (1932). A continuación le siguieron *Ella* (1966), entre otras finalizando con un archivo total de cerca de ochenta óperas.

Continuó escribiendo piezas para guitarra a instancias de Segovia. Su obra *Piezas Características* formó parte del repertorio de Segovia durante toda su carrera. En 1934 aceptó una invitación a Buenos Aires con su compañía donde permaneció cuatro meses. Las zarzuelas de Torroba fueron las primeras en representarse en el Teatro Colón, que era exclusivamente hasta entonces un teatro de ópera.

Después del fin de la guerra civil española en 1939, Moreno Torroba continuó siendo una de las figuras dominantes en la cultura musical española. Fundando la Compañía de Nueva Zarzuela en 1946, volvió a viajar ampliamente y en 1957 *María Manuela*, se convirtió en la opera Española más popular de la década.

En estos tiempos surgió una nueva generación de músicos en España, *La generación del 51* que era un grupo de compositores nacidos entre 1924 y 1938 con miembros como Moreno Buendía, Antón García Abril, Cristóbal Halffter entre otros. Torroba tenía poco en común con ellos porque lo consideraban una reliquia del pasado, A pesar de esto, comenzó para él un periodo de prosperidad dedicado al teatro, la grabación, la música de guitarra y su actividad en la Sociedad de Autores

de España y la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En 1960 escribió a su amigo Segovia, para darle cuenta de que había terminado su concierto para guitarra y orquesta, *Concierto de Castilla*, que iba a ser el primero de diez conciertos de ese tipo. En los años setenta parece que conoció a otros guitarristas como Narciso Yepes, Irma Constanzo y la familia Romero, a lo que declinó el contacto con Segovia. En 1970 fue nombrado comisario del teatro de la Zarzuela y director de la compañía Lírica Nacional. A través de Joaquín Rodrigo contactó la familia de los Romero, para los que escribió varias obras como *Estampas*, *Ráfagas* y *Concierto Ibérico*.

Dedicó gran parte de sus últimos años a la gestión de la Sociedad de autores de España, de la que fue presidente durante 17 años y donde realizó una meritoria labor en defensa de los intereses de los autores. En 1979 fue elegido director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su última obra fue *Seis preludios de guitarra* dedicados a Andrés Segovia.

Su desarrollo prodigioso continuó hasta su muerte en 1991. El vocabulario musical de Moreno Torroba experimentaba a lo largo de las líneas tradicionales del siglo XX, prefiriendo melódica y armónicamente su música con armonía tonal.

Su filosofía de composición fue descrita como “Castiza”, que significa el conjunto de elementos folclóricos basadas en las tradiciones de la cultura Ibérica, combinada con formas convencionales y evocando trabajos impresionistas, demostrando géneros de danzas, lugares específicos o modas.

Su música para guitarra es particularmente rica en el uso del color en la melodía, una serie de ritmos que transportan al oyente dentro de una esencial expresión Española de una poética y romántica sensibilidad.

3.2 Contexto Histórico. Una mirada Clásica de un material melódico Español en molde de Sonata.

La música para concierto de Torroba se encuentra ubicada en la línea de Granados, Albeniz, el primer Falla y Turina. Se nota la influencia de la música impresionista y neoclásica, ocasionalmente experimenta con la disonancia y desarrolla ideas enraizadas en la música folclórica española. Sus primeras obras para guitarra se caracterizan por un fuerte sabor nacionalista y neoclásico manifestado a través del uso de rasgos armónicos y melódicos que se dan en la música folclórica española. Se puede citar la modalidad armónica como melódica, que tiende a las escalas descendentes y recitativos, construcciones melódicas con fluctuaciones de altura, movimiento paralelo de las voces, modelos rítmicos tomados de danzas folclóricas, y además, formas y tonalidades de la tradición europea occidental, combinado con armonías triádicas densas (acordes con 9na, 11va o 13na), coloreadas con tonos añadidos similares a las técnicas impresionistas y formas amplias como la del concierto; y el ejemplo de todo esto es la *Sonatina*, al dar rienda suelta a su inspiración española empleando un lenguaje armónico más arriesgado. Su primer movimiento corresponde a la forma clásica sonata con secciones simétricas, dado que la exposición, el desarrollo y la conclusión tienen idéntica duración. La pieza termina con una corta coda con un fuerte sabor a Castellano.

Torroba nunca fue innovador y se desarrolló como un artista en un clima social que no favorecía la experimentación artística. Asimismo, no renovaba su método de composición porque opinaba que no era posible transmitir el carácter nacional experimentando con la música. Él denominaba su música como Casticismo al mezclar elementos folclóricos, neoclásicos e impresionistas, además de emplear disonancias utilizando la estructura armónica clásica.

La sonatina es una fórmula breve de sonata, restringida a dos o tres movimientos, en lugar de los 3 o 4 como la forma fundamental se estructura. Aunque también en su primer movimiento presenta temas contrastantes, su desarrollo y reexposición son generalmente breves, y los temas poseen menor relevancia, siendo asimismo, más simple la técnica empleada en su tratamiento.

3.3 Análisis de la obra.

El esquema de la obra, pertenece a la forma sonata, que se compone generalmente de tres movimientos, a la vez subdivididos en tres secciones: exposición, desarrollo y reexposición, teniendo un balance de duración similar cada uno de estos. El primer movimiento se presenta en la tonalidad de La mayor al igual que el tercer movimiento, y el segundo movimiento se presenta en Re mayor, que podría considerarse el cuarto grado de la tonalidad original. Iré trabajando sobre cada movimiento de manera superficial y en secciones, ya que el trabajo armónico realizado por Torroba es tonal con ciertos pasajes modales, aunado al mismo esquema de sonata A B A, donde generalmente en el tema B modula al 5to grado de la tonalidad original, en este caso a Mi menor, pero lo iré viendo a continuación.

En el primer movimiento presenta claramente la sección de exposición que se manifiesta en La mayor, después el desarrollo en Mi menor y la reexposición que regresa a la tonalidad original.

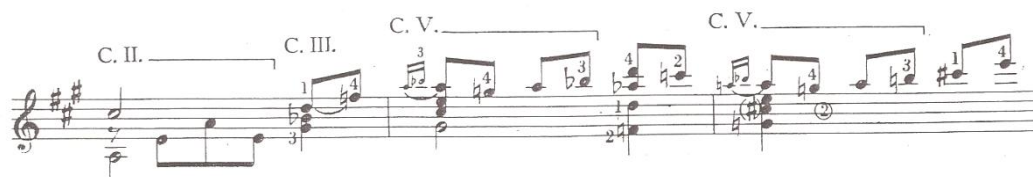
La primera sección nos lleva desde el compás 1 al compás 32 después de la segunda casilla de repetición. En esta parte se muestra lo que será nuestro tema que posteriormente en el tercer movimiento retomara en esencia.

Desarrolla claramente cadencias de primero y quinto grado en su mayoría, aunque juega mucho también con el sexto grado a partir del compás 17, dando la sensación de que va a modular a Mi menor pero será hasta el compás 33, en el desarrollo donde llega a mi menor. Estando en esta sección se empieza a crear un pasaje armónico donde se crea una progresión en diferentes tonalidades.

En el compás 38 muestra un fragmento del tema original pero en La menor y en el compás 44 en Sol mayor, y es hasta el compás 61 donde vuelve a regresar a La mayor con la re exposición del tema.

Se pueden apreciar ciertas disonancias características de la música española como las segundas menores, ejemplo de esto el *Sib* que agrega en ciertos acordes como en el compás 86, 87 y 88, donde lo usa tanto como notas de adorno como parte del acorde de séptimo grado menor, con un color muy peculiar; y es a partir del

compás 91 donde se muestra una pequeña coda donde retoma el tema original para finalizar así el primer movimiento.



Sección donde se ven los intervalos de segunda menor característicos del folclor español.

El segundo movimiento se presenta en la tonalidad de Re mayor, donde los cuatro primeros compases muestra el tema que se repetirá posteriormente en la reexposición y se tomara como esencia para la coda en el compás 33 y hasta el final. Muestra un juego de cromatismos melódicos y armónicos dando un ambiente muy lúgubre, se da la sensación de movimiento lento, además de un andar pesante y melancólico. En el desarrollo se va al quinto grado (La mayor) aunque hace una progresión armónica a partir del compás 11 al 14, y en el compás 15 muestra un pequeño fragmento del tema de la exposición, y es en el compás 21 donde entra la reexposición y retoma el tema principal con pequeñas variaciones melódicas, agrega algunas notas cambiando el color pero sin alterar el tema, y finalmente en el compás 33 se hace una breve coda, con una ligera esencia del tema presentado, terminando en armónicos naturales que crean el acorde de Re mayor.

El tercer movimiento presenta la misma estructura donde se muestra el tema del compás 1 hasta el compás 9, el cual se utilizará como idea rítmica y melódica en diferentes secciones del movimiento. Se ejerce sobre La mayor la tonalidad en la exposición, trabajando sobre cadencias de I, V y I, modula en el compás 33 a Re mayor pero regresa a La en el compás 50 con la progresión armónica y repite el tema. En el compás 85 comienza el puente que nos llevará a la siguiente sección o el desarrollo haciendo una cadencia ampliada a partir de Fa menor, pasa por Sol mayor y se va a Do mayor.

En el desarrollo toma el patrón rítmico del tema de cuatro dieciseisavos seguido de acordes de octavo.

En el compás 121 y hasta el compás 138 cambia de estructura tonal a modal, donde Do se convierte en Do frígio y usándolo a manera de acordes arpegiados progresivamente y haciendo una línea melódica en el compás 136 que va a conducir a un acorde de Do#7 extendido que va a resolver ala tonalidad de Fa # mayor en el compás 147 y pasando 6 compases después en el compás 153 a Si mayor aunque solo como inflexión, ya que hace un pasaje armónico en los compases 156 a 158 para resolver de nuevo a Fa #.

The image shows a musical score for a section in D Phrygian mode, measures 121-158. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 121-138, with labels 'C.VIII' above measures 121-122, 'C.V' above measure 136, and 'C.VIII' above measures 137-138. The second staff contains measures 139-152, with labels 'C.VI' above measures 140-141 and 'C.VI' above measures 151-152. The third staff contains measures 153-158, with labels 'C.VIII' above measure 153, 'C.VI' above measure 154, 'C.IV' above measure 155, and 'C.III' above measure 156. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are also some dynamic markings like 'p' and 'f'.

Sección que se encuentra en Do frígio del tercer movimiento.

Los cambios de tonalidad y modales son bruscos e intempestivos, ya que de la nada pasa al quinto grado de Re mayor en el compás 167. Esto se debe a que en la sección donde se cambia el tiempo a Andante, es el puente para pasar a la reexposición del tema. Esta sección tiene como punto a destacar, que retoma el tema del segundo movimiento en Re mayor, cambia de ritmo a Allegro de nuevo y se mantiene en la misma tonalidad hasta el compás 181 donde termina el puente y regresa a La mayor para reexponer el tema con variaciones melódicas y armónicas en diferentes secciones, manteniendo la tonalidad original, y finalmente en el compás 251 se presenta la coda con los elementos rítmico melódicos y la tonalidad original que ya se han tratado para finalizar este movimiento.

3.4 Sugerencias Interpretativas.

El primer movimiento de la sonata es un allegretto muy brillante lleno de fuerza y energía. Lleva secciones donde se hacen rasgueados, como ejemplo el primer compás al inicio de la obra, dando una clara intención del folclor que emana, seguido de un breve tema el cual trabajara a lo largo de todo el movimiento siendo muy característico y resaltante.

En el primer y segundo compás presenta un tema rítmico melódico muy destacado donde ejecuta con mucha energía el acorde rasgueado y posteriormente el elemento rítmico melódico de dos dieciseisavos, un octavo, dos dieciseisavos y dos acordes en octavos, seguida de un tema rítmico en la quinta cuerda con ligados de dieciseisavo. Esto siempre tiene que hacerse lo más claro posible, ya que estas dos notas ligadas dan una fuerte presencia del folclor, siendo una especie de acentos de baile.



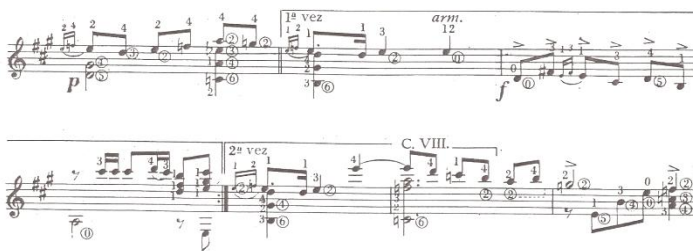
Fragmento del tema del primer movimiento.

Posteriormente en el compás 17 presenta una segunda idea melódica la cual sugiero se haga piano y muy bien cantada, lo mas dulce que se pueda para seguir dejando como idea principal el primer tema que ya se ha expuesto, esto seguido hasta las casillas de repetición en el compás 29 o compás 32 como segunda casilla, donde se pide claramente un cambio dinámico para retomar el tema principal o pasar a la siguiente sección de la pieza.

Segundo tema compás 17.



Sección casilla 1 y 2.



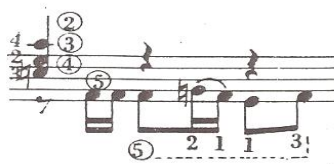
Sin dejar a un lado el compás 21 y 22 donde aparece un acorde seguido de unas notas tocadas en pizzicato, se debe procurar no apagar el acorde al momento de tocar las notas, respetando la duración de los acordes. Esto se logra con la mano derecha colocando el costado de la palma de la mano recargada sobre la cuerda que se va a opacar y no como generalmente se hace, dejando toda la mano sobre todo el puente. Así pues, se toca primero el acorde como tal, y posteriormente las notas pizzicato una por una moviendo a la vez la mano por la cuerda que se toque.

Sección acorde limpio y notas en pizzicato.



A partir de la segunda casilla en adelante, se sigue con la dinámica que se viene trabajando en la segunda repetición del tema, seguimos tocando en un piano pero destacando siempre la melodía de la voz principal. Se sigue mostrando el mismo patrón rítmico melódico del que hablaba al inicio en el primer compás, pero se intercala en las diferentes voces, tanto en la soprano como en la del bajo, un ejemplo es el compás 38 al 42. Este tema siempre tiene que ser muy claro al momento de tocarse destacándose por encima de la armonía que lo acompaña.

Compás 38.



Compás 39 al 42.

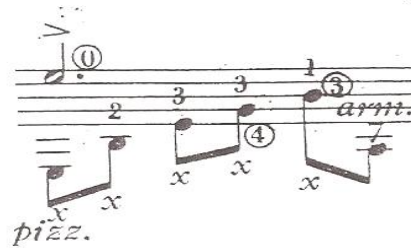


En el compás 48, de la misma manera en que lo vengo sugiriendo, se pide bien cantada la melodía y regresar al tiempo original, después de haber trabajado un leve rallentando en el compás anterior. Hay una serie de pizzicatos en los compases 54, 56 y 58 pero al ejecutar el primero del compás 54 viene con una nota suelta, hay que tener cuidado ya que debe sonar claramente la nota al aire junto con la nota opacada,

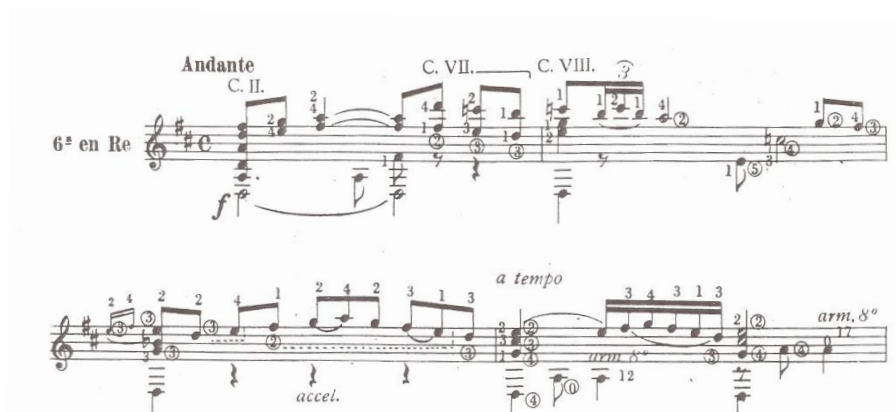
y finalmente se regresa al compás 61 al tema principal, tomando las mismas ideas interpretativas que sugerí.

Compás 54.

La nota mi debe dejarse sonar.

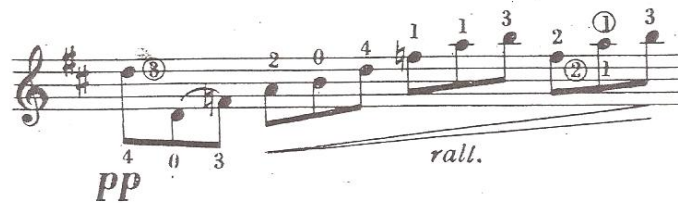


En el andante propongo que se maneje una idea de sentimiento agonizante para lograr un fuerte sentido pesante en la pieza. Toda la pieza debe crear este ambiente pesante e inclusive triste. Puedo sugerir que se tuviera en mente alguna imagen o algún acontecimiento triste como un funeral, imaginando la situación y tratando de reflejarla en este movimiento. Se empieza con un forte que se mantiene hasta el compás 8, pero en el compás 3 se aprecia un breve acelerando para caer al compás 4 a tempo. Hay dos armónicos en este compás, un La en el 12vo traste de la 5ta cuerda y otro la que se ejecuta con la mano derecha el 7mo traste de la 4ta cuerda y sobre el traste 17 el armónico. Estos dos deben ejecutarse con la mano derecha usando el dedo índice apagando y el anular tocando la cuerda. Se obtiene un sonido bastante dulce y no tan agresivo.

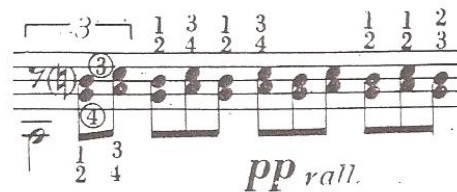


En el compás 7 tenemos otros armónicos a manera de acorde, estos se deben tocar fuerte para poder hacer que duren los dos primeros tiempos del compás, siguiendo la melodía quedando como fondo y ambiente melancólico.

El compás 14 trabaja un rallentando que puede ir acompañado de un cambio de color haciendo las notas poco a poco recorriendo la mano hacia el brazo de la guitarra para hacer destacar los acordes del siguiente compás haciéndolos brillantes y a tiempo, tocando las notas de la escala a un volumen bajo y con un color más oscuro.

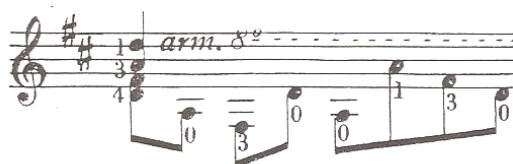


El compás 19 muestra unos acordes a dos notas con un La en el bajo que queda sonando todo el tiempo. Me gusta agregar la misma nota en el 2do, 3er y 4to tiempo tocadas en piano como si fueran notas pedales. Esto para poder darle una entrada más dramática al tema de nuevo. Así no se pierde el La de la 5ta cuerda tan fácilmente y no se modifica la armonía original.



El La grave del 1er tiempo se repite al principio de cada tiempo en vez de tocarlo una sola vez al inicio como en la partitura original.

El compás 27 muestra un acorde seguido de armónicos artificiales y naturales combinados. Aquí resulta bastante complicado dejar sonando el acorde y ejecutar los armónicos, así que puedo decir que solo suene durante los dos primeros armónicos (La y Fa) y después se apague dando paso a los siguientes y así sea mas fácil hacerlo.



Se debe procurar que al hacer los armónicos no se pierda la melodía y no se pierda la atmósfera que se está formando, seguir con la misma idea hasta el compás 34 para finalizar, después de venir de un rallentando, se hace al tiempo original y el compás 35 se mezclan armónicos naturales y artificiales en un pequeño acorde. Las dos primeras notas, (sol y si) se logran solo recargando el dedo índice sobre el séptimo traste de la mano izquierda pero el Re superior, se logra tocando la nota original y calculando sobre el traste 19 con la mano derecha, tocarlo con el índice apoyado sobre la cuerda y el anular que es el que ejecuta el sonido, y el pulgar tocando a manera de rasgueo las dos cuerdas anteriores al mismo tiempo.

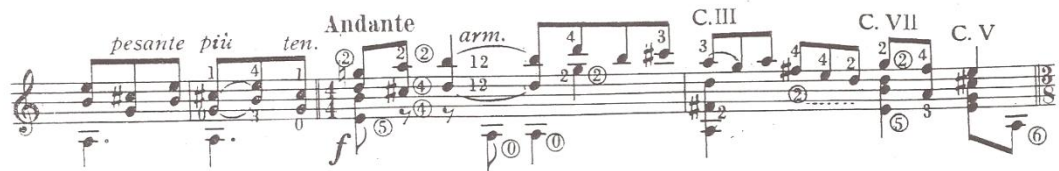


Por último, en el allegretto se muestra una nueva idea rítmico melódica muy brillante haciendo una serie de 4 notas de dieciseisavo seguidas de un acorde rasgueado tocados ágilmente y fuertes. Esta idea rítmico melódica se expone a lo largo de todo el movimiento como tema principal, haciendo una alusión a los acentos de baile como si fuera un zapateado. Se puede apreciar toda una exposición de un ambiente de baile español muy claro a lo largo de la ejecución de la obra, por lo tanto sugiero que se deba mantener una brillantez y un buen volumen en la mayor parte de la pieza.



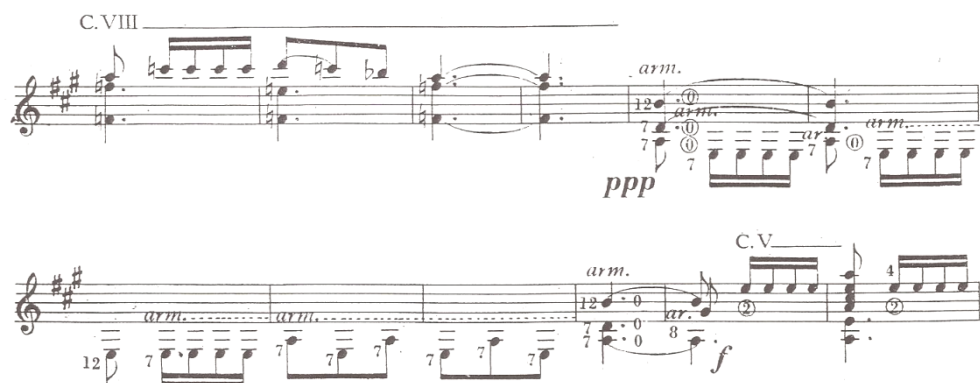
Tema rítmico melódico del tercer movimiento.

Se puede procurar siempre hacerlo imaginando un conjunto de bailarines, lo cual nos da pie a que en la ejecución de toda la pieza, se mantenga un ritmo constante y vivo hasta el compás 172 donde aparece un cambio de tiempo a andante, retomando la idea rítmico melódica del segundo movimiento que se expone en un fragmento de dos compases para así regresar al tiempo original y la idea expuesta al inicio del movimiento. Se anticipa la entrada dos compases antes, con unos acordes los cuales nos van a dar la entrada al cambio de ritmo, tratando de ejecutar un rallentando y disminuyendo al mismo tiempo, para poder hacerlo pesante y gradual. Hay que tener cuidado con un detalle de tiempo, porque se muestra un cambio de 3/8 a 4/4. El pulso se viene marcando en uno, (contar los tres octavos en una pulsación), y ahora en el cambio baja la velocidad y además, se cuentan dos octavos en cada pulsación



Fragmento que retoma la idea melódica del segundo movimiento.

Posteriormente a este cambio agógico, se retoma lo expuesto al inicio de la misma manera repitiendo las dinámicas realizadas y el tiempo original. En el compás 250 aparece un cambio agógico donde después de venir desarrollando la idea rítmica aparece un acorde que se deja suspendido dos compases, todo esto tocado fortísimo, después aparece un pianissimo, donde se realizan unos armónicos naturales seguidos de la idea rítmica del tema de dieciseisavos en el bajo. Todo esto debe tocarse muy suave y procurando que se escuchen claramente cada una de las notas, básicamente los armónicos. Se termina la pieza con esta variación agógica haciendo armónicos pianisimos y el tema original muy fuerte. Se aprecia en la siguiente imagen la entrada al pianissimo y el regreso al tema original para finalizar.



Mi idea general de la pieza es expresar un ambiente folclórico inclinado a los bailes tradicionales de España, así como un poco de la imagen histórica que representa, esto más enfocado en el segundo movimiento. Me gusta relacionar esta idea a la obra de Joaquín Rodrigo, Un Tiempo Fue Itálica Famosa donde se busca plasmar este concepto de nacionalismo tomando alguna idea literaria o histórica, inclusive de lugares en específico como lo hizo Isaac Albéniz con la serie de piezas españolas que llevan por nombre ciudades de España, y plasmarla en la música que se componía para el instrumento que por naturaleza y construcción es cien por ciento español, lográndolo con éxito para su trascendencia y difusión en todo el mundo.

Capítulo 4. “*Tema variado y final*”. (1926) Manuel M. Ponce (1882-1948).

4.1 Aspectos Biográficos.

Manuel María Ponce nació el 8 de diciembre de 1882 en Fresnillo, Zacatecas. Hijo de Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuellar, provenientes de Aguascalientes y antiguos servidores del ya caído imperio de Maximiliano. Tres meses después de su nacimiento pudieron regresar a su ciudad natal. A los ocho años de edad, Manuel enfermó de sarampión, y al recuperarse escribió la que se considera su primera composición musical, llamada *La Marcha del Sarampión* dejando ver su nata profesión como compositor y creador musical.

En la casa paterna se le cultivó la música de manera constante, por lo que se puede ver, no fue la única trayectoria con relevancia, ya que su hermana Josefina llegó a ser una muy reconocida maestra de piano y según, por testimonio del mismo Ponce, fue ella misma quien lo inició en la música bajo la guía del imprescindible solfeo de Hilarión Eslava, texto clásico para aprender solfeo en el México Porfiriano. Otro de sus hermanos, José, también tocaba y componía donde en colaboración con Manuel compusieron una Polonesa para cuatro manos y además una Gavota que fue editada en pequeño tiraje sin pie de imprenta y que hasta donde se sabe fue una de las primeras composiciones de Ponce que se publicó.

Ponce encontró en la práctica musical de la iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística. La trayectoria eclesial de su hermano Antonio incidió involuntariamente en la carrera de Manuel, pues éste ingresó a dicho templo como niño de coro y comenzó a escalar los puestos musicales de la parroquia, primero como ayudante del organista en 1895 y luego como organista titular en 1898. Fue suficiente para que Manuel obtuviera los mínimos rudimentos musicales y emprendiera la composición de nueve obras entre las que destaca un preludio que escribió a los doce años.

Cuando Ponce cumplió dieciocho años, decidió que era momento de poner a prueba las aspiraciones musicales que durante aquellas épocas se había formado. Por medio de su hermano José entró en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano el cual además de darle clases, le permitió alojarse en su casa trasladándose a la Ciudad de México en 1900. Mañas impartía clases en el conservatorio nacional y en una academia. Tomó un curso de armonía impartido por Eduardo Gabrielli. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional y al verse en problemas administrativos abandonó la escuela y regresó a Aguascalientes.

En estos años Ponce se dedicó a componer con regularidad algunas piezas para piano, estudios, mazurcas, danzas, música de salón de espíritu romántico muy melodiosa e íntima, entre algunas de estas piezas se encuentra la *Gavota* que se piensan son las mejores del autor y es en 1904 cuando por fin decide emprender una vida de músico profesional realizando una gira de conciertos aquel año, como por ejemplo en el teatro de La Paz en San Luis Potosí y es ese mismo año que emprende su viaje a Europa por los consejos y pláticas de su maestro Eduardo Gabrielli.

Estando en Italia en 1905 recibió clases por un periodo corto de tiempo de el maestro Cesare Dall'Olio pero fallece al poco tiempo y es cuando el se remonta a Alemania en busca de mejores horizontes llegando en diciembre de 1906. Preparo su audición para el ingreso a la clase de piano de Martín Krauze quien fuese alumno de Liszt y futuro maestro de Claudio Arrau. Al ingresar Ponce desarrolló durante aquellos meses las herramientas pianísticas necesarias para dominar el instrumento. Su talento fue revelado ante sus discípulos y maestro en más de una ocasión sorprendiendo a todos al demostrar el *Preludio y Fuga* basados en una obra de Haendel.

Regresó a Aguascalientes en 1907 y así hasta 1908 tiempo en el que se dedicó a la enseñanza y la composición sin aparecer casi en público ni formando parte de ninguna institución musical relevante y ese año por parte de Gustavo E. Campa recibió la oportunidad de ocupar la cátedra de piano vacante en el conservatorio nacional y así fue como comenzó a valerse de una prestigiada posición entre intelectuales y estudiosos como lo serían Felipe Villanueva y Gustavo E. Campa.

En febrero de 1910 participó en el homenaje que el conservatorio y la comunidad intelectual mexicana rindieron a Chopin. Posteriormente en octubre de 1910 los alumnos de su academia ofrecieron un primer recital privado incluyendo obras de Chopin y un año más tarde se presentó en la sala Wagner con sus alumnos, siendo invitado a ofrecer un recital de sus obras para piano y conjuntos de cámara ante el grupo de alumnos de Rafael Tello. Posteriormente se ofreció otro recital donde se tocaron piezas de Debussy tocando entre ellos, Carlos Chávez, culminando sus actividades en la capital del país hasta 1912 presentando su *Concierto para Piano y Orquesta* como solista y bajo la dirección de Julián Carrillo.

La casa Wagner y Levien publicó un pequeño cuadernillo que contenía una serie de melodías populares mexicanas arregladas para piano por Ponce como *Marchita el Alma* o *La Barca del Marino*. Recibió apoyo del entonces presidente Francisco I. Madero para continuar con las giras artísticas en la capital del país, además de apoyarse de otros intelectuales como Diego Rivera para tratar de evitar el artificio de una cultura que prefería buscar su identidad al otro lado del océano.

En enero de 1914 ofreció un concierto acompañado por el Cuarteto México interpretando el *Trío para cuerdas y piano*. Se ofreció la segunda impresión de *Estrellita*, canción que había editado Ponce en 1912 y cuyo éxito la convirtió en su primera reedición.

Volvió a México de un viaje a Nueva York en diciembre de 1916 después de haber organizado una pequeña carta dirigida al gobierno a lo cual fue aceptada y unió a muchos mexicanos en la batalla.

Se marchó a Aguascalientes en 1916 y pasado el año nuevo regreso a la capital. Antes de volver a la Habana en 1917 ofreció un concierto de despedida en la Academia Metropolitana, para reanudar sus clases y continuar el antiguo proyecto de buscar una posición estable y segura pero regresó en 1917 al ofrecerle una posición en el conservatorio.

El 3 de septiembre de ese mismo año contrajo matrimonio con su amada Clema a quien depositaria innumerables dedicatorias en su música aunque no tuvieron hijos debido a los innumerables padecimientos de salud que los dos tenían.

Con todo esto Ponce recuperó de inmediato su posición en la escena musical en México ingresando a la Sinfónica Nacional.

El año de 1924 fue el más gris de su vida, ya que no compuso música ni escribió en los periódicos. Durante los primeros meses de 1925 regresó a Europa a establecerse en París a renovar sus conocimientos buscando a Paul Dukas, reconocido maestro francés. Poco a poco se integró a un círculo de músicos e intelectuales que acabaron por reconocer en él a uno de sus mejores hombres.

Para 1928 la clase de composición de Paul Dukas se había convertido en un claustro privilegiado. Entre los condiscípulos de Ponce se hallaban Joaquín Rodrigo y José Rolón entre otros; además en este mismo año se escucharon algunas obras del compositor en París.

El guitarrista Andrés Segovia en gran medida dio a conocer a Ponce en la escena musical europea. La amistad se remonta a 1923 por una gira en México, donde arregló varias piezas para guitarra como la *Sonata Mexicana* y se convirtió en promotor incansable de la música de su amigo. La restitución de la guitarra como instrumento de concierto realizada por Segovia fue posible gracias a los compositores que crearon nuevas obras para el genial guitarrista componiendo para un instrumento difícil. Gracias a él, su música alcanzó un público internacional de grandes dimensiones: se incorporó al catálogo de casas editoriales y se estableció en definitiva como una de las vertientes fundamentales del repertorio de guitarra.

Siguió escribiendo, trabajando bajo la dirección de Dukas y poco a poco su lenguaje se fue modificando hasta lograr una auténtica renovación con un lenguaje en sonoridades más cercano a la escuela moderna. Durante 1929 vivió los momentos más difíciles, ya que su esposa estaba ausente, la gaceta musical se había terminado y su situación económica no era nada halagadora.

Ponce fue a Barcelona a dirigir *Chapultepec* en el Festival Sinfónico Ibero-Americano de Barcelona organizado por la Gaceta Musical, donde encontró viejas amistades como Pablo Casals. Regresó a París a finales de octubre y emprendió la composición de nuevas obras como *Diferencias sobre la folia de España* y *Fuga* que fuera la composición más importante para guitarra.

Debido a sus problemas económicos tuvo que abandonar la escuela de música y las clases con Dukas, pero al enterarse, le escribió que no lo hiciera y que el lo quería como un amigo con él. Así, el negoció con la escuela una prórroga para poder pagar y estar dos años más en el colegio graduándose en 1932 obteniendo máximos halagos por parte de Dukas.

En febrero de 1933 aprovechando la visita de Segovia a México, viajaron juntos de París a La Coruña y de ahí a Veracruz. Ponce permaneció sin empleo un tiempo, aunado a que su presencia despertaba rivalidades entre músicos, pero posteriormente aceptó posiciones otorgadas en el conservatorio como catedrático y consejero. En 1933 fue nombrado director interino del conservatorio por el abandono de Revueltas y nombrado miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación.

Ponce escribió el *Poema Elegiaco* en memoria de su recién amigo fallecido Luis G. Urbina, estrenado en 1935 por la sinfónica de México. Empezó a tener problemas de salud debido a que padecía uremia. Fue director de la revista *Cultura Musical* sosteniéndose hasta octubre de 1937 que fue la fecha en que finalizó el subsidio. Ponce siguió componiendo, enseñando, impulsando su cátedra de folclore, tocando y escribiendo.

En 1938 agobiado por su enfermedad, obtuvo por parte de la SEP una licencia de goce de sueldo durante tres meses al año para dedicarse por entero a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano del conservatorio y se hizo cargo de la academia de Folclore de dicha institución.

Esta década de actividades culminó en junio de 1939 cuando interpretó su *Concierto para piano y Orquesta* acompañado por Carlos Chávez y la Sinfónica de México; maestro y alumno reuniéndose para hacer música a pesar de los problemas pasados y no obstante que las ideas de ambos parecían irreconciliables.

Mientras parte del público y la crítica era confrontados con una creación que rompían en definitiva el estereotipo de Ponce como un compositor estable y casi predecible, encontraba que una de sus creaciones resultaba incomprendida y atacada como fue el *Concierto del Sur*, siendo esta el proyecto que tenía con Segovia de

componer un concierto para guitarra y orquesta que tanto le había solicitado.

Segovia ofreció en Nueva York el *Concierto del Sur* recibiendo en esta ocasión una acogida muy diferente por parte del público neoyorquino. La sinfónica de México designó un programa dedicado a la música de Ponce. Compuso la última de sus obras que fue *Las Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón* para guitarra.

A pesar de su salud precaria en el año de 1946, llevó en brazos el ataúd de Felipe Villanueva cuando los restos se depositaron en la rotonda de los hombres ilustres. El 24 de abril de 1948 fallece Ponce en su casa de la Acordada, al sur de la ciudad de México. Rodolfo Halffter habló sobre el duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo musical mexicano.

4.2 Contexto Histórico. La conjunción de la mirada clásica y moderna.

Alejamiento de lo tradicional y la inserción de la guitarra en un Repertorio no nacionalista por un compositor nacional multifacético.

Ponce compone el Tema Variado y Final para guitarra en el año de 1926. Esta basada en un tema propio, compuesto de una gran belleza que consta de seis variaciones y un final muy vivo para así convertirla en una pieza de gran lirismo. Entre los manuscritos del archivo musical de Ponce se encuentran dos versiones diferentes de esta obra: la primera consiste en un manuscrito a lápiz realizado por el mismo compositor que tiene una gran mancha de tinta morada al calce de la primera página, y la segunda es una copia de este manuscrito realizada en tinta morada por Segovia, lo cual nos hace pensar que el culpable de la mancha en el manuscrito original sea el mismo Segovia al momento de hacer su transcripción, en el cual aparecen el tema, nueve variaciones y el final.

El manuscrito de Segovia es similar a lo publicado por Schott dos años más tarde, por lo que es evidente que esta edición fue tomada de esta versión. En esta, tanto el tema como las variaciones se muestran con una repetición que no aparece en la original, lo cual fue posiblemente añadido por Segovia para alargar la obra. El orden de las variaciones es distinto y se suprimen las variaciones I, VIII y IX del manuscrito de Ponce. Con esto, la edición de Segovia, la variación I corresponde a la V del manuscrito original, la II a la VI, la III a la IV, la IV a la II, la V a la VII y la VI a la III.

El estreno tuvo lugar en Francia en Evians-les Bains. Después, Segovia estuvo tocando la obra en Europa y durante su gira de presentación en Estados Unidos. En esta obra, Ponce se aparta un poco del lenguaje impresionista y vuelve un poco al lenguaje un poco más romántico como el de la Sonata I, aunque empleando un mayor cromatismo y acordes de séptima en el tema. En 1928 Segovia publicó con Schott su versión de la obra y realizó la primera grabación a mediados de los años cincuenta, para el sello Decca.

El Tema y variación es una serie de piezas breves las cuales se interpretan de manera interrumpida, de tal manera que el tema (siendo a menudo una canción conocida por la gente de la época) se desarrolla y muestra variaciones rítmicas, melódicas, armónicas, agógicas, dinámicas, etc. El tema es sometido a diferentes cambios conservando siempre la esencia de la pieza original a manera que el oyente pueda identificar con relativa facilidad el tema en alguna de las variaciones.

Esto fue utilizado ampliamente en el Renacimiento. Los compositores españoles para tecla y vihuelistas lo llamaban “Diferencias”, tomando en cuenta que desarrollaban una canción popular realizando variaciones sobre la misma. En el siglo XVIII con el apogeo de la música instrumental, el tema con variación se hizo una de las formas musicales mas apreciadas. Algunas veces podían ser obras independientes y otras formaban parte de una obra mayor como una Sonata, pasando a ser un recurso utilizado por compositores Clasicistas como Beethoven y Mozart.

El tema es una idea generadora de una composición constituida por una serie de motivos que se complementan. En virtud de su brevedad, es propiamente un fragmento de melodía y a diferencia de esta, es susceptible de dividirse en proporciones de medida claramente definidas, lo cual es herencia de la danza, en donde se produce una repetición simétrica de pasos.

Cuando el tema es cantable, es decir, cuando esta concebido en sentido absolutamente lineal, se asimila a la melodía. Las obras que en su concepción emplean solo un tema, se denominan monotemáticas o uní temáticas, como el caso del canon, la fuga, la variación en el caso de esta obra, y la sonata barroca, a la manera de Scarlatti. La sonata clásica, el minué con trío y otras formas por secciones, son bi temáticas, y hay composiciones poli temáticas que utilizan más de dos temas, como la misma forma de sonata, considerada como un todo, y las demás, cuya estructura se funda en la misma, como la sinfonía, el concierto y las piezas de cámara.

4.3 Análisis de la obra.

La obra está estructurada en la forma de Tema y Variación, mostrando un tema original de Ponce realizando seis variaciones y un final, donde en una sección de este final, muestra un fragmento de la variación V, que considero es donde comienza la Coda, a lo que concluyo muestra una estructura de forma Sonata con un tema (A), un desarrollo (tema B) y una re exposición (A') que a continuación iré desglosando.

El tema se expone en la tonalidad de Mi menor, donde se puede apreciar que Ponce constantemente juega con los centros tonales, realizando cambios rápidos en la armonía desplazándose con cadencias hacia Sol mayor, utilizando cromatismos armónicos para posteriormente conducirse a Si mayor. En la segunda sección del tema lo comienza en La mayor para dirigirse a un quinto grado de Fa mayor y resolviendo rápidamente para que al mismo tiempo lo utilizara como segundo de Mi menor y resuelva a la armonía original.

La variación I presenta la misma estructura armónica que el tema original, pero en la variación II cambia completamente el esquema comenzando con el V grado de Fa mayor, utilizando cromatismos realiza un quinto grado de sol bemol mayor y resolviendo al primer grado, posteriormente comienza a caminar con acordes cromáticos como Fa sostenido mayor, Fa mayor, y bajando por grado conjunto (Mi, Re) hasta llegar a un acorde de Do utilizado como cuarto grado de Sol, subiendo de igual manera cromáticamente por Do # hasta Re mayor aumentado en el 5to grado resolviendo a Sol mayor. En la segunda sección de la variación resuelve constantemente a diferentes tonalidades comenzando por el V de Fa y resuelve, repitiendo la misma secuencia armónica para terminar en Do mayor, Fa menor y Do mayor, y en la segunda sección de la variación comienza en B mayor descendiendo cromáticamente por, La menor, Do mayor para utilizarlo como V de Fa mayor moviéndose inmediatamente a un acorde de Si mayor para utilizarlo como quinto grado de Mi menor.

En la Variación IV comienza de igual manera en Mi menor, moviéndose al cuarto grado realizando algunos cromatismos posteriormente sobre el mismo acorde, y después se mueve a Re mayor para utilizarlo como quinto grado de Sol mayor donde resolvería a esta tonalidad, para después moverse a un acorde de Do mayor en el cual se extendería simulando que va a resolver a su tónica (Fa), pero se va a Fa # que utiliza para finalmente resolver en Si mayor. La segunda sección comienza en La menor jugando con la séptima mayor (Sol#), camina hacia un Do con séptima utilizado como quinto grado que resuelve a Fa mayor, y finalmente utiliza un acorde de Si mayor para utilizarlo como quinto grado de la tonalidad original.

La variación V comienza con un acorde de Mi mayor y toma la misma secuencia armónica que se ha mostrado con anterioridad mostrando acordes de La menor con 5ta disminuida, realiza una cadencia a Do mayor pasando por el segundo grado, quinto y primero e inmediatamente realiza la misma cadencia pero para dirigirse a mi menor. Muestra acordes de manera progresiva pasando por La menor, Do mayor, Fa menor, Si mayor y Mi mayor. La variación VI muestra la misma secuencia armónica pero cambiando la armadura para mostrarla en Mi mayor.

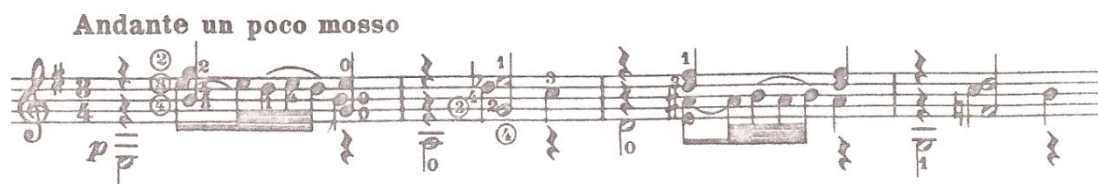
El Finale lo presenta en Mi menor natural utilizando la forma sonata (A B A') donde presenta un tema A el cual re expone posteriormente como una A' y un desarrollo como tema B llevándonos al final en una especie de coda donde utiliza en algunos momentos, elementos rítmicos, melódicos y armónicos de las variaciones ya presentadas utilizando el primero y quinto grado, además de utilizar el séptimo mayor. Es difícil tratar de analizar la música de Ponce si uno se inclina por el elemento armónico o vertical, es incorrecto hacer esto por lo tanto se busca seccionar por temas o ideas de manera horizontal. Presenta una forma ternaria donde existe un tema A que es una variación del tema original, un desarrollo y una re exposición con una coda donde retoma el tema variado de la variación cinco para finalizar en mi mayor con séptima mayor en un par de acordes.

4.4 Sugerencias interpretativas.

Esta pieza al ser una obra dedicada al interprete Andrés Segovia, está llena de un gran lirismo y musicalidad además de tener ciertas dificultades técnicas, en la armonía se puede notar claramente la segunda faceta de Ponce usando disonancias y extendiendo la armonía tradicional, lo cual nos da ciertos colores y matices con un fuerte aire contemporáneo y como solo Ponce lo sabía hacer dejándonos una obra original, producto de su gran ingenio.

La versión que seleccioné es la editada y digitada por Andrés Segovia. Como ya he mencionado, en esta versión se suprimieron algunas variaciones de la original distribuyéndolas en un orden distinto; también se agregó en cada variación una repetición en la mitad de cada tema haciendo cada una más extensa en duración.

Se presenta el tema al inicio con un tempo andante exponiendo la tonalidad de mi menor. Puedo sugerir que se hagan ciertas variaciones en el tiempo para darle una intención como Segovia lo solía hacer con gran libertad, jugar con las escalas que presenta pero siempre resaltando el tema, haciendo crescendos y disminuendos, acelerandos y rallentandos en zonas que ya están sugeridas por Segovia. Puedo destacar que no tiene caso repetir los temas haciendo las mismas dinámicas y agógicas, se puede tocar la primera vez sin hacer exageraciones interpretativas y en la repetición se podrían agregar colores haciendo un poco de tasto en la guitarra pero no muy pegado al puente para que no haya tanta diferencia sonora, esto para que no se sienta que es lo mismo solo para alargar la pieza sin ninguna razón.



Fragmento tema original.

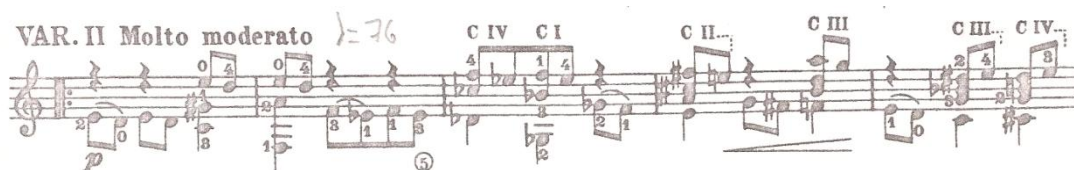
La primera variación son una serie de acordes que se ejecutan sin arpeggiar tratando de no exagerar las dinámicas para que no se pierda la idea principal. Aquí se ve el cambio de tiempo de andante a un allegro haciendo una variación que destaca

del tema. De hecho, en todas las variaciones excepto en la 5ta se empieza en piano. Esta variación presenta un crescendo que lleva a un forte lo cual la hace muy cantable donde se aprecia claramente la idea y el tema sobre los mismos acordes, y no deja esta dinámica en toda la variación al terminar forte, y disminuyendo el tiempo gradualmente.



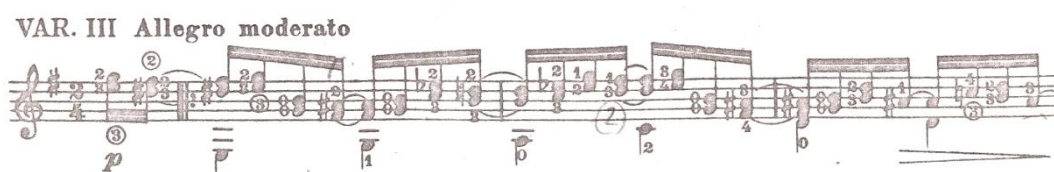
Fragmento variación 1.

La segunda variación vuelve a cambiar de tiempo a un moderato, aquí se puede apreciar como Ponce juega con la armonía dejando solamente del tema un pequeño aire. Cambia el sentido melódico haciendo una especie de bajo continuo y acompañamiento.



Fragmento variación 2.

La variación numero 3 presenta de nuevo un cambio de tiempo a allegro. Esta variación tiene cierta dificultad técnica, ya que se pide que se mantengan sonando los acordes de dos notas que llevan la idea del tema con ligadura para poder dejar una sensación de pedal, ya que si se levantan antes de tiempo se percibe un corte melódico que es muy notorio al escucharlo, así que solo hay que tener cuidado al no levantar la ligadura que se pide en la sección. Hay dos casillas de repetición, en la primera se hace un rallentando y un calderón para la repetición del tema y en la segunda lo mismo pero se pide que se mantenga a tiempo la sección final de la variación.



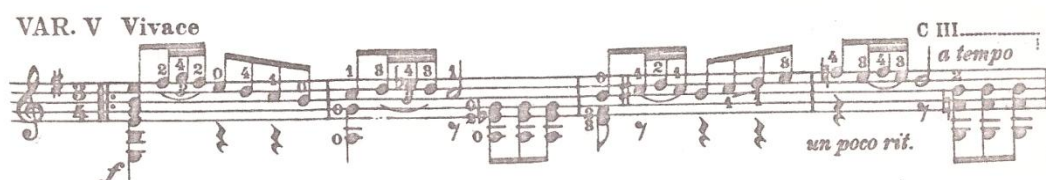
Fragmento Variación 3.

La variación número 4 el tiempo lo marca como un agitato. Aquí se marcan ligaduras melódicas de una sola nota, de igual manera que con la variación anterior se deben mantener las notas ligadas para evitar que se pierda el pasaje armónico que se va dando al ejecutarla, ya que si se levantan estas notas se perciben las pausas muy marcadas y se pierde el sentido de la variación.



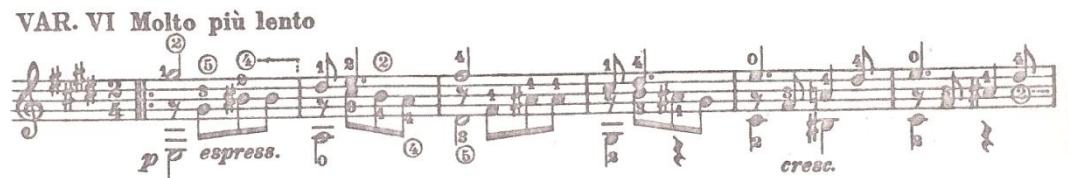
Fragmento de la variación 4.

La variación numero 5 comienza a diferencia de las demás, con un forte desde el inicio. Esta variación debe estar llena de mucha energía de principio a fin. Inclusive en los acordes que están antes de notas de tresillo de dieciseisavo, se toquen arpegiando por completo con el dedo pulgar lo mas fuerte que se pueda. Esto le da un sentido más agresivo y le da más presencia destacándose de las demás variaciones. Además este pequeño tema de la variación, se presenta claramente en el final de la pieza. Lo puedo sugerir así para que el escucha pueda memorizar con facilidad este tema y así ubicar de donde viene esta idea al volverla a escuchar posteriormente.



Fragmento de la variación 5.

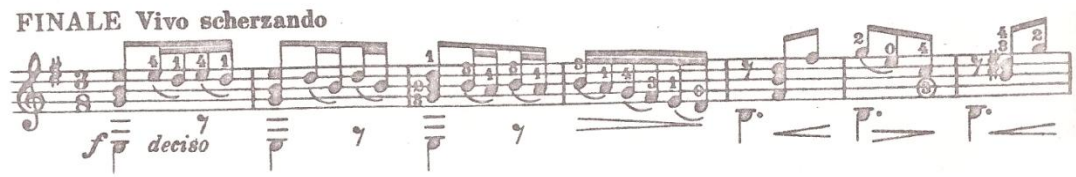
La variación número 6 se destaca también al ser la que lleva el tempo más lento, cambiando de una tonalidad menor a mayor, y no realizar ningún forte. Es una variación que nos prepara para llevarnos al movimiento donde el cambio de pulso (Molto piú lento) y tonalidad es contrastante.



Fragmento Variación 6

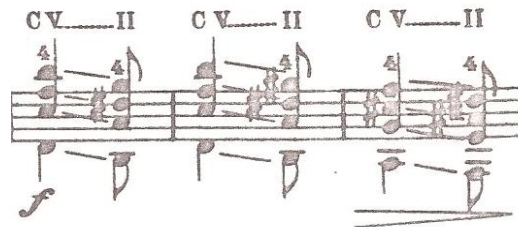
Posteriormente llegamos al *Finale*, donde se nos marca un cambio de tiempo llegando a un vivo scherzando, exponiendo al inicio de la variación el tema original modificado melódicamente (ejemplo 1). Este movimiento se tiene que tocar con la mayor soltura posible. Si no es posible tocarlo muy rápido, puedo decir que se puede bajar la velocidad sin problema, la idea es que se toque con ligereza ya que presenta ciertas complicaciones como escalas ligadas, acordes ligados a otros acordes haciendo lisandos mostrados en el ejemplo 2. En el compás 109 del movimiento se re expone la idea melódica pero sufre algunas variaciones y cambios que no tienen gran importancia sino hasta el compás 163 donde como había mencionado y se ve en el ejemplo 3, se expone el tema de la variación V haciéndolo fortissimo para poder terminar y desarrollar esta idea rítmico melódica, llevándola hasta un acelerando y después un diminuendo, concluyéndolo con un acorde de Emaj7 staccato forzado por los silencios de octavo al final.

Ejemplo 1



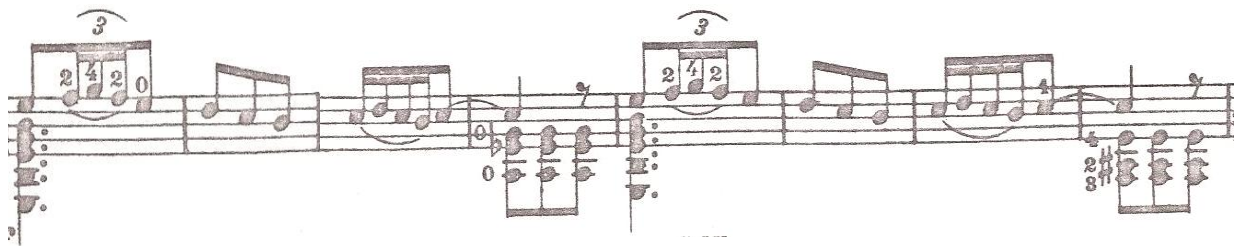
Tema del Finale.

Ejemplo 2



Acordes lisados.

Ejemplo 3.



Idea de la variación 5 expuesta en el finale.

Capítulo 5. “*Tres piezas españolas*”. (1963) Joaquín Rodrigo (1901-1999).

5.1 Aspectos Biográficos

Joaquín Rodrigo Vidre nació el 22 de noviembre de 1901 en la ciudad de Sagunto, en Valencia España y murió el 6 de julio de 1999 en Madrid, España. Era el hijo menor de Vicente Rodrigo Peirats y de Juana de Vidre Ribelles los cuales eran terratenientes; hablaban el español y el valenciano. Rodrigo antes de cumplir los 4 años, fue contagiado por una epidemia de difteria quedando ciego y salvando algo de percepción visual gracias a una intervención a la cual se vio sometido.

En 1906 se trasladaron a Valencia por problemas sociales en la comarca. Rodrigo a la edad de 7 años ingresó al Colegio de Ciegos, donde le enseñaron cultura general, solfeo, teoría de la música y piano abandonando a los 17 años a donde conoce a José Julián, enseñándole solfeo y teoría, aprendiendo piano con Ramón Ribes. Posteriormente, Antich Carbonell (organista y compositor) le enseñó armonía y composición entre 1917 y 1922. Tras un viaje que realizó a Alemania acompañado de su fiel ayudante Rafael Ibáñez, decidió estudiar seriamente la música por su cuenta y comenzó a componer. A pesar de su carácter autodidacta, siempre le guardó un especial recuerdo a sus profesores más importantes, Paul Dukas, en Paris y Francisco Antich en Valencia.

Así pues, con veinte años cumplidos en 1922, decide ensayar la carrera de compositor. Fue acogido por sus colegas Eduardo López Chavarri, José y Amparo Iturbi, Francisco Cuesta, Enrique Gomá y Manuel Palau, los cuales fueron los primeros en dar existencia y conocimiento de los éxitos del joven compositor siendo la primera obra, el *Soliloquio* para canto y piano en 1922 y *Homenaje a un viejo clavicordio*.

En 1925 se dio a conocer en Madrid gracias a los concursos Nacionales, compitiendo con los miembros de la generación del 27 obteniendo buenos elogios del crítico más respetado, Adolfo Salazar. Posteriormente asistió a un concierto en Madrid dirigido por su contrincante Ernesto Halffter escuchando la obra

excelentísima de De Falla *El Retablo de Maese Pedro*, obra que lo deslumbró, constituyendo un punto de referencia definitivo.

En 1926 Rodrigo dedica al vihuelista Luis Milán su primera obra para guitarra, *La Zarabanda Lejana*, la cual estrenaría el guitarrista Regino Sainz de la Maza.

Con Dukas aprendió las sutilezas de la orquestación moderna entre otras cosas, diciendo el mismo que habiendo visto la llegada a París de muchos músicos españoles, incluido Manuel de Falla veinte años antes, consideraba a Rodrigo el más dotado y además el más trabajador. En París conoció a personajes como Ricardo Viñes, Federico Mompou y al mismo Manuel de Falla quien desde entonces le estimó y ayudó en momentos muy delicados. Además, en 1928 que fue el año en que conoció a Falla, conoció a Victoria Kamhi quien sería su futura esposa.

Entre 1932 y 1933 la familia de Victoria Kamhi se opone seriamente a la unión con un músico de futuro problemático, regresando desconsolado a su tierra. Victoria inconforme con esta decisión, viajó a Valencia en noviembre de 1932 para casarse con Joaquín el 19 de enero de 1933 marchándose a Madrid posteriormente. Por su situación económica se ven obligados a separarse, Victoria regresó a París con sus padres y Rodrigo permanece en Valencia con los suyos. Posteriormente Victoria regresa a Valencia a finales de 1934 para gestionar ante los miembros de la Academia de Bellas Artes la concesión de una beca para que Rodrigo pudiera volver con ella a París, pero no es hasta 1935 que regresa con la beca que el conde de Cartagena le proporciona.

Volvió a retomar clases con Dukas como oyente hasta su muerte unos meses después. Vivieron con los padres de Victoria en la casa familiar de Mirmande surgiendo diversas obras, entre ellas, la *Sonata de Adiós* como homenaje a Paul Dukas.

Al comienzo de la guerra civil española en 1936, la familia de Victoria junto con Rodrigo se fueron como refugiados españoles a Alemania donde sobrevivirían dando clases de música o de español. Pasaron estos años en Alemania hasta que regresaron a París en 1938. Compone *La Canción del Cucú* con texto de Victoria

Kamhi, siendo la segunda canción compuesta sobre versos de su mujer (la 1era primera fue *Barcarola*) y *Las Cuatro Danzas de España*. Rodrigo confeso que en 1938 compuso música para anuncios, arreglos para orquestinas de café, y algunas canciones ligeras para canzonetistas celebres. Compone *En los Trigales* siendo la segunda obra para guitarra estrenada por su amigo Regino Sainz.

En 1939 viajan a Madrid donde se establecerían toda su vida para finalizar lo que sería *El concierto de Aranjuez* en ese mismo año, estrenado por Regino Sainz. En 1940 queda embarazada Victoria con éxito dando nacimiento a su hija Cecilia en 1941. El estreno del concierto de Aranjuez colocó a Joaquín en un lugar de privilegio en la música española

En 1942 dio por terminado el concierto para piano del cual le habló a De Falla en 1935, *El Concierto Heroico* y en 1946, apareció su primera biografía escrita por Federico Sopena, donde tuvo también su primera experiencia en el teatro musical. Tuvo fuertes problemas de salud provocando que perdiera completamente la visión.

Al morir De Falla en 1947, los Rodrigo fueron a Cádiz a recibir sus restos mortales. Después viajaron a París para recoger a la madre de Victoria a la que llevarían a Madrid con todos los muebles y artefactos rescatados de la guerra. En 1948 fallece el padre de Victoria en Estambul.

En 1952, siguieron los homenajes a Joaquín, los estrenos de obras anteriores y el comienzo oficial de las clases de la Cátedra Manuel de Falla con Rodrigo como profesor encargado con nombramiento por orden ministerial. Posteriormente en 1954, terminó 5 nuevas obras entre ellas, una de las de mayor éxito de toda su carrera lo que corroboró su amistad con Andrés Segovia, componiendo *Las Tres Piezas Españolas* y *La Fantasía para un Gentilhombre*. Segovia grabó la primera de las piezas, el *Fandango*, con excesivas libertades y caprichos, siendo hoy una de las obras favoritas para los guitarristas, diciendo además Rodrigo un comentario que es el siguiente: "...Mi fandango para guitarra es un poco solemne pero mantiene una importante huella popular, por ejemplo en la sección central, que contiene vagos ecos de seguidilla, contando las heroicas hazañas de valientes contrabandistas...". Se ignora el porque Rodrigo decidió poner como nombre a la pieza *Passacaglia*, cuando

se tenía un término utilizado por los compositores españoles (Pasacalle), cumpliendo de alguna manera la norma antigua, exponiendo un solo tema en el bajo, trazando una serie de variaciones polifónicas sobre ese bajo ostinato y cerrando con una fuga. El Zapateado cumple también con el ritmo heredado al que Rodrigo volvería más de una ocasión explícita (en el 9no movimiento del Concierto Madrigal). Compone además *Bajando la Meseta* estrenada por Nicolás Alfonso.

En 1958 comenzó la celebración de sus bodas de plata y el viaje a San Francisco para el estreno de *La Fantasía para un Gentilhombre*, dando una gira en Norteamérica para después regresar a Londres a visitar a su hija. El siguiente año recibió atención Psiquiátrica comenzando poco a poco a realizar su vida normal.

En la década de los sesentas, Rodrigo siguió muy ocupado, la vida social y los viajes intensificaron considerablemente. Escribe *La Sonata Giocosa* en 1960 en forma de sonata bi temática. Comienza el noviazgo entre su hija y Agustín León Ara quienes se conocieron en un curso de música en Compostela. Además, el gobierno Frances impuso a Joaquín Rodrigo y a Jesús Guridi la condecoración de Officier de las Artes y Letras en la madrileña Casa de Velazquez. Compone *En tierras de Jerez* siendo parte de la famosa suite *Por los campos de España* además de *Junto al Generalife*. Compone en 1961 *El Coupe de la Guitarre*, tomando esbozos antiguos para trazar un homenaje a su amigo Manuel de Falla, justo en el año en el que en Barcelona se estrenaron fragmentos de *La Atlántida* terminada Por Halffter.

Su hija Cecilia se casa con Agustín León en la iglesia de la ciudad universitaria de Madrid en 1963, estrenando los *Cantos Nupciales* que Rodrigo regalaba a los novios. Además compone *Tres Pequeñas Piezas* para guitarra, siendo acercamientos al Folclore Español (dos canciones de viajeros y la Evocación del baile de Sevillanas).

Habiendo realizado un viaje a Puerto Rico para dar clases, entre 1964 y 1965 regresa y comienza con problemas de salud, fue operado y posteriormente entro en una serie de depresiones. Fue nombrado honoris causa en Salamanca.

Cuatro obras nuevas nacen en 1966 a petición de intérpretes e instituciones; recibió la Gran Cruz del Mérito Civil y la medalla de oro al Mérito en el trabajo. Es

en este año que compone el *Concierto Madrigal* para dos guitarras y orquesta, compuesto por 10 movimientos, escogiendo un madrigal italiano que él creía anónimo pero que hoy sabemos que era del flamenco Jacques Arcadelt. Una de estas fuentes era española, pues sobre él tejió cuatro recercadas o glosas de Diego Ortiz tomadas de su célebre *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines*, Roma, 1553.

El compositor volvió también a la corte valenciana de doña Germana de Foix donde tantas veces había estado, y siempre tan plazeramente, desde su *Zarabanda Lejana* y sobre todo en su ballet *Pavana Real*. Por eso este concierto tuvo en su origen un nombre distinto al definitivo (Concierto para una virreina). Todas las partes de esta suite se refieren al madrigal elegido, o a un villancico o romance pastoril que introduce en el cuarto movimiento como contraposición. Son variaciones sobre un tema, refiriéndose no solo a diferentes estados de ánimo o comentarios, con el pretexto del tema elegido, sino también a una danza típica española, que lo convierte en una evocación de muchas épocas españolas incluida en la coda de la *Caza a la Española*, donde es perceptible un nuevo homenaje a Manuel de Falla (la introducción a la *Farruca* o La Danza del Molinero del *Sombrero de Tres Picos*), e incluso a sí mismo con la alusión inequívoca a los primeros acordes del *Concierto de Aranjuez*.

En 1967 nace en Bruselas su primera nieta Cecilia siendo el año del estreno del *Concierto Andaluz* dedicado a Celedonio, Pepe, Celín y Ángel Romero, a petición de ellos mismos al maestro ya que el público que los escuchaba, los aclamaba con un concierto para cuatro guitarras.

En la década de los setentas, siguieron los homenajes y las distinciones en todo el mundo, era uno de los más conocidos y no solo en el planeta de la música culta, sino también en el ambiente pop, gracias a las adaptaciones del segundo tiempo del *Aranjuez*. Pero enfermedades y depresiones en extremos peligrosos a veces, empañaron tantos días de gloria a lo cual solo escribía piezas dedicadas a su esposa Victoria, para Cecilia y Agustín, o sus nietas Cecilita y Patricia Sofía (nacida en 1970 en Bruselas) escribiéndoles canciones o sonatinas a 4 manos repletas de inteligente ternura. El siguiente año escribe *Elogio de la guitarra* como encargo

italiano de una editorial especializada en el mundo de la guitarra dedicada a Ángel Giraldino el cual la estreno, siendo una de las ultimas y mas importantes escritas para guitarra sola.

Viajó a Turquía, ciudad natal de Victoria en 1972 y el siguiente año viaja a Japón, donde fue recibido y homenajeado por la familia imperial. En 1975 fue el año en que sucedió la muerte del general Franco y dio pie al fin de una etapa en la historia de España. El siguiente año tuvo dos viajes a Italia, uno para el concurso de Fernando Sor y el otro en homenaje suyo. Además, viaja a Londres en el que se concreta un nuevo encargo de un concierto por el gran flautista James Galway. Compone *Dos Preludios para Guitarra* dedicados a Celedonio Romero.

En 1978, regresan a los Estados Unidos para el estreno de su Poema Sinfónico dedicado a los astronautas de la NASA. En Bruselas, Rodrigo ingresó a la Academia Royale de Sciences des Lettres et de Beaux-arts de Belgique en la vacante dejada por Benjamin Britten. Compone *Tríptico* para guitarra dedicada a Alexandre Lagoya, esposo de la difunta Ida Presti.

La década de los ochenta fue el final de su creatividad tras más de sesenta años de trabajo constante. Termino un encargo del ministerio de cultura para el próximo centenario del nacimiento de Joaquín Turina. En 1981 se estrenó la obra *Un tiempo fue Itálica Famosa*, dedicada a Ángel Romero donde hace una alusión al tercer verso que desde la redacción N° 3 hasta la N° 5 escribió en su memorable *Canción a las Ruinas de Itálica*, el poeta de Utrera Rodrigo Caro (1573-1647).

En 1982 Fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de California y ahí escribió un nuevo concierto para guitarra. Firmo con Schott gran parte de su producción musical, excepto el Concierto de Aranjuez. Compuso el *Concierto para una Fiesta*, dedicado a Alden Elizabeth y Lauri Ann McKay quienes eran hijas de una multimillonaria texana. Escribió el concierto con una técnica endiablada, que nunca había ideado para guitarra, y con una orquesta pequeña arropándolo con la mayor discreción. Además compuso *Ecos de Sefarad* para guitarra en 1987.

A partir de 1988 Rodrigo vio reconocidos sus méritos hasta grados difícilmente alcanzables por artista creador alguno: fue testigo de la elección e ingreso de su

yerno Agustín León como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución en la que el era decano habiendo dirigido honoríficamente un año antes, en la breve transición entre la muerte del arquitecto Luis Blanco Soler y la elección de su amigo Federico Sopeña como director, disfruto el nacimiento de su primer biznieto Santiago en 1996 y es posible que intuyera el de su biznieta Cecilia a comienzos de 1999.

El 21 de julio de 1997 muere Victoria Kamhi. En estos años Rodrigo ya no compuso ninguna obra, pero pudo contemplar como muchas de sus composiciones seguían siendo apreciadas por todo el mundo y rindiéndole buenos derechos de autor. Se le atraían distinciones sin descanso, como doctorados honoris causa por la Politécnica de Valencia, Alicante y Complutense de Madrid y Exeter, premios como el de la Fundación Guerrero, el Príncipe Asturias de las Artes, el título nobiliario de Marques de los Jardines de Aranjuez (1991) o la medalla de honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander en 1998.

Joaquín Rodrigo murió el 6 de julio de 1999 en su casa Madrileña de General Yagüe. El ayuntamiento de la ciudad madrileña decreto tres días de luto, se celebró el solemne funeral en la capilla del Real Palacio donde la orquesta de cámara Joaquín Rodrigo interpreto la *Zarabanda lejana*. Fue sepultado en el panteón del cementerio de Aranjuez bajo la escultura de bronce que Pablo Serrano había fundido en 1984 junto a su esposa.

5.2 Contexto histórico. Recuperación de la tradición hispana- barroca.

Serie de danzas basadas en patrones rítmico- armónicos recurrentes y alternancia de 3/4 y 6/8.

Este conjunto de obras, dedicadas a Andrés Segovia en 1954 llamadas *Tres Piezas Españolas*, son un par de danzas tradicionales (fandango y zapateado) y una danza marcial (passacaglia), estructuradas al ritmo de compás que pertenece cada danza (3/4 y 6/8) con un tema específico. Segovia grabó la primera de las piezas (el Fandango) con excesivas libertades y caprichos, siendo hoy una de las obras favoritas para los guitarristas. Sobre esta obra, Rodrigo hizo el siguiente comentario: “...Mi fandango para guitarra es un poco solemne pero mantiene una importante huella popular, por ejemplo en la sección central, que contiene vagos ecos de seguidilla, contando las heroicas hazañas de valientes contrabandistas...”⁷, lo cual me arroja como conclusión que la intención primordial de Rodrigo es reflejar momentos históricos o imágenes de historias populares para trascender de una manera original, y su modo fue en la música que componía retomando folclor y temas musicales los cuales no hace falta tener una formación musical seria para poder reconocer que es un tema español.

El Fandango es un antiguo baile español de movimiento rápido y en compás de tres cuartos (3/4), que se acompaña con guitarra y cuyo ritmo análogo al de la malagueña y la rondeña, es marcado por dos tocadores de castañuelas, que repiten tres veces cuatro compases entre dos coplas cantadas. A veces se les vincula con las seguidillas de las que se considera como variante, cuyo ritmo en 6/8 esta siempre acompañado por castañuelas, ha sido adoptado en numerosos obras descriptivas. Esta danza se baila aún en Andalucía. En México dio origen al Jarabe. Es un cante andaluz del que derivan las granadinas, malagueñas y tarantas entre otras, que comprenden muchas variantes regionales de Huelva, de Lucena, etc.

⁷ Kamhi de Rodrigo, Joaquín. “De la mano de Joaquín Rodrigo” Ediciones Joaquín Rodrigo. Madrid, España. Pág. 399.

La segunda pieza es la *Passacaglia*. Se ignora por qué Rodrigo decidió poner como nombre a la pieza *Passacaglia*, cuando se tenía un término utilizado por los compositores españoles: *Pasacalle*, cumpliendo de alguna manera la norma antigua, exponiendo un solo tema en el bajo, trazando una serie de variaciones polifónicas sobre ese bajo ostinato y cerrando con una fuga.

La *Pasacalle* viene de las palabras españolas *Pasar* y *Calle*, debido a que según un diccionario, “los españoles jugaban con frecuencia en la calle el aire del pasacalle”. Básicamente es un tema en el bajo (Ritornello corto o repetición simple) que se improvisa entre estrofas de una canción. Es un género similar a la Chacona pero que sobrevivió más tiempo en manos de compositores los cuales no solo creaban conjuntos simples de acordes, sino que eran conjuntos de variaciones amplias donde se aprovechaba al máximo las posibilidades técnicas e interpretativas de la guitarra como los creados por Santiago de Murcia (1732). Posteriormente a este compositor el término desapareció de la tradición española y después fue utilizado para referirse a preludios instrumentales o interludios entre danzas, a lo que concluyo que el orden en que están dispuestas las obras de Rodrigo fue intencionado, al colocar la *Passacaglia* como interludio entre el Fandango y el Zapateado.

Se piensa que el término italiano *Passacaglia*, fue castellanizado y adaptado a tales vocablos, lo mismo que al ser trasladado al francés tomo el nombre de *Passecaille*, pero sin que en este idioma *caille* signifique calle.

No puede descartarse la posibilidad de que el término *Pasacalle* aluda a la danza italiana grave que dio origen a la forma instrumental de variación sobre un *basso ostinato*. Sin embargo, quizá más propio sea su otro significado genuinamente español: el de una danza marcial distinta de la *Passacaglia* italiana, de movimiento vivo en compás binario y ejecutada regularmente cuando desfila por la calle una banda, y que fue usada abundantemente y con verdadera originalidad, por los tañedores iberos.

También se llama así una canción de Bolivia, Perú y Ecuador, que es una adaptación local del aire español, que constituye una serenata en ritmo de huaino: 2/4 ó 6/8.

El zapateado es un baile popular español en compás de 6/8, de movimiento muy vivo y marcado por un vigoroso zapateo de donde proviene su nombre. El violinista y compositor Pablo de Sarasate (1844-1908), compuso uno famoso para violín, donde evoca el rústico y chispeante baile. Esta obra cumple con el ritmo heredado al que Rodrigo volvería más de una ocasión explícita, (en el movimiento 9no del Concierto Madrigal). Muestra un ritmo de 6/8 desarrollando en ciertas secciones cambios de acentos, retomando la tonalidad y cadencias armónicas del Fandango. Realiza a lo largo de la obra Hemiolas, que es un cambio en los acentos rítmicos a lo que auditivamente podría considerarse como un cambio de un ritmo ternario a uno binario de manera consecutiva. Estos acentos no afectan la escritura de la obra, siendo un elemento completamente interpretativo quedando a cargo del intérprete en su correcta ejecución e intención.

5.3 Análisis de la obra.

El Fandango está realizado en un compás de 3/4 con un tiempo de Allegretto ubicándose en la tonalidad de Mi mayor como centro tonal, mostrando una estructura de exposición, desarrollo, re exposición (A,B,A') y una coda. Muestra desde su inicio un tema el cual irá desarrollando y repitiendo de manera constante a lo largo de la obra. Este tema está claramente expuesto en los primeros tres compases en Mi mayor haciendo una cadencia de I, I 4sus, V y I.



Tema del Fandango.

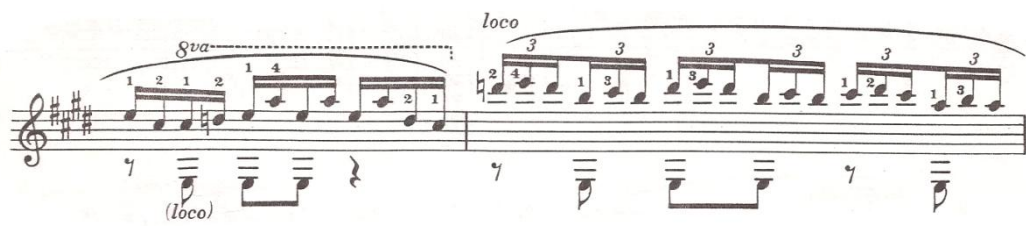
Este tema lo considero una idea rítmico melódica que desarrollará en diferentes tonalidades realizando ciertas inflexiones en diferentes puntos. En el compás 6 realiza una pequeña inflexión a B mayor que es el quinto grado, retomando parte de la idea rítmica del tema utilizando el cuarto y séptimo grado de Mi para

jugar con la armonía y aterrizando al tema en el compás 17 agregando una variación en el bajo agregando algunas notas en el bajo pero es hasta el compás 22 donde realiza una cadencia para moverse a C mayor y es a partir de este momento donde realiza el tema en diferentes tonalidades moviéndose a A mayor y G mayor. En los compases 32, 33 y 34 realiza una progresión armónica para realizar una modulación a B menor aterrizando hasta el compás 35 donde es claro ver el cambio de esta tonalidad en la armadura y realizando un tema en la voz superior el cual repite hasta el compás 59 que es donde retoma el tema original.



Cambio de tonalidad en la armadura a B menor y tema nuevo mostrado en la voz superior que repetirá 4 veces en otras tonalidades (inflexiones) y voces.

Es en el compás 65 donde se reexpone el tema rítmico melódico agregando variaciones melódicas, agregando elementos técnicos como ligados ascendentes y descendentes combinados a manera de escala en patrones rítmicos de tresillo de dieciseisavo o seisillo de dieciseisavo dependiendo los acentos que se requieran ejecutar. A partir del compás 77 y hasta el compás 83 presenta un ostinato rítmico que se hace muy presente al resaltar las notas en el bajo.



Fragmento donde se muestra el ostinato rítmico en el bajo.

Posteriormente este elemento rítmico se muestra en el compás 85 y 86 en el bajo, en los compases 87 y 88 cambia a la voz superior, y finalmente los vuelve a presentar en los compases 90, 91, 92 y 93 en el bajo para entrar a la coda en el compás 94 exponiendo el tema principal haciendo pequeñas variaciones sin modificar la idea principal y la tonalidad original desde el inicio de la reexposición hasta el final.

La Passacaglia siendo la obra intermedia, tomando en cuenta el hecho de que es una obra de “descanso” para los bailarines, presenta un tempo de Andante en la tonalidad de A menor. En su estructura se presenta como una Fuga con dos temas presentados, el primero en los 8 compases iniciales y al final donde se sugiere un cambio rítmico como un Fandango en los 3 primeros compases a manera de una coda. Nos muestra en los primeros ocho compases el tema del cual se desprenderán las variaciones rítmicas y melódicas de las que iré hablando poco a poco.



Tema de la Passacaglia.

La primera variación del compás 8 al 16, presenta solamente una serie de acordes sobre algunas notas del tema con disonancias como novenas agregadas. Después agrega un tema melódico del compás 17 al 24 con valores de octavos y dieciseisavos, del compás 25 al 32 agrega en los primeros 4 compases tresillos de octavo y en los siguientes 4 compases patrones de dieciseisavos.



Variación con octavos y dieciseisavos.

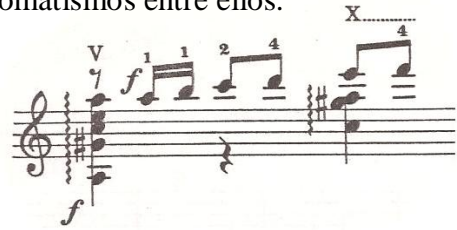


Variación con tresillos de octavos.

Del compás 33 al 40 presenta un desarrollo en el tema donde presenta un nuevo elemento rítmico el cual utiliza y repite a lo largo de los ocho compases

intercambiándolo en la voz superior e inferior. Esto lo presenta en la misma tonalidad haciendo acordes con disonancias de séptima mayor, jugando siempre entre el primer y quinto grado de A menor utilizando cromatismos entre ellos.

Tema rítmico voz superior (un cuarto, dos dieciseisavos y cuatro octavos).



A partir del compás 41 y hasta el compás 48, presenta el tema original pero ahora haciendo en la voz superior una serie de tresillos de dieciseisavo sobre las notas de sol sostenido, re y mi.



Fragmento del tema con tresillos en la voz superior.

Del compás 49 al compás 64 presenta el tema seccionado, quiero decir que el tema no lo presenta en una misma voz, sino que lo presenta alternado en las dos voces, además de agregar una variación rítmico melódica entrelazando las notas del tema utilizando arpeggios en valores de dieciseisavos por ejemplo. En ciertas partes lo hace igual que el original y en otras lo alterna en la voz superior. Esto no se aprecia a simple vista, pero está claramente destacado por Rodrigo, ya que tienen debajo de ellas un acento de interpretación para así poder hacer más evidente que el tema sigue presente. Del compás 65 al 72 hace una serie de rasgueos haciendo una cadencia de I, VII, VI y V característica del folclor español sin presentar el tema para conducirnos a una siguiente presentación del tema en donde ahora se muestra con una variación de seisillo de dieciseisavo a manera de escalas hasta el compás 80.



Sección de la variación con seisillo de dieciseisavo.

Del compás 81 al 84 presenta lo que se conoce como “Arpas”, que son acordes tocados rápidamente a manera de un arpa que asciende y desciende en el acorde realizando de nuevo la cadencia de I, VII, VI y V. En el compás 85 y al 88 realiza la misma cadencia pero ahora haciendo escalas en seisillo de dieciseisavo posteriores a un acorde que marca el grado de la cadencia en el que se encuentra.

En la última sección, presenta en los tres primeros compases lo que sería un nuevo tema, que esta derivado de la primera sección del tema original.



En esta última sección sugiere un cambio de tempo a ritmo de fandango, pienso que esto lo hizo con la intención de volvernos a envolver en los tempos de baile que se presentaron con el fandango para entrar posteriormente al zapateado. Del compás 89 al 94 maneja 2 voces únicamente presentando primero el tema en el bajo solo, y después en la voz superior acompañado de un bajo que manifiesta solo algunos conceptos rítmicos del tema. A partir del compás 95 al compás 97 agrega una nueva voz intermedia en donde expone el mismo tema rítmico que la voz del bajo realizó en los compases anteriores, el bajo presenta una nueva variación rítmica de octavo, dos dieciseisavos, seguido de octavo, silencio del mismo y octavo el cuál repetirá durante tres compases, además el tema se sigue exponiendo en la voz superior. Del compás 98 al compás 100 se agrega una cuarta voz la cual realizara el mismo concepto rítmico que la voz intermedia de la repetición anterior, agregando el ostinato rítmico que duraría casi hasta el final de la pieza de octavo y tresillo de dieciseisavo en la voz del bajo.

Del compás 101 al 104 se reducen de 4 a dos voces de nuevo realizando el tema en la voz superior y una nueva figura rítmica en el bajo de octavo, tresillos de dieciseisavo y octavo. Esta figura rítmica resulta muy resaltante al momento de ejecutar la obra. El compás 105 y 106 retoma las 4 voces a las que se llegaron

utilizando esta nueva figura rítmica en el bajo, y en las intermedias utilizando los patrones rítmicos que ya se han visto en compases anteriores y realizando el tema de igual manera en la voz superior. Los últimos compases ya no presenta el tema, únicamente es una pequeña coda en donde trabaja los elementos rítmicos que se vieron los compases anteriores sobre el acorde de mi mayor para así finalizar esta pieza.

El zapateado se presenta en una tonalidad de Mi menor en compás de 6/8 y a un tempo de allegro, iniciando con el tema que será la base rítmica melódica de esta pieza. Este tema se muestra en los primeros 8 compases realizando los dos primeros una escala descendente sobre mi menor y posteriormente una serie de arpeggios y ligados sobre la misma tonalidad.



Fragmento del tema, 8 primeros compases.

Posteriormente repetirá este mismo tema haciendo solo algunas variaciones melódicas en el mismo, alargándolo algunos compases y haciendo énfasis en la repetición de los dos primeros compases como si fuera un ostinato rítmico melódico, jugando con los acordes de mi menor y sol mayor, siendo hasta el compás 33 donde se va al 5to grado (bm) utilizando el concepto rítmico ya presentado. Cabe destacar que constantemente utiliza hemiolas bien definidas por acentos debajo de algunas notas, las cuales al momento de interpretar hacen sentir un cambio de pulso binario a ternario. En el compás 41 regresa al acorde de mi menor para continuar con el concepto rítmico ya definido. Del compás 55 al 62, realiza una pequeña variación rítmico melódica en donde resalta el uso de acordes acentuados en los tiempos fuertes utilizando acordes de fa mayor con sexta y séptima mayor para realizar una

cadencia hacia una inflexión a La mayor y regresar al mismo patrón rítmico ya utilizado con frecuencia, haciendo cromatismos pasando por re menor (compás 67), re mayor (compás 71), mi bemol mayor (compás 75), si mayor (compás 81), si menor (compás 85), sol mayor (compás 101), sol menor (compás 109), y realizando una cadencia de tercero, quinto y primero hacia mi menor para tomar la escala original del tema en el compás 119 y 120.

A partir del compás 121 presenta la tonalidad del Fandango (Mi mayor) y esencia del tema rítmico melódico de los acordes de séptima mayor sobre Mí, solo que sobre tiempo de zapateado y utilizando el ritmo similar al visto del compás 57 al 62.



Nuevo tema sobre idea rítmica expuesta en compases 57 a 62 sobre Mi mayor.

En esta sección de tema nuevo presenta una variante rítmica en donde agrega un par de escalas en tiempo de dieciseisavos en los compases 133 a 134 y 150 a 151. Respectivamente en el primero hace una cadencia al cuarto grado (La) y en la segunda lo hace en el 5to (Si). En el compás 152 retoma el patrón rítmico ya visto y lo ejerce ahora cambiando la tonalidad a La mayor y haciendo cromatismos hacia So mayor (Compás 156), La bemol mayor (compás 160), y finaliza con una cadencia que va por Si con séptima mayor, Si 7 para regresar a la tonalidad de Mi menor (compás 166). Del compás 166 al 175 repite el concepto rítmico utilizando el primer grado, segundo y quinto para realizar la coda que duraría de los compases 176 a 199 realizando variaciones rítmicas e interpretativas, utilizando lisandos, mordentes y ligados para destacar el final de la pieza sin moverse del acorde de Mi menor.

5.4 Sugerencias Interpretativas.

La estructura presentada de las piezas es, como ya he mencionado un par de danzas bailables y una pieza intermedia a manera de descanso o interludio musical. Comenzando desde este principio, en lo general el Fandango y el Zapateado deben de ser ejecutados lo más vivo y brillante posible para hacer notar la Passacaglia como pieza intermedia de descanso.

Notablemente cada una de estas obras tiene una dificultad específica, a lo cual no importa si una es más rápida o lenta que la otra. El Fandango en el tema A y B presenta dos melodías muy diferentes pero que siempre deben destacarse con claridad, ya que los repite constantemente y es muy claro presenciarlos por el hecho de que el primero se encuentra en Mi mayor y el segundo lo presenta en Si menor, además de que juega con este segundo tema usándolo en diferentes voces, primero en la voz superior y luego en el bajo para regresar a la voz superior pero en otro rango de altura y tonalidad.

Cuando hace la re exposición hay una zona que a mi punto de vista es la más complicada de la obra y es cuando empieza a realizar las escalas en tresillos de dieciseisavo. Hay que cuidar mucho los desplazamientos de la mano izquierda para evitar que suenen notas sordas o que al momento de mover la mano resulten lisandos innecesarios, además de destacar claramente el cambio de acentuación que se pide en ciertos compases para crear hemiolas al final de los compases 69, 70 ,71 y 72.

Del compás 77 al 93, en las voces del bajo y soprano, presenta un patrón rítmico de tres octavos a destiempo. Esto resulta bastante notorio y agradable al oído si se logra realizar apagando cada nota que se hace, en las notas del bajo con el pulgar pulsando y apagando casi inmediatamente la nota y en la voz superior apagando cada nota con la misma cejilla realizada por la mano izquierda, levantando levemente la falange solo a la altura de la primera cuerda, sin mover todo lo demás para no apagar las notas que estén sonando del acorde.

En la Passacaglia lo que siempre se debe cuidar a lo largo de toda la pieza es destacar el tema en la voz que se presente y con la variación rítmico melódica agregada dependiendo la situación. Puedo sugerir si es posible, apoyar cada nota del

tema con el pulgar, para darle mayor sonoridad y fuerza, además que se puede apreciar claramente una mejoría en la presencia por sobre las variaciones agregadas. Ahora, si bien es el caso como en el compás 49, 50, y 51, para lograr destacar el tema que está revuelto en la variación melódica y se presenta en diferentes alturas, puede hacerse una breve pausa en cada nota del tema o un ritardando muy breve, así se logra presenciar el tema con mayor facilidad.

En la zona donde se encuentran las arpas en el compás 81 por ejemplo, se logran arpegiando de arriba hacia abajo todas las cuerdas empezando el primer movimiento con el pulgar y el segundo con el dedo índice. Finalmente para lograr una claridad en la fuga al final de la pieza, es necesario practicarla despacio y asimilar en que secciones se encuentra el tema y en que voz. Además, a partir del compás 98 presenta un tema rítmico de octavo y tresillo de dieciseisavo en el bajo o voz inferior, este efecto puede ser interpretado usando el recurso de la “Figueta”, que es tocar las notas de un patrón rítmico solo con el dedo pulgar, haciendo movimientos rápidos de arriba hacia abajo simultáneamente.

Finalmente, en el Zapateado el único detalle importante que yo tomaría en cuenta sería el cuidar siempre los cambios de acentos propuestos por Rodrigo, no encuentro manera para hacerlo más que hacer sonar más fuerte la nota o el tiempo acentuado, además de tener en mente el pulso que se sugiere de 2 a 3 pulsaciones por compas. Se debe practicar este cambio de 2-3 con alguna percusión o con las mismas manos para asimilar más rápidamente este ritmo si no se está familiarizado con el.

En la re exposición del tema agrega un par de escalas de dieciseisavos las cuales se deben tocar a tiempo, esto resulta bastante complicado ya que venimos en un tiempo de negra = 120 pulsaciones por minuto. Algunas interpretaciones que he escuchado generalmente bajan la velocidad de la re-exposición en comparación con el tema y desarrollo lo cual considero incorrecto ya que en ningún momento se pide que se reduzca la velocidad. Por tanto, mi propuesta es que desde un inicio se toque la pieza a una velocidad que sea constante todo el tiempo y no reducirla por las escalas, al contrario, mantener y hacer la pieza a la velocidad que se puedan ejecutar las escalas.

Capítulo 6. “*Un tiempo fue itálica famosa*”. (1980) Joaquín Rodrigo
(1901-1999).

6.1 Contexto histórico. Imágenes históricas y literarias impregnadas en la música para guitarra.

En el año de 1981, se estrenó la obra para guitarra *Un tiempo fue Itálica Famosa* la cuál fue dedicada a uno de los más reconocidos intérpretes de la guitarra clásica, el maestro Ángel Romero. Esta pieza está basada en una obra la cual hace alusión al tercer verso que desde la redacción N° 3 hasta la N° 5 escribió Utrera Rodrigo Caro (1573 – 1647) en su poema literario, *La Canción a las Ruinas de Itálica*.

Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado
fueron un tiempo Itálica famosa.

Originalmente, esta pieza fue un encargo de Paco de Lucia, de lo que podemos deducir y derivar la gran brillantez técnica y dificultad de interpretación. La obra nos habla de la meditación que Rodrigo buscó plasmar sobre el tiempo pasado en lo cual se demuestra la gran conexión y sintonía que tenía con ideas transversales para recorrer toda la historia de la cultura Española.

Básicamente es una pieza completamente descriptiva la cual trata de evocar la idea sublime de la desaparecida ciudad de Itálica, queriendo crear en el escucha, ciertas imágenes sobre la grandeza de la ciudad, y a la vez, el sentimiento que nace al ver las ruinas de la ciudad maravillosa que fuese en sus buenos tiempos una de las más grandes y llenas de esplendor.

La música de Rodrigo es tradicionalista en sus raíces. El mismo afirmaba que su tarea no era romper con el pasado, establecer nuevas normas ó crear nuevos horizontes para el sonido, sino que buscaba darle nueva vida a la letra y a la música antigua, aproximándose a la poesía más inspirada con música de parecida elocuencia, o de rendir homenaje a maestros e intérpretes con brillantes conciertos, sonatas o piezas sueltas, como el caso de esta pieza.⁸

Joaquín Rodrigo era creyente de lo supersticioso, y ligado a esto, la música flamenca o española es regida por algo que ellos llaman “Duende”, que es el sentimiento aplicado. Decía que en su casa existían presencias y apariciones de espíritus, situación que fue provocado posiblemente por la ceguera o la soledad, concluyendo que este sentimiento o cualidad oscura se viera reflejada en algunas de sus obras, incluida esta obra.

6.2 Análisis de la Obra.

Describiendo la pieza, comienza con un tempo lento ejerciendo un floreos sobre la nota de Mi 5, como si se tratara de un bajo de Chacona. Después cambia de intención y pasa a desarrollarse un allegreto y un allegro moderato rítmico que parecen evocar los buenos tiempos pasados, pero el doloroso contemplar de la ruina acaba imponiéndose mostrando la re exposición del primer tema.

Se puede decir que la forma de la pieza se podría considerar como Neoclásica, porque presenta una estructura de forma tradicional A, B, A', que se encuentra a la vez envuelta en una temática y rítmica basada en la tradición flamenca. El tema inicial está basado en una figura rítmica que se le conoce como *Taranta*. La *taranta* proviene de la *Tarantela* en música y de *Taranto*, que es un gentilicio con el que se designan a lo originales de Almería con lo cual se designa una canción popular de esta región. Pertenece a los cantes de las minas siendo una copla viril de minero presentando como característica una queja dramática y lastimera derivada de aquel que gana su sustento amargamente. El acompañamiento de taranto en guitarra sigue un compás de ritmo característico y muy acentuado a

⁸ Casares Rodicio, Emilio. “Diccionario de la música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de autores y Editores. 2002. Pág. 260.

diferencia de la taranta que manejan un ritmo libre y sin medida. Este primer tema lo ejerce hasta el compás 36 presentándolo en tonalidad menor, en tempo lento y comenzando a partir de Fa.



Primer tema derivado del ritmo de Taranta.

El segundo tema de la primera sección (A) se presenta a una velocidad de allegretto y en un compás de 9/8 con una extensión del compás 37 al 46. Del compás 47 al 58 presenta una sección de transición para dar paso al tercer tema de la primera sección (A), empleando una síncopa en compás de 6/8, cambiando a compases de 9/8 en el compás 65, y posteriormente cambia a $\frac{3}{4}$ en el compás 67 para dar entrada a la segunda sección (B) con la misma rítmica pero a tempo de Allegro moderato.

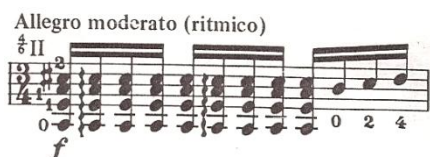


Segundo tema de la primera sección.



Tercer tema de la primera sección.

La segunda sección se presenta en La mayor junto con un nuevo tema rítmico de rasgueos flamencos, los cuales se diferencian estos de cualquier otro por la brillantez producida al ejecutar un ataque más rápido sobre las cuerdas de la guitarra. Esta sección esta basada en la cadencia frigia de La, Sol, Fa y Mi. Cabe destacar que las modulaciones entre cada sección se utilizan los recursos de Modulación de Frase, cromática y de pivote, entre las cuales solo la cromática es ajena a la música flamenca.



Tema de la segunda sección con rasgueos

Flamencos.

En esta sección se presenta un segundo tema rítmico a partir del compás 86 el cual utilizara a lo largo de este tema B, intercalándolo con escalas sobre Sol. Si b, y una escala de transición sobre Re para cambiar el tema del rasgueo sobre Sol. Repite el mismo esquema rítmico ya presentado. Del compás 121 y hasta el compás 130 presenta una nueva escala sobre La mayor para conducir hacia la tercera sección de la obra (A') en donde aparece el primer y segundo tema únicamente, seguido de una escala sobre Mi frigio para terminar en una cadencia en Mi presentada en armónicos.

Tempo primo

Re exposición del tema inicial (A').


Tempo primo

Cadencia de armónicos sobre Mi.

El tratamiento cromático dentro de toda la obra se ejerce básicamente sobre las escalas, ya que las escalas no se presentan de manera fortuita y sin sentido, sino que se alteran para anticipar la entrada de otras secciones o temas, los cuáles ya he clasificado anteriormente.

6.3 Sugerencias interpretativas.

Tomando como base el concepto de la Taranta donde se maneja un ritmo libre, la obra puede tocarse con cierta libertad en el tiempo dejando a la interpretación las dinámicas y agógicas como el intérprete desee realizarlas, ya que si se toca a tiempo toda la pieza no muestra alguna dirección melódica, resultando solo notas muy rápidas y no un discurso musical.

A lo largo de la primera sección (A) y la tercera sección (A') se presenta la figura rítmica de doce tiempos de treintaidosavo seguida de tres octavos en compás de 6/8 . Esta figura rítmica para lograr dar la rapidez y fluidez necesaria se puede realizar haciendo ligados únicamente con la mano izquierda. Estos pueden intercalarse dependiendo el caso con los dedos medio- anular, anular- índice ó medio- índice.

En todas las secciones que presenta escalas con notas de treintaidosavo, Rodrigo las anticipa con una pequeña escala en dieciseisavo, puedo decir que esta sección es completamente preparatoria a la escala por lo tanto, desde estas notas se debe aplicar y cambiar el ataque de la mano derecha de tirando a apoyando para darle fuerza y mayor presencia a estas escalas como el caso del compás 9 o 21 por decir algunas.

Me gustaría añadir en el cambio de tempo y tema, en los compases 41 a 44 una serie de rasgueos a tempo logrando los acordes formados por la armonía presentada para darle un aire más español al tema, ya que originalmente se pide que sean solo pulsados estos acordes tal como se viene generando la idea desde el inicio del cambio de tiempo. Estos rasgueos para hacer notar la voz superior que viene mostrando el tema, deben hacerse ascendentes con los dedos medio e índice, consecuencia del primer rasgueo acentuado realizado con el dedo índice, medio y anular.

En el compás 77 donde se presenta el cambio de tema muestra unos rasgueos en dieciseisavo, este patrón rítmico lo repite a lo largo de esta sección.

Puedo añadir que en cada segundo tiempo de dieciseisavo se realice con valores de treintaidosavo con lo cual queda un ritmo de seguidilla y un aire de danza muy fuerte. Este concepto rítmico lo repite en Sol mayor en el compás 102 por lo cual se debe hacer de la misma manera para respetar el tema que se ha interpretado solo que en diferente tonalidad.

Posteriormente hablando de las escalas que se van desarrollando sugiero que de la misma manera se realicen apoyadas a pesar de la dificultad que esto conlleve. Por ejemplo del compás 121 al compás 130 se genera una escala muy extensa y con brincos a manera de arpeggios pero debe de realizarse como lo he sugerido para evitar que se pierda la fuerza de la idea que se ha desarrollado hasta este punto de la obra para llegar a la re exposición del tema (A') y del compás 157 al 158 donde se presenta la última escala y más extensa con una indicación de Fermata. Una Fermata es una sección de una obra musical sin líneas divisorias donde se le permite al concertista generar una mayor libertad de interpretación demostrando el nivel de virtuosismo, esta comienza después de un calderón que generalmente coincide con alguna cadencia armónica en la cual termina el acompañamiento mientras dura esta sección y reanudando el acompañamiento al finalizar.

Conclusiones.

La guitarra ha tenido muchas transformaciones a lo largo de los siglos y dependiendo la época histórica, adaptándose a las necesidades de cada músico e intérprete para poder expresarse de alguna manera surgiendo diversos estilos musicales por cada región donde fue colocado el instrumento, tomando como base el contexto cultural y de entrono creando una gran variedad de formas, ritmos, bailes, canciones y melodías.

El trabajo realizado para el instrumento en el Siglo XX notoriamente fue una pauta significativa en todos los aspectos ya que definió al instrumento como digno de utilizarse en cualquier ámbito cultural, desde la música popular hasta la música de concierto y toda esta labor no hubiera sido posible si no fuera gracias a los compositores, intérpretes e instrumentistas que por su grandiosa labor de propagación, difusión y ejecución del instrumento lograron elevarlo a niveles que posiblemente no eran visualizados hace dos siglos para convertirlo en uno de los instrumentos mas versátiles y ejecutados del mundo e inclusive de todos los tiempos.

Es importante destacar que en mi punto de vista, si no hubiera sido por la labor realizada de Segovia al encargar, difundir y propagar la música tan genuina y grandiosa creada por tantos compositores reconocidos, la guitarra seguiría siendo un instrumento utilizado solo para la canción popular sin que tuviera un espacio dentro de la música de concierto, lo cual hubiera sido un espacio perdido en blanco muy grande en la historia de la música de todos los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA.

Manuel Campoamor González “Manuel de falla”. Ediciones SEDMAY Madrid, España. Primera edición 1976. 222 pág. MI 410 F215 c25

Pujol, Emilio. “Tárrega: ensayo biográfico” (Lisboa, 1960).

Sadie, Stanley. “The new grove Dictionary of music and musicians”. Volumen No 18. Macmillian publisher. London. 1980. 843 págs.

Pujol, Emilio. “El dilema del sonido en la guitarra” Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, Argentina. 1960. 84 págs. Pág. 24.

Viglietti, Cedar. “Origen e historia de la guitarra” Ed. Albatros. Buenos Aires Argentina. 1976. 289 págs.

Cruz Soto, Eloy. “La casa de los Once Muertos. Historia y repertorio de la guitarra” UNAM Escuela Nacional de Música. Coyoacán, México. 1993.

Gallego, Antonio. “El arte de Joaquín Rodrigo” Iberautor promociones culturales. Primera edición. Madrid España. 2003

Miranda, Ricardo. “Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra”. Ed. CNCA. 1998. 2000 ejemplares. México D.F. 187 págs.

Salazar, Adolfo. “La música de España”. Ed. Espasa Calpe Argentina, S.A. 1953. Buenos Aires, Argentina. 292 págs.

Sobrino, José. “Diccionario Enciclopédico de Terminología musical”. Primera Edición. Secretaría de Cultura de Jalisco. 2000. Guadalajara, Jalisco. 530 págs.

Casares Rodicio, Emilio. “Diccionario de la Música Española e Iberoamericana” Sociedad General de Autores y Editores. España 2002.

Alcázar, Miguel. “Obra completa para Guitarra de Manuel M. Ponce”. Ediciones Etoile, S.A. de C.V. 2000. México, D.F. 309 págs.

Otero, Corazón. “Manuel M. Ponce y la guitarra”. Fondo Nacional para Actividades Sociales. Primera Edición. México D.F. 224 págs.

Pahissa, Jaime. “Vida y obra de Manuel de Falla”. Ed. Ricordi. Nueva Edición Ampliada. Buenos Aires, Argentina. 223 Págs.

Kamhi de Rodrigo, Victoria. “De la mano de Joaquín Rodrigo”. Ediciones Joaquín Rodrigo. Madrid, España. 1995. 468 págs.

Garrido, Juan Francisco. “Guitarra Moderna”. Industria Gráfica Suñol. Barcelona, España 1962. 157 págs.

Direcciones páginas electrónicas.

[Http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/arcas tarrega traviata.htm](http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/arcas_tarrega_traviata.htm)

<http://etd.lib.fsu.edu/theses/available/etd-12162005-160048/unrestricted/02KevinMandervilleTreatise.pdf>

[http://www.naxos.com/person/Federico Moreno Torroba/23892.htm](http://www.naxos.com/person/Federico_Moreno_Torroba/23892.htm)

<http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=59>

<http://salvadorcaurin.blogspot.es/1257356760/>

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09282?q=fandang&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>

<http://www.horizonteflamenco.com/pagina.php?n=taranta>

Síntesis para notas al programa.

La guitarra que actualmente llamamos “clásica”, surgió gracias a la necesidad de crear un instrumento que fuera más sonoro que las guitarras anteriores y que tuviera posibilidades acústicas adecuadas a las necesidades estéticas de los compositores e intérpretes de su tiempo. Este instrumento se convirtió en la variedad más popular de guitarra en la segunda mitad del siglo XIX y sigue siendo, hasta el día de hoy, el modelo básico de las guitarras de concierto.

Francisco Tárrega probablemente el guitarrista español más célebre e influyente del tardío siglo XIX, fue uno de los primeros compositores en utilizar a fondo la nueva guitarra y compuso (entre muchas otras piezas notables) su *Gran Jota Aragonesa*, una obra firmemente apoyada en la tradición musical hispana: se trata de un sencillo tema de danza, pero en sucesivas variaciones, Tárrega brinda un verdadero catálogo de las capacidades técnicas de la guitarra: arpeggios, escalas, tambora, armónicos, rasgueados... Tal parece que el maestro quisiera mostrar el camino del desarrollo técnico que habría de seguir la guitarra durante el siglo XX.

La labor pedagógica de Tárrega fue meritoria y dejó alumnos muy destacados, como Emilio Pujol y Miguel Llobet. Tal fue el reconocimiento de Miguel Llobet como intérprete, que el mismo Manuel de Falla dedicaría su única obra para guitarra, siendo ésta uno de sus homenajes a compositores, en este caso dedicado a Claude Debussy titulado *Homenaje a la Tumba de Claude Debussy* impregnando en ella el folclor español mezclado con el impresionismo de la época.

A pesar del ilustre antecedente de Tárrega, hay estudiosos que piensan que la guitarra no hubiera dejado de ser considerada como un instrumento popular si no hubiera sido por la notable labor realizada por el guitarrista Andrés Segovia (1893–1987), el cual desde muy joven realizó conciertos en todo el mundo y se propuso incrementar el acervo musical guitarrístico encargando obras a muchos compositores importantes; gracias a esta situación fue que se crearon muchísimas obras que han trascendido y que son catalogadas como las piezas de concierto más importantes para

la guitarra de su tiempo; me refiero, por ejemplo, el trabajo realizado con Federico Moreno Torroba, de cuya *Sonatina* Segovia grabó el primer movimiento (Allegro) en el año de 1927.

Segovia tuvo una fuerte relación con Ponce; le solicitaba que escribiera obras para el instrumento con la finalidad de interpretarlas en sus recitales. Por su naturaleza, Segovia acostumbraba modificar las obras a placer; tal fue el caso de una obra compuesta por Ponce en 1927, llamada *Tema Variado y Final*, que Segovia modificó según su criterio y sin solicitar la aprobación de Ponce, quitando variaciones y agregando repeticiones, además de interpretarla con todas las libertades posibles, sacando a relucir su postura de Divo con la que ya era conocido.

El trabajo de Segovia en busca de nuevas obras y presionando a compositores a realizarlas perduró muchísimos años, lo que le permitió conocer a uno de los más grandes compositores españoles del Siglo XX: Joaquín Rodrigo, quien le dedicó algunas obras, notablemente *Las Tres Piezas Españolas* escritas en el año de 1954. Segovia hizo una grabación del Fandango mostrando todas las libertades de interpretación que solía realizar cuando ejecutaba cualquier pieza en la guitarra.

Rodrigo tenía una idea en mente al momento de componer: decía que en su música buscaba dar nueva vida a la letra escrita y a la música antigua, generándola con sentimientos similares, impregnados de imágenes y utilizando sobre todo, el folclor de su tierra natal. Es posible que gracias a su condición física (ceguera) su música esté marcada por un cierto carácter lúgubre, ya que afirmaba experimentar situaciones paranormales. Fue en el año de 1981 que compuso una obra para guitarra donde se predomina esta idea de darle vida a la poesía antigua con un carácter lúgubre y oscuro titulada *Un tiempo fue Itálica Famosa*, entremezclando todos estos elementos para dar como resultado una obra magnífica llena de virtuosismo con un fuerte carácter español.

Así pues, el presente recital es un paseo por la historia de la guitarra moderna española, que nos permitirá apreciar el resurgimiento del instrumento para ser

utilizado en las grandes salas de concierto, recorriendo este camino desde su inicio, la formación de la técnica moderna y la creación del gran acervo dedicado a este maravilloso instrumento que hoy en día es posiblemente el más utilizado en todo el mundo.