



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

## ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

### NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA – GUITARRA

P R E S E N T A:

**AUGUSTO ENRIQUE TEC MORALES**



**SINODALES**  
MTRO. JUAN CARLOS LAGUNA  
MTRO. FRANCISCO VIESCA TREVIÑO  
MTRO. MARCO IVÁN LÓPEZ  
MTRA. CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ  
MTRO. EDGAR MARIO LUNA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## Resumen

El largo proceso de cambios y adaptaciones que a través del tiempo ha tenido la guitarra, ha culminado con su posicionamiento como instrumento de concierto. Sin perder su personalidad de instrumento versátil e incluso exótico, hoy la guitarra ocupa un lugar favorable en el gran escenario global. Las obras presentadas en este trabajo representan un ejemplo de las posibilidades sonoras del instrumento en las tendencias de composición de la segunda mitad del siglo XX. La voz de la guitarra toma distintas facetas: con una posición conservadora derivada del romanticismo, la *Sonatina Canónica op. 196* para dos guitarras de Mario Castelnuovo-Tedesco, es una obra de gran valor en la música de cámara; la *Fantasia Para Un Gentilhombre* para guitarra y orquesta, nos lleva a un acercamiento con la música antigua desde la perspectiva nacionalista de Joaquín Rodrigo; las tendencias de fusión con las manifestaciones folclóricas de Brasil, el jazz y la música de concierto se dejan sentir en la *Saudade No. 3* de Roland Dyens; "*Las Campanas*" *Sonata No. 1, Op. 13* de Ernesto García de León, es un ejemplo de cómo un compositor une sus raíces folclóricas y populares con los recursos de su formación académica logrando evocar diversos estados de ánimo, atmósferas y sonoridades; finalmente, el serialismo dodecafónico, música de vanguardia del siglo XX, se manifiesta en los *Impromptus* de Richard Rodney Bennett.

**Palabras clave:** Guitarra, Sonatina, Fantasia, Saudade, Sonata, Impromptus.

**Agradezco profundamente por:**

*El invaluable apoyo durante todos estos años de mis padres y hermanas,  
la paciente guía y ejemplo de mis maestros  
y por poder compartir esta experiencia con mis amigos.*

# Índice

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1. Bennett, Richard Rodney; Impromptus</b>	
1.1 Síntesis biográfica	4
1.2 Contexto sociocultural de la obra	6
1.3 Análisis general de la obra	9
1.4 Problemática y propuestas de solución	17
<b>Capítulo 2. Castelnuovo-Tedesco, Mario; Sonatina Canónica op. 196</b>	
2.1 Síntesis biográfica	19
2.2 Contexto sociocultural de la obra	21
2.3 Análisis general de la obra	23
2.4 Problemática y propuestas de solución	37
<b>Capítulo 3. Dyens, Roland; Saudade No. 3</b>	
3.1 Síntesis biográfica	38
3.2 Contexto sociocultural de la obra	40
3.3 Análisis general de la obra	42
3.4 Problemática y propuestas de solución	46
<b>Capítulo 4. García de León, Ernesto; “Las Campanas” Sonata No. 1, Op. 13</b>	
4.1 Síntesis biográfica	48
4.2 Contexto sociocultural de la obra	50
4.3 Análisis general de la obra	53
4.4 Problemática y propuestas de solución	63

<b>Capítulo 5. Rodrigo, Joaquín; Fantasía Para Un Gentilhombre</b>	
5.1 Síntesis biográfica	65
5.2 Contexto sociocultural de la obra	67
5.3 Análisis general de la obra	70
5.4 Problemática y propuestas de solución	81
<b>Conclusión</b>	82
<b>Apéndice I (Programa)</b>	84
<b>Apéndice II (Reseña para el programa de mano)</b>	85
<b>Referencias</b>	88

## **Introducción**

La guitarra moderna tuvo un largo proceso de cambios y adaptaciones que inició hacia el final del siglo XIX; sin embargo, su posicionamiento como instrumento de concierto se dio hasta la mitad del siglo XX. Si bien este proceso aún sigue en constante cambio, últimamente la morfología de la guitarra se ha mantenido más o menos estable. Este proceso ha contribuido al desarrollo de un repertorio particular caracterizado por tomar elementos de diversas fuentes, contribuyendo a la ampliación de su lenguaje sonoro y aprovechando su gran riqueza tímbrica.

La evolución de cada uno de los aspectos fue gracias a la valiosa aportación efectuada por constructores, interpretes y compositores; tal es el caso de Antonio Torres Jurado (1817-1892) laudero que introdujo cambios fundamentales para que la guitarra adquiriera las cualidades y el diseño del modelo actual: Torres aumentó su tamaño, aumentó también la anchura del mástil, mejoró las condiciones del puente, estableció la longitud adecuada de los trastes y el tiro de las cuerdas, diseñó las líneas estilizadas del instrumento y utilizó en la fabricación maderas y barnices de excelente calidad. Con los avances de su sistema, Torres consiguió incrementar de forma significativa el volumen y la calidad sonora de la guitarra. La perfección de sus instrumentos no tardó en influir al resto de constructores españoles y europeos, quienes adoptaron las reglas básicas de su técnica y diseño, convirtiéndose el modelo Torres en el modelo por excelencia de la guitarra clásica contemporánea.

El personaje que se encargó de ampliar las cualidades técnicas y artísticas de la guitarra fue el guitarrista y compositor español Francisco Tárrega (1852-1909), considerado como uno de los pilares más importantes de la escuela moderna. Tárrega enriqueció el limitado repertorio de la guitarra mediante la composición de obras de gran categoría artística y adaptó para el instrumento composiciones de autores como Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Albéniz, etc. Con ello la guitarra consiguió un brillante repertorio que le permitió despertar la admiración y reconocimiento en los círculos musicales. Su dedicación al estudio de la guitarra llevó a Tárrega a perfeccionar detalles de la técnica y a descubrir nuevos sonidos, efectos y posibilidades tímbricas hasta entonces desconocidas enriqueciendo potencialmente la interpretación. De esta forma Tárrega estableció

las bases que posteriormente fueron adoptadas por todos los grandes intérpretes de principios del siglo XX y que más tarde serían desarrolladas por múltiples guitarristas y pedagogos del instrumento. Así se creó una pujante escuela de guitarristas de la que saldrían figuras de enorme categoría como Miquel Llobet o Emilio Pujol, primeros divulgadores la guitarra clásica contemporánea por todo el mundo.

El guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987) realizó la aportación definitiva para la consagración de la guitarra como instrumento de concierto. Sin duda es el guitarrista más conocido del siglo XX y el hombre que con su técnica demostró, siguiendo la línea de Tárrega, que la guitarra poseía cualidades tímbricas y polifónicas que le daban posibilidades para ampliar su círculo de actuación, hasta entonces limitado a los pequeños auditorios y apartado de la élite musical.

Segovia, consciente de las aún existentes limitaciones del repertorio, continuó la labor de Tárrega, Llobet y Pujol para ampliar y enriquecer el repertorio e igualarlo al de otros instrumentos clásicos. Para ello, dio un paso más allá que sus predecesores, pues además de transcribir obras de grandes compositores como Mendelsohn, Albéniz, Granados, etc., y composiciones para laúd, vihuela o clave de los siglos XVI y XVII (como Bach, Milán, Purcell, Narváez, Couperin y Rameau) consiguió convencer a numerosos compositores europeos y latinoamericanos de la época para que dedicaran su talento a la creación de obras originales para guitarra. De esta forma, autores españoles como Joaquín Turina, Federico Moreno-Torroba y Joaquín Rodrigo, el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, el polaco Alexander Tansman, el mexicano Manuel Ponce y el brasileño Heitor Villa-Lobos compusieron numerosas obras que elevaron de forma definitiva la categoría musical del instrumento. Como consecuencia de todo, ello la labor musical y didáctica de Segovia influyó en el surgimiento de nuevos intérpretes que contribuyeron a su vez a mantener la difusión y popularidad de la guitarra clásica moderna en la segunda mitad del siglo XX; sin embargo, las posibilidades del instrumento en el repertorio segoviano aún se mantuvieron dentro de los cánones establecidos por los principios y convenciones tradicionales.

Con el surgimiento de novedosos estilos artísticos en la primera mitad del siglo XX



conocidos como las vanguardias musicales, el lenguaje musical occidental se comenzó a ampliar por medio de la ruptura de los parámetros tonales y sonoros de la música europea. Las nuevas corrientes fueron diversas: serialismo, música aleatoria, concreta, electrónica, etc. Después de la segunda guerra mundial se dio comienzo a otro ciclo de experimentación o renovación de los lenguajes musicales en el cual se ampliaron conceptos musicales propuestos anteriormente y en donde se tomaron en cuenta otras manifestaciones musicales como el jazz y el folclore y al igual que en las artes plásticas, gran parte de la creación musical se enfoca en el lenguaje de las formas y los colores, en donde se explotan las características del sonido de forma aislada.



## **Richard Rodney Bennett**

### **Impromptus**

I Recitativo

II Agitato

III Elegiaco

IV Con fuoco

V Arioso

## Richard Rodney Bennet (1936-2012)

### 1.1 Síntesis biográfica

Aunque poco conocido en el mundo de la guitarra, Richard Rodney Bennett fue uno de los compositores británicos más destacados del siglo XX. Nació en Broadstairs, Inglaterra en 1936. Hijo de Rodney y Joan Bennet, él un exitoso escritor de libros para niños y ella una talentosa pianista, Bennet mostró aptitudes musicales desde niño, además, estudió composición con Howard Ferguson y Lenox Berkeley en la *Royal Academy of Music* en Londres.

Su versatilidad musical le permitió escribir obras sinfónicas, de cámara, para banda de alientos, óperas, música coral y para solistas; además de convertirse en un brillante compositor de cine (actividad que realizó desde los 18 años, realizó más de 50 bandas sonoras entre las cuales destacan *Murder in Express Orient* y *Four Weddings and a Funeral*<sup>1</sup>). Fue un excelente pianista y cantante de jazz, (desde 1979 tocó, cantó y acompañó a cantantes en cabarets en Nueva York), además realizó importantes colaboraciones con artistas de otros géneros, como la orquestación de *Standin Stone* poema sinfónico de Paul McCartney en 1997.

La influencia de Elisabeth Lutyens, Pionera del serialismo en Inglaterra, generó en él interés por la música de vanguardia, lo que lo llevó a una insatisfacción con las enseñanzas tradicionales de sus maestros en la *Royal Academy of Music*:

“(…) ella (Lutyens) me influenció mucho, a través de ella yo conocí la música de Schoenberg, Webern y Berg.”<sup>2</sup>

Bennett asistió a los cursos de verano en Darmstadt y en 1957 ganó una beca para estudiar dos años en París con Pierre Boulez. Siendo aún estudiante estrenó Estructuras I para dos pianos de Pierre Boulez junto con su compañero de estudios Cornelius Cardew.

A lo largo de su carrera la música de Bennett experimentó diversos cambios y se caracterizó por la influencia de varios estilos, especialmente el serialismo y el jazz.

---

<sup>1</sup> “Asesinato en el expreso de oriente” y “cuatro bodas y un funeral”

<sup>2</sup> Tossone, Jim; revista Classical Guitar Conversations. McFarland and company, inc. Publishers 2000, p.65, (trad. Augusto Tec)

A menudo, su obra se cataloga como serialismo neo-romántico; <sup>3</sup> sin embargo, aunque su vínculo con el serialismo dodecafónico esta patente en su obra, Bennett no se apejó totalmente a las restricciones y las estructuras de éste, como el mismo ha dicho:

“La composición serial puede ser una manera de componer muy académica, pero mi música nunca fue académica.” <sup>4</sup>

Entre sus trabajos mas destacados se pueden mencionar su *Concierto Para Piano* compuesto en 1968 para Stephen Kovacevich y su concierto para saxofón de 1990 escrito para el saxofonista de jazz Stan Getz. Además, ha escrito tres obras importantes para la guitarra, los *Impromptus* de 1968, su *Concierto para Guitarra y Orquesta* de un par de años más tarde y la *Sonata* escrita en 1986.

Richard Rodney Bennett falleció en Nueva York en diciembre del 2012.

---

<sup>3</sup> Burton, Anthony, [www.chesternovello.com](http://www.chesternovello.com)

<sup>4</sup> Tossone, Ob. Cit., p.65.

## 1.2 Contexto sociocultural de la obra

La ruptura con la tradición y la búsqueda consciente de nuevos lenguajes y medios de expresión serán la base del nacimiento de las vanguardias musicales de siglo XX; aunque de forma discreta, la guitarra no estará fuera de esta tendencia. El vienés Arnold Schoenberg de forma definitiva alcanzó la disolución total de la tonalidad por medio del dodecafonismo o sistema de los 12 tonos, el cual da la misma jerarquía a cada uno de los doce grados de la escala cromática (Schoenberg en su obra *Serenade op. 24* incluyó una guitarra). Este estilo, que fue empleado por casi todos los compositores importantes del siglo XX, estuvo vigente durante un período de tiempo considerable y fue desarrollado por sus discípulos Anton Webern y Alban Berg (el primero escribe sus *Drei Lieder* para voz, clarinete y guitarra) hasta culminar con el serialismo integral en la que los procedimientos seriales se aplican también a otros parámetros compositivos, como el ritmo, el registro, la dinámica o intensidad y los aspectos formales,<sup>5</sup> posteriormente desarrollados por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

En torno al año de 1954 ante el panorama musical europeo, la guitarra se daría a conocer con todas sus posibilidades por medio de una obra esencial en la composición de vanguardia de siglo XX, *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez, para contralto, flauta alto, xilófono, vibráfono, guitarra, percusión y viola. A partir de allí la concepción sonora de la guitarra se amplió enriqueciendo el lenguaje guitarrístico.

Por otro lado, como ya es bien sabido, los esfuerzos del guitarrista Andrés Segovia por posicionar a la guitarra en un lugar protagonista dentro del panorama musical del siglo XX no contribuyeron a alejarla de los cánones establecidos dentro del lenguaje del instrumento. Aquellos compositores que respondieron al llamado de Segovia como Ponce, Tansman, Rodrigo, Castelnuovo-Tedesco, etc. escribieron obras hechas a la “medida” del guitarrista español, pero las composiciones que presentaban un lenguaje vanguardista, tales como *Segovia* de Albert Roussel,

---

<sup>5</sup> Diccionario Oxford de música.

*Cuatro Piezas Preves* de Frank Martin y *Segoviana* de Darius Milhaud, fueron ignoradas por Segovia.

Tuvieron que pasar algunos años para que se diera un paso decisivo en la ampliación del lenguaje de la guitarra solista. Esto fue en la década de los 60s cuando uno de los más grandes instrumentistas británicos, el guitarrista y también laudista Juliam Bream, después de incursionar en la música antigua y la música española para guitarra llegó a la conclusión de que hacía falta refrescar el repertorio. Para ello, al igual que Segovia, se propone hacer un llamado a diversos compositores ingleses y extranjeros para crear música nueva:

“(...) Empecé a sentir que al repertorio de guitarra le hacía falta no solo variedad , sino calidad. Fue realmente la influencia del piano, lo que cambió mi manera de interpretar en la guitarra, de alguna manera me forjó la idea de que al menos en Inglaterra había la posibilidad de crear música nueva para la guitarra, que no fuera basada en la música española...”<sup>6</sup>

A pesar de que compositores de la talla de Igor Stravinsky no respondieron a las peticiones de Bream, si hubo una respuesta favorable por parte de lo más importantes compositores ingleses, entre los que destacan William Walton quien compuso *Cinco Bagatelas*, Michael Tippett con *Blue Guitar*, Benjamin Britten con el ya muy conocido *Nocturnal After John Dowland* y por supuesto Richard Rodney Bennett con los *Impromptus*, el *Concierto para Guitarra* y más reciente la *Sonata*. Además de ellos, el compositor alemán Hans Werner Henze contribuyó con Bream, con sus bien conocidos *Drei Tientos*.

Bream y Bennet se conocieron en la prestigiosa *Dartington Summer School* y desde ese momento Bream le insistió constantemente para que le escriba un concierto. Sin embargo, la respuesta tardó algún tiempo, Bennett terminó el concierto en 1970. Para ello requirió de un estudio profundo de la guitarra que le diera los conocimientos y las herramientas para explotar las posibilidades sonoras del instrumento.

---

<sup>6</sup> Documental, Juliam Bream: My life in Music, DVD-avie records, Inglaterra, 2003.

“(…) Yo no sabía lo suficiente acerca de cómo funciona la guitarra. En lugar yo escribí los *impromptus* para él (Juliam Bream) en 1968 (…) ellos fueron pequeños ejercicios enfocados hacia escribir un concierto.”<sup>7</sup>

La seriedad y el compromiso de Bennet fueron más allá. En esos dos años trabajó no sólo en conocer las posibilidades del instrumento, sino que también aprendió a tocarlo:

“Yo intenté varios aspectos técnicos –los diferentes colores de la guitarra, que pasa cuando afinas una cuerda más grave, armónicos. Yo estaba tan ansioso porque fueran tocables que los escribí con una guitarra en mis manos.”<sup>8</sup>

Incluso las digitaciones son del mismo compositor, aunque en la edición, se menciona que son de Juliam Bream.

Dentro del ciclo de obras compuestas para Bream tal vez los *Impromptus* sean los menos conocidos y los menos tocados en México; sin embargo son una excelente oportunidad para acercarse a un repertorio fresco y de gran calidad musical, a la vez que ayudan a compenetrarse un poco más con un lenguaje diferente al ya muy conocido en el ambiente guitarrístico.

Por otro, lado la mayoría de los estudios para guitarra son escritos por compositores guitarristas que buscan resolver aspectos técnicos específicos y en donde la musicalidad derivada está supeditada a la técnica. En el caso de los *Impromptus* es al revés, ahí radica su gran valor, puesto que lo primordial en ellos es la concepción sonora y expresiva del instrumento. Cada uno presenta un carácter distinto que lo asocia a un estado de ánimo específico.

El término *Impromptu* sugiere una obra casi improvisada o más bien se refiere a la manera casual en que la pieza surge en la mente del compositor.<sup>9</sup> Bennett utilizó este término en alusión al trabajo de exploración llevado a cabo en ellos. El estilo empleado por Bennett es el serialismo dodecafónico, aunque no de manera estricta: la serie de doce notas es utilizada como hilo conductor en toda la obra,

---

<sup>7</sup> Tossone, Ob. Cit. p.67.

<sup>8</sup> *ibíd.*

<sup>9</sup> New Grove Dictionary of Music.

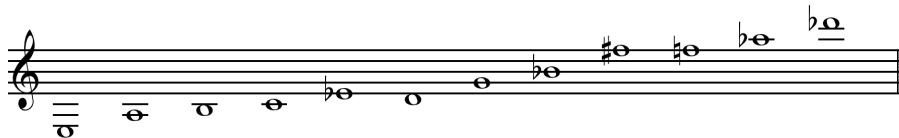
pero a menudo se da la libertad de repetir algunas notas. Fueron grabados por Juliam Bream 1981.<sup>10</sup>

### 1.3 Análisis general de la obra

El análisis está enfocado a mostrar una visión general de la obra. Para ello, se señalan aspectos que servirán de guía en la audición. En las tablas se podrá encontrar una descripción esquematizada de las secciones en cada movimiento y se señalan los compases que comprende cada frase. Los ejemplos son únicamente para dar una idea del material sonoro utilizado en cada sección.

Los elementos que están presentes en el transcurso de la obra y que sirven para darle unidad son:

a) La serie de doce notas:



b) Las siguientes figuras rítmicas presentados a manera de secuencia con la serie:



c) Los recursos tímbricos explotados en cada movimiento, como por ejemplo sonido en *ponticello* y *natural*, *scordatura*, *armónicos* y *pizzicato*.

---

<sup>10</sup> CD: Dedication, juliam Bream, vol. 14 RCA 09026-61597



La obra en cuanto a sus aires genera un fresco contraste. La alternancia de sus aires es I Lento- II Rápido- III Lento- IV Rápido- V Lento. Cada movimiento guarda relación con esta estructura, puesto que entre sus partes se puede ver el mismo contraste. No obstante que la obra está basada en la técnica dodecafónica utiliza agrupaciones sonoras a modo de acordes como un recurso para variar las texturas, para ello están contruidos sobre intervalos de cuarta y octavas para evitar cualquier indicio de tonalidad.

### **I Recitativo**

Haciendo alusión al carácter discursivo y descriptivo de un *recitativo*,<sup>11</sup> de forma libre, Bennett presenta la serie original de doce notas. En este movimiento se utilizan dos permutaciones<sup>12</sup> de la serie original que se distribuyen entre las distintas texturas de los movimientos.

La sección A presenta la serie original y A' la primera permutación comenzando en La#. La sección B a manera de pequeña cadenza contrasta con las demás secciones por su tempo más ágil. Por último la coda está elaborada con una segunda permutación ahora iniciada en Sol#.

Estructura general *Recitativo*:

<b>Sección:</b>	A	A'	B	Coda
<b>Frases:</b>	a            b	a'            b'	c	a''
<b>Compases:</b>	(1 - 3)    (4 - 9)	(10 - 12)    (13-17)	(18 - 21)	(22 -25)

Tabla 1

<sup>11</sup> Recitativo (del it. recitativo). Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Diccionario Oxford de música.

<sup>12</sup> Uno de los cuatro postulados en el dodecafonismo es que la serie puede comenzar en cualquier altura (permutación).

Los cuatro postulados son:

1. La serie consta de las doce notas de la escala cromática.
2. Ninguna nota aparece más de una vez en la serie.
3. La serie puede ser expuesta en cualquiera de sus aspectos lineales: aspecto básico, inversión, retrogradación e inversión retrogradada.
4. La serie puede usarse en sus cuatro aspectos desde cualquier nota de la escala.

Ejemplo 1: Sección A frase “a” en donde se presentan las doce notas de la serie organizadas en ritmo (comp. 1-3)

Ejemplo 2: Sección A' frase “a” primera permutación (comp. 10 y 11).

Ejemplo 3: Coda tercera permutación (comp. 22 y 23).

## II *Agitato*

De forma ternaria, este movimiento es ágil y como su nombre sugiere tiene un carácter inquieto. Los ataques en el *ponticello* y sonido *natural* ( es decir, tocar cerca del puente y cerca de la boca respectivamente), genera diferencias en el timbre, ya que la tensión de las cuerdas cerca del puente es mayor.

Son característicos los pasajes sincopados hacia el final de las frases en la secciones A y A' las cuales inician con textura a manera de acordes.

La escritura rítmica sugiere un *accelerando* ya que las figuras se van haciendo cada vez mas cortas. La sección B contrasta totalmente con las demás secciones, tanto en textura como en movimiento. La indicación de *Tempo* es *Poco mosso* y está

elaborada sobre figuras en intervallos disjuntos a modo de arpeggios. A' es esencialmente igual que A pero para generar la sensación de mayor agitación ahora la nota mas grave del acorde presenta el recurso del *trémolo*, es decir, la reiteración rítmica e igual de una nota, lo cual, al encontrarse en el registro grave es necesario el uso de la *figueta* (técnica guitarrística heredada del laúd que consiste en la repetición alternada del dedo pulgar e índice o medio en su defecto).

Estructura general *Agitato*:

<b>Sección:</b>	A	B	A'
<b>Frase:</b>	a      b	c      d	A'      b'
<b>Compases:</b>	(1 – 6)      (7 – 16)	(17 – 22)      (23 – 31)	(32 – 37)      (38 – 47)

Tabla 2

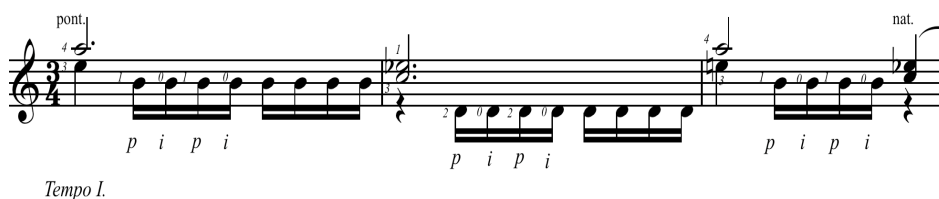
Ejemplo 4: Sección A textura a manera de acordes y la melodía sincopada hacia el final (compases 1-6).

Agitato (♩ = ca 72)

Ejemplo 5: Sección B frase "a" pasaje por grados disjuntos (comp. 17-22).

Poco mosso (♩ = 60)

Ejemplo 6: Sección A' fragmento de frase "a" notas graves en trémolo ( comp. 32-34).



### III Elegiaco

Este movimiento como su nombre indica tiene un carácter solemne, como una *Elegía*.<sup>13</sup> En ella, el compositor utiliza el recurso de la *scordatura*, es decir, una afinación distinta a la afinación estándar; en este caso la sexta cuerda se afina un semitono más grave (de Mi a Mi bemol), el resultado sonoro es de mayor profundidad contribuyendo a acentuar el carácter oscuro del discurso.

Los recursos utilizados en las frases son una combinación de texturas a manera de acorde en los primeros compases y grados conjuntos a manera de melodía como complemento, esto guarda relación con el movimiento anterior. La sección A' presenta los mismos recursos que en la sección A con la novedad de que el primer conjunto de notas está en armónicos. La sección B a modo de puente, explota de manera evidente los motivos rítmicos presentados en la serie.

Estructura General *Elegiaco*:

<b>Sección:</b>	A	B	A'
<b>Frases:</b>	a      a'	b	a''
<b>Compases:</b>	(1 – 4)      (5 – 9)	(10 – 16)	(17 – 23)

Tabla 3

<sup>13</sup> Elegía (fr.: élégie; it.: elegia). Canción de lamento o una composición instrumental de carácter triste. diccionario Oxford de música.

Ejemplo 7: Sección A frase “a” textura a manera de acordes complementada con grados conjuntos (comp. 1-4).

*Elegiaco* ♩ = 69

⑥ = E $\flat$

*p*

*mf*

*poco rubato  
molto espr.*

Ejemplo 8: Fragmentos sección B uso de las figuras rítmicas presentadas con la serie (comp. 10 y 11).

*poco agitato*

*mf*

*mf*

Ejemplo 8: Sección A' fragmento en armónicos (17-19).

*come prima*

*pp*

#### IV *Con fuoco*

Con un carácter violento, este movimiento, generalmente rítmico, es el punto climático de la obra y contrasta totalmente con las anteriores. Ahora Bennett aprovecha otro recurso guitarrístico, el *pizzicato*, que consiste en tocar las cuerdas colocando parte de la palma de la mano cerca del puente, restándoles vibración lo que genera un sonido opaco. El uso de dinámicas en *f*, *ff*, *fff* y *sff* agudizan el carácter.

Las secciones A y A' están construidas de una manera similar sus frases tienen un ritmo constante. La diferencia es que A' está a dos octavas de distancia con respecto a la sección A. La indicación *Molto meno mosso* hace contrastar a la sección B con las demás secciones.

Estructura general *Con fuoco*:

<b>Sección:</b>	A	B	A'
<b>Frases:</b>	a      a'	b      c      d	a''      a'''
<b>Compases:</b>	(1 - 7)      (8 - 12)	(13-15) (16-17) (18-21)	(22 - 28)      (29 - 39)

Tabla 4

Ejemplo 9: Sección A frase "a" fragmento en *pizzicato* (comp. 1-4).

*Con fuoco* ♩=152  
pizz.

Ejemplo 10: Sección B frase "a" (comp. 13-16).

*Molto meno mosso* ♩=120

## V Arioso

A manera de un *aria*,<sup>14</sup> la textura utilizada es una melodía con acompañamiento en *obstinato* que está construido con la primera figura rítmica presentada, a excepción de la coda que presenta por última vez la serie de doce notas para darle simetría a toda la obra.

Estructura general *Arioso*:

<b>Sección:</b>	A	A'	A	Coda
<b>Frases:</b>	a      b	b      c	a      b	serie
<b>Compases:</b>	(1 - 9)	(10 - 16)	(17 - 25)	(26 -30)

Tabla 5

Ejemplo 11: Sección A frase “a” (fragmento) el acompañamiento explota la primera figura rítmica de silencio y tres corcheas (comp. 1-4).

*Arioso* ♩=69

Ejemplo 12: Coda recordatorio de la serie (comp. 26-30)

*molto tranquillo*

<sup>14</sup> *Aria* (it., “aire”; al.: *Arie*; fr.: *air*). Canción autónoma para voz sola, que por lo general forma parte de una ópera u otra obra grande. Diccionario Oxford de música.

#### 1.4 Problemática y propuestas de solución

Además de tener un acercamiento con el estilo serial dodecafónico a través de los *Impromptus* (algo relevante para el repertorio y la técnica guitarrística), un aspecto que considero de importancia para su interpretación es todo lo que está relacionado con la concepción sonora del instrumento. Como estudios resultan ser una gran aportación a la literatura de la guitarra, ya que en ellos los aspectos técnicos son derivados de una minuciosa exploración instrumental en la búsqueda por explotar las posibilidades expresivas en relación con el timbre.

En Bennett podemos ver a un músico de gusto exquisito comprometido con cada nota, con cada frase, muy claro en la utilización de los timbres y seguro de las emociones y sensaciones que quiere transmitir. Todo esto se refleja en lo puntual de cada indicación. Por lo tanto, habría que tomarse el tiempo para explorar por separado las indicaciones que él escribe en cada movimiento y así tener una idea clara y precisa del sonido que requiere cada pasaje, por ejemplo en el *Agitato*, las indicaciones de *ponticello* y sonido *natural* le dan contraste a las frases y sirven de transición a otros pasajes. Esto implica gran control sobre la mano derecha, ya que el efecto buscado se logra con precisión, el trabajo por separado de la mano derecha es fundamental para esto. Lo mismo sucede en el *pizzicato* del cuarto movimiento.

La *scordatura* del *Elegiaco* requiere especial atención ya que se viene de un movimiento de mayor velocidad y esto puede influir en sentir prisa por afinar la cuerda. Al contrario, justamente esto puede ser aprovechado para meterse en el carácter del movimiento.

En su búsqueda de un ideal sonoro, Bennett, en su obra demanda la utilización de material musical que implica ciertos retos técnicos, por ejemplo la *figueta* del segundo movimiento o el mismo *pizzicato* del cuarto, en donde la velocidad puede aumentar el grado de dificultad. Aquí también es recomendable el estudio por separado, en ambos casos sería conveniente practicar los saltos de cuerda, primero lentamente hasta tener dominado el movimiento antes de integrarlo a la pieza.

Por último, un aspecto que Bennett considera muy importante para la interpretación de su música es la velocidad ya que esta influye mucho en el



carácter de la obra. Así que, en principio, habría que asegurarse de tener muy claras las indicaciones de *Tempo* y agógica para generar el contraste de velocidad, carácter y la atmosfera específica que requiere cada movimiento y darle equilibrio a la obra en su totalidad. Es importante tener esto en mente y ser muy cuidadoso con la velocidad a la hora de estudiarlas.



## **Mario Castelnuovo-Tedesco**

### **Sonatina Canónica op. 196**

I Mosso, grazioso e leggero

II Tempo di siciliane

III Fandango en Rondeau

## **Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)**

### **2.1 Síntesis Biográfica**

Junto con Joaquín Rodrigo y Manuel M. Ponce, por su gran producción musical, Castelnuovo-Tedesco es uno de los compositores más importantes para la guitarra del siglo XX, lo cual lo lleva a ser una referencia. Sus composiciones son tocadas y grabadas constantemente y forman parte del repertorio de numerosos guitarristas.

Nacido en Florencia, Italia en 1895 Castelnuovo-Tedesco inició sus primeros estudios de piano con su madre y los prosiguió con Edgardo del Valle. Posteriormente ingresó a el Conservatorio de Música *Luigi Cherubini* de Florencia para estudiar composición con Ildebrando Pizzetti. Pronto demostró talento y comenzó a componer.

En 1932 Castelnuovo-Tedesco debutó en el Festival Internacional de Música en Venecia con su Primer quinteto para piano. Ahí se encontró con Andrés Segovia quien había viajado a Venecia con Manuel de Falla para tomar unas cortas vacaciones, dando inicio a una notable relación entre el compositor y el guitarrista, relación que produjo contribuciones significativas para el repertorio guitarrístico.

Castelnuovo-Tedesco, entre 1932 y 1967, compuso más de 100 obras para la guitarra: 5 para guitarra y orquesta, 1 cuarteto para guitarra y cuerdas además de dúos para guitarra y voz, guitarra y piano, guitarra y flauta y para dos guitarras.

Debido a la difícil situación para los judíos en Europa en 1939, Castelnuovo-Tedesco emigró a los Estados Unidos, instalándose en Nueva York y posteriormente en Los Ángeles para enseñar en el Conservatorio y componer música para cine trabajando para la Metro Golden Meyer, la Columbia y otros estudios importantes. Su voluminosa producción en los Estados Unidos incluye dos óperas sobre Shakespeare y varias obras corales a gran escala, tales como el *Servicio sacro* y el oratorio *Saúl*, basado en el canto litúrgico judío.

La música de Castelnuovo-Tedesco es descriptiva, escuchándola podemos seguir sus pasos, sus pensamientos y su vida en general. Por un lado, sus sentimientos hacia su ciudad natal son evidentes en su obra, un ejemplo es la ópera *La mandragola* basada en la comedia de Maquiavelo; por otro, la amplitud melódica desarrollada por Castelnuovo-Tedesco en sus canciones también es notablemente presente en sus obras orquestales, que incluyen un concierto para violín.

Castelnuovo-Tedesco, compositor prolífico, murió en marzo de 1968. Su herencia musical incluye obras de piano y de cámara, canciones, operas, oratorios y cantatas, conciertos y las once ouvertures Shakespeare, ballets, piezas para orquesta, obras corales e instrumentales, además de música para películas. Desde su primeras composiciones algunos de los músicos más famosos del mundo, como Jascha Heifetz, Gergor Piatigorsky, Walter Gieseking y Arturo Toscanini, mostraron interés por sus obras.

## 2.2 Contexto sociocultural

En los primeros pasos de la guitarra como instrumento de concierto fue decisivo el interés que mostraron los compositores no guitarristas, sin embargo, la mayoría no se atrevió a componer obras para la guitarra solista, quizás por desconocer las posibilidades del instrumento o simplemente por no interesarse en su timbre, y mucho menos se interesaron en la composición de obras para duetos o ensambles. Los que sí lo hicieron, tuvieron que dedicar tiempo de estudio que les permitiera conocer las posibilidades y limitaciones del instrumento. La importancia de la obra para guitarra de Castelnuovo-Tedesco radica no solo en el interés que mostró, sino también en la calidad de las obras producto de su genialidad y también en su trabajo de estudio con el instrumento. Este fragmento de la carta de Castelnuovo-Tedesco en respuesta a la petición de Segovia para componerle algo para la guitarra lo ilustra:

“Querido Segovia: tendré un gran placer en escribir algo para usted porque muchas veces he tenido la ocasión de admirarlo, pero debo confesarle que no conozco su instrumento y no tengo ni la más remota idea de cómo se componga para la guitarra (...)”<sup>15</sup>

Segovia contestó con una nota en donde le mostraba la afinación de la guitarra y le incluyó dos piezas: las *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Fernando Sor y las *Variaciones sobre la Folía de España* de Manuel M. Ponce, para ilustrarle sobre las dificultades técnicas que se pueden afrontar en la guitarra. Así comienza una larga producción musical que resultaría ser de un gran beneficio para la guitarra de concierto dada la valiosa herencia que significa hoy en día las obras compuestas durante ese periodo histórico de la música.

Las primeras obras compuestas para Segovia fueron las *Variazioni attraverso i secoli*, en donde se presenta a la guitarra como una viajera en el tiempo, primero tratada a la manera del laúd (con una *Chaconne* y un *Preludio*), después a la manera romántica (con dos *Walzer*) y al final a la manera moderna (con un *Fox-Trot*). El *Capricho Diabólico* homenaje a Paganini; larga e intrincadísima pieza de

---

<sup>15</sup> Otero, Corazón, Castelnuovo-tedesco Su vida y obra para guitarra, edit. Fomento cultural Corazón Otero, 2011. P. 24

verdadero virtuosismo, en donde utilizó el conocido tema de la *Campanella* del segundo concierto para violín de Paganini. La *Tarantella*; que más tarde llegaría a ser su pieza para guitarra más conocida. La *Fantasia per chitarra e la Serenade* para guitarra y orquesta de cámara. El quinteto para guitarra y cuerdas, la *Sonata Omaggio a Boccherini* (sugerencia de Andrés Segovia quien le recordó que el compositor italiano Boccherini era un gran admirador de la guitarra). Pero sin duda su aportación más significativa fue El *Concierto en Re* para guitarra y orquesta de 1939.

Además de este amplio catálogo para guitarra sola, Castelnuovo-Tedesco escribió música de cámara para el instrumento siendo las más conocidas la *Sonatina per flauto e chitarra* (dedicada a Werner Tripp y Konrad Ragossning). La *Sonatina Canónica* para dos guitarras dedicadas al *Dúo Presti-Lagoya*, a quienes también les dedicó sus 24 Caprichos y Fugas también conocidos como *las Guitarras Bien Temperadas* y su *Concierto para dos guitarras y orquesta*. La *Sonatina Canónica* fue estrenada en el festival de Menton, Francia en 1952.

El *Dúo Presti-Lagoya* fue el ensamble de guitarra más conocido en la segunda mitad del pasado siglo, estuvo formado por la guitarrista francesa Ida Presti (1924-1967) considerada una de las guitarristas clásicas más importantes y Alexandre Lagoya (1929-1999) gran figura de la guitarra nacido en Egipto.

“Queridos amigos: Hoy les envié por correo aéreo la música que les prometí, confío en que la recibirán pronto. Es una pequeña obra “sin pretensiones”: una *Sonatina Canónica* para dos guitarras en tres movimientos, espero que sea “tocable” y que también sea ¡agradable de tocar!”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibíd.*, P. 70.

## 2.3 Análisis general de la obra

La incursión de la guitarra en la música de cámara ha sido un proceso largo y que sin duda, al igual que la guitarra solista, ha dependido de la ampliación del repertorio y del interés de los guitarristas por formar ensambles. Por ello, la *Sonatina*<sup>17</sup> *Canónica* se ha ubicado como un pilar importante para el instrumento en su faceta camerística, además de acercarnos a uno de los procedimientos más antiguos e ingeniosos de la composición, el canon;<sup>18</sup> que es una técnica polifónica basada en la imitación entre dos o más voces a una distancia de tiempo determinada y que puede ser ajustada a diferentes reglas.

### I *Mosso, grazioso e leggero*

#### Exposición

Aquí ambas guitarras utilizan *scordatura* (la sexta cuerda se afina un tono mas grave, re). La tonalidad es Do mayor, el primer tema es introducido por la primera guitarra, es atético y comienza con un arpeggio en la segunda inversión del acorde de tónica para descender en una escala por terceras en figuras de semicorcheas. En los siguientes cuatro compases una escala desciende a partir del quinto grado sobre un pedal de Sol, la imitación de la segunda guitarra comienza a un compás de distancia y a un intervalo de octava descendente.

---

<sup>17</sup> *Sonatina* (it., dim. de “sonata”; fr.: *sonatine*). Sonata breve para piano y con relativamente poca exigencia técnica. En la parte final del periodo clásico, las sonatinas tenían funciones didácticas y muchas siguen vigentes como material educativo. La sonatina sigue la estructura general de la sonata en tres o cuatro movimientos, aunque las secciones de desarrollo de la forma sonata suelen ser muy breves. Diccionario Oxford de música.

<sup>18</sup> A la primera voz que entra con la melodía se le llama *dux* (guía) o antecedente, y a cualquier voz imitativa, *comes* (compañera) o consecuente. Los cánones pueden ser clasificados en términos de la distancia (en compases o fracciones de compases) entre las partes imitativas; por ejemplo, “canon de dos compases” significa que la segunda voz entra con la melodía dos compases después de la primera, la tercera voz dos compases después de la segunda y así sucesivamente. También pueden clasificarse a partir del intervalo entre las voces: el más común es el canon al unísono o a la octava, pero también son comunes los cánones a la cuarta y a la quinta, y teóricamente cualquier intervalo es posible. Diccionario Oxford de música.

Ejemplo 1: Exposición grupo temático “a” (comp. 1-6).

mosso, grazioso eieggero

6 en Re

*mf brillante*

*mf*

6 en Re

*mf brillante*

*mf*

Inmediatamente se repite el tema pero ahora sobre el segundo grado (Re menor).

El puente esta construido en dos secciones, la primera es una progresión por segundas, las dos voces están en movimiento contrario. La siguiente sección comienza con una escala descendente con una imitación a medio tiempo de distancia. La cadencia final del puente conduce a Do menor.

Ejemplo 2: Puente (comp. 18- 26).

*p*

*mf*

*mf*

*p*

*mf*

*mf*

*f*

*f*

VII



La tonalidad del segundo tema es Do menor y toda la sección esta construida en escala del VI del homónimo, o sea a La bemol mayor. Este tema guarda similitud con el primero ya que también esta elaborado a partir de un acorde arpegiado y una escala descendente, la diferencia está en las duraciones que ahora son corchea con puntillo y semicorchea, esta aumentación rítmica da la sensación de ralentar el movimiento; la imitación a la séptima inferior, es a dos compases de distancia.

Ejemplo 3: Grupo temático “b” fragmento (comp. 27-31).

Un pasaje de transición construido con una progresión por terceras ascendentes une el tema “b” con un tercer tema.

Ejemplo 4: Transición entre temas “b” y “c” (comp. 35-40).

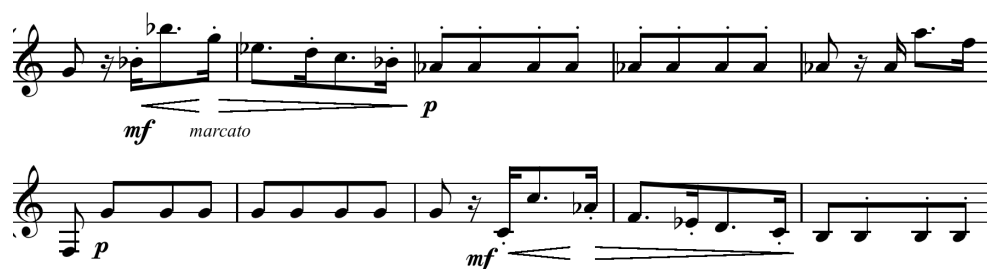
En el tema “c” la imitación, a un tiempo de distancia, esta elaborada con un grupo de cuatro semicorcheas de carácter rítmico (*quasi Mussette*), esto contrasta con los temas anteriores.

Ejemplo 5: Grupo temático “c” ( comp. 41-46).

## Desarrollo

El desarrollo inicia con la presentación de los temas b y c, ahora utilizando la escala del tercero del homónimo (Mi bemol). El mismo puente que unió a el tema b con el tema c en la exposición ahora sirve de transición hacia el tema a, que ahora es presentado en la subdominante (Fa mayor). Una progresión por quintas sirve de enlace para la recapitulación.

Ejemplo 6: Desarrollo grupo temático “b” (comp. 49-53).



Ejemplo 7: Fragmento del tema “a”, que ahora se presenta sobre el IV Fa mayor (comp. 78-81).



Un progresión en arpeggios sirve de transición hacia la recapitulación, la imitación es a un tiempo de distancia.

## Recapitulación

Ahora el tema “a” es presentado en inversión, la imitación y la tonalidad se mantiene igual. El tema “b” esta elaborado en La bemol mayor (VI del homónimo).

Ejemplo 8: Fragmento del tema “a” en inversión (comp. 103-106).

Musical score for Example 8, showing two staves of music. The top staff begins with a melodic line marked *mp* and *mf*. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, also marked *mp* and *mf*.

Ejemplo 9: Tema “b” en La bemol mayor (comp. 129-133).

Musical score for Example 9, showing two staves of music in G-flat major. The top staff features a melodic line with dynamics *mf*, *marcato*, and *p*. The bottom staff features a rhythmic accompaniment with dynamics *p*, *mf*, and *p*.

La coda esta elaborada con material de los temas “a” y “b” en la tonalidad original, la cadencia final resuelve también en ella.

Estructura general *Mosso, grazioso e leggero*:

<b>Sección:</b>	<b>Frases:</b>	<b>Compases:</b>
<b>Exposición</b>	Primer tema: grupo temático a (do mayor) Puente Segundo tema: grupo temático b (do menor) Pasaje de transición grupo temático c (sol mayor)	(1-21) (17-26) (27-34) (35-40) (41-48)
<b>Desarrollo</b>	Elementos de: grupos temáticos b y c (mi bemol mayor) grupo temático a (fa mayor) puente	(49-77) (78-89) (90-102)
<b>Recapitulación</b>	Primer tema: grupo temático a (do mayor) extensión puente grupo temático b puente grupo temático c coda	(103-114) (115-123) (124-128) (129-136) (137-142) (143-158) (159-172)

Tabla 1

## II Tempo di Siciliane

El segundo movimiento conserva las características de la danza llamada Siciliana: <sup>19</sup> estructura en forma ternaria, compás de 6/8, tiempo moderadamente lento, tonalidad menor y figuras rítmicas con puntillo.

La tonalidad es La menor, en la sección A todas las imitaciones están a una octava inferior y a un tiempo de distancia en la frase "a". La frase b esta construida sobre el relativo mayor (Do mayor); aquí la imitación es a un compás de distancia, el complemento de la frase esta construido sobre do menor.

Ejemplo 10: Frase "a" (comp. 1-8).

Tempo di Siciliane (Andantino)

*p dolce e malincolico*

*pp*

*p dolce e malincolico*

Ejemplo 11: Fragmento de frase "b" en Do Mayor (comp. 17-21).

*p dolce e semplice*

*p dolce e semplice*

<sup>19</sup> Danza y forma de aria de los siglos XVII y XVIII probablemente de origen siciliano, por lo general en forma ternaria (ABA) y de tiempo relativamente lento en compás de 6/8 o 12/8. Muchas sicilianas están en tonalidad menor; otros rasgos característicos son el acompañamiento fluido, la melodía lírica y gentil con frecuentes figuras rítmicas con puntillo y el acorde de sexta napolitana en las cadencias. Diccionario Oxford de música.

La sección B está construida sobre la tonalidad de do menor la imitación es a dos tiempos y a la octava inferior.

Ejemplo 12: Fragmento de frase “a” en do menor (comp. 26-29).

Example 12 shows a musical score for measures 26-29 in D minor. The score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with a long slur and a bass line with a long slur. The dynamics are marked *p* *scorrevole*. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score consists of four staves of music.

Un pasaje modulante que es una larga cadencia hacia Mi menor sirve de transición hacia A'. La imitación es a dos compases de distancia y a dos octavas descendentes.

Ejemplo 13: Fragmento del pasaje de transición hacia A' (comp. 34-38).

Example 13 shows a musical score for measures 34-38, which is a modulatory passage. The score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with a long slur and a bass line with a long slur. The dynamics are marked *mp*, *p*, and *mp espr.*. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of four staves of music.

Ejemplo 14: Sección A' fragmento de frase "a" en Mi menor (comp. 44-48).

tempo I (Andantino)

Ahora la frase "b" se presenta en Mi mayor.

Ejemplo 15: Frase b (comp. 61-64).

La coda se queda suspendida en Mi mayor que es el V de la tonalidad original (La menor), para resolver hasta el siguiente movimiento, con la indicación de *attacca* se acentúa la intención.

Estructura general de *Tempo di Siciliane*:

<b>Sección:</b>	<b>Frases:</b>	<b>Compases:</b>
A	a (la menor) b (do mayor)	(1-17) (18-25)
B	a (do menor) b (si mayor)	(26-33) (34-43)
A'	a (mi menor) b (mi mayor)	(44-60) (60-64)
Coda	(mi mayor)	(65-73)

Tabla 2



### III Fandango en Rondeau

Apegado a las características de la danza española denominada *Fandango*,<sup>20</sup> este movimiento es ágil y continuo, el compás es ternario (3/4). La forma es Sonata Rondó.<sup>21</sup> La sección A o estribillo inicia con la figura rítmica que caracteriza toda la obra y la cual estará presente casi en todos los pasajes, la imitación está a un tiempo de distancia y al unísono. La tonalidad es La menor, el quinto grado es natural es decir el Sol no tiene función de sensible porque no esta alterado.

Ejemplo 16: Fragmento del estribillo (comp. 1-3).

Ritmico e deciso (Tempo di Fandango) *moderadamente mosso*

*f* *mf con spirito* *f* *mp*

En el segundo tema o episodio B la imitación se desplaza a un compás y el intervalo es de octava descendente, la rítmica genera mayor estabilidad para contrastar con el estribillo.

---

<sup>20</sup> Danza española vigorosa para una pareja sola con acompañamiento de guitarras y castañuelas alternando con coplas cantadas. Su origen se remonta a los principios del siglo XVIII. Es una danza en tiempo ternario rápido; su ejecución se caracteriza por el movimiento rápido continuo y pausas musicales abruptas, momentos en que los bailarines detienen el movimiento para retomarlo una vez que la música comienza de nuevo. Diccionario Oxford de música.

<sup>21</sup> Como el nombre indica, la sonata rondó es una forma híbrida que incorpora elementos tanto de la forma sonata como de la forma rondó. Su representación esquemática con letras es ABACABA. La B no es un episodio, como en la forma rondó, sino que es un segundo sujeto; la C indica el desarrollo o, si se introduce nuevo material, un episodio; y la A final es la coda basada en el tema del rondó, o sea, en el primer sujeto. Diccionario Oxford de música.

Ejemplo 17: Fragmento del segundo tema (comp. 9-12).

El episodio C tiene la función de desarrollo y presenta una estructura ternaria; en las primeras dos secciones es utilizado material nuevo. Este material es fusionado en las siguientes secciones. En la primera sección la imitación está a un compás de distancia y a un intervalo de octava, la tonalidad es do menor.

Ejemplo 18: Fragmento de la 1era. Sección (comp. 25-28).

En la 2da sección la imitación esta a cuatro compases de distancia y a la octava inferior nuevamente. La tonalidad es Si bemol Mayor.

Ejemplo 19: fragmento de la 2da. Sección (comp. 39-46).

Ahora en la tercera sección la tonalidad es Sol Mayor. Aquí se fusiona con elementos del estribillo.

Ejemplo 20: Fragmento de 3era. Sección (comp. 57-61).

En la siguiente sección el estribillo es presentado en Do Mayor.

Ejemplo 21: Fragmento del estribillo (comp. 71-73).

Ahora B se presenta combinado con elementos del estribillo. En la coda se modula a La Mayor y su V se mantiene en modo menor.

Estructura general de *Fandango en Rondeau*:

<b>Secciones:</b>	<b>Frases:</b>	<b>Compases:</b>
A	Primer tema (estribillo)	(1-8)
B	Segundo tema	(9-16)
A	Primer tema (estribillo)	(17-24)
C	Desarrollo/Episodio 1era. sección 2da. sección 3era sección	(25-38) (39-54) (55-70)
A	Primer tema (estribillo)	(71-78)
B	Segundo tema	(79-86)
A	Coda	(87-91)

Tabla 3

## **2.4 Problemática y propuestas de solución**

Hacer música de cámara es una gran oportunidad para desarrollar un trabajo basado en la apertura y la flexibilidad, ya que todo el tiempo se debe estar abierto a diferentes propuestas y posibilidades. Muchas veces los resultados musicales no serán los planteados en el estudio individual, ya que el principal criterio debe ser la fluidez de la obra y la unidad de la partes.

Es común caer en el error de separar la pieza a dos partes solistas, no hay que perder de vista que cada una complementa a la otra. Para lograr esto no hay que tomar a la ligera las imitaciones, cada fragmento debe ser imitado poniendo atención a los aspectos de articulación y fraseo; esto se logra mediante un trabajo minucioso. Si se quiere alcanzar la mayor unidad entre ambas guitarras habrá que decidir cuales son las digitaciones y articulaciones más convenientes y llegar a un acuerdo.

Las partes de la primera guitarra están escritas en el registro agudo, más allá del traste 12, lo que puede significar una mayor dificultad en la digitación y por lo tanto influir en la articulación.

El estudio individual es muy importante, la lectura, el solfeo y las dificultades técnicas deberán estar superadas antes del trabajo a dúo, de otra forma el trabajo al ensamblar la pieza será muy pesado ya que las dificultades serán mayores. Al momento de confrontar las partes es importante la atención en el pulso y la velocidad de manera que resulte cómoda para ambas partes.

En cuanto a los aspectos expresivos como dinámica y agógica, hay que estar atentos al desarrollo de las frases y sus imitaciones, no sería conveniente que las imitaciones no se presentaran con la distinción, la consecuencialidad y la calidad expresiva que demandan, a mas de destacar qué guitarra tiene la voz principal.



## **Roland Dyens**

### **Saudade No. 3**

Rituel

Danse

Fête et Final

## Roland Dyens (1955)

### 3.1 Síntesis Biográfica

Roland Dyens es uno de los guitarristas y compositores más destacados de la escena musical actual. Con un enfoque colorido en su interpretación Dyens es un maestro en explotar las posibilidades del instrumento. Sus originales composiciones con influencias del jazz han contribuido a enriquecer el lenguaje sonoro y resultan ser una invaluable aportación a la literatura moderna de la guitarra.

Ha seguido una multifacética vocación de pedagogo, interprete y compositor. Sus arreglos, improvisaciones y actuaciones en público lo posicionan en la vanguardia de la interpretación. Hoy en día es artista invitado permanentemente a festivales y eventos musicales de prestigio en todo el mundo dando conferencias y clases magistrales, además de hacer apariciones en programas de radio y televisión de manera regular.

Nació el 19 de octubre de 1955 en Túnez. Comenzó sus estudios a la edad de nueve años, cuatro años más tarde comenzó a estudiar con el Maestro y guitarrista español Alberto Ponce. En 1976 se gradúa en la *École Normale de Musique* de París. Además estudió composición con Désiré Dondeyne, compositor y director de orquesta.

Entre los muchos premios que obtuvo desde los inicios de su carrera, cabe destacar el Premio Especial del Concurso Internacional *Città de Alessandria* en Italia, así como el prestigioso Gran Premio de la Academia Charles-Cros por sus obras en homenaje a Heitor Villa-Lobos. Ha sido homenajeado por la fundación Menuhin y en 1988 fue clasificado por la famosa revista *Guitarist*, incluyendo todos los estilos, como uno de los 100 mejores guitarristas del mundo. La *Guitar Foundation of America* (GFA), lo seleccionó para componer la pieza obligatoria en su prestigioso Concurso Internacional que en 2007 se llevó a cabo en Los Angeles, California. En este mismo año, durante su gira de otoño por Norte América, la *Winnipeg Free Press* de Canadá le otorgó cinco estrellas por su excepcional recital del día 6 de Octubre en la ciudad de Winnipeg, esta gran distinción ha sido

concedida solo dos veces desde la fundación de este periódico en 1872. En 2008 compuso toda la música del 20º aniversario de la famosa Asociación *Guitar Ensemble Association of Japan*. En 2010 Roland Dyens fue honrado con el privilegio de ser el único guitarrista clásico invitado a participar en un homenaje al gran Django Reinhardt, conmemorándolo con un concierto por el centenario de su nacimiento y el cual se llevó a cabo en el legendario *Théâtre du Châtelet* en París. En 2011 dentro del marco del prestigioso Festival Internacional de la Guitarra de Córdoba la prensa se refirió a él como "*Roland Dyens: El mago de la Guitarra*", adjudicándole, tras su actuación del 12 de julio, las codiciadas 5 estrellas en reconocimiento al mejor concierto del Festival.

La principal característica de la música de Dyens es que logra un verdadero equilibrio entre las armonías de jazz y diversos estilos de la música popular, aprovechando al máximo los recursos sonoros de la guitarra clásica, todo con un lenguaje fresco y original. Su gran producción musical ha sido grabada por él mismo y sus obras son un referente para cualquier estudiante y para los guitarristas profesionales.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Para más detalles sobre la discografía de Rolan Dyens visitar <http://www.rolanddyens.com/>



### 3.2 Contexto sociocultural de la obra

Durante la segunda mitad de siglo XX el arte en general y en particular la música, heredan las novedades aportadas en las primeras décadas y siguen las pautas de ruptura con lo establecido, marcadas por los autores de las generaciones anteriores. Aún cuando la técnica guitarrística se fue estandarizando en algunos aspectos fundamentales, la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras para el instrumento y las nuevas concepciones sobre interpretación contribuyeron a su evolución y desarrollo.

Además de nuevos planteamientos para afrontar los recursos del lenguaje tradicional de la guitarra, tales como: escalas, acordes, polifonía, fraseo, articulación, etc. Se busca la manera de adaptar las concepciones sonoras derivadas de instrumentos no convencionales a los instrumentos tradicionales llevando a algunos guitarristas a nuevas formas de emitir los sonidos. Estas concepciones sonoras a menudo tienen como fuente de inspiración, el jazz, el rock, el blues, la música popular y el folklore de diversas culturas alrededor del mundo. En este panorama la obra de Roland Dyens tiene un lugar importante, ya que él, nunca apegado a las normas, siempre ha buscado el acercamiento a otras manifestaciones musicales:

*Yo tenía 18 años o más, en Francia la música era más tradicional o más convencional. Yo escuche esta advertencia: querido, un día tu tendrás que escoger a que campo te vas a unir, el clásico o el jazz, tendrás que escoger. Pero yo nunca hice la elección (...) yo estoy feliz por no haberla hecho porque mi público en Francia es un público mixto.<sup>23</sup>*

La *Saudade no. 3* forma parte de un ciclo de tres piezas denominadas *Trois Saudades* escritas en 1980. Motivado por la admiración que Roland Dyens siente por la riqueza cultural y musical de Brasil decide escribirlas en homenaje a este país.

---

<sup>23</sup> Tolgahan Cogulu, Andante Music Magazine, February-March 2009. (trad. Augusto Tec)

*“A veces creo que yo solía ser un brasileño en una de mis vidas pasadas. Me siento tan cerca de la gente brasileña, de la forma en la que ellos son y de todo lo que se dice acerca de Brasil y su cultura...”*<sup>24</sup>

Aunque, la palabra Saudade no tiene una traducción exacta al castellano, la real academia de la lengua la traduce como: Soledad, nostalgia, añoranza. En efecto Dyens lo utiliza como añoranza:

*La “Saudade” es ese profundo sentimiento casi indefinible, que manifiestan los brasileños fuera de Brasil. Sin ser brasileño, sentí la necesidad de escribir estas tres piezas al final de un viaje mágico. Deseo con todo mi corazón, que les haga descubrir este inmenso universo poético que es la música brasileña.*<sup>25</sup>

Como la mayoría de las manifestaciones musicales latinoamericanas, la música de Brasil es el resultado del sincretismo entre la cultura Europea, la nativa y la africana, pero en este caso hay una marcada influencia de la cultura africana, que le dan características especiales a la sociedad brasileña. Esta influencia es evidente en sus costumbres, especialmente en las religiosas, en donde sus estilos musicales y danzas son parte importante de los ritos. La religión candomblé es una de las manifestaciones espirituales más usuales en el noreste de Brasil, específicamente en la región de Bahía. Ésta incorpora aspectos rituales traídos de África y europeos desde la época de la colonización portuguesa; mezcla de ritos que Roland Dyens intenta plasmar en *La Saudade No. 3* como un recuerdo de la experiencias vividas en su viaje a *Senhor do Bonfim* municipio de Bahía en Brasil.

Por último, un aspecto importante para Dyens como compositor es el acercamiento con el público, no pretende atraer a especialistas de la música, su lenguaje no intenta romper con ninguna tradición o estilo, lo que busca es fusionarlos por lo que su obra resulta accesible. *La Saudade No. 3* es una gran oportunidad para acercar al público a la guitarra clásica contemporánea.

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*

<sup>25</sup> Dyens, Roland, *Trois Saudades*, J. Hamelle & Cie Éditeurs, HA 9 513 (trad. Augusto Tec)

### 3.3 Análisis general de la obra

La obra está construida en tres partes llamadas *Rituel*, *Danse* y *Fête et final*. Ya los nombres indican la intención de evocar los aspectos característicos de los ritos religiosos brasileños mencionados en el apartado anterior. Para ello recurre a un lenguaje efectista, es decir, hace uso de recursos tímbricos no convencionales como *glissandos* rápidos y lentos, percusiones sobre la tapa de la guitarra, golpes a las cuerdas mejor conocidos como *tambora*, estiramientos de cuerda que producen modificación en su entonación o mejor conocidos en otros estilos como *bendings* y *tappings* que consisten en percutir las cuerdas con los dedos de ambas manos. Toda la pieza requiere de *scordatura*, es decir la sexta cuerda se afina un tono mas grave (de Mi a Re). Al pie de las páginas en las partituras se encuentran explicaciones precisas de cómo realizar los efectos y de cómo interpretar su escritura.

En general la obra de Dyens se caracteriza por ser una fusión de diversos estilos, en este caso podemos reconocer basicamente dos ritmos en el transcurso de la pieza: el *baiào* <sup>26</sup> y el *samba* <sup>27</sup>, ritmos característicos de la región de Bahia.

#### I Rituel

Escrita a manera de prelude, es básicamente atmosférica y su forma es libre; no tiene división de compases, está construida a base de diversos motivos rítmicos, los pasajes melódicos y armónicos son escasos y cuando aparecen únicamente sirven para generar contraste.

---

<sup>26</sup> Música del noreste de Brasil, específicamente de Ceará, Maranhao y Bahia. El Baiào es un ritmo derivado de un baile tradicional (bumba-meu-boi) y surgió como un estilo musical en los años 40. Las melodías del Baiào están usualmente en modo mixolidio y lido y son escritas en compás de 4/4 pero también se pueden encontrar en 2/4 o 2/2. Sus armonías son muy simples con mucho uso de notas pedal en el bajo. Faria, Nelson, The Brazilian Guitar Book. (trad. Augusto Tec)

<sup>27</sup> Básicamente familiarizada con la danza, el Samba surgió al inicio del siglo XX en Río de Janeiro, Sao Paulo y Bahia. Mayormente en compás binario, las melodías y acompañamiento del samba son muy sincopadas. La "sensación" del samba viene del contrapunto entre una figura homogénea en la base rítmica contra muchas partes sincopadas y polirítmicas. Faria, Nelson, The Brazilian Guitar Book. (trad. Augusto Tec)

Ejemplo 1: Inicio de *Rituel*. Acorde en arpeggio por cuartas en *acelerando* hasta culminar en un trino en quinta cuerda con mano izquierda sola y dedillo con mano derecha en la sexta cuerda.

Durée totale : ca 6'30"

I. Rituel

Lento poi accelerando poco a poco -----

Roland DYENS  
(1980 / révisée en 2005)

Ejemplo 2: Una de las secciones finales. Después de un *Bending*, la mano izquierda sola ataca las notas haciéndolas sonar (ligados de mano izquierda o *Hammer-on*).

## II Danse

De forma binaria, toda la parte está construida sobre un *bajo obstinado* con características del ritmo de *Baiào*. Este *bajo obstinado* sirve de unión entre el *Rituel* y la *Danse* y se convierte en la base rítmica sobre la cual se construyen la frases.

Estructura de *Danse*:

Sección:	Intro	A	enlace	B	Coda
Frases:		a      b      a		c	
Compases:	(1-4)	(5-12) (13-25) (26-32)	(33-38)	(39-46)	(47-51)

Tabla 1

Ejemplo 3: Sección A fragmento de frase “a” ritmo de *Baiáo* (comp. 5-8).

Melodía

Bajo obstinado  
Ritmo característico del Baiao

Ejemplo 4: (Enlace) Esta sección contrasta tanto en ritmo como en sonido, el bajo es más elaborado y se logra con ligados de mano izquierda (Hammer-on).

sempre *pp* e regolare

sempre *mf* e regolare

*sfz*

1

### III Fête et Final

Esta sección es la parte climática de la obra. Se caracteriza por su gran intensidad y cambios constantes en sus motivos rítmicos. Está dividida en dos movimientos: *Rítmico e Molto preciso* y *Largo*. Para el primero podemos señalar dos grandes secciones, la característica principal es la introducción del ritmo de *samba* alternándolo con el *bajo obstinado* de la *Danse* (ritmo de *Baiáo*).

Estructura *Rítmico e Molto preciso*:

Sección:	A			B			
Motivos:	a	puente	b	c	d	puente	e
Compases:	(1-3)	(4-6)	(7-10)	(11-14)	(15-20)	(21-22)	(23-36)

Tabla 2

Ejemplo 5: Sección A fragmento de frase “b” ritmo de *Samba* (comp. 7-10).

Ritmo característico de Samba

Ejemplo 6: Sección de contraste, rasgueos en las cuerdas agudas.

*p sub.* *sfz* *p sub.* *sfz* *mf* *sfz* *sfz* *sfz*

gliss.

El *Largo* presenta características similares con la *Danse* ya que sus frases se construyen sobre el mismo *bajo obstinato* con ligeras variaciones. Su forma es binaria.

Estructura *Largo*:

Sección:	A		B
Frases:	a	a'	b
Compases:	(1 - 4)	(5 - 8)	(9 - 16)

Tabla 3

Ejemplo 7: Sección A Frase “a” ritmo de *Baião* variado (comp. 1 y 2).

Largo (♩=44) *libero e ben cantado*

3

Variación del ritmo de Baião

### 3.4 Problemática y propuestas de solución

Aunque Dyens opina que lo más importante en sus obras es la musicalidad antes que el virtuosismo, la ejecución de sus obras requiere de un alto nivel técnico. El proceso de composición de Roland Dyens se caracteriza por componer sin guitarra, es decir primeramente se imagina el sonido y los efectos, y posteriormente encuentra la manera de producirlos en el instrumento. Por esto muchas veces esta música resulta muy fresca y original, pero las exigencias técnicas son muy particulares por lo que para el intérprete ejecutar una obra de Dyens puede significar un verdadero reto.

Esta música implica para el intérprete poseer un profundo conocimiento del instrumento, además de ser capaz de aplicar un novedoso repertorio de recursos, lo cual requiere de habilidades que permita la realización de las exigencias técnicas con fines siempre musicales. Ejemplo de esto es la coordinación de ambas manos, como al inicio del *Rituel* en donde se requiere la utilización del dedillo de mano derecha mientras se ejecuta un trino con el dedo uno de la mano izquierda, la indicación dinámica en *crescendo* complica la ejecución, se requiere un estudio cuidadoso por separado.

En el puente entre la *Danse* y *Fête et Final* (comp. 33-38), la mano izquierda además de tener posiciones fijas, realiza la melodía en las cuerdas graves por medio de *tappings* y la mano derecha acompaña con un *ostinato* en la región de las cuerdas agudas, es necesario también desarticularlo para su estudio y entender cada parte por separado.

La frase “c” de la *Danse* (comp. 39-46), requiere que el *bajo ostinato* se realice en *Pizzicato* mientras la melodía canta con sonido natural. Esto representa un reto para la técnica de mano derecha ya que mientras hay que apagar las cuerdas graves con parte de la palma se deben dejar libres las dos primeras cuerdas y atacarlas con los dedos índice y medio. Es recomendable practicar la parte solo con mano derecha para lograr la precisión durante la ejecución.

Una de las características de la música de Dyens es la abundancia de indicaciones dinámicas y agógicas. Lo abrupto en los cambios de dinámica de la *Fête et Final* requieren de mucho control en los ataques de mano derecha, por lo tanto es

recomendable estudiar muy lento para asegurar la precisión en los cambios dinámicos.

Por último, tanto el *Rítmico e Molto preciso* como el *Largo* (las dos secciones de la *Fête et Final*) concluyen con una percusión sobre la tapa de la guitarra a manera de redoble, esto se logra por medio del movimiento rápido del antebrazo relajando la muñeca y dejando que el pulgar y el dedo medio (o anular) golpeen alternadamente la tapa de la guitarra. Para lograr la indicación de *crescendo* y *diminuendo* es necesario mucho control en la percusión, es recomendable probar varias posiciones de la mano y quedarse con la más cómoda, ya que esto evitará, en mayor medida la acumulación de tensión.





## **Ernesto García de León**

### **Las Campanas Sonata No. 1, Op. 13**

I Diálogos Criollos

II Canción

III Son

## Ernesto García de León (1952)

### 4.1 Síntesis biográfica

Ernesto García de León es uno de los compositores más influyentes en lo que respecta al desarrollo del lenguaje de la guitarra actual en el panorama musical mexicano. Su música es un brillante ejemplo de cómo un compositor uniendo recursos académicos y populares logra evocar diversos estados de ánimo, atmósferas y sonoridades.

Nacido en Jáltipan, Veracruz, México, en 1952, García de León creció inmerso en una rica tradición musical; desde niño ya cantaba, componía música popular, improvisaba, tocaba la jarana (instrumento tradicional derivado de la guitarra barroca) y tocaba una variedad de instrumentos de percusión. A instancia de su padre, que era un gran amante de la música, comenzó a tocar la guitarra.

Por aquella época su gusto musical era ecléctico: *“oyendo a (Andrés) Segovia y a los Beatles, sumergiéndose en la música folklórica mexicana, los ritmos y las canciones populares, el jazz, la bossa nova y los clásicos europeos, Ernesto García de León llegó a sentir que la música era infinita”*.<sup>28</sup>

En 1970 se traslada a la ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y de 1972 a 1978 se dedicó a la guitarra abordando un amplio repertorio, desde las transcripciones del periodo renacentista hasta el contemporáneo. Durante esa época compuso sus primeras obras para el instrumento.

Un acontecimiento que fue definitivo en su carrera como compositor fue la visita a la ciudad de México del guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer en 1977, en la cual dio un concierto y clases en las que García de León participó tocando la sonata del cubano José Ardevol. A raíz de ello, Brouwer promovió su primera aparición en Cuba en 1979 en donde tuvo la oportunidad de entrar en contacto con importantes compositores.

---

<sup>28</sup> Composers series ERNESTO GARCIA DE LEON Collected Works, volumen 1 Michael Lorimer Edition 2002, p. 3. (trad. Gabriela Villa Walls)

Su carrera ha tenido proyección internacional. García de León participó como compositor e intérprete en importantes festivales entre los que destacan las *Jornadas de la Guitarra* en Berlín Oriental, *Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea* en Madrid, *Tercer Concurso* y *Festival Internacional de Guitarra de la Habana*, además de numerosos congresos de compositores hispanoamericanos. En México ha participado en el *Foro internacional de Música Nueva*, *Festival La Guitarra en México* de radio UNAM y *Festival Internacional Cervantino*, entre otros. Fue miembro fundador de “*Nova Guitarra Música*”, grupo de guitarristas y compositores mexicanos dedicados a la difusión de la música contemporánea para guitarra y fundador del premio de musicología “*Casa de las Américas*” en Cuba.

Ha tenido un gran reconocimiento por su obra la cual sido editada en *Michael Lorimer Edition* y publicadas Por *Mel Bay Publications* y grabada tanto por él mismo como por importantes guitarristas mexicanos y extranjeros, entre los que podemos mencionar a Marco Antonio Anguiano, Antonio López, Carlo Pezzimenti y William Kanengiser.<sup>29</sup>

García de León ha sido objeto de múltiples homenajes en México y el extranjero. Entre ellos destacan el *IX Concurso y Festival de Guitarra de Taxco* en Taxco de Alarcón, Guerrero en 2006, el *Latino Dance and Music Festival* en *The Texas Woman's University* en USA en 2008, el *Festival Pa' Lo Escrito* en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2008, el *Festival New Works for Guitars* en Boston, USA en 2009 y el *V Festival Internacional de Guitarra Ramón Noble* en Pachuca, Hidalgo, México en 2010, entre otros.

Desde 1984 es miembro de la *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) en la ciudad de Nueva York y actualmente es profesor de guitarra y composición en la Escuela Superior de Música del INBA.

---

<sup>29</sup> Para más información sobre la discografía total de Ernesto García de León visitar: [//www.ernestogarciadeleon.com//](http://www.ernestogarciadeleon.com//)

## **4.2 Contexto Sociocultural de la obra**

La guitarra clásica en México, como en Europa, alcanzó aceptación como instrumento de concierto en el transcurso del siglo XX. Para la segunda mitad del siglo obtuvo mayor presencia y alcanzó una posición importante dentro de la actividad musical consolidándose en el gusto y afición del público. Todo esto gracias a las visitas a nuestro país de guitarristas de la talla de Andrés Segovia, Regino Sainz de la Maza y Agustín Barrios, pero sobre todo gracias a la intensa actividad de intérpretes y pedagogos como Manuel López Ramos y Guillermo Flores Méndez, así como a la intensa actividad de investigación y difusión llevada a cabo por importantes figuras de la talla de Juan Helguera, Javier Hinojosa y Gerardo Arriaga, entre otros. También a la aportación de constructores de guitarras como Jesús y Fructuoso Zalapa, Daniel Caro, Abel García, etc. Por otra parte, en los últimos años importantes festivales han generado un evidente interés en el público de nuestro país por la guitarra.

Sin duda, un elemento importante para el desarrollo de la actividad guitarrística es la conformación de un nuevo repertorio. A la aportación de composiciones iniciada por Manuel M. Ponce, quien incursionó en el instrumento a instancia del guitarrista español Andrés Segovia, se pueden incluir trabajos de otros compositores mexicanos como Carlos Chávez, Blas Galindo, Julián Carillo y más tarde Mario Lavista, Jorge Ritter, Arturo Márquez, Herbert Vázquez, entre otros.

Por todo esto, en los últimos años la guitarra ha alcanzado un nivel, tanto en la ejecución como en la composición, que ahora es reconocido internacionalmente. El panorama actual es completo, se cuenta con una escuela mexicana de guitarra compuesta por intérpretes, pedagogos, constructores y por supuesto compositores.

Cabe destacar que en la música popular y folclórica tanto de nuestro país como en Latinoamérica, la guitarra es un elemento fundamental. Su presencia es el resultado de un largo proceso de asimilación de instrumentos de cuerda punteada que data desde de la época de la colonia, tradición que ha sido un elemento presente en la composición de música para guitarra de concierto. El lenguaje

sonoro se ha enriquecido tomando como inspiración la diversidad de música folclórica de nuestro país. Además la concepción de la guitarra como un medio sonoro con amplias posibilidades de exploración tímbrica ha conducido a la creación de un repertorio mexicano con características muy particulares. Un representativo grupo de compositores han combinado esta actividad con la ejecución como es el caso de Julio César Oliva, Juan Helguera, Gerardo Tamez y Ernesto García de León, cuya obra en la actualidad forma parte importante del repertorio mexicano de guitarra y es un referente para los intérpretes de cualquier nivel, ya que su obra incluye desde estudios sencillos y música de cámara, hasta piezas de gran formato.

La mezcla de los rasgos culturales que conforman el estado de Veracruz es el elemento de soporte en la música de García de León. De acuerdo con él, toda su música, sin excepción, tiene como raíz el son jarocho, la rumba y la música tradicional mexicana y caribeña.<sup>30</sup> El gran valor en su arte es que él no es un compositor académico que solo toma elementos de la tradición, sino que al contrario, él es un músico tradicional que se expresa a través de las formas académicas, lo que da como resultado música fresca y original, característica fundamental en el folclore.

la Sonata No. 1 es un claro ejemplo de ello. Para el compositor el campanario y las campanas son símbolos en donde resuenan ecos de las culturas indígena, europea y africana:

“Entre los sonidos y fermentos selváticos, se escucha el repique de campanas mezclado con toques de tambor, sones y canciones de amor. Éste es uno de mis más viejos recuerdos.”<sup>31</sup>

Este comentario describe toda la obra, en la cual García de León evoca elementos del folclore de su estado natal a través de recursos musicales como la hemiola (combinación de compases ternarios y binarios presente en el son jarocho) así como de recursos tímbricos propios de la guitarra como la tambora, la campanela

---

<sup>30</sup> García de León, Ernesto; testimonio en: De hito en hito, creadores de fin de milenio, Julio de 1999.

<sup>31</sup> Lorimer, *Ob. Cit.*, p. 3.

(efecto sonoro que se logra dejando sonar las cuerdas que se han tocado mientras se atacan otras empalmándose así los sonidos), además de rasgueos y arpegios que asemejan recursos típicos de los instrumentos tradicionales de la música veracruzana, todo esto mediante el uso de la estructura académica de la forma sonata.<sup>32</sup>

Dedicada al guitarrista mexicano Miguel Limón, la Sonata no. 1 fue estrenada por el guitarrista mexicano Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la UNAM en agosto de 1982.

---

<sup>32</sup> La forma sonata se asocia principalmente con el periodo clásico (c. 1770-1820), época en la que el género era ubicuo, pero su desarrollo viene desde épocas anteriores y siguió en uso durante mucho tiempo después. La forma sonata consiste en una estructura en dos tonalidades dividida en tres secciones principales: exposición, desarrollo y reexposición o recapitulación. Diccionario Oxford de música.

### 4.3 Análisis general de la obra

Según Armando Gómez Rivas, el lenguaje musical de García de León muestra tres características principales:<sup>33</sup>

- La transposición de fórmulas melódicas a diferentes alturas del diapasón de la guitarra, a partir de la utilización de cuerdas al aire.<sup>34</sup>
- La utilización de procedimientos técnicos contrastantes que permiten encontrar elementos atonales, diatónicos, minimalistas, seriales, etc. Para denotar diversas emociones o estados de ánimo a lo largo de toda la obra.
- La construcción de melodías y progresiones armónicas con base en material folklórico que se relaciona con su cultura natal.

#### I Diálogos Criollos

En el primer movimiento García de León evoca la mezcla de tres culturas, la prehispánica, la española y la africana. Aprovecha los recursos estilísticos de la forma sonata para hacerlos interactuar, combinando frecuentemente compases de 3/8 y 2/8.

El ejemplo siguiente ilustra el motivo rítmico característico que da unión a todo el movimiento; ya que estará presente en todas las secciones con distintos tratamientos:



Los acordes utilizados están contruidos sobre intervalos por cuartas (únicamente utiliza referencias tonales para ser congruente con la forma sonata, es decir, los acordes no tienen funciones armónicas). Son características algunas secciones en contrapunto y son frecuentes los recursos como rasgueos, campanelas y golpes a las cuerdas conocidos como tambora.

---

<sup>33</sup> Gómez Rivas, Armando, "El prelude y el Son No. 1 de Ernesto García de León", Pauta, Vol. XXXIII, No. 91, Jul-Sep 2004.

<sup>34</sup> En esta obra es conveniente extender este punto a acordes y arpeggios.

Estructura General *Diálogos Criollos*:

<b>Sección:</b>	<b>Organización:</b>	<b>Compases:</b>
<b>Exposición</b>	Primer Tema Referencia tonal: La	(1-23)
	Puente	(24-49)
	Segundo Tema Referencia tonal: Mi	(50-67)
<b>Desarrollo</b>	Introducción	(68-74)
	Primera parte Referencia tonal: Mi	(75-99)
	Segunda parte Referencia tonal: Re	(100-136)
	Tercera parte Referencia tonal: Re, La y Mi	(137-172)
<b>Recapitulación</b>	Primer Tema Referencia tonal: La	(173-195)
	Puente	(196-214)
	Segundo Tema Referencia tonal: Mi	(215-232)
	coda	(233-236)

Tabla 1



## Exposición

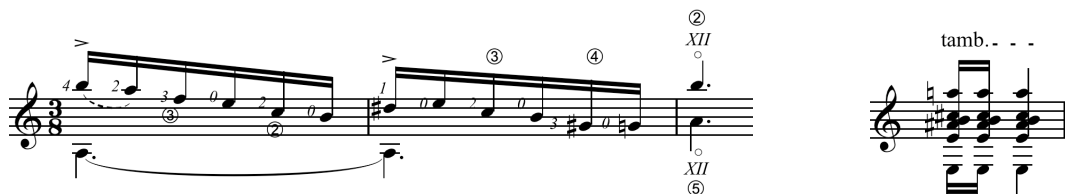
El primer tema es cambiante en sus motivos; aquí el carácter es ágil y rítmico, la referencia tonal es la nota La.

La primera frase es básicamente rítmica, esta construida sobre intervalos por cuartas. Aquí aparece por primera vez el motivo rítmico mencionado anteriormente integrado en los intervallos y los acordes. La segunda frase describe arpeggios sobre los mismos intervallos y hacia el final se funden las dos ideas como una especie de pequeño desarrollo, donde aparece por primera vez los recursos de campanela y tambora.

Ejemplo 1: Fragmento del primer tema el motivo rítmico aparece en los bajos y los acordes (comp. 1-3).



Ejemplo 2: Campanela, en este caso se logra el efecto dejando sonar las cuerdas al aire, Ejemplo 3: Tambora (comp. 18-20 y 23 respectivamente, primer tema).



El puente inicia con el mismo motivo con el que inicia el primer tema, pero inmediatamente conduce a un pasaje en contrapunto a dos voces, una de ellas en un ritmo sincopado, que se acercan en movimiento contrario.

Ejemplo 4: Pasaje en contrapunto del puente (comp. 29-36 ).



El segundo tema es más homogéneo, la textura es homófona y la voz principal se encuentra en la línea superior, la referencia tonal es Mi (V de La, sólo como un esbozo).

Ejemplo 5: Segundo tema (comp. 50-57).

lirico

*mf*

Desarrollo

El desarrollo tiene una estructura ternaria e inicia con una introducción que explota el motivo rítmico, la cual estará presente en las tres secciones interactuando constantemente con el segundo tema. Aquí se explotan nuevamente los recursos de la campanela y los rasgueos.

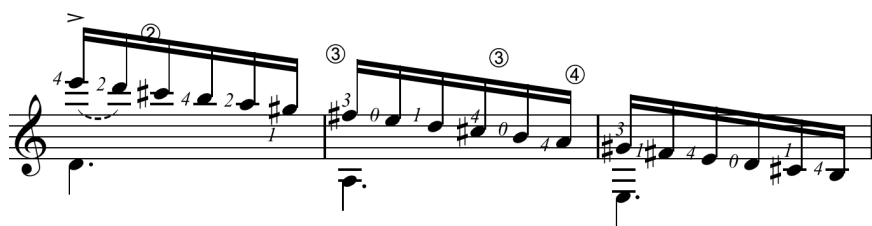
En la segunda sección encontramos el segundo tema, ahora con la referencia tonal en Re (IV de La; otra vez sólo como un esbozo de tonalidad). La tercera sección presenta pasajes nuevos de escalas combinadas con acordes, en donde se esbozan las tres referencias tonales La, Re y Mi.

Ejemplo 6: El motivo rítmico interactuando con el segundo tema, ahora en la voz inferior (comp. 79-85).

Ejemplo 7: Segundo tema en la voz inferior con referencial tonal en re (comp. 100-107).

*mf* cantando el basso

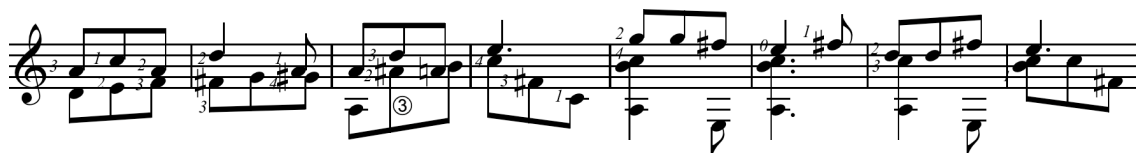
Ejemplo 8: Referencias tonales Re-IV, La-I y Mi-V (comp. 152-154 ).



### Recapitulación

En la recapitulación el primer tema se presenta literal y, siguiendo el esquema de la sonata, el segundo tema ahora se presenta con la referencia tonal en La (I). La coda es muy breve.

Ejemplo 9: Segundo tema en la voz superior con referencia tonal en La (comp. 215-222).



## II Canción

El segundo movimiento, estructurado en un esquema ABA, posee un carácter de profunda nostalgia. En la primera sección se presenta una melodía que se repite cuatro veces. La armonía es cada vez más consonante hasta culminar en la tercera repetición en la tonalidad de Mi mayor, preparando al escucha para la sección central en la cual se construye.

Al igual que la sección A, la textura de la sección B es una melodía acompañada, con la diferencia que el acompañamiento es más ágil, al utilizar duraciones más cortas, lo que genera mayor movimiento sin perder el carácter. Una sección modulante conduce nuevamente a la primera sección, que se repite literal.

Estructura General Canción:

Sección:	Organización:	Compases:
A	Misma frase en tres versiones distintas	(1-33)
B	(En Mi mayor) Frase a Frase b Repetición literal de ambas frases Extensión modulante Coda	(34-42) (43-50) (51-67) (68-74) (75-87)
A	Repetición literal	

Tabla 2

Ejemplo 10: Primera aparición de la melodía (comp. 1-7).

*melancolico* ♩ = ca. 72

*mp*

*sempre legato*

Ejemplo 11: Melodía en Mi mayor (comp. 17-24).

*f* *dolce* *CII*  
*rall.*

Ejemplo 12: Sección B fragmento de frase "a" (comp. 35-37).

*lejano y triste*  
*dolce*  
*pp* *p*

Ejemplo 13: Sección B fragmento frase "b" disonancias (comp. 43-46).

*p sub.*

Ejemplo 14: Sección modulante (comp. 84-88)

*poco mosso*  
*liberamente*  
*rall. poco a poco*  
*D.C. al fin*

### III Son

El tercer movimiento presenta rasgos más explícitos de la música tradicional: compás en 6/8 con uso constante de hemiola, constantes rasgueos y pasajes virtuosos de escalas y arpegios característicos de las jaranas y arpas utilizadas en el son veracruzano. Es común la utilización de posiciones transportadas a lo largo del diapason que incluyen cuerdas al aire.

Aunque la organización del material temático es libre podemos distinguir tres grandes secciones.

Estructura General Son:

<b>Sección:</b>	<b>Organización:</b>	<b>Compases:</b>
A	Presentación del mismo verso 4 veces: 1era. 2da. 3ra. 4ta.	(1-10) (11-20) (21-37) (38-76)
B	1er. Verso 2do. Verso 3er. Verso puente	(77-103) (106-116) (117-142) (143-150)
Cadenza (tempo primo)	Transposición de un motivo	(151-173)
A	Presentación del mismo verso 2 veces: 1era. 2da. Coda	(174-185) (186-212) (213-221)

Tabla 3

Ejemplo 15: Sección A tema, en cada presentación tiene una ampliación distinta (comp. 1-4).

Vivo (♩ = 138+)

Ejemplo 16: Sección B fragmento del primer verso. La principal característica es el cambio de compás lo que genera un sensación de inestabilidad rítmica (comp. 77-81).

Ejemplo 17: Sección B fragmento del segundo verso además de los cambios de compás se explota la hemiola. ( comp. 104-108).

a tempo

Ejemplo 18: Sección B fragmento del tercer verso, son característicos los rasgueos (comp. 117-123).

Ejemplo 19: Cadenza aquí el mismo motivo rítmico se presenta en una progresión por cuartas a diferentes alturas. (comp. 151-159).

tempo primo  
como un murmullo

*ppp*

*cresc. poco a poco*

The image shows a musical score for a cadenza. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a rhythmic motif of eighth notes. The motif starts on a low pitch and moves up in fourths across the staff. The bottom staff is also in treble clef and contains a harmonic accompaniment of chords, with some notes marked with upward and downward arrows. The score includes dynamic markings 'ppp' and 'cresc. poco a poco', and tempo markings 'tempo primo' and 'como un murmullo'.



#### 4.4 Problemática y propuestas de solución

El gran valor de la música de García de León radica en la trascendencia del academicismo por medio de la honesta expresión de su sentir musical, vehículo por medio del cual la tradición habla con elocuencia y autenticidad a través de las formas que contienen las ideas musicales. García de León no está casado con ninguna de ellas, en su obra el tanto Son y como la música popular se manifiestan a través de las técnicas académicas, logrando así comunicar una tradición que esta viva y que esta en constante evolución.

Considero importante tener esto en cuenta, si bien toda interpretación requiere del dominio de firmes recursos técnicos, para mí sería estéril la práctica sin una orientación musical clara. Para ello no hay que perder vista en ningún momento el origen de esta música; así, un rasgueo, un arpeggio, un efecto toma un sentido específico y un significado emocional que nos lleve a tener una imagen sonora más clara de lo que García de León quiere expresar.

La *Sonata Las Campanas* es una pieza que habla por si misma, como la mayoría de las grandes obras, pero hay que ser capaces de escucharla. Para poder transitar por las veredas que nos propone, es necesario estar atentos a su lenguaje, a sus afirmaciones, negaciones y propuestas, para ello considero necesario un acercamiento a la música tradicional veracruzana, especialmente al son, y así darnos una idea de la orientación sonora de esta música, de sus giros e inflexiones, de su rítmica; especialmente del manejo de la hemiola. Afortunadamente hoy en día contamos con un gran número de grabaciones.

En general el principal reto en toda la obra es mantener el pulso, sobre todo en aquellos fragmentos con cambios de compás y en los pasajes de tres contra dos. Si no se pone atención a esto se corre el riesgo de apoyar en lugares incorrectos lo que llevaría caer en una ejecución rígida; perdiendo así la claridad de cada motivo y la conducción de las frases. Es conveniente tener muy clara la estructura de cada movimiento y la construcción motívica de cada frase.

En el segundo movimiento (Canción), el discurso musical exige la utilización del *Rubato*, aquí también resulta importante el manejo de un pulso claro. La principal prioridad en este movimiento es el protagonismo de la melodía; para destacarla se

debe diferenciar la intensidad con que se atacan las cuerdas, por lo que el trabajo de la mano derecha debe ser depurado. Esto se logra siendo muy consciente de la presión de cada dedo de la mano derecha, sobre todo cuando tocan dos o más cuerdas en conjunto.

La velocidad del *Son* puede hacer perder la claridad del discurso, sobre todo en los pasajes escalísticos; aquí es importante tener resueltas las digitaciones (sobre todo las de la mano derecha) y trabajarlas por separado antes de subir la velocidad.



## **Joaquín Rodrigo**

### **Fantasia Para Un Gentilhombre**

I Villano y Ricercare

II Española y Fanfare de la Caballería de Nápoles

III Danza de las hachas

IV Canario

## Rodrigo, Joaquín (1901-1999)

### 5.1 Síntesis biográfica

Una de las figuras más representativas y características de la vida musical española posterior a la guerra civil, es sin duda la de Joaquín Rodrigo. Nació el 22 de noviembre de 1901 en Sagunto en la provincia de Valencia, España. A la edad de tres años un ataque de difteria lo dejó ciego, situación que, como más tarde él mismo comentaría, será determinante en su vocación musical. A los 8 años ya estudiaba solfeo, piano y violín bajo la dirección de algunos de los mejores músicos de España. Sus profesores de armonía y composición en el conservatorio de Valencia fueron Francisco Antich, Enrique Gomá y Eduardo López Chavarri. La familia de Rodrigo empleó a Rafael Ibañez como su tutor y más tarde fue su compañero, secretario, copista y quien cultivó el interés de Rodrigo por la literatura.

Hacia los años 20's ya era un excelente pianista capaz de interpretar las obras más difíciles de Ravel, Stravinski y otros compositores. En 1927 siguiendo los pasos de Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Joaquín Turina, viajó a Paris para estudiar en *L'ecole Normale de Musique* con Paul Dukas. Pronto destacó como un gran pianista y compositor, lo que lo lleva a trabar amistad con Manuel de Falla, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Maurice Ravel y otras grandes personalidades.

Durante la guerra civil española le fue suspendida su beca lo que lo llevó a atravesar por dificultades económicas. Acabada la contienda en 1939 regresó a España y se instaló en Madrid. Para ese entonces ya había escrito la partitura del *Concierto de Aranjuez*, estrenado por el guitarrista español Regino Sainz de la Masa, obra que le daría fama casi instantánea en España y que a la larga lo colocaría como uno de los compositores más importantes para la literatura de la guitarra.

Desde ese momento desarrolló una intensa actividad artística y fue invitado a realizar giras como pianista o conferencista por los principales países europeos y de America Latina, además de Estados Unidos, Israel y Japón.

En España ocupó importantes cargos entre los que destacan: catedrático de

historia de la música en la Universidad Complutense de Madrid, Asesor musical de radiodifusión, crítico musical y jefe de la sección artística de la ONCE (Organización Nacional de Ciegos Españoles). Como resultado de su brillante carrera Rodrigo recibió varias condecoraciones durante su vida, entre ellas el prestigioso premio para las artes *Príncipe de Asturias* en 1996, concedido por primera vez a un compositor.

Durante toda su vida, Rodrigo no se mantuvo ajeno a las manifestaciones de la música popular española, siempre impregnada de un estilo particular. *Caracterizada por el uso del recurso acústico de la disonancia, su música es luminosa, fundamentalmente optimista, con evidente predominio melódico y con armonía original.*<sup>35</sup> La variada obra de Rodrigo incluye piezas vocales y muchas obras para piano y orquesta, conciertos para diversos instrumentos; también compuso ballets, zarzuelas y música para teatro y cine.

Importantes instrumentistas del siglo XX le comisionaron obras. Entre ellos podemos mencionar al violonchelista catalán Gaspar Casadó, el flautista inglés James Galway, el violonchelista Británico Juliam Lloyd Webber y el cuarteto de guitarras los Romeros. En estrecha colaboración con importantes guitarristas compuso más de 26 obras, entre ellas, para Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes, José Romero y por supuesto al guitarrista español Andrés Segovia, para el que escribió la *Fantasía para un Gentilhombre* en 1954.

Sin duda Joaquín Rodrigo, gracias a su producción musical y sin ser guitarrista, aportó mucho para la colocación de la guitarra como instrumento de concierto en el patrimonio musical del siglo XX. En 2006 el guitarrista polaco Marcin Dylla, en el marco del Tercer Concurso Internacional Joaquín Rodrigo en Madrid, estrenó *Toccata*, obra escrita en 1933 recién descubierta en el archivo Regino Sainz de la Masa.

---

<sup>35</sup> Calcraft, Raymond, *El Mundo del Compositor*, ferré editions, 1998, p.11.

## 5.2 Contexto sociocultural

El nacionalismo musical en España se manifestó de forma tardía con respecto al resto de Europa. Con la generación de músicos del 27 y coincidiendo con la victoria de Franco, éste toma más fuerza. Conocido como *Nacionalismo Casticista*, de estética neoclásica según el musicólogo español Tomás Marco, no era otra cosa que una “*estética oficiosamente oficial en cuanto coincidía con ciertas ideas del régimen*”;<sup>36</sup> con el tiempo se convertiría progresivamente en la música oficial. Con esta corriente de exacerbación nacionalista le será difícil al compositor apartarse a otros remansos estéticos, por lo que el régimen no necesitará ejercer de forma estricta la censura.

Esta estética imperante tiene como una de sus raíces la zarzuela<sup>37</sup> (puesto que ésta representa el mayor y más genuino género nacional español), el flamenco y en general la música popular. Este *casticismo* apunta a un neoclasicismo que para nada tiene que ver con el que se vivía en las vanguardias europeas de la época, “*puesto que las referencias son a la edad castiza literaria por excelencia, la de un siglo XVIII visto a través de una mezcla de aristocracia y mafeja, tauromaquia y saraos, guitarreo y ambiente de tapiz goyesco interpretado a lo tonadillero.*”<sup>38</sup>

Ante este panorama ubicamos el estilo de Rodrigo, que supo encontrar un equilibrio entre las innovaciones musicales de la vanguardia europea y la música española de concierto basada en la tradición de su folclore. Para darnos una idea más precisa y diferenciarlo del estilo de otros compositores, recurrimos a la crítica hecha por Enrique Gomá, en donde con precisión resume la orientación estética de Rodrigo: “*Lo que técnicamente se llama ampliación diatónica de la tonalidad y ampliación cromática o politonalidad en sus extremos o más amplias consecuencias se encuentra en el vocabulario sonoro de todo compositor contemporáneo. Sólo que Rodrigo sabe seleccionar para sus particulares fines expresivos estas formas ultradisonantes que conservan, en general, de un modo preciso y decisivo, una*

---

<sup>36</sup> Marco, Tomás, *Historia de la Música española, Siglo XX*. Alianza Música, Madrid, 1994, p. 161.

<sup>37</sup> Ópera tradicional española. Por más de 300 años el término se ha aplicado indiscriminadamente a semióperas barrocas, óperas románticas en tres actos, piezas cortas cómicas, operetas completas al estilo vienés y musicales escritos en España, Cuba y en otros países del mundo de habla hispana. *Diccionario Oxford de Música*.

<sup>38</sup> Marco, Ob. Cit., P. 170.

*afirmación tonal y preponderante. Por otra parte el imperio de la línea melódica no palidece nunca ante los choques y las colisiones de los intervalos agresivos con los que Rodrigo juega.”*<sup>39</sup>

En sus obras se puede encontrar la mezcla de elementos tanto de las composiciones barrocas para la vihuela y la guitarra, así como de las tradiciones folclóricas del flamenco y de su propia formación clásica.

*“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.”*<sup>40</sup>

La *Fantasía Para Un Gentilhombre* fue escrita en 1954 por encargo del gran guitarrista Andrés Segovia quien le sugirió una obra concertante para guitarra y pequeña orquesta sin importar la forma.

*“Un día de paso por Madrid, Andrés Segovia, me invito a escribirle una obra para guitarra, no importaba la forma o el título; me indicaba tan solo que la prefería con pequeña orquesta”*<sup>41</sup>

Fue estrenada el 5 de marzo de 1958 en la ciudad de San Francisco, E.U.A. Rodrigo escribe la fantasía en forma de suite; serie de danzas agrupadas en cuatro episodios. Todo el material temático, excepto algunos breves episodios en el último movimiento, está derivado de la música del guitarrista del siglo XVII Gaspar Sanz (1640 -1710), escrita para la guitarra barroca en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* publicado por primera vez en Zaragoza en 1674 y que es considerado uno de los más importantes documentos del barroco musical español. En él, Sanz ilustra minuciosamente la manera de ejecutar el instrumento por medio de danzas y piezas de la época. Así, la *Fantasía Para Un Gentilhombre* representa un importante puente entre la música del barroco español y la música del siglo XX, una alternativa más para el acercamiento a la música antigua.

---

<sup>39</sup> Citado en: Diez años de Música en España, Diego, Gerardo, Espasa Calpe, Madrid 1949, p. 182

<sup>40</sup> Gallego, Antonio, El Arte de Joaquín Rodrigo, edit. Ibera autor promociones culturales, 2003, p.238

<sup>41</sup> Iglesias, Antonio. “Escritos de Joaquín Rodrigo”, Ed. Alpuerto. Madrid, 1999, Pág 198.

En el primero de los cuatro movimientos *Villano y Ricercare*, el *Villano* sirve a modo de preludio al *Ricercare*, en el cual trabaja una fuga a partir de una idea que Sanz solo había bosquejado. Le sigue el movimiento más extendido, *Españoleta y Fanfarre de la Caballería de Nápoles*, en el Adagio Rodrigo ocupa material de otra danza de Sanz: *Marizápalos* para elaborar su *Españoleta*. La *Fanfarre de la Caballería de Nápoles* recuerda al periodo cuando Nápoles fue asociada con España. La *Danza de la Hachas* toma la forma de un libre diálogo entre la orquesta y el solista. La obra termina con otra danza, *Canario*, donde el solista anuncia el tema como en el *Ricercare*.

En esta obra Rodrigo logra conjugar magistralmente las sonoridades de la guitarra con la orquesta, logrando un equilibrio que en ningún momento pierde continuidad, aún cuando existen muchos pasajes de guitarra sola.

### **Breve biografía de Gaspar Sanz**

Francisco Bartolomé Sanz Celma, quien aparece nombrado como Gaspar en el año de 1669 en documentos de la Universidad de Salamanca, nació en Villa de Calanda (Teruel) en 1640. Este compositor y guitarrista obtuvo el título de bachiller en Teología en la Universidad de Salamanca. En Roma y Nápoles fue alumno de maestros como Lelio Colista y Cristóbal Carisani (organista de la Capilla Real napolitana).

En 1674 Gaspar Sanz publicó la primera edición de su tratado "*Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza*" en la ciudad de Zaragoza, obra en la que expuso los fundamentos técnicos para tocar la guitarra barroca e incluyó numerosas composiciones, en su mayoría danzas españolas. Respecto al contenido de su tratado, Sanz expone las reglas para encordar, afinar y poner los trastes de la guitarra, explica cómo ha de realizarse la lectura de las tablaturas (Sanz emplea el sistema italiano de números) y da explicaciones técnicas sobre la mecánica de las manos. Explica los ornamentos empleados en sus tablaturas y también incluye el alfabeto italiano que indicaba la formación de los acordes en la guitarra. Incluye danzas como Marionas, canarios, zarabandas, villanos, preludios, entre otros. Gaspar Sanz falleció en Madrid en el año de 1710.



### 5.3 Análisis General de la Obra

Con el fin de que la guitarra se perciba claramente, Rodrigo construye el concierto de tal forma que la guitarra esté sola en sus intervenciones o con un acompañamiento suave en figuras rítmicas más largas por parte de la orquesta. Para buscar una mayor interacción entre la guitarra y la orquesta Rodrigo divide una frase (antecedente y consecuente) a fin de que sea presentada una parte por la guitarra y la otra por otro instrumento o establece imitaciones como en el tercer movimiento, con lo que aprovecha la riqueza rítmica para desarrollar el discurso de Sanz.

#### *Villano y Ricercare*

Los procedimientos utilizados por el compositor para desarrollar el *Villano*<sup>42</sup> de Sanz se limitan al aprovechamiento de la tímbrica, el tema es utilizado tal como como fue escrito. Rodrigo juega con el orden en la exposición de las frases y la variación de algunas de las estructuras melódicas.

La tonalidad es La mayor, las cuerdas inician tocando la primera frase “a” con acompañamiento de la guitarra, una segunda vez la frase “a” es tocada por la guitarra sola (comp. 1-8). Después la frase “b” es presentada entre cuerdas y guitarra. (comp. 9-12). Inmediatamente la frase “a” es presentado dos veces por las maderas, mientras la guitarra elabora un contrapunto. En la segunda presentación intervienen los metales hacia el final; en el compas 21 se presenta la frase “a” modificada con una inflexión al relativo menor de la dominante (do# menor). La sección termina con el tema variado, ahora presentado por la sección grave de las cuerdas y cerrando con los metales (compases: 13-29).

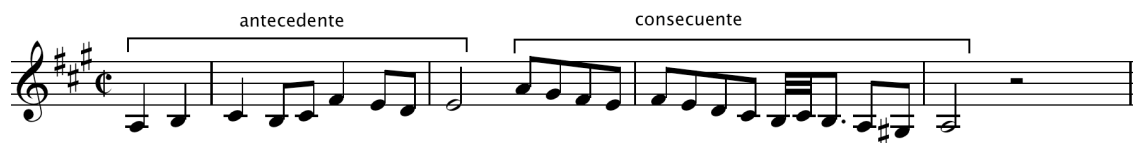
La sección B es una elaboración del tema, con diferentes texturas (se describe en la tabla no. 1). A partir del compás 39 la guitarra presenta la frase “a” en la dominante (MI mayor) con un contrapunto en el bajo. Una vez más la orquesta

---

<sup>42</sup> Una danza cantada, popular en España e Italia durante los siglos XVI y XVII. Hay numerosas referencias literarias del siglo XVII, en trabajos de Cervantes, Lope de Vega, Calderón y otros. Un manuscrito en la biblioteca Riccardiana señala acordes de guitarra para lo que parece ser un refrán de cuatro líneas, pero casi todos los textos de refranes son similares al de Briçeno: “Al villano que le dan, la cebolla con el pan”. La música del villano es construida con un patrón armónico recurrente I-IV-I-V-I con varias melodías discanto añadidas”. New Grove Dictionary of Music. (trad. Augusto Tec)

vuelve a presentar la frase “a” en la tónica. En la coda el antecedente de la frase “a” es tocado por la sección de metales con acompañamiento de la guitarra.

Ejemplo 1: Frase “a”.



Estructura *Villano*:

Adagietto	Organización:	Compases:
A	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Frase a</li> <li>• Frase b</li> <li>• Frase a (con extensión)</li> </ul>	(1-8) (9-12) (13-28)
B	Elaboración con motivos del tema: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sección de trinos.</li> <li>• Sección de 16vos.</li> <li>• Sección en contrapunto (tema en Mi mayor).</li> <li>• Sección de escalas.</li> <li>• Frase a</li> </ul>	(30-33) (34-39) (40-47) (48-53) (54-59)
Coda		(60-61)

Tabla 1

En el *Ricercare* <sup>43</sup> en re menor, Rodrigo modifica el tema de sanz y trabaja un fugado a cuatro voces. La guitarra presenta el tema (compases: 1-8), a partir del compás 9 la orquesta presenta nuevamente el fugado con acompañamiento armónico de la guitarra.

<sup>43</sup> (del it. *ricercare*, “buscar”; al. *Ricercar*; es.: *recercada*; fr.: *recherché*). Pieza instrumental común en los siglos XVI y XVII. Las recercadas más antiguas fueron piezas de estilo improvisado, generalmente para instrumentos solos como el bajo de viola o el laúd. Consistían en melodías sin acompañamiento, profusamente adornadas y con abundantes pasajes escalares; eran muy similares a los primeros preludios del siglo XVI. Suelen carecer de forma definida y al parecer estaban destinadas a la ejercitación de los dedos. A partir de 1610 el término “ricercar” tendió a asociarse con las obras que desplegaban cierto grado de predominio contrapuntístico. Bajo este concepto la palabra perduró hasta el final del periodo Barroco. Los ejemplos más representativos de esta etapa fueron escritos por Bach en su *Ofrenda musical* (1747). Diccionario Oxford de Música.

A partir del compás 20 comienza una sección de elaboración, el sujeto es presentado una vez por la guitarra seguido de una sección imitativa con motivos del sujeto, la orquesta se limita a acompañar a partir del compás 25. Por última vez la guitarra presenta el tema ahora en Do menor. En el compás 36 comienza la coda que termina en Re mayor.

Ejemplo 2: Presentación del tema fugado.

primera presentación del tema

segunda presentación del tema

tercera presentación del tema (voz intermedia)

cuarta presentación del tema (voz superior)

Estructura *Ricercare*:

Andante Moderato	Organización:	Compases:
Sección A	<ul style="list-style-type: none"> <li>Fugado presentado por la guitarra.</li> <li>Fugado presentado por la orquesta.</li> </ul>	(1-8)
		(9-19)
Sección B	Sección de elaboración:	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Presentación del sujeto.</li> </ul>	(20-21)
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Sección imitativa con motivos del sujeto.</li> </ul>	(22-28)
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Presentación del sujeto en Do menor.</li> </ul>	(29-30)
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Presentación del sujeto en Re menor.</li> </ul>	(34-35)
Coda	Modulación a Re mayor	(36-45)

Tabla 2

## **Españoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles**

Joaquín Rodrigo utiliza el *Marizápalos*<sup>44</sup> encontrado en el segundo tomo del libro de Sanz, como material de la *Españoleta*<sup>45</sup>. Aquí no hace uso literal de los materiales melódicos del *Marizápalos* de Gaspar Sanz, más bien desarrolla la pieza fundamentalmente a través de diferentes tipos de variación con la primera frase del *Marizápalos*, la cuál será la más empleada por Rodrigo. Rodrigo presenta su pieza en métrica 6/8 en vez de los 3/4 de la original.

La tonalidad es La menor y la estructura es libre en donde el tema es presentado en diversas ocasiones entre el solista y la orquesta, alternando con secciones de elaboración.

Después de una pequeña introducción de la orquesta, la guitarra presenta cuatro veces el antecedente del tema a diferentes alturas y acompañado por las cuerdas (1-20). Después presenta el consecuente del tema ahora encomendado a las maderas, con acompañamiento de la guitarra mediante acordes arpegiados (21-28).

Enseguida el tema vuelve a presentarse tres veces. La guitarra hace la primera presentación; posteriormente el oboe da pie para la siguiente sección.

En la sección B el tema vuelve a presentarse pero ahora en Mi menor (comp.36-39). Después sigue una sección de elaboración por la guitarra sola, con algunas breves intervenciones de la orquesta (comp. 39-50).

A partir del compas 51 (sección C) el tema estará a cargo de la orquesta con acompañamiento de la guitarra. Éste acompañamiento es una intrincada elaboración del tema.

---

<sup>44</sup> Danza-canción y patrón musical Español usado como base para variaciones en los siglos XVII y XVIII. Pertenece a la clase de danzas conocida como bailes (como oposición a las más restrictivas y moderadas danzas) y permitía movimientos con las manos, caderas y la parte superior del cuerpo. New Grove Dictionary of Music. (Trad. Augusto Tec)

<sup>45</sup> Danza cuya primera aparición fue en Italia finales del siglo XVI. Su esquema musical fue usado en el siglo XVII para danzas, canciones y variaciones instrumentales. Su esquema tiene un plan armónico fijo, sus primeras dos secciones están relacionadas con uno de los principales esquemas de acordes de un estilo de danza del renacimiento. La Españoleta usualmente esta en métrica ternaria. New Grove Dictionary of Music. (Trad. Augusto Tec)

Ejemplo 3: Tema del *Marizápalos* de Sanz utilizado por Rodrigo para su *Españoleta*.



La *Fanfare*<sup>46</sup> de la *caballería de Nápoles* (titulada por Sanz *Caballería de Nápoles con dos clarines*) está en medio de la *Españoleta*. En esta sección se encuentra uno de los puntos en donde es más evidente la convergencia de dos épocas: el barroco de Sanz y el siglo XX de Rodrigo, ya que Rodrigo logra imprimir su estilo con la presencia constante de segundas menores.

Es de carácter rítmico, lo que genera contraste con la sección anterior. En esta pieza el compositor utiliza las estructuras melódicas de la *Fanfare* original sin hacer ningún cambio, excepto el uso de métrica 6/8 en lugar de 3/4 tal como ocurre en la *Españoleta*. Básicamente la sección consta de tres frases, que se alternan la orquesta y la guitarra. Para concluir el movimiento Rodrigo retoma el tema de la *Españoleta*.

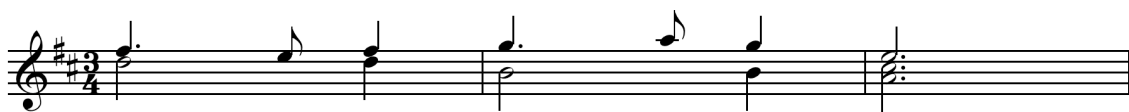
Los siguientes ejemplos son los temas de Sanz utilizados por Rodrigo con algunas modificaciones:

Ejemplo 4: Frase “a” de la *Fanfare*.



<sup>46</sup> Pasaje prominente para trompetas u otros instrumentos de cobre, a menudo con percusión, para propósitos ceremoniales. Las fanfarrias son distintivas de señales militares en uso y carácter. Además de su significado militar las fanfarrias tienen un significado figurativo, la raíz fanfa derivada del árabe anfár (trompetas). La palabra fanfarrea fue usada para significar sonidos de trompetas o una señal de caza. New Grove Dictionary of Music. (Trad. Augusto Tec)

Ejemplo 5: Frase “b” de la *Fanfare*.



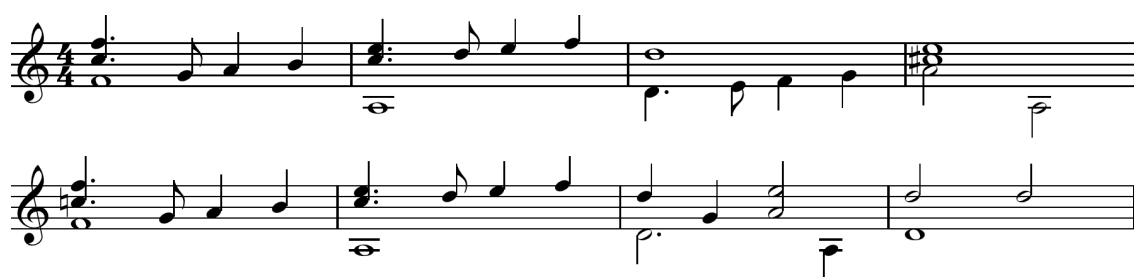
## Danza de la Hachas

*La danza de las hachas*<sup>47</sup> es la pieza más corta de las utilizadas por Joaquín Rodrigo para su concierto. Es una pieza que consta de sólo dos frases simétricas cada una de ocho compases y construidas con la misma armonía. La tonalidad es Re menor. Rodrigo utiliza la primera frase variándola sólo en dos ocasiones; y la segunda haciendo algunas modificaciones a lo largo de la pieza. El compositor cambia la métrica de 4/4 (de la versión de Sanz) a 2/2 para darle un carácter más ligero y fluido. En *La danza de las hachas*, las frases no son divididas por Rodrigo en antecedente y consecuente, siempre son presentadas de manera completa, y con el fin de evitar un cambio de timbre en frases tan homogéneas en su estructura armónica y rítmica por primera vez en el concierto el compositor no acude al procedimiento de dividir el material de las frases entre diferentes instrumentos.

La primera frase es utilizada de manera literal con la misma armonía y el mismo contorno melódico, los únicos cambios son en la orquestación.

El discurso entre guitarra y orquesta que se establece en este movimiento es de tipo imitativo, de manera que siempre que la guitarra presenta la segunda frase de *La danza de las Hachas*, la orquesta va a repetirla inmediatamente.

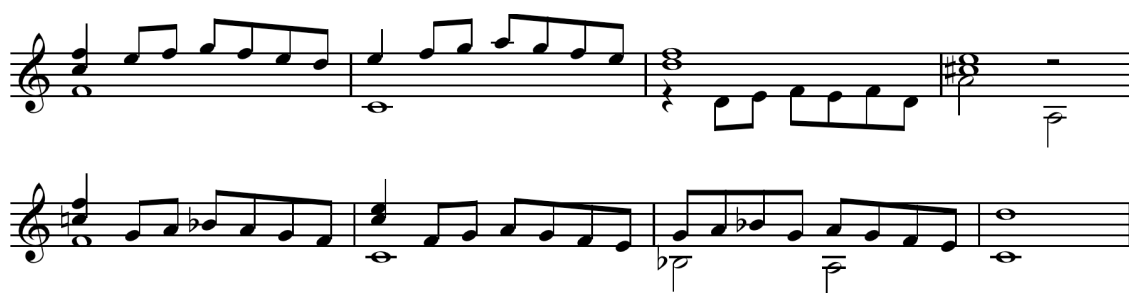
Ejemplo 7: Primera frase de la *Danza de las Hachas* de Sanz. Frase “a” de Rodrigo.



---

<sup>47</sup> Danza Española que se danzaba con un hacha (vela grande de cera) encendida en la mano. Se mencionan en el “Diccionario de la lengua Castellana” de 1832 y 1852 como baile antiguo español. Casares, Rodicio, Emilio. “Diccionario de la música española e hispanoamericana”. Ed. Sociedad General de autores y editores. Madrid, 1999. Volumen VI, Pág. 180

Ejemplo 8: Segunda frase de la *Danza de las Hachas* de Sanz. Frase “b” de Rodrigo.



Estructura *Danza de las Hachas*:

<b>Allegro con brio:</b>	<b>Organización:</b>	<b>Compases:</b>
Frase a	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuerdas con acompañamiento de guitarra</li> <li>• Metales</li> </ul>	(1-8) (9-16)
Frase b	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarra sola</li> <li>• Maderas</li> </ul>	(16-24) (25-32)
Frase a		(33-48)
Frase b'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarra sola</li> <li>• Maderas</li> </ul>	(49-56) 57-64)
Frase b'	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarra sola</li> <li>• Cuerdas</li> </ul>	(65-72) (73-80)
Frase b''	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Guitarra sola</li> <li>• Maderas</li> </ul>	(81-88) (89-96)
Frase a	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuerdas con acompañamiento de guitarra</li> <li>• Guitarra sola</li> <li>• Cuerdas con acompañamiento de guitarra</li> </ul>	(97-104) (105-108) (109-116)

Tabla 4



## Canario

*El Canario*<sup>48</sup> al igual que la *Danza de las Hachas*, tiene un carácter movido y alegre. Destaca el constante uso de la *hemiola*. La métrica de la pieza original (6/8) es mantenida por el compositor y de nuevo recurre a las variaciones y a la riqueza armónica de la orquesta para desarrollar las melodías de Sanz. Rodrigo enfatiza el papel de la guitarra con escalas virtuosas, rasgueos y la presencia de una *cadenza* hacia el final del movimiento. La tonalidad es Re mayor.

Rodrigo recurre, en ocasiones, a desarrollar algunas frases mediante extensiones, la primera y su extensión son utilizadas sin hacer ningún cambio en su estructura melódica.

En la sección A la frase “a” es presentada primero por la guitarra y luego por la orquesta. Una extensión elaborada a partir de una segunda frase de Sanz conduce a la frase “b”, que ahora es presentada primero por las cuerdas. Nuevamente una extensión (en donde la primera nota de cada arpeggio de la guitarra corresponde a las notas estructurales de la melodía tocada por la maderas) conduce a la frase “a” ahora en el quinto grado (La mayor).

La frase “c” es reproducida de manera fiel a la original, aquí la indicación es *poco meno mosso* (sección B).

La frase “d” es presentada por la orquesta con acompañamiento de la guitarra que enfatiza los finales.

Rodrigo aprovecha todo el rango de la guitarra para desarrollar a manera de rasgueos la frase “e” y al dejar que la guitarra presente sola el tema, después la orquesta la complementa con la sección de cuerdas, maderas y metales respectivamente.

---

<sup>48</sup> Forma de danza y música, popular en Europa desde mediados del s. XVI hasta mediados del s. XVIII. Dos tipos principales de música existían, el Canario español e italiano temprano y el Canario Francés tardío. Covarruvias describe el Canario en su *Tesoro de la lengua Castellana o española* (1611) como un tipo de “saltarelo gracioso” que llegó a España desde las Islas Canarias...El Canario temprano a menudo empleaba un esquema corto de dos frases, que es relativamente fijo melódica y armónicamente. Ambas frases tiene la misma progresión (I-IV-I-V-I) también usada por la *Sarabanda Española*, el *Villano* y el *passamezzo* moderno, o a veces simplemente (I-IV-V- I) y en algunos casos casi la misma melodía. *New Grove Dictionary of Music*. (Trad. Augusto Tec)

La *cadenza*, construida con lo motivos de la frase “b” está dividida en dos partes: La primera de 16 compases y la segunda de 15. La primera parte se dirige hacia La mayor, con textura en arpeggios. En la segunda parte, se varía nuevamente el material de la frase “b” que es presentado en Fa mayor y en La mayor, en textura cordal. Al final con el uso de arpeggios se dirige de nuevo a Re mayor con la llegada a un acorde sin tercera y con la presencia de la nota Mi (de nuevo la sonoridad disonante de la segunda propia de Rodrigo, presente también en el segundo movimiento del concierto). La escala en Re mayor que se presenta de los compases 197 a 204 enlaza la *cadenza* con el final del movimiento.

Para el final, las cuerdas introducen la frase “e” después la guitarra presenta la frase completa seguido de otra extensión elaborada a partir de la misma frase entre guitarra y orquesta.

La coda es muy breve y está elaborada a partir de una escala de Re mayor en dos octavas.

Ejemplo 9: Tema principal del *Canario* de Sanz utilizado por Rodrigo en la frase “a”.



Estructura *Canario*:

<b>Allegro ma non troppo</b> <b>Secciones:</b>	<b>Frases:</b>	<b>Compases:</b>
A	<ul style="list-style-type: none"> <li>• a</li> <li>• Extensión</li> <li>• b</li> <li>• Extensión</li> <li>• a'</li> </ul>	(1-19) (20-30) (31-46) (47-56) (57-72)
B (poco meno mosso)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• c</li> <li>• d</li> <li>• Extensión</li> <li>• a''</li> <li>• Extensión</li> <li>• e</li> <li>• Extensión</li> </ul>	(73-83) (84-94) (95-106) (107-118) (119-134) (135-142) (143-166)
Cadenza		(167-203)
Final	<ul style="list-style-type: none"> <li>• e</li> <li>• Extensión</li> <li>• Coda</li> </ul>	(204-213) (216-227) (228-233)

Tabla 5

#### 5.4 Problemática y propuestas de solución

El principal reto es lograr un buen balance entre el solista y la orquesta, obviamente es necesaria la amplificación de la guitarra. Cuando sea el caso, hay que ser muy cuidadoso con la equalización, ya que se corre el riesgo de desbalancear el timbre natural de la guitarra.

Cuando se realice el concierto con reducción al piano, es conveniente concebirlo como una obra de cámara, es decir, tener muy claras las intervenciones principales para no restar protagonismo a ambos instrumentos. Dadas las características tímbricas y sonoras de los instrumentos (el piano posee una sonoridad mayor) será necesario revisar algunas indicaciones dinámicas. Sería conveniente que la guitarra ocupara rangos cargados más hacia los *fortes*. Si no se tiene cuidado con lo anterior, la guitarra podría quedar opacada por el piano.

Como se mencionó al principio del análisis, muchas veces Rodrigo divide una frase para que sea presentada entre la guitarra y la orquesta (o piano en su caso). Hay que tener esto en mente para lograr la mayor continuidad de las frases, de lo contrario se corre el riesgo de cortar las frases en detrimento de la claridad discursiva.

El desarrollo de un material melódico a manera de arpeggios, es el mecanismo de variación más recurrente de Rodrigo, lo utiliza en la *Españoleta* y en el *Canario*, es importante enfatizar el uso de las notas estructurales en los tiempos fuertes para no diluir por completo la presencia de la estructura melódica original.

Las principales dificultades técnicas de toda la obra radican en los pasajes en contrapunto y en las escalas. Para los pasajes en contrapunto es conveniente estudiar por separado las voces hasta tener muy clara la dirección de cada una, al momento de unirlos sirve destacar una voz a la vez, como un ejercicio para la mano izquierda. Para las escalas es conveniente estudiar a manos separadas para tener muy claras las digitaciones, decidir (de acuerdo a la capacidad del intérprete) si se tocarán tirando o apoyando y que digitaciones de mano izquierda son las más convenientes.

## Conclusión

Si bien en los siglos pasados la guitarra aún era vista como un instrumento exótico de sonoridad limitada para las salas de concierto, ésta demostró sus versatilidad gracias a su origen en los campos de la música folclórica o popular. El siglo XX, una época en la que muchos estilos y tendencias convergieron, fue el escenario idóneo para el surgimiento y afianzamiento de la guitarra moderna de concierto; sin embargo, la creatividad en la composición para la guitarra moderna no necesariamente significó novedad, tampoco rompimiento, si hablamos de aquellas obras que ayudaron a seguir manteniendo la presencia del público en las salas de concierto, sino de un nuevo tratamiento de lenguajes y códigos ya establecidos que sirvieron de influencia en el proceso creativo, es decir un proceso natural de gestación de nuevas sonoridades que siguieron tendiendo puentes de comunicación entre artistas (compositores e intérpretes) y el público, la segunda mitad del siglo anterior fue el tiempo propicio para esto. Hoy en día, la guitarra afirma su personalidad de instrumento versátil e incluso exótico con una nueva perspectiva sonora en donde las nuevas concepciones artísticas, propicias de una época más agitada y acelerada, están encontrando eco.

En este movimiento característico del aún nuevo siglo XXI, considero que todos los aspectos que forman el quehacer guitarrístico seguirán su curso, pero habrá que poner especial atención a un aspecto importante, me refiero a la práctica instrumental. Ahora que vivimos una era caracterizada por la interacción de diversas disciplinas y por la facilidad de acceso a la información, se requiere que el guitarrista en etapa de formación no se aísle en su mundo y que adquiera una actitud orientada siempre hacia el autoconocimiento; para ello es importante el apoyo en otras disciplinas como la psicología, la neurobiología, la educación psicofísica, la cognición musical, etc.<sup>49</sup>

Mi experiencia como estudiante de guitarra durante estos años en la Escuela Nacional de Música me ha dejado claro que el principal reto, en cuanto a la interpretación, es la búsqueda de una metodología que contribuya a evitar los riesgos que aún corren los estudiantes (principalmente lesiones físicas derivadas

---

<sup>49</sup> Bibliografía recomendada en la sección de referencias.

de un sobreesfuerzo ante un repertorio de alto nivel), para esto se requiere de una práctica especializada. La morfología característica del instrumento aún no permite estandarizar aspectos como la posición, esto influye directamente en la producción, proyección y calidad del sonido y por lo tanto en los aspectos expresivos; además, los requerimientos motrices en la ejecución son de máxima exigencia, en donde el guitarrista debe coordinar funciones distintas en las extremidades superiores (la producción de las diferentes alturas del sonido implica la participación de dos dedos; uno que hace sonar la cuerda y otro que acorta la distancia de la misma).

El trabajo práctico con estas obras me llevó a concluir que no se puede llegar muy lejos sin un estado mental conciente durante la práctica musical y esto se logra mediante una actitud reflexiva y atenta. Un objetivo importante en este trabajo fue la búsqueda de una técnica expresiva, esto me llevó a pensar que es necesario el desarrollo de habilidades motrices expresivas en el guitarrista desde el inicio de su formación.

Ahora que la guitarra ya ocupa un lugar favorable en el gran escenario global es momento de orientar la pedagogía hacia la reconciliación de los aspectos técnicos con los expresivos, para ello las habilidades motrices del guitarrista deben ser desarrolladas desde una perspectiva integral. La búsqueda de esta metodología adecuada, que contribuya a mi formación como guitarrista y profesor; a la vez que pueda significar una valiosa aportación didáctica, queda pendiente para un proyecto posterior.

## Apéndice I

### Programa: Augusto Enrique Tec Morales, guitarra

<b>Impromptus</b>	Richard Rodney Bennet
Recitativo	(1936-2012)
Agitato	
Elegiaco	
Con fuoco	
Arioso	
<b>Saudade No. 3</b>	Roland Dyens
Ritual	(1955)
Danse	
Fête et Final	
<b>Sonata no. 1 “Las Campanas” op. 13</b>	Ernesto García de León
Dialogos Criollos	(1952)
Canción	
Son	
<b>Sonatina Canónica op. 196</b>	Mario Castelnuovo-Tedesco
para dos guitarras *	(1895-1968)
Mosso, Grazioso e Leggero	
Tempo de Siciliana	
Fandango en Rondeau	
<b>Fantasía Para un Gentilhombre</b>	Joaquín Rodrigo
Para guitarra y orquesta **	(1901-1999)
Villano y recercar	
Españoleta y Fanfare de la Caballería de Nápoles	
Danza de las hachas	
Canario	
<b>Manuel López Medrano, guitarra *</b>	
<b>Cinthia Díaz Lima, reducción de la orquesta al piano **</b>	

## Apéndice II

### Reseña para programa de mano

#### Richard Rodney Bennett (1936-2012)

##### Impromptus

A la solicitud de un concierto para guitarra hecha por el guitarrista británico Juliam Bream, Bennet respondió prontamente con los *Impromptus*. Estas cinco pequeñas piezas fueron los estudios previos al concierto que ayudaron al compositor a explorar las características tímbricas y las posibilidades sonoras de la guitarra. *Impromptu* sugiere una obra improvisada o más bien se refiere a la manera casual en que la pieza surge en la mente del compositor. Bennett utilizó este término en alusión al trabajo de exploración llevado a cabo en ellos.

La obra esta dividida en cinco partes contrastantes entre si. Cada una presenta un carácter distinto, lo cual logra utilizando magistralmente diversos recursos guitarrísticos y explotando los diferentes timbres propios de la guitarra. Bennet utilizó la técnica dodecafónica, aunque no de manera estricta, haciendo evidente su incursión en la música de vanguardia en su etapa de estudiante.

#### Roland Dyens (1955)

##### Saudade No. 3

Durante el transcurso del siglo XX la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras para la guitarra y las nuevas concepciones sobre interpretación contribuyeron a la evolución y desarrollo de su lenguaje. La obra de Dyens es un ejemplo de ello.

La *Saudade no. 3* forma parte de un ciclo de tres piezas denominadas *Trois Saudades* escritas en 1980, motivado por la admiración que siente por la riqueza cultural y específicamente musical de Brasil.

La obra está construida en tres partes: *Rituel*, *Danse* y *Fête et final*. Los nombres indican la intención de evocar aspectos característicos de la música brasileña. Estas características son el resultado del sincretismo entre la cultura europea, la nativa y la africana. Para ello Dyens recurre a un lenguaje efectista, es decir, hace uso de recursos no convencionales en el lenguaje del instrumento.

El *Rituel* es una especie de prelude, básicamente atmosférico y su forma es libre. Está construido con diversos motivos rítmicos; los pasajes melódicos y armónicos son escasos y cuando aparecen únicamente sirven para generar contraste. La *Danse* está construida sobre un *bajo obstinato* con características del ritmo de *Baião*, el cual es derivado de un baile tradicional (bumba-meu-boi) y surgió como un estilo musical en los años 40. Por último *Fête et Final*, parte climática de la obra, se caracteriza por su gran intensidad y cambios constantes en sus motivos rítmicos. Está dividida en dos partes contrastantes: *Rítmico e Molto preciso* y *Largo*. La característica principal es la utilización del ritmo de *samba*, baile tradicional caracterizado por la contraposición entre una figura homogénea en la base rítmica contra muchas partes melódicas sincopadas.



## **Ernesto García de León (1952)**

### **Las Campanas Sonata No. 1, Op. 13**

Gracias a la concepción de la guitarra como un medio sonoro con amplias posibilidades de exploración tímbrica se ha llegado a la creación de un repertorio mexicano basado en formas académicas; tal es el caso de la *Forma Sonata*, a la cual se le ha dotado de características muy particulares. La Forma Sonata se asocia principalmente con el periodo clásico, pero su desarrollo viene desde épocas anteriores, hoy en día sigue en proceso de enriquecimiento.

El elemento de soporte en la música de García de León es la mezcla de rasgos culturales que conforman el estado Veracruz, de acuerdo con él toda su música sin excepción tiene como raíz el son jarocho, la rumba y la música tradicional mexicana y caribeña. La Sonata No. 1 “Las Campanas”, es un claro ejemplo de ello. Para él, el campanario y las campanas son símbolos en donde resuenan ecos de las culturas indígena, europea y africana.

Está dividida en tres movimientos; en el primero, *Diálogos Criollos*, García de León evoca la mezcla de estas tres culturas y aprovecha los recursos estilísticos de la *Forma Sonata* para hacerlos interactuar. El segundo movimiento posee un carácter de profunda nostalgia, aquí el compositor evoca la canción mexicana de principios de siglo XX. En el último movimiento *Son*, explota de manera estilizada los rasgos característicos del son veracruzano.

## **Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)**

### **Sonatina Canónica op. 196**

La sonatina se define como una sonata breve y con relativamente poca exigencia técnica. Aún cuando Castelnuovo-Tedesco se refirió a ella como una obra “sin pretensiones”, ésta se ha convertido en una pieza importante dentro del repertorio para dueto por sus posibilidades musicales y su gran exigencia técnica. Como su nombre lo indica todos los temas están tratados con el recurso de la imitación canónica.

Sigue la estructura general de la Sonata de tres movimientos y las secciones de desarrollo son muy breves. El primero *Mosso, grazioso e leggero* movimiento ágil y fluido; el segundo *Tempo di Siciliane* explota las características de la danza (Siciliana) de los siglos XVII y XVIII, por lo general de tiempo relativamente lento, en compás de 6/8, tonalidad menor, acompañamiento fluido, la melodía lírica y gentil y con frecuentes figuras rítmicas con puntillo. El tercero, *Fandango en Rondeau*, nos recuerda la vigorosa danza española conocida como *Fandango* que ejecuta una pareja sola con acompañamiento de guitarras y castañuelas alternando con coplas cantadas. En tiempo ternario rápido, este movimiento se caracteriza por su velocidad y fluidez.

Fue dedicada al *Dúo Presti-Lagoya*, formado por la guitarrista francesa Ida Presti (1924-1967) y el guitarrista egipcio Alexandre Lagoya (1929-1999), uno de los ensambles de guitarra más conocido en la segunda mitad del pasado siglo.

## **Joaquín Rodrigo (1901-1999)**

### **Fantasia para un Gentilhombre**

La *Fantasia Para Un Gentilhombre* fue escrita en 1954 por encargo del gran guitarrista español Andrés Segovia, quien sugirió una obra concertante para guitarra y pequeña orquesta, sin importar la forma.

Esta obra representa un importante puente entre la música del barroco español y la música del siglo XX, ya que Rodrigo utiliza material temático derivado de la música del guitarrista del siglo XVII Gaspar Sanz (1640 -1710), escrita para la guitarra barroca en su *Instrucción de música sobre la guitarra española* publicado por primera vez en Zaragoza en 1674.

En el primero de los cuatro movimientos, el *Villano* sirve a modo de preludio al *Ricercare*, en el cual Rodrigo trabaja una fuga a partir de la idea de Sanz. Le sigue el movimiento mas extendido, *Españoleta y Fanfarre de la Caballería de Nápoles*, en el Adagio Rodrigo ocupa material de otra danza de Sanz, *Marizápalos* para elaborar su *Españoleta*. La *Fanfarre de la Caballería de Nápoles* recuerda al periodo cuando Nápoles fue asociada con España. La *Danza de la Hachas* toma la forma de un libre dialogo entre la orquesta y el solista. La obra termina con otra danza, *Canario*, donde el solista anuncia el tema como en el *Ricercare*.

En esta obra Rodrigo conjuga magistralmente las sonoridades de la guitarra con la orquesta, logrando un equilibrio que en ningún momento pierde continuidad, aún cuando existen muchos pasajes de guitarra sola.

## Referencias

### Bibliografía

- Calcraft, Raymond, *El Mundo del Compositor*, Ferré Editions, Madrid, 1998.
- Díaz Soto, Roberto, *La Guitarra*, Club Universitario, Madrid, 2009.
- Diego, Gerardo, *Diez años de Música en España*, Espasa Calpe, Madrid 1949.
- Faria, Nelson, *The Brazilian Guitar Book*, Sheer Music Co. USA, 1995.
- Gallego, Antonio, *El Arte de Joaquín Rodrigo*, Ibera Autor Promociones Culturales, 2003.
- Helguera, Luis Ignacio, *La música contemporánea*, Tercer milenio CONACULTA, Mex. 1999.
- Iglesias, Antonio, *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1999
- Marco, Tomás, *Historia de la Música española*, Siglo XX, Alianza Música, Madrid, 1994.
- Otero, Corazón, *Castelnuovo-tesesco Su vida y obra para guitarra*, Fomento cultural Corazón Otero, 2011.
- Salazar, Adolfo, *La Música*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1953.
- Diccionario Oxford de música.
- New Grove Dictionary of Music.

### Artículos

- Béhague, Bernard, *Rap, Reggae, or Samba: The local and the global in brazilian popular music*, 1985-1995, En *MUSICAL CULTURES OF LATIN AMERICA: Global effects, past and present*, vol. XI. Universidad de California.
- Cogulu, Tolgahan, *Interview with Roland Dyens*, Andante Music Magazine, February-March 2009.
- Flores Méndez, Guillermo, *Breves apuntes sobre la guitarra en México*, Armonía, año 1 no. 2, ENM.
- García de León, Antonio, *Contrapunto entre lo barroco y lo popular en el Veracruz colonial*, Heterofonía julio 1993-junio 1994, CENIDIM.
- Gómez Rivas, Armando, *El prelude y el son no. 1 de Ernesto garcía de León*, Pauta, vol. XXXIII, no. 91, jul-sep 2004.
- Henry, Clarence Bernard, *Celebrating the Orixás: the influence of African Religion and Music in Salvador, Bahia, Brazil*, En *MUSICAL CULTURES OF LATIN AMERICA: Global effects, past and present*, vol. XI, Universidad de California.
- Tossone, Jim, *Classical Guitar Conversations*, McFarland and company, inc. Publishers 2000.

## Referencias Electrónicas

Información sobre Richard Rodney Bennett (fecha de consulta: octubre de 2012)

- <http://www.chesternovello.com>
- <http://www.guardian.co.uk/culture/2011/jul/22/richard-rodney-bennett-life-music-film#start-of-comments>

Información sobre Roland Dyens (fecha de consulta: octubre de 2012)

- <http://www.rolanddyens.com/>
- <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>

Información sobre Ernesto García de León (fecha de consulta: octubre de 2012)

- <http://www.ernestogarciadeleon.com/>

## Otros

- Documental, Juliam Bream: *My life in Music*, DVD-avie records, Inglaterra, 2003.
- Composers Series ERNESTO GARCÍA DE LEÓN collected Works, vol. 1, Michael Lorimer Edition 2002. trad. Gabriela Villa Walls.

## Bibliografía recomendada

- Andreas, Jamie, *The principles of correct practice for guitar*, Jamey World, Inc. 2004.
- Azagra Rueda, Virginia, *La Salud del guitarrista: Guía para estudiar sin esfuerzo, prevenir lesiones y mejorar el rendimiento*, Edit. Acordes concert, 2006.
- Bachmann, Marie-Laure, *La rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por la música y para la música*, Edit. Parámide, 1998.
- Candia V, Schafer T, Taub E, Rau H, Altenmüller E, Rockstroh B, Elbert T. *Sensory motor returning: a behavioral treatment for focal hand dystonia of pianists and guitarists*, Arch Phys Med Rehabil 2002.
- García Martínez, Rafael, Tesis: *Evaluación de las Estrategias Metacognitivas en el Aprendizaje de Contenidos Musicales y su Relación con el Rendimiento Académico Musical*, Universidad De València, Servei de Publicacions, Valencia España, 2011.
- Gelb, Michael, *El cuerpo Recobrado: Introducción a la Técnica Alexander*, Edit. Urano, 1987.
- Klöppel, Renate, *Ejercitación mental para músicos*, Idea Books, 2010.
- Scheebly-Black, Julia, Moore, Stephen, *The rhythm inside: correcting body, mind and spirit through music*, Alfred Publishing.