



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

**NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE:
BROUWER, PAGANINI, PONCE, RODRIGO.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA – GUITARRA
PRESENTA:**

SAÚL GERMÁN GONZÁLEZ ESQUER

**ASESOR DEL EXAMEN PÚBLICO:
JOSÉ FRANCISCO GÓMEZ PÉREZ**

**ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO:
MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

A mi familia

Mis amigos

Mis asesores

Mis sinodales

A mis maestros y compañeros de la Escuela Nacional de Música

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1. Niccolò Paganini: <i>Grand Sonata per Chitarra Sola.</i>	6
1.1 La Guitarra a principios del Siglo XIX	
1.2 La Guitarra Romántica de Órdenes Simples.	
1.3 Niccolò Paganini.	
1.4 Paganini y la Guitarra.	
1.5 Grand Sonata Per Chitarra Sola con Accompagnamiento di Violino:	
1.5.1 Allegro Rissoluto.	
1.5.2 Romance.	
1.5.3 Andantino Variato.	
1.5.4 Retos y Sugerencias Interpretativas.	
Capítulo 2. Manuel María Ponce: <i>Thème Varié Et Finale.</i>	29
2.1 La Guitarra en la primera mitad del Siglo XX.	
2.2 Manuel María Ponce Cuéllar.	
2.3 Manuel M. Ponce y Andrés Segovia.	
2.4 Thème Varié et Finale.	
2.4.1 Análisis.	
2.4.2 Retos y Sugerencias Interpretativas.	
Capítulo 3. Joaquín Rodrigo: <i>Tres Piezas Españolas.</i>	47
3.1 Joaquín Rodrigo.	
3.2 Joaquín Rodrigo y la Guitarra.	
3.3 Tres Piezas Españolas para Guitarra:	
3.3.1 Fandango	
3.3.2 Passacaglia	

3.3.3 Zapateado

3.3.4 Retos y Sugerencias Interpretativas

Capítulo 4. Leo Brouwer: *Sonata* (1990)

63

4.1 La Guitarra en la segunda mitad del Siglo XX.

4.2 Leo Brouwer Mezquida.

4.3 La Obra de Leo Brouwer.

4.4 Sonata para Guitarra (1990)

4.4.1 Fandangos y Boleros.

4.4.2 La Sarabanda de Scriabin.

4.4.3 La Toccata de Pasquini.

4.4.4 Retos y Sugerencias Interpretativas.

Referencias

83

Anexos

Anexo 1: Programa

Anexo 2: Programa de mano

Introducción

La guitarra ha estado presente en la música culta y popular desde hace ya mucho tiempo. Este instrumento tuvo, por ejemplo, un papel muy importante en la música española del renacimiento, cuando las obras para guitarra o vihuela, se escribían en tablatura lo que las hacía más accesibles para el público. Más adelante la guitarra se usó como instrumento de acompañamiento. Muchas obras fueron escritas en el sistema de alfabeto y servían principalmente para acompañar la voz con el rasgueo. Por otra parte, ya entrado el siglo XVIII compositores franceses, españoles e italianos escribieron importantes obras para la guitarra punteada.

A principios del siglo XIX las obras para guitarra fueron escritas en la notación ordinaria, dejando atrás la tablatura, esto aunado a los cambios que sufrió el instrumento contribuyó para que una importante generación de guitarristas-compositores ofrecieran conciertos por toda Europa y escribieran una importante cantidad de obras, muchas de las cuales están firmemente establecidas en el repertorio actual de la guitarra y gozan de una gran popularidad. Uno de los músicos de este siglo que optó por la guitarra como su compañera fue el italiano Niccolò Paganini quien, sin embargo, hoy en día es más conocido como virtuoso por excelencia del violín.

La guitarra tiene un papel de gran importancia en la vida de Paganini y su obra para este instrumento no ha sido explorada con el vigor que se merece y no es muy tocada en los salones de la Escuela Nacional de Música, considerando esto, me pareció muy pertinente incluir como primera obra en mi programa de titulación la *Grand Sonata Per Chitarra Sola con Acompagnamiento di Violino*, compuesta por Paganini, la cual originalmente fue escrita para guitarra con un acompañamiento muy discreto del violín, en este trabajo hago uso de la transcripción para guitarra sola hecha por Karl Scheit (Scheit, 1983).

La primera mitad del siglo XX es otro de los momentos de gran importancia para la historia de nuestro instrumento, compositores no guitarristas escribieron grandes obras que enriquecieron el repertorio, entre estos compositores están el mexicano Manuel María Ponce y el español Joaquín Rodrigo.

Manuel María Ponce escribió su obra *Thème varié et Finale* en 1926. Esta obra es una de las muchas piezas para guitarra que fueron fruto de la amistad entre Ponce y el guitarrista español Andrés Segovia, muchas de estas obras están firmemente establecidas en el repertorio de los

guitarristas clásicos contemporáneos, tal es el caso del Tema variado y Final, obra que incluyo como segundo número en este programa en la versión editada por Andrés Segovia.

El compositor valenciano Joaquín Rodrigo estuvo íntimamente relacionado con la guitarra durante toda su vida. Entre el vasto catálogo de obras para guitarra de Rodrigo se encuentran las Tres Piezas Españolas para guitarra sola: Fandango, Pasacaglia y Zapateado.

En nuestros días la guitarra goza de una gran popularidad dentro y fuera de los conservatorios alrededor del mundo y los festivales y concursos de guitarra clásica son cada vez más frecuentes. Durante el siglo XX grandes guitarristas surgieron del continente americano, compositores como Villalobos, Barrios y Lauro enriquecieron el repertorio con verdadera música latinoamericana. Uno de los compositores latinoamericanos más interpretados en nuestros días es el compositor-guitarrista cubano Leo Brouwer (1939) quién en 1990 escribió su primer Sonata para guitarra sola; en este trabajo escogí esta importante obra escrita en tres movimientos como número final de mi programa de titulación.

Echando un vistazo por la historia de la guitarra podemos encontrar momentos emocionantes y por supuesto un repertorio muy vasto que cubre varios siglos de música. El estudiante que conozca y explore esta historia se dará cuenta que el repertorio de la guitarra no es pobre, sino muy variado en cuanto a los periodos históricos y a las regiones geográficas que abarca.

En este trabajo se estudian musical e históricamente las obras y se relaciona a sus autores con el momento musical que vivía la guitarra de concierto en sus respectivas épocas, cada uno de los compositores abordados en el presente trabajo tuvo un papel importante dentro de la historia de la guitarra y espero que este trabajo ayude a despertar en los jóvenes guitarristas el interés en el contexto histórico que rodea a estos compositores y a sus obras y a ahondar en la historia de su instrumento.

Saúl Germán González Esquer.

Capítulo 1. Niccolò Paganini: *Grand Sonata per Chitarra Sola*

1.1 La Guitarra a Principios del Siglo XIX.

Uno de los momentos que encuentro más interesantes la historia de la guitarra es aquel que se sitúa a principios del siglo XIX, donde diversos factores contribuirán al desarrollo del repertorio, a la evolución de la técnica y a renovar el interés por el instrumento.

Es en este momento en el que aparecen grandes figuras de la guitarra, que con sus obras, tratados y estudios transformarán para siempre el camino a seguir para el instrumento. Uno de los centros clave de la vida guitarrística fue Viena, donde Mauro Giuliani tuvo una gran influencia como intérprete; en Inglaterra, Giulio Regondi recibió buenas críticas y fue constantemente llamado prodigio de la guitarra; París albergó a guitarristas como Carulli y Carcassi y España vio nacer a Fernando Sor, quien también puso a la guitarra como protagonista en diversos conciertos alrededor de Europa (Bellow, 1970). Las obras de estos guitarristas europeos y de otros mas como Mertz, Coste y Aguado son de gran importancia para el repertorio y continúan gozando de una gran popularidad entre estudiantes y concertistas alrededor del mundo.

Diversos factores contribuyeron a que la guitarra tuviera este impulso, estos cambios comenzaron a finales del siglo XVIII. Uno de estos importantes cambios fue en la forma en que se escribía la música para guitarra. La notación que se había usado desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII para toda la música de guitarra es la tablatura, un sistema en el cual se indican mediante números los trastes que deben presionarse y no las notas que se ejecutan, de este modo es un sistema que podía leerse solo en los instrumentos de cuerda punteada con trastes. Poco a poco la música dejaría de escribirse principalmente en tablatura y pasaría a ser escrita en la notación musical ordinaria propia de los demás instrumentos y para 1800, los libros de tablaturas se dejarían de imprimir casi por completo (Bellow, 1970).

Otro de los factores primordiales para este auge guitarrístico fue el cambio en el instrumento. Bellow (1970) nos dice que a finales del siglo XVIII, el famoso guitarrista Simon Molitor (1776-1848) estaba enfatizando las desventajas de la guitarra barroca o española, la cual había dominado el ámbito guitarrístico desde el siglo XVII. Entre estas desventajas se incluían las siguientes:

- La dificultad para mantener la afinación de las 6 o 5 órdenes dobles que poseía la guitarra barroca durante una pieza.
- La falta en la claridad del sonido.
- Problemas técnicos que concernían a la ejecución del instrumento.

La guitarra sufrió en la última parte del siglo XVIII cambios que solucionaron los problemas de los que habló Molitor y que transformaron por completo la forma de interpretar el instrumento, estos cambios se llevarían a cabo en una lenta transición.

1.2 Guitarra Romántica de Órdenes Simples

Entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del siglo XIX, la guitarra sufrió una gran cantidad de transformaciones. Se experimentó con toda clase de formas y estructuras que trataban de mezclar a la guitarra con otros instrumentos. Resultado de esto es la harpolyra, las guitarras de varios brazos y muchos otros prototipos que no subsistieron en la tradición de la construcción de guitarras. Otros constructores de guitarras se decidieron a introducir tan solo unos cuantos cambios al modelo común de la guitarra española. Se incrementaron las latitudes de la caja, se favoreció el uso de órdenes simples, se generalizó el uso de abanicos como refuerzos para la tapa armónica, dejó de usarse la roseta, se empezaron a usar trastes fijos de metal, se redujeron los ornamentos y el diapasón que antes estaba al ras de la tapa, se construyó elevado y sobrepuesto a esta (Cruz, 1993).

Cruz señala que los cambios más importantes afectaron al número de cuerdas y al barrado de la tapa, dice que los italianos y franceses eliminaron primero las órdenes dobles, dejando a la guitarra con cinco cuerdas, y después agregaron una cuerda afinada a intervalo de cuarta inferior de la cuerda más grave. Los españoles, en cambio, por rasgos peculiares de su música, prefirieron primero incrementar el rango de la guitarra española agregándole una orden doble y después, tal vez por la influencia de las guitarras francesas e italianas, restaron una cuerda a cada par y la guitarra quedó con seis cuerdas sencillas (Cruz, 1993).

Es una guitarra Romántica con las características antes mencionadas para la que Paganini escribió su música.

1.3 Niccolò Paganini

Paganini nace en Génova, el 27 de octubre de 1782, como muchos grandes compositores e intérpretes, inicia su vida musical muy joven. Su padre, Antonio Paganini, quien según algunos

autores tocaba la mandolina, el violín o ambos instrumentos, fue quien le impartió sus primeras lecciones sobre música. Durante su juventud recibió una esmerada educación musical y su debut profesional ocurrió en el teatro nacional de Génova en 1793 a los once años (Stratton, 1907/2012).

Paganini estuvo relacionado desde pequeño con personas que apoyarían, modificarían o complicarían su camino como músico y que serían vitales en la edificación del adulto creativo, su Padre tuvo un papel vital en su formación.

De acuerdo con Stratton (1907/2012) Antonio Paganini compartió con su hijo sus conocimientos musicales, pero también lo hizo presa de su avaricia, ya que en 1797, mientras Niccolò iba formando una reputación como violinista, fue Antonio quien tomó posesión de todas las recompensas materiales. Stratton menciona que el padre era descrito con frecuencia como un hombre de tremenda avaricia, duro y brutal y es probable que cuando Antonio se dio cuenta del talento musical de su hijo, quiso aprovecharse de éste para hacer dinero. Antonio sometió a su hijo a brutales jornadas de estudio donde pequeñas faltas eran castigadas con rigor, lo cual incluía golpes y ayuno.

Las acciones de Antonio se reflejarían en su hijo, Stratton (1907/2012) comenta que la avaricia del padre pudo haberse visto reflejada en el hijo, ya que Paganini se hizo una reputación de avaro y apostador, sin embargo, las arduas sesiones de estudio a las que Paganini era sometido dieron frutos ya que el joven músico fue reconocido como violinista desde la infancia. Además de esto, Antonio siempre se preocupó por encontrar maestros para Niccolò, los cuales influyeron en la manera en que Paganini veía la música, entre ellos están:

- Giovanni Servetto fue el primero de los maestros de Paganini después de su padre, era el líder de la banda del teatro. Paganini no permaneció mucho tiempo con él.
- Allesandro Rolla fue el siguiente maestro de Paganini. Esta fue la primera vez que el joven saldría de Génova para estudiar en Parma.
- Giacomo Costa era el maestro de capilla de la catedral de Génova. Stratton dice que Paganini avanzó rápidamente, pero que la pedantería del maestro causaría conflicto con las peculiaridades del joven pupilo. Para aceptar a Paganini como alumno, Costa puso como condición que el joven tocara un concierto nuevo cada semana en una de las iglesias. La gran capacidad que tuvo Paganini en la lectura a primera vista muy probablemente se debe a esta experiencia.
- Gasparo Ghiretti le dio lecciones de contrapunto y composición.

De entre éstos, nos es de particular importancia Rolla. Cruz (1993) menciona que Rolla era violinista y guitarrista y que quizá fue él quien despertó el interés de Paganini por la guitarra. Cruz dice que durante las lecciones de violín, Rolla acompañaba a Paganini con la guitarra. Si el padre de Paganini fue duro y avaricioso, su madre fue amorosa y apoyaba a su hijo de la mejor manera posible.

Paganini tuvo un hermano y dos hermanas de los cuales no hay mucha información, además mantuvo una relación por varios años con la cantante Antonia Bianchi con quien tuvo un hijo, Antonia cantó en sus conciertos y se volvió su compañera pero su unión nunca fue legalizada. Paganini se hizo cargo de su hijo Achille, quien acompañó al violinista hasta el momento de su muerte, además Achille sirvió de interlocutor cuando Paganini, debido a un padecimiento de la garganta, no podía hablar con suficiente claridad, prueba de esto nos la da el compositor Héctor Berlioz, quien en sus Memorias describe uno de sus encuentros con Paganini y con Achille de la siguiente manera:

El concierto acababa de terminar, yo me hallaba extenuado, cubierto de sudor y temblando de pies a cabeza, cuando a la puerta de la orquesta, Paganini, seguido de su hijo Achille, se acercó a mí gesticulando vivamente. A consecuencia de la enfermedad de la laringe que había de llevarlo a la muerte, ya entonces, había perdido por completo la voz, y solo su hijo, cuando no se encontraban en un lugar absolutamente silencioso, podía oír o más bien adivinar sus palabras. Hizo una señal al chiquillo, que, subiéndolo a una silla aproximó su oído a la boca de su padre y le escuchó atentamente, Luego Achille se volvió a bajar y, dirigiéndose a mí: << Mi padre – me dijo- me ordena que le asegure que en toda su vida en ningún concierto ha experimentado semejante impresión; que su música le ha trastornado y que si no se contuviera, se arrodillaría ante usted para agradecerse. >> Ante esas extrañas palabras, hice un gesto de incredulidad y de confusión; pero Paganini, agarrándome por un brazo y musitando entrecortadamente con un hilo de voz: ¡Sí!, ¿Sí!, me arrastró al escenario, donde aún se encontraban muchos de mis músicos, se puso de rodillas y me beso la mano. Pienso que no es necesario decir el aturdimiento que se apoderó de mí; me limito a describir el hecho.

También fue Achille quien se encargó de que su padre tuviera una sepultura adecuada tras la muerte de éste (Stratton, 2012).

Si bien Paganini cubrió de elogios a Berlioz en aquella ocasión, el compositor francés también halaga a Paganini en otro párrafo de sus Memorias, en el que nos cuenta que el 22 de diciembre de 1833 conoció a Paganini en París, tras un concierto exitoso donde se ejecutó

entre otras obras la Sinfonía Fantástica de Berlioz y es de este texto de donde podemos obtener una descripción apasionada de Paganini (Berlioz, 1865/1985):

En fin, para colmo de felicidad, un hombre, una vez que el público salió, un hombre de imponente cabellera, de ojos vivos, de rostro extraño y desfigurado, un tabernáculo del genio, un coloso entre los gigantes, a quién yo nunca había visto y cuyo aspecto en un principio me turbó profundamente, me esperó él solo en la sala, me detuvo al paso para estrechar mi mano, me cubrió de elogios ardientes que me incendiaron el corazón y la cabeza; ¡¡Era Paganini!!

Alto, delgado y delicado Paganini fue creando una reputación sin par como violinista, viajando por toda Italia y haciendo crecer poco a poco su fama. Muchas historias sobre sus hazañas han quedado grabadas en la historia, donde su talento como violinista y su habilidad para leer a primera vista impresionaron a sus contemporáneos. Sin embargo, su posición como uno de los grandes virtuosos del violín alcanzó una altura mucho mayor cuando el violinista salió de su natal Italia para iniciar un tour en el resto de Europa. En marzo de 1828 llegó a Viena donde tuvo un éxito total, se agotaron por completo las localidades de los escenarios y la crítica fue muy buena. El mismo éxito lo siguió por el resto de Europa, donde su paso por Alemania, Inglaterra y Francia estaría lleno, en su mayoría, de victorias (Stratton, 1907/2012).

Paganini murió el 27 de mayo de 1840.

1.4 Paganini y la Guitarra

La importancia de la guitarra en la vida de Paganini es innegable, esto queda demostrado en la gran cantidad de obras que escribió para este instrumento y en los testimonios que hay sobre su manera de tocar la guitarra.

Según Viglietti (1976) Paganini heredó el gusto por la guitarra de su padre, además de eso ya hemos visto con anterioridad como su maestro, Allessandro Rolla, pudo haber sido también quien despertó el interés del joven Paganini por este instrumento.

El período en la vida de Paganini que más nos interesa es el que ocurrió entre 1801 y 1805, ya que, según Stratton (1907/2012), Paganini desapareció en 1800 de la vista y vivió en un absoluto retiro por más de tres años en el castillo de una “dama toscana de rango”, Gruenfield (1969) dice que la guitarra era el instrumento favorito de dicha dama. Cruz (1993) dice que en este período de tiempo, Paganini se enfocó al estudio de la guitarra.

Sobre su destreza como intérprete de la guitarra Gruenfield (1969) nos dice que Paganini era “un formidable virtuoso de la guitarra” y que aquellos que lo escucharon tocar tanto el violín como la guitarra tuvieron dificultad en decidir cuál de ellos tocaba mejor.

Además de la extensa cantidad de obras para guitarra y de los testimonios de Berlioz, el mismo Paganini nos habla un poco sobre el uso que tenía la guitarra en su vida musical: “para estimular mi fantasía en la composición y para concretar mejor la armonía que no puedo obtener en el violín” (Viglietti, 1976).

El gran violinista viajó por toda Europa, recibiendo halago y dinero. En sus diferentes conciertos por Europa llegó a cobrar grandes cantidades de dinero por la admisión y cuando regresó a su natal Italia, era ya un hombre rico, (Stratton, 1907/2012). El violín lo trató bien por la vida y le dio prestigio frente al público, las piezas que ejecutaba fueron casi siempre piezas compuestas por él mismo, con las cuales podía mostrar su virtuosismo en el violín, además de impresionar al público con sus armónicos y sus ejecuciones en una sola cuerda. Sin embargo, en su tiempo libre, quizá olvidando todo el glamor del escenario, dedicó horas a la composición de obras, no para tocar en los grandes teatros, sino para disfrutar el mismo del placer de la música, en estos momentos tomaba su guitarra. Hector Berlioz, amigo de Paganini, nos da cuenta de esto (Berlioz, 1865/1985):

Ocasionalmente, cuando se cansaba del violín, tomaba de su estuche una colección de duetos que él había compuesto para violín y guitarra y junto con el violinista alemán M. Sina, que aun estaba activo profesionalmente en París, tocaba la guitarra con un efecto extraordinario. Los dos intérpretes, Sina, el humilde violinista y Paganini el incomparable guitarrista, pasaron largas tardes solos de esta forma. Ni la gente más importante era admitida en esas tardes.

En el conservatorio de París se encuentra una guitarra Grobert, hecha cerca de 1820, de seis cuerdas firmada por Berlioz y Paganini, para signar su amistad y su mutuo amor por la guitarra (Cruz, 1993).

Creo entonces que la obra para guitarra de Paganini, sin perder la personalidad que encontramos en sus composiciones para violín, nos muestra una parte más íntima del mundo musical de Paganini, Díaz y Díaz (2003) mencionan al respecto: “Paganini escribió piezas para guitarra sola y música de cámara. Todo este repertorio está escrito con encanto, sin una mayor ambición formal”.

Paganini mismo nos ha dado información con la cual corroboramos que la composición en la guitarra era de gran importancia para él, Berlioz nos ha descrito la destreza de Paganini como intérprete de la guitarra; sin embargo, la faceta de Paganini-guitarrista ha recibido relativamente poca atención por la comunidad musical, esto se debe a que la capacidad de Paganini como violinista opacó el resto de las cualidades de este músico. Considero que la obra para guitarra de Paganini tiene un alto valor estético, nos refleja otra faceta musical del compositor genovés y merece un lugar de importancia en el repertorio de los guitarristas.

La obra para guitarra sola de Paganini incluye 43 ghiribizzi, los cuales son pequeñas piezas, algunas veces con melodías tomadas de arias de ópera, 37 sonatas que por lo general son de pequeña extensión y un número de sonatinas y piezas misceláneas. La guitarra está presente en la gran mayoría de la obra de música de cámara de Paganini.

1.5 Grand Sonata Per Chitarra Sola con Accompagnamiento di Violino

En la edición de esta obra por Giuseppe Gazzeloni (1990) nos dan cuenta de datos importantes sobre la fecha de creación de la Gran Sonata (M.S.3). De acuerdo a esta edición, otra sonata de Paganini, la *Sonata Concertata* para guitarra y violín está dedicada a *Madamigella Emilia Di Nero*, una mujer noble de Génova, quien se casó con el hijo del general polaco Dombrowsky el veintiocho de diciembre de 1803 y entonces adoptó el apellido de su marido, esto nos hace pensar que la *Sonata Concertata* fue compuesta antes de 1803. Los manuscritos de la *Sonata Concertata* y la *Grand Sonata* tienen las siguientes similitudes:

- Ambas están concebidas para los mismos instrumentos (es inusual en los dúos para guitarra y violín de Paganini que la guitarra tenga el papel protagónico y el violín tenga la función de acompañamiento, en estas dos sonatas la guitarra desempeña el papel de mayor importancia).
- La caligrafía con la que ambas están escritas es muy similar.
- Ambas están escritas en el mismo tipo de papel, con daños similares.

Por estas similitudes es probable que la *Sonata Concertata* y la *Grand Sonata* pueden ser fechadas en el mismo año: 1803 (Gazzeloni, 1990).

La *Grand Sonata* está escrita en La mayor y tiene una estructura que concuerda con las reglas típicas de la forma sonata del período clásico, tiene tres movimientos, siendo el primero de ellos un allegro de sonata titulado *Allegro Risoluto*, el segundo lleva por título *Romance* y el tercero es un tema con variaciones al que Paganini llama *Andantino Variato*. Esta Sonata es una

excepción entre las obras para guitarra de Paganini, quién por lo general usa el término sonata empleando su significado etimológico (una pieza para ser sonada, tocada) sin ninguna referencia a la estructura de exposición-desarrollo-re-exposición de la forma sonata clásica.

Esta composición muestra diversos elementos que son muy particulares del estilo de Paganini en la guitarra y nos recuerda también su estilo en general, a veces con sonoridades similares a las que encontramos en sus conciertos de violín o en sus caprichos para violín solo. Gazzelloni (1990) dice al respecto de la obra:

[...] obtiene un balance perfecto entre los elementos instrumentales y el contexto expresivo. Por supuesto, los elementos técnicos están dibujados con gran habilidad y la invención melódica asume tonos altamente sugestivos. La *Grand Sonata* (M.S.3) puede entonces ser contada como uno de los más exitosos e interesantes trabajos de Paganini.

La versión que se usa en este trabajo es el arreglo hecho por Karl Scheit, publicado en 1982 por Universal Edición. En esta edición, Scheit hace un breve comentario en el cual expresa el porqué de la transcripción para guitarra sola de esta obra: “La parte que corresponde al violín en esta pieza es tan modesta que rara vez es escuchada en su forma original. La espontaneidad de la invención musical, las balanceadas proporciones de su estructura formal y las intrigantes demandas técnicas que solicita del intérprete justifican el arreglo de la composición para guitarra sola.”

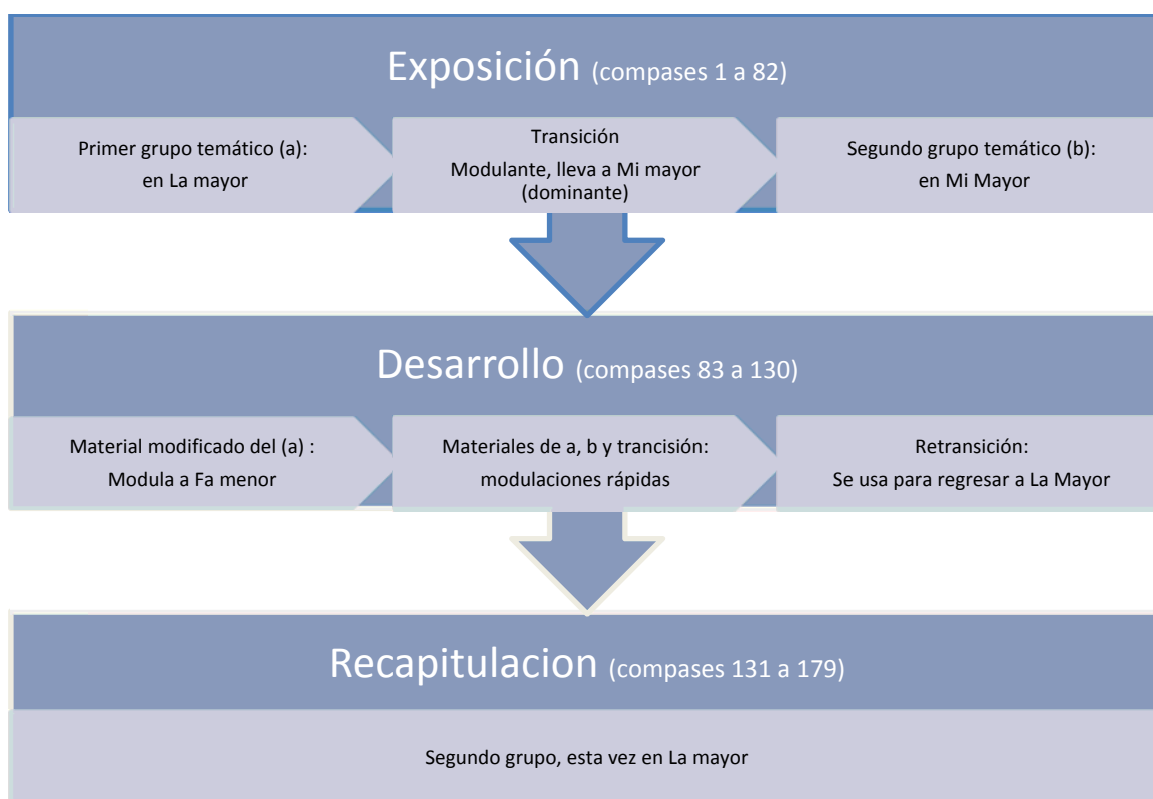
Si consultamos el facsímil del manuscrito original (Gazzelloni, 1990) podemos notar que en esta obra, el discurso musical es desarrollado completamente por la guitarra en vez del violín y que el comentario de Scheit sobre la poca participación del violín no es exagerado. La guitarra se encarga de llevar la melodía y el bajo la mayor parte del tiempo, en otras ocasiones también lleva por completo el acompañamiento, dejando para el violín solo una parte muy sencilla de acompañamiento que no tiene un diálogo efectivo con la guitarra sino que solo da soporte armónico y a veces contribuye a llenar los espacios dejados por las notas largas de la guitarra.

Gazzelloni (1990) menciona que es a causa de la simplicidad de la parte del violín que los intérpretes tocan la parte de guitarra de la *Grand Sonata* como un solo, ignorando el acompañamiento del violín o incluso integrando la parte de guitarra y de violín en una sola. La versión de Scheit (1982) que usamos en este trabajo complementa la parte de guitarra sola, con algunas notas tomadas de la parte para violín, a veces incrementando el número de notas en los acordes para que el sustento armónico este más completo, o doblando una melodía de la guitarra con terceras. Sin embargo, todas las dificultades técnicas de la obra están ya presentes

en la versión original de Paganini, las melodías dobladas por octavas, el bajo de Alberti en los primeros dos movimientos, las escalas y los rápidos pasajes por intervalo de décimas se encuentran sin modificar, debido a esto considero que el espíritu original de la obra está presente en el arreglo para guitarra sola y que no se pierde mucho al tocarla sin el violín.

1.5.1 Allegro Rissoluto

La estructura de la obra es la siguiente:



Este movimiento, como es natural en una sonata clásica, está compuesto de acuerdo con las reglas típicas de la forma de sonata del período clásico-romántico. De acuerdo con Rosen (1988), el término “forma sonata”, tal como se presenta más frecuentemente, hace referencia más bien a la forma de un solo movimiento y no al conjunto constituido por una sonata, una sinfonía o una obra de cámara de tres o cuatro movimientos, este es el caso de la *Grand Sonata*, cuyo primer movimiento se puede clasificar como forma sonata. Esta forma musical se llama a veces forma de primer movimiento o forma de *allegro de sonata*. De acuerdo con Rosen (1988) la forma sonata consiste en:

Una forma tripartita, en la que la segunda y tercera parte están tan íntimamente vinculadas que podría suponerse una organización bipartita. Esas tres partes se denominan exposición, desarrollo y recapitulación: la organización de las dos partes se evidencia con máxima claridad cuando, como ocurre a menudo, la exposición se ejecuta dos veces. (La sección de desarrollo y recapitulación se repite también algunas veces, pero con menos frecuencia.)

La exposición comienza con el primer grupo temático (a) el cual tiene una duración de dos periodos de ocho compases cada uno. La primera semifrase es tética y se caracteriza por el uso de notas octavas y ritmo de blancas y negras, la segunda semifrase tiene una anacrusa con ritmo de dieciseisavo, esta anacrusa lleva a una melodía acompañada de arpeggios. La armonía es I y V.



La segunda frase comienza sobre el IV grado y también tiene los dieciseisavos en anacrusa. Esta frase termina con una dominante artificial V/V que resuelve al quinto grado terminando así el primer período de 8 compases.

Este período se repite (contraenunciado) esta vez una octava arriba con ligeras variaciones armónicas y melódicas, posteriormente una cadencia con tresillos termina con este material melódico, estableciendo claramente la tonalidad de La mayor.

Inmediatamente comienza lo que Rosen (1988) llama *transición*, también llamado puente o episodio modulante, la primera frase de la transición se caracteriza por la melodía en octavas descendentes con un segundo inciso ascendente, esta vez sin octavar:



Allegro Risoluto, cc. 20-21.

La segunda frase de la transición se caracteriza por el bajo de Alberti y por la melodía con una nota blanca seguida de cuatro corcheas en la primer semifrase:



Allegro Risoluto, cc. 25-26.

Y por una escala ascendente en semicorcheas seguida de acordes en corcheas, la frase termina con intervalos melódicos de décima en semicorcheas:



Allegro Risoluto, cc. 27-28

Tras este episodio modulante una gran cadencia nos lleva a la tonalidad de la dominante, Mi mayor, en la que comienza el segundo tema o *segundo grupo*. El material temático del segundo grupo (*b*) tiene un carácter más tranquilo y lírico que el primer tema. Es importante notar en la primera frase del segundo grupo que la melodía esta ordenada rítmicamente en una blanca ligada a una corchea seguida de tres corcheas y que el acompañamiento está construido con arpeggios:



Allegro Risoluto, c. 36.

Esta primera frase del segundo grupo dura ocho compases y después este material melódico se repite pero con la voz de la melodía duplicada por octavas y con pequeñas variaciones melódicas y cromatismos y termina con un acorde de dominante que nos lleva a la siguiente frase, la cual se caracteriza por tener el ritmo constante en semicorcheas.

La primera semifrase consta de un arpeggio y un elemento melódico con una nota alterada seguida de otro arpeggio y una escala descendente:



Allegro Risoluto, cc. 60-61.

La segunda semifrase sigue en una constante de semicorcheas y también tiene el mismo arpeggio, pero seguido de una escala que primero sube y luego baja y que está construida por intervalos melódicos esta vez de terceras:



Allegro Risoluto, cc. 64-65.

Tras esto, una escala ascendente en intervalos de décimas, primero en corcheas y luego en semicorcheas nos lleva hacia una cadencia que nos regresa al primer material melódico del segundo grupo que termina esta vez con una cadencia en Mi mayor, que permite repetir la exposición o pasar al desarrollo.

El desarrollo comienza tomando del primer grupo las notas octavadas y la blanca seguida de dos negras que vimos en el primer compás, pero esta vez de manera descendente y sin el elemento cromático. Este motivo se usará para modular a la tonalidad de Fa menor:



Allegro Risoluto, cc. 83-88

Aquí el desarrollo utiliza el bajo de Alberti tomado de la segunda frase de la transición y en la melodía emplea primero las tres corcheas presentes en la melodía de la primera frase del segundo grupo y después usa las seis semicorcheas de la primera frase del primer grupo:



Allegro Risoluto, cc. 90-93.

Con esta frase, el desarrollo comienza en Fa sostenido menor y después sufre diversas modulaciones pasajeras: primero pasa a Re mayor por medio de un La 7, después a Si menor, por medio de un Fa sostenido mayor, después pasa a Sol mayor por medio de un Re 7, esto es una progresión a distancia de sexta.

Después de esta progresión, la melodía de tres corcheas aparece en la voz inferior acompañada de notas pedal en la voz superior. Posteriormente, el elemento de escala ascendente seguido de tres corcheas con acordes que apareció en la transición aparece para concluir con el desarrollo. Paganini usa una escala de Mi mayor seguida de una escala menor melódica de La, esto nos indica que esta sección está en La menor y que Mi mayor tiene la función de Dominante.



Allegro Risoluto, cc. 118-119.

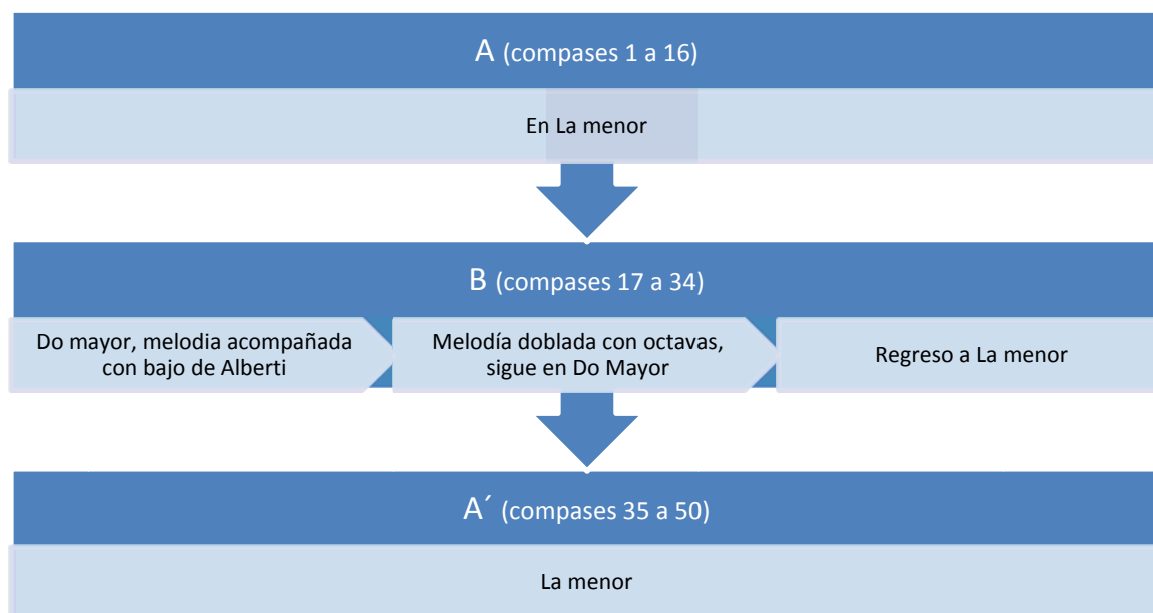
Después de estas escalas, una semicadencia muy similar a la que aparece en la transición deja el acorde de Mi mayor, como dominante de La menor, y prepara para regresar a la tonalidad de La mayor original.

La re-transición que llevará del desarrollo a la re-exposición está compuesta por intervalos de octavas dispuestos inicialmente en corcheas que primero suben y luego bajan en semicorcheas con algunos bordados cromáticos hasta llegar al Mi más grave que permite la guitarra, el cual servirá como dominante de La.

De esta forma pasamos a la recapitulación o re-exposición. En el *Allegro Rissoluto* la recapitulación no presenta el primer grupo ni la transición sino que va directamente al segundo grupo y lo muestra casi textualmente pero esta vez en la tónica. Esta obra carece de una coda.

1.5.2 Romance

La estructura de la obra es la siguiente:



El romance instrumental es una forma que adaptó la simplicidad, lirismo y forma del romance vocal a la música instrumental. En el siglo XVIII el término romance se aplicaba con frecuencia a los movimientos lentos con forma rondó, ABA o en variaciones (Hickman, 2001). Este *romance* de Paganini cuenta con la simplicidad, el lirismo y la sensación cantáble que por lo general posee el *romance*, en este caso la forma es ABA.

Al inicio de la obra, Paganini pone la anotación *Più tosto largo. Amorosamente*, esto nos da una idea del tempo lento y del carácter lírico (que con frecuencia se encuentra en los segundos movimientos de las sonatas), con los cuales Paganini pretendía que el intérprete mostrara sus capacidades expresivas. Cabe mencionar que en la versión original de Paganini los intervallos de tercera presentes en la melodía inicial son ejecutados por el violín, en este arreglo (Scheit, 1982) la guitarra toca ambas voces.

El ritmo es de seis octavos y la obra está escrita en La menor, esta tonalidad es el homónimo menor de la tonalidad original de La mayor en la que está escrito el primer movimiento.

La sección A está definida por los elementos que Paganini usa en la primera frase de la obra, la cual está compuesta por las siguientes ideas rítmico-melódicas:

- Octavo con punto seguido de dieciseisavo y este a su vez seguido de un octavo, cada vez que aparece esta rítmica, la melodía lleva un bordado que puede ser ascendente o descendente.
- Cuarto seguido de octavo.
- Tres octavos consecutivos, cada vez que Paganini usa esta rítmica, la melodía será descendente.
- Cuarto con punto en los finales de frase.



Romance cc. 1-4.

Esta primera parte A está conformada por dos periodos de 8 compases, Paganini usa los grados I – V – IV y V/V. Esta sección termina con un acorde de Mi mayor, que es el V grado y que lleva un calderón, tras esto una escala cromática en dieciseisavos nos lleva a la sección B.

La sección B está escrita en el relativo mayor, que es Do, el primer periodo se caracteriza por el Bajo de Alberti acompañando a una melodía. Al final de cada semifrase se presenta un elemento melódico de dieciseisavos que carecen de acompañamiento:



Romance cc. 17-18.

Al final de la segunda frase de este periodo el elemento melódico de dieciseisavos se presenta octavado y conduce al segundo periodo de esta sección B, cuya primera frase tiene como características la melodía octavada y el acompañamiento con arpeggios:



Romance cc. 25-26.

La segunda frase del segundo periodo de la sección B esta en anacrusa y tiene el ritmo de octavo con punto acompañado del bordado que vimos en la sección A, la diferencia está en la anacrusa y en que esta vez el bordado esta octavado, además Paganini hace un juego de dinámicas: *piano* para el bordado y el acorde de cuatro notas y *rinforzando* (*rfz*) para dos notas más agudas con ritmo de dieciseisavos y que pertenecen al acorde, en esta parte el acorde de Mi mayor sirve para regresar a La menor:



Romance cc. 28-29

De pronto un acorde de sexta aumentada alemana interrumpe el discurso con un calderón y después de esto un ágil pasaje *ad libitum* culmina en una nota La también con un calderón:



Romance c. 30.

Este pasaje nos lleva a la última frase de la sección B la cual continúa con las dinámicas contrastantes de *p* y *rfz* y con la armonía en los grados V y I. Además del acorde de sexta aumentada alemana, el ritmo y los adornos caracterizan a esta frase:



Romance cc. 31-33

Un largo pasaje *ad libitum* termina con esta sección y nos conduce por medio de una escala cromática a la parte A'.



Romance c. 34

La primer frase de la parte A' usa los materiales de A agregando mas adornos. La segunda frase tiene elementos de B como son la anacrusa, el grupo de cinco dieciseisavos (que esta vez descienden cromáticamente), el acompañamiento en arpeggio y el uso de notas octavadas. La obra termina con apoyaturas cromáticas en la melodía (que esta octavada) y después de la indicación *morendo* Paganini escribe simplemente la nota La octavada con un calderón:



Romance cc. 49-50

1.5.3 Andantino Variato

Este tercer movimiento de la *Grand Sonata* está compuesto por un tema y seis variaciones en La Mayor, cada uno de estos elementos se conforma de dieciséis compases, exceptuando la variación final que tiene treinta y dos compases. Al inicio del tema Paganini escribió las indicaciones de *scherzando* y *dolce* y después no hay más indicaciones con la excepción de un *morendo* al final de la última variación

El tema está compuesto de dos periodos de ocho compases separados por una barra de repetición, cada una de estas secciones está compuesta de dos frases de cuatro compases. La armonía es la siguiente:

Sección A

Sección B

Primera Frase

Segunda Frase

Primera Frase

Segunda Frase

I | V | I, V / V | V

I | V | I, V | I

V | I | V / V | V

I | V | I, IV, I6/4, V | V

Podemos apreciar que la armonía que Paganini usa para este tema está construida por acordes de tónica y dominante, usando en dos ocasiones una dominante artificial del quinto grado y tan solo una vez el cuarto grado en la cadencia final, este esquema armónico se repite en el resto de las variaciones como una constante.

Las características del tema son las siguientes:

1. Cada una de las cuatro frases comienza en *anacrusa*.
2. El ritmo de octavo con punto seguido de dieciseisavo.
3. *Apoyatura* con una nota alterada al inicio de la sección A

Tema, Primera frase:



Con esta información en mente, podemos deducir cuales son las constantes y variables que Paganini usó para las variaciones.

Variación I

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: Esta vez Paganini usa un ritmo de tresillos en vez del octavo con punto seguido de dieciseisavo. El octavo con punto que estuvo presente a lo largo de todo el tema ahora solo aparece en la anacrusa.
<i>Anacrusa</i>	Melodía: La melodía en esta variación está construida con arpeggios y escalas.
Estructura: Dos secciones de 8 compases, cada una con una doble barra de repetición	



Variación II

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: El ritmo en esta variación es de dieciseisavos, una vez más solo las anacrusas conservan el ritmo original de octavo con punto seguido de dieciseisavo.
Anacrusa	Melodía: Esta variación se caracteriza por usar bordados como

	elemento melódico, muchos de estos bordados llevan una alteración cromática. Esta variación también tiene escalas pero ahora el ritmo es en dieciseisavos en vez de los tresillos de la variación anterior.
Estructura	



Variación III

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: Esta variación está escrita con ritmo de octavos.
<i>Anacrusa</i>	Melodía: La variación hace uso de la apoyatura como recurso melódico.
Estructura	Textura: En esta variación la voz de la melodía esta doblada con un intervalo ya sea de terceras o sextas.



Variación IV

Constantes	Variables
------------	-----------

Armonía	Ritmo: El ritmo en esta variación es casi por completo de dieciseisavos en el acompañamiento y cuartos y octavos en la melodía. Solo en las anacrusas se conserva el ritmo original.
<i>Anacrusa</i>	Melodía: La melodía es interpretada por la voz del bajo en vez de la voz superior (trocado), está escrita en cuartos y octavos y con arpeggios y escalas descendentes
<i>Estructura</i>	Textura: La textura vuelve a ser de dos voces



Variación V

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: Esta variación está relacionada rítmicamente con la variación tres, ya que usa el ritmo de octavos
<i>Anacrusa</i> : La anacrusa ya no presenta el ritmo de octavo con punto seguido de dieciseisavo, sin embargo las cuatro frases siguen siendo en anacrusa. El ritmo de esta anacrusa es de dos octavos.	Textura: Esta variación está escrita a tres voces como la variación tres, la voz de la melodía esta doblada por octavas.
Estructura	Melodía: La melodía está compuesta por pasajes cromáticos y grados conjuntos.



Variación VI

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: El ritmo presenta acordes en octavos y escalas en dieciseisavos que nos recuerdan a la variación II.
<i>Anacrusa:</i> La anacrusa sigue presente, sin embargo, el ritmo de ésta es ahora de un cuarto.	Melodía: La melodía está compuesta por escalas y por pasajes cromáticos como en la variación V. Tiene un nuevo elemento de arpeggios con notas pedal. La obra termina con bordados como en la variación II, pero esta vez completamente cromáticos.
	Textura: Acordes de cuatro notas sirven de acompañamiento, el resto de la variación está a dos voces como en las variaciones I, II y IV.



1.5.4 Retos y Sugerencias Interpretativas.

Me parece que esta obra es un digno representante de la sonata clásica. La belleza formal y la invención melódica se conjuntan en un discurso claro que permite al intérprete demostrar su conocimiento musical, sus capacidades expresivas y su técnica en la guitarra.

Lo primero que se debe considerar al abordar esta obra es cuál edición se va a elegir. Los diferentes arreglos que adaptan la parte del violín a la guitarra tienen diferencias considerables entre sí y también tienen diferencias con la versión original de Paganini. El intérprete deberá revisar cuidadosamente los diferentes arreglos para escoger el que le parezca más adecuado. Otra opción para tocar esta obra es simplemente tomar la parte de la guitarra y omitir la del violín. Finalmente una tercera opción es tocar algún movimiento usando la partitura original y otro movimiento usando un arreglo que integre la parte del violín, por ejemplo, los movimientos primero y tercero podrían ser tomados de la versión original y el segundo movimiento puede incluir la parte de violín en la guitarra.

El primer movimiento tiene una gran cantidad de dificultades técnicas como son las escalas, de las cuales las más complicadas se ejecutan en los trastes que están sobre la caja de la guitarra. Los rápidos pasajes de octavas son difíciles de ejecutar y de digitar, esto complica el *legato* en la melodía, especialmente en los arreglos que integran la parte de violín. La ejecución del bajo de Alberti en el desarrollo es complicada y hay que tener una especial atención a la separación de las voces para que la melodía se escuche con claridad.

Me parece que el alumno que quiera integrar esta obra a su repertorio debe tener conocimiento sobre la forma sonata, ya que esto es fundamental para poder entender las partes que componen a este movimiento y lograr que la interpretación otorgue unidad a la obra.

Cuando se abordan obras como esta, alumno y maestro deben estar consientes que ciertos pasajes complicados pueden ocasionar lesiones si se estudian de forma inadecuada. En este caso, los pasajes que se tocan en los trastes que están sobre la caja de la guitarra pueden ser extenuantes para la mano izquierda si se tocan repetidamente por mucho tiempo. Esto se debe a que la posición de la mano en esta zona de la guitarra es menos natural que la posición ordinaria ya que la muñeca tiene que dejar un poco su posición relajada. Mi recomendación al respecto es no estudiar estos pasajes por tiempo prolongado y estar muy consciente de las sensaciones de la mano izquierda. Si hay cansancio o dolor, recomiendo que se tome un descanso por algunos minutos, o que se cambie momentáneamente el pasaje a estudiar.

Los movimientos segundo y tercero son más sencillos musical y técnicamente, en el segundo movimiento la mayor parte del trabajo que debe hacerse consiste en conseguir la expresividad que la lenta melodía demanda, mantener un buen *legato* y que sea siempre *cantabile* para lograr expresar el “*amorosamente*” que pide Paganini. En el tema con variaciones, la principal dificultad es obtener el virtuosismo que necesita la obra para brillar. Debido a lo simple de la armonía y a

lo “ingenuo” del tema, el intérprete debe proyectar una gran fuerza y seguridad técnica para que la obra cobre vida.

Capítulo 2. Manuel María Ponce:

Thème Varié et Finale

2.1 La Guitarra a Principios del Siglo XX

Después de Sor, Giuliani y Paganini, el repertorio de la guitarra se vio enriquecido por guitarristas compositores como Napoleón Coste (1806-1883), Johann Kaspar Mertz (1806-1856) y Giulio Regondi (1822-1872), representantes de la tradición romántica en la guitarra, Francisco Tárrega (1852-1909) continuó con este legado y fue una de las figuras más influyentes debido a su trabajo como compositor, transcriptor, recitalista y profesor (Cruz, 1993).

Con estos intérpretes y compositores, y con Tárrega como un puente, inicia la nueva etapa de la guitarra en la que mucha música para guitarra fue compuesta por compositores no guitarristas.

Uno de los primeros guitarristas que se asociaron con compositores que no tocaban este instrumento fue Miguel Llobet (1878-1938), discípulo de Tárrega que colaboro con Manuel de Falla, resultando de esto el *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy*, el cual es con frecuencia considerado como la primer obra importante de la guitarra moderna (Cruz, 1993). Otro guitarrista que tuvo una importante actividad como concertista fue Regino Sainz de la Maza (1886-1981) quién, como veremos en el tema correspondiente, colaboró con Joaquín Rodrigo, resultando de esto el *Concierto de Aranjuez* y otras obras para guitarra solista. Otro guitarrista de esta generación es el paraguayo Agustín Barrios (1885-1944) quien compuso una gran cantidad de obras para guitarra solista las cuales gozan de gran popularidad en nuestros días.

De esta generación de guitarristas, quien más nos importa para este trabajo es el español Andrés Segovia (1893-1987), a quien Joaquín Rodrigo dedicó las *Tres Piezas Españolas* para guitarra y quien colaboró directamente con Ponce en la edición del *Thème Varié et Finale*, ambas obras son objeto de estudio de este trabajo.

Segovia fue un guitarrista que alcanzó un éxito total como intérprete, ofreció una innumerable cantidad de conciertos por todas partes del mundo y se convirtió con el tiempo en una figura polémica, autores como Bellow se expresan de él como el “gigante del siglo veinte y virtuoso

incomparable” mientras que, de acuerdo con Macías (2001), las nuevas generaciones de intérpretes encuentran cierto anacronismo en la escuela segoviana, satanizando lo que en otros tiempos fue motivo de admiración.

Macías (2001) dice que Segovia tuvo la precaución de no reconocer el trabajo de algunos de sus contemporáneos, y menciona que cuando Agustín Barrios se negó a dedicar su célebre pieza *La Catedral* a Segovia, se ganó el rechazo de éste. Cruz (1993) dice Andrés Segovia se empeñó en una campaña en pro de mejoramiento de la “reputación” de la guitarra, pues él consideraba que la guitarra en esa época estaba asociada casi fatalmente con los malos lugares y bebidas alcohólicas. Cruz también señala que Segovia demeritó el trabajo de sus colegas guitarristas y que es bien conocida la baja opinión que tenía de Barrios, Oyanguren y Llobet, también menciona que no era necesario que Segovia “elevara” el prestigio de la guitarra, ya que esto lo habían hecho muchos otros antes que él.

A pesar de toda esta polémica, la aportación de Andrés Segovia a la guitarra clásica es innegable, ya que sus giras de conciertos pusieron a la guitarra en contacto con públicos cada vez más vastos y con los encargos que hizo a célebres compositores como Joaquín Turina, Federico Moreno Torroba, Mario Castelnuovo Tedesco y Joaquín Rodrigo se incrementó el acervo musical de la guitarra de manera muy significativa. Considero que el más grande regalo que legó Segovia a los guitarristas clásicos es el haber instado a Manuel María Ponce a componer un extenso catálogo de obras para guitarra. Segovia considera a Ponce uno de los compositores para guitarra más importantes, de esto hablaremos ampliamente más adelante.

Con el transcurrir del siglo XX la guitarra fue aceptada como nunca antes como un instrumento de seria expresión artística y en ninguna otra época en su historia ha sido esta tan bienvenida en el escenario de concierto como lo fue en este tiempo y como lo sigue siendo en nuestros días.

La primera mitad del siglo XX me parece un período muy emocionante para la historia de la guitarra por el surgimiento de nuevos compositores no guitarristas que enriquecieron de manera significativa el repertorio y por la aceptación de la guitarra en las salas de concierto de todo el mundo. Entre este grupo de compositores nos interesan particularmente dos: el mexicano Manuel María Ponce y el Español Joaquín Rodrigo.

2.2 Manuel María Ponce Cuéllar

Manuel María Ponce nació en el municipio de Fresnillo, en el estado de Zacatecas, el día 8 de diciembre de 1882, siendo el menor de doce hijos de Felipe de Jesús Ponce y de María de Jesús Cuéllar de Haro. A los pocos meses de nacido, en febrero de 1883, Ponce fue llevado por su familia a la ciudad de Aguascalientes, donde Manuel María Ponce Cuéllar pasó la mayor parte de su infancia (Díaz y Díaz, 2003).

Como fue el caso de Paganini y de muchas otras grandes figuras de la música, Ponce tuvo contacto con la música desde su infancia. Otero (1981) menciona que Ponce tuvo la fortuna de contar con una madre de temperamento artístico, que siempre se preocupó por que todos sus hijos estudiaran música. La madre de Ponce, María de Jesús Cuéllar de Haro, cantaba y tocaba el piano y la guitarra. Su padre, Felipe de Jesús Ponce fue tenedor de libros (Díaz y Díaz, 2003). Fue su hermana Josefina quien le impartió las primeras lecciones de piano y solfeo al joven Manuel María cuando este tenía cuatro años de edad. Posteriormente, cuando la enseñanza de la hermana no bastó, los padres de Ponce decidieron llevarlo para que continuara sus estudios con el maestro Cipriano Ávila, radicado en Aguascalientes, siendo éste quien le enseñó, además de piano, contrapunto y armonía (Díaz y Díaz, 2003).

Desde muy corta edad, Ponce presentó grandes dones como músico, compuso obras y con frecuencia tocó el piano en reuniones de familias vecinas a la suya (Díaz y Díaz, 2003). Posteriormente, Ponce comenzó su educación primaria en el año de 1889 terminándola en solo tres años. A los diez años de edad ingresó al coro de la iglesia de San Diego aconsejado por su hermano fray Antonio y a los quince años de edad obtuvo el puesto de organista titular, (Otero, 1981). De esta forma, Ponce comienza su actividad profesional en la música a una corta edad, acercándose a la vez a la música litúrgica y a los conjuntos corales; permaneció en ese puesto hasta 1900 (Díaz y Díaz, 2003).

A lo largo de su vida, Ponce buscó en todo momento ampliar sus conocimientos musicales tanto en la composición como en la interpretación. Sus viajes de estudio lo llevaron primero, a la Ciudad de México y después a Italia, Alemania, Cuba y Francia donde se nutrió de experiencias y conoció a maestros y amigos que lo influenciaron fuertemente en su camino en la música.

En 1900, a los 17 años de edad, Ponce se traslada a la ciudad de México donde ingresa a la academia de música de Vicente Mañas quien le imparte clases de piano, además, los maestros Pablo Bengardi y Eduardo Gabrielli le dan clases de armonía, contrapunto y composición

(Cervantes, 2003). A los 18 años ingresa al Conservatorio Nacional, pero después del primer curso, decidió dejar la institución al no estar de acuerdo con el plan de estudios que se usaba. Después de esto regresó a Aguascalientes donde se dedicó a la composición y a la enseñanza (Díaz y Díaz, 2003).

A los veintiún años de edad Ponce se embarcó hacia Europa. En Italia, en la ciudad de Bolonia, se inscribió en Liceo Rossini, donde estudia con Luigi Torchi y posteriormente con Cesare dall Ollio (Otero, 1981).

Al terminar sus estudios en Bolonia, Ponce se fue a Alemania para estudiar con el maestro Martin Krauze, discípulo de Franz Liszt, e ingresó al *Stern'sches Konservatorium* en Berlín. En esta ciudad continuó componiendo y puliendo sus capacidades pianísticas además de participar con éxito en recitales públicos. A finales de su estancia en Alemania Ponce compuso su “Concierto para piano y orquesta” y se publicaron algunas de sus obras tanto en Europa como en México (Díaz y Díaz, 2003).

En 1912 Ponce conoció a Clementine Maurel, a veces llamada Clementina o Clema, con quien inició una relación. En marzo de 1917, tras el nombramiento como profesor del Conservatorio Nacional de México, se casó con ella. De acuerdo con Otero (1981) Clementina se ocupó de que su esposo tuviera las mejores condiciones para componer.

En 1923, ya en México, Ponce conoció al guitarrista español Andrés Segovia, con quien entabló una gran amistad. Fue Segovia quien lo animó a componer para guitarra, (Díaz y Díaz, 2003), de este tema hablaremos ampliamente más adelante. El 25 de mayo de 1925 Ponce, siendo ya un maestro reconocido, habiendo triunfado en México, Cuba y Nueva York, se embarca, junto con su esposa Clementina rumbo a Francia para tener contacto con la vanguardia de la música y para revisar y ampliar su técnica en la composición. Para poder efectuar este viaje, consiguió una comisión de la Secretaría de Educación, esta comisión tuvo como objetivo apoyar a Ponce en su estudio sobre “Las nuevas tendencias del arte musical en sus diferentes aspectos: Pedagógico, folclórico, etc., así como los procedimientos que se siguen para recoger y clasificar los cantos populares” (Otero, 1981).

En Francia fue alumno de Paul Dukas en su cátedra de la Escuela Normal de Música de París. Dukas tuvo en él una importante influencia musical, es también en la cátedra de Paul Dukas donde Ponce conoció al compositor Joaquín Rodrigo, quien al respecto mencionó lo siguiente (Otero, 1981):

Conocí a Manuel Ponce en el año de 1927 en la clase de composición de Paul Dukas, y aun que él era bastante mayor que yo, muy pronto nos unió una buena amistad.

Era un hombre de un trato amable y dispuesto siempre a prestar un servicio, o un favor.

Fui testigo en aquella inolvidable clase que duró algunos años, de la presentación de algunas de sus composiciones de las que guardo, todavía, el más feliz recuerdo, su música siempre jugosa, siempre sincera, siempre de la mejor calidad, se manifestaba una vez más.

También colaboré en alguna ocasión en una revista musical que él editaba y dirigía.

Después ya nos separamos, pues él regresó a México y yo a España.

En 1927 Ponce forma la edición de la revista musical en París llamada: *La Gaceta Musical*, a la cual se refiere Rodrigo en su comentario. Es la primera revista musical en castellano que se publica en Francia. Participaron sus compañeros de clase, su maestro Paul Dukas y Manuel de Falla, entre otros. El primer número de esta gaceta sale el primero de enero de 1928 (Otero, 1981).

Cuando la situación económica de Ponce en Francia se vuelve insostenible, el compositor mexicano decidió abandonar sus estudios en la cátedra de Paul Dukas, la cual tenía un costo de 250 francos al mes. Al enterarse de esta intención, Dukas le escribió una carta que nos permite conocer un poco mejor la relación entre estos dos compositores (Otero, 1981):

Mi querido Ponce:

Estoy sinceramente desolado y quisiera saber la razón que lo ha movido a abandonar mi curso. Espero sin embargo que sus asuntos mexicanos se arreglen lo más pronto posible.

No obstante yo hago votos muy cordiales para sus triunfos personales más que para aquellos que pudiera obtener de la Escuela Normal.

Desde hace tiempo considero que los pocos consejos que yo le puedo dar para las composiciones que usted crea, van dirigidos más a un colega que a un alumno.

Usted me hará más falta como oyente, que lo que usted me pueda extrañar a mí como profesor.

Y en lo que me concierne personalmente, mi clase le estará siempre cordialmente abierta como si fuera su propia casa.

Por otro lado, acerca de sus relaciones con M. Mangeot, a quién yo he hablado acerca de sus decisión, es una simple cuestión de ponerse de acuerdo con él, que me parece dispuesto a facilitarle todo lo que usted quiera.

Reflexione acerca de ello y si su determinación es que no puede regresar o cualquier cosa que usted resuelva, este seguro que siempre cuenta con mi afecto y simpatía.

Paul Dukas

Después de recibir esta carta Ponce decide inscribirse como oyente para continuar en la cátedra, de esta manera la colegiatura mensual solo cuesta 125 francos (Otero, 1981).

De acuerdo con Otero (1981) en julio de 1932 Ponce terminó su curso en la Escuela Normal de Música y obtuvo la licencia de composición, Paul Dukas le otorgó la calificación de 30 en lugar del convencional 10 y al respecto declaró: “Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace largo tiempo no pueden ya ser clasificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulo en otorgarle una calificación, aun que sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.”

Tras terminar sus estudios en la Escuela Normal de París, Ponce regresó a México donde le ofrecieron las plazas de historia de la música y de piano en el Conservatorio Nacional; Ponce aceptó a pesar del bajo salario. En mayo de ese año (1933) Ponce fue nombrado Director del Conservatorio Nacional de Música (Otero, 1981).

En 1941 Ponce hizo un viaje a Uruguay donde lo esperaba Andrés Segovia. Tuvo una buena recepción por parte de los uruguayos y estrenó con gran éxito su *Concierto del Sur* el 4 de octubre de 1941. Después de esto Ponce y Segovia fueron a Argentina, donde Ponce dictó conferencias y Segovia interpretó el *Concierto del Sur*, y posteriormente fueron a Chile. El *Concierto del Sur* fue estrenado en México en 1944 (Otero, 1981). En 1945 Ponce fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música (Miranda, 2001).

Manuel María Ponce fue uno de los líderes entre los músicos mexicanos de su generación y dio un impulso primordial al desarrollo de un estilo nacionalista mexicano (Miranda, 2001). Algunas de las primeras obras de importancia para el proceso evolutivo del nacionalismo mexicano escritas por Ponce son la *Serenata Mexicana* (1909), *la Rancherita* (1919) y el *Tema Variado Mexicano* (1911). Sobre la música mexicana, Ponce escribió lo siguiente (Díaz y Díaz, 2003):

[...] La necesidad de salvar del olvido nuestros cantos populares se sentía con tal fuerza, era tan apremiante, que no vacilamos en emprender la ardua empresa. Pero no todas las canciones eran dignas de estilizarse;... era pues indispensable la selección; necesitábamos una paciente labor para suavizar asperezas, para descubrir las más bellas melodías ocultas en el montón de cantos acumulados por la Musa popular; era preciso clasificar las canciones señalando los ritmos, los compases, las modalidades de cada región.

En 1912 Ponce escribió canciones mexicanas como *Por ti mi Corazón y Estrellita*, esta última fue publicada en un álbum titulado *Canciones Mexicanas*, el cual contenía arreglos de canciones

populares así como obras del propio Ponce. *Estrellita* fue conocida en todo el mundo e hizo famoso a su autor, pero por desgracia el editor no llevó a cabo los registros correspondientes en el extranjero y por esta causa Ponce no recibió beneficio alguno (Díaz y Díaz, 2003).

A lo largo de su vida, Ponce abordó una considerable variedad de géneros y estilos; desde el romanticismo de sus primeros trabajos para piano, el impresionismo, el nacionalismo y el uso de temas mexicanos populares y produjo en su época tardía, algunos de los trabajos más significativos del modernismo latinoamericano. (Miranda, 2001).

Manuel M. Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 a la edad de 66 años.

De acuerdo con Barrón (2004) las etapas de creación musical de Ponce pueden dividirse en tres períodos:

1. Período Romántico ----- Hasta 1915
2. Período de Transición----- 1915-1915
3. Período Moderno----- 1915-1948

En su infancia este compositor mexicano tuvo contacto con la música de salón que componían los compositores mexicanos bajo la influencia de los maestros Europeos. Entre los compositores de la segunda mitad del siglo XIX podemos nombrar a Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912) y Ricardo Castro (1866-1907) entre otros, que por lo general escribieron música en el estilo romántico de los modelos europeos. Las composiciones tempranas de Ponce están muy apegadas a esta tradición.

En el período de transición (1915-1925) las composiciones de Ponce comienzan a incursionar en los estilos de finales del siglo XIX y principios del XX. Algunos elementos presentes en obras de este período son disonancias sin resolver, modalidad, pasajes que recuerdan al impresionismo, obras en el estilo neoclásico como la *Sonata mexicana*, uso de la escala de tonos enteros y uso de acordes con quinta aumentada (Barrón, 2004).

El período moderno (1925-1948) comienza con la estadía de Ponce en París, donde además de estudiar con Paul Dukas el compositor tiene contacto con personalidades como Stravinsky, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud y otros (Barrón, 2004). Obras de este período hacen uso de la politonalidad como en *Quatre pièces pour piano* o *Quatre miniatures pour quatuor à cordes*. Las armonías modales e impresionistas cobran una gran importancia, las disonancias sin resolver también se vuelven más comunes. Además, debido a la influencia de Segovia, Ponce escribe

obras para guitarra en un amplio rango de estilos que van desde el barroco al siglo XX como la *Sonata clásica, la Sonata romántica y la Suite en re mayor*. Barrón (2004) sugiere que el estilo maduro de Ponce es un estilo moderno más no de vanguardia.

2.3 Manuel M. Ponce y Andrés Segovia.

De acuerdo con Otero (1981) en 1923, estando en la ciudad de México, Ponce conoció y asistió a un recital del guitarrista español Andrés Segovia, quien vino a México por primera vez en esa ocasión. Al respecto Ponce menciona lo siguiente en un artículo para *El Universal* del 6 de mayo de 1923: “Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear [...]”

Con estas líneas podemos darnos una idea de la impresión positiva que causó en Ponce el recital de Segovia quien era un promotor de la guitarra entre los compositores contemporáneos. Al respecto, en el artículo de *El Universal*, Ponce escribió lo siguiente: “Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra [...]”

Otro de los compositores al cual Segovia animó a escribir para guitarra fue a Federico Moreno Torroba (1891-1982) de cuya autoría Segovia interpretó la *Sonatina* para guitarra en el recital al que asistió Ponce en 1923, al respecto Ponce escribió:

Al final de su recital tocó la “Sonatina” de Moreno Torroba, que en mi modesta opinión fue la obra más importante del programa que desarrolló magistralmente Andrés Segovia en su recital de presentación ante el público de México. En esa “Sonatina” se descubre al compositor lleno de ideas melódicas, al músico conocedor de las formas clásicas, al sapiente folclorista, que con elementos de ritmos y melodías populares sabe construir obras importantes por su desenvolvimiento y nuevas tendencias armónicas.

Segovia trató de unir a Ponce a ese grupo de compositores que escribía para la guitarra y le pidió a Ponce que compusiera alguna obra para este instrumento. El compositor mexicano escribió con prontitud su “*Allegretto quasi una serenata*”. En el manuscrito se lee “De México página para Andrés Segovia”. Unos meses más tarde Ponce incluyó esta obra como tercer

movimiento de su “Sonata Mexicana” la cual envió a Andrés Segovia junto con un arreglo para guitarra de “La Valentina”. Segovia interpretó la sonata mexicana en sus recitales con éxito y de acuerdo con Otero (1981), Manuel de Falla quedó verdaderamente encantado cuando Segovia interpretó esta sonata para él.

Tras este éxito, en 1924 Segovia escribió desde París a Ponce animándolo a escribir más piezas para guitarra (Otero, 1981):

[...] Viendo todo este grupo que va enaltecendo mi bello instrumento pienso cada vez con más gratitud en los primeros que acudieron a mi llamamiento, es decir, en Torroba y en usted (después de Torroba y antes que usted fue Falla quien hizo su “Homage a Debussy”) nuevamente quiero darle mis más sincerísimas gracias.

Pero no crea que quiero limitarme a la Sonata y a la ingeniosa Valentina, vuelvo a usted para solicitar más cosas, porque todas son necesarias para mis numerosos conciertos y en todos ellos quiero ver el nombre de usted.

Celebraría recibir alguna otra cosa suya. ¿Se animará?

Adiós, le abraza su buen amigo, que le quiere y le admira.

Andrés

De esta manera comenzó la duradera amistad entre Ponce y Segovia, la cual tuvo fuertes consecuencias en la vida de Ponce, ya que en momentos de necesidad Segovia envió dinero a Ponce, además hicieron una gira a Sudamérica juntos y Segovia colaboró en la revisión y publicación de las obras para guitarra del compositor (Otero, 1981). El 25 de mayo de 1925 Ponce se embarca con su esposa Clema a París, donde posteriormente estudiaría con Paul Dukas en la Escuela Normal de París, es ahí donde la fuerte amistad de Segovia y Ponce se consolida. La colaboración entre ambos artistas siguió hasta la muerte del compositor mexicano. La amistad quedó reflejada en la vasta correspondencia entre Ponce y Segovia.

El mismo Ponce habla de su amistad con Segovia en una carta que escribe a su esposa en febrero de 1933 cuando regresaba por mar de París a México junto con Segovia (Otero, 1981):

[...] No tengo con que pagar a Andrés todas su finezas, la paciencia, la bondad, con las cuales me trató y me sigue tratando.

Escríbele unas líneas dándole las gracias por sus bondades infinitas para conmigo. Realmente, un amigo así, es un tesoro más precioso y raro que el radio en las profundidades de la tierra...

Pensamos seguir mañana mismo para la capital.

Te quiero y te mando mil besitos,

Manuel

La obra para guitarra de Ponce abarca diversos ámbitos, entre sus obras para guitarra hay sonatas, canciones arregladas para guitarra, preludios, las Variaciones y fuga sobre el tema de las folías de España, una sonata para clavecín y guitarra, la Sonatina meridional, el Concierto del Sur para guitarra y orquesta entre otras obras.

De acuerdo con Macías (2001), de la relación entre Segovia y Ponce surgieron obras que por su importancia y complejidad sonora han pasado a formar parte del repertorio Universal.

Bellow (1970), hablando sobre los compositores que fueron alentados por Segovia para escribir para guitarra dice lo siguiente: “Rodrigo y Ponce han compuesto conciertos para guitarra, los cuales se han vuelto bien conocidos. Ponce, tras haber establecido su nombre como compositor, ha contribuido considerablemente a la literatura para guitarra sola. Sus tres sonatas, sonatina y las variaciones sobre las Folías de España y Fuga son especialmente notables”.

Para Segovia, Ponce fue el compositor más importante de entre aquellos a los que pidió que compusieran obras para guitarra. Al respecto, el guitarrista menciona en un artículo publicado en la revista “Guitar Review” lo siguiente (Otero, 1981): “Él la levantó (refiriéndose a la guitarra) sobre la escasa altura artística en que se hallaba. Al lado de Turina, Falla, Manén, Castelnuovo, Tansman, Villa-Lobos, Torroba, etc., más copiosamente que todos juntos, emprendió su noble cruzada con ánimo de liberar a la bella prisionera. Gracias a él, como a los que dejo nombrados, quedó la guitarra rescatada de la música escrita sólo por guitarristas.”

Miranda (2001) acredita la importancia de la obra de Ponce para guitarra de la siguiente manera: “Sus sonatas, preludios y otros trabajos forman parte de un corpus de música para guitarra rivalizada solo por los trabajos de Villa-Lobos o Brouwer, y su *Concierto del Sur* es inigualable en su balance entre el solista y la orquesta”.

La colaboración entre Ponce y Segovia terminó con la muerte del compositor mexicano en 1948. El 18 de mayo de 1948 Segovia escribió una carta a Clementina con la cuál muestra su apoyo a la viuda y reafirma su amistad con Ponce (Otero, 1981):

Mi queridísima Clema:

Estaba aguardando a que tu dolor se suavice un poco para escribirte esta carta. Lo irremediable de la pérdida y su enorme significación para tu vida, han de obligarte forzosamente a resignarte sin olvidar...

El querido ausente gozará en delante de una vida espiritual en tu corazón, libre de los martirios que sufrió en la realidad. Y tú acabarás por sonreír filialmente a ese santo recuerdo...

En fin, Clemita: No necesito expresarte la pena que tendré toda mi vida de que Manuel me haya precedido en el tránsito a la Eternidad.

Manuel era para mí el Amigo, el Maestro, y el Hermano ideales. No tenerlo en este mundo como apoyo espiritual, como confidente y como guía, es profundamente doloroso para mí. Tampoco necesito decirte que el cariño que yo sentía por él ha sido siempre, es y será extensivo a ti.

Un abrazo apretado y el cariño fraternal de

Andrés

2.4 Thème Varié et Finale

El Tema Variado y Final fue escrito por Ponce mientras éste vivía en París, el manuscrito del compositor lleva una anotación que indica la fecha de la terminación de la obra: París 8 de junio de 1926 (Alcázar, 2000).

En 1923, tras haber conocido a Segovia, Ponce había compuesto ya, bajo el encargo del guitarrista, algunas obras para guitarra sola: la Sonata mexicana, arreglos de las canciones la Valentina, la Pajarera y Por ti mi corazón y el Preludio para guitarra y clavecín. En 1925 llega a París y se inscribe en la cátedra de Paul Dukas, en estos años compone un gran número de obras de música de cámara, piano y especialmente para guitarra sola (Barrón, 2004).

Las cartas que Segovia envió a Ponce editadas por Miguel Alcázar (Alcázar, 1989) arrojan un poco de luz sobre el momento en que se creó el Tema variado y final, la primera mención que Segovia hace con respecto a esta obra aparece en una carta en la que Segovia invita a Ponce a pasar un tiempo con él en Thorens, al final de esta carta Segovia menciona: “Ya os escribiré más tarde. Mándame las Variaciones”, llamando Variaciones a la obra que posteriormente se publicaría como Tema Variado y Final.

Posteriormente, el 20 de Julio de 1927, Segovia comenta sobre la edición del Tema Variado: “He comenzado a copiar, digitar, etc., el Tema Variado, disponiéndolo para la edición, si estás de acuerdo conmigo en que sea la primer obra tuya que se imprima para guitarra”. Unos días después, el 10 de agosto de 1927, Segovia escribe a Ponce pidiendo unos datos para la edición por Schott de obras de Ponce para guitarra y menciona que las primeras obras a imprimir serán: Tema Variado y Final, Tres canciones populares mexicanas y la Sonata III.

Además de estos detalles, Segovia interpreta Tema Variado y Final en recitales y se lo hace saber a Ponce: “He tocado ya dos veces en público el Tema Variado y Final que ha gustado muchísimo” y en una carta posterior comenta lo siguiente: “Se ha aplaudido mucho la Sonata Romántica, y en Shanghai el Tema con Variaciones”.

El manuscrito de *Thème varié et Finale* que se encuentra en el archivo musical de Ponce tiene dos versiones, una escrita por el mismo Ponce y una segunda versión escrita por Segovia, esta última versión fue la que se publicó por Schott en 1928.

La obra como fue concebida en un principio por Ponce, consta de un tema del propio Ponce, nueve variaciones y un gran desarrollo titulado “final”. La versión editada por Segovia consta del tema, seis variaciones y el final.

La versión de Segovia tiene cambios importantes con respecto a la original escrita por Ponce, el primer cambio notorio es una doble barra de repetición que aparece en la primer parte del tema y aparecerá también en la primera parte de las variaciones. Otro cambio importante es que en la versión de Segovia se suprimen las variaciones I, VIII y IX y además se cambia el orden en que estas variaciones aparecen:

Manuscrito de Ponce	Versión de Segovia
Variación 1°	Sustraída de esta versión
Variación 2°	Variación 4°
Variación 3°	Variación 6°
Variación 4°	Variación 3°
Variación 5°	Variación 1°
Variación 6°	Variación 2°
Variación 7°	Variación 5°
Variaciones 8° y 9°	Sustraídas de esta versión

Además de los cambios en el número y orden en las variaciones, la versión de Segovia tiene cambios en la indicación de dos variaciones.

- La variación 4 (variación 3 en la versión de Segovia) tiene la indicación de *Moderato*, en la versión de Segovia lleva la indicación de *Allegro Moderato*.
- La Variación 7 (variación 5 en la versión de Segovia) lleva originalmente la indicación de *Vivo con anima* y en la versión de Segovia aparece como *Vivace*.

2.4.1 Análisis

El tema con el cual comienza esta obra está compuesto por acordes a los cuales se le agregan adornos, el bajo está compuesto mayormente por blancas, este bajo será una constante en algunas de las variaciones. En esta obra Ponce usa recursos de su periodo de transición, como el uso de disonancias sin resolver, acordes de séptima, acordes con quinta aumentada e inflexiones constantes.

El tema, al igual que las variaciones, se compone de dos secciones. En el caso del tema, la primera sección es de 8 compases. Esta primera sección tiene una barra de repetición (que fue agregada por Segovia). La segunda sección solo tiene 4 compases. Esta estructura será una constante en la mayoría de las variaciones.

El tema está en Mi menor, en el primer compás aparece el acorde de tónica, con algunos adornos, en el segundo compás el acorde es un La semidisminuido, en el tercer compás hay un acorde de Re aumentado, que sirve de dominante para que en el siguiente compás aparezca un acorde de Sol 7. La segunda frase comienza con un acorde de sexta aumentada francesa construido sobre el cuarto grado ascendido de Mi menor, para después concluir esta primer parte del tema con una semicadencia en la cual un acorde de Fa sostenido (V/V) lleva al acorde de V grado que en este caso es Si, con este acorde se pasa a la repetición de la primera sección o a la segunda sección. La segunda sección tiene un movimiento cromático descendente en la voz superior, Ponce emplea un acorde de segundo grado descendido (Napolitano) para terminar con una cadencia de V – I. Esta armonía también será una constante en la mayoría de las variaciones. El Tema tiene la indicación de *Andante un poco mosso*.

Variación 1. *Allegro appassionato*

Constantes	Variables
Armonía.	Carácter: Esta variación tiene la indicación de <i>Allegro appassionato</i> .
Estructura: Dos secciones, la primera de dieciséis compases, con barra de repetición, la segunda con ocho compases.	Melodía: En esta variación tres veces están juntas, el bajo se mantiene igual que en el tema. Ya no aparecen los adornos
Textura: La textura en esta variación es a cuatro voces al igual que en el	Ritmo: Esta variación tiene un ritmo casi constante.

tema.	
Dinámica: La dinámica es de <i>p</i> para la primera parte y <i>f</i> para la segunda sección, como en el tema	



Variación 1. Presenta esta constante rítmica

Variación 2. *Molto moderato*.

Constantes	Variables
Dinámica: La dinámica es de <i>p</i> para la primera parte y <i>f</i> para la segunda sección, como en el tema.	Textura: La textura se vuelve contrapuntística, con imitaciones entre la voz más alta y el bajo.
	Estructura: Esta variación tiene solo seis compases en la primera parte, en la segunda parte, tiene cuatro compases como el tema.
	Armonía: Esta variación comienza en la tonalidad de Fa, para pasar rápidamente a Sol Bemol y a Sol.
	Carácter: Esta variación tiene la indicación de <i>Molto moderato</i> , que contrasta con el <i>Allegro appassionato</i> de la variación anterior.



Variación II. Imitación.

Variación 3. *Allegro Moderato*

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: Esta variación tiene dieciseisavos y dieciseisavos ligados en la melodía de la voz superior.
Estructura: La primera parte es de ocho compases y la segunda de cuatro como en el tema.	Melodía: Esta variación hace uso melódico de apoyaturas y bordados.
Dinámica: La dinámica es de <i>p</i> para la primera parte y <i>f</i> para la segunda sección, como en el tema.	Textura: La textura es a tres voces, la voz de la melodía esta doblada por intervalos principalmente de terceras.

Variación 4. *Agitato*

Constantes	Variables
Armonía.	Estructura. Esta variación se compone de 32 compases en la primera parte y 8 en la segunda.
Dinámica.	Ritmo. El compás ahora es de 6/8
	Melodía. Esta variación se caracteriza por la ausencia de grados conjuntos en la primera parte.

Variación 5. *Vivace*

Constantes	Variables
Armonía.	Dinámica. En esta variación la dinámica se invierte: <i>f</i> para la primera parte y <i>p</i> para la segunda.
Estructura: La estructura vuelve a ser idéntica a la del tema.	Ritmo. El compás es de $\frac{3}{4}$ como en el tema, pero se introduce una nueva figura rítmica: el tresillo de dieciseisavo.
	Melodía. Esta variación tiene una melodía

	acompañada con acordes, esta melodía usa grados conjuntos y tiene ornamentos. La segunda parte tiene cromatismos como en el tema, pero también arpeggios.
--	---

Variación 6. *Molto piu lento.*

Constantes	Variables
Armonía: Esta variación está escrita en Mi mayor. A pesar del cambio de modo los grados que usa Ponce son semejantes a los que se usan en el tema.	Modo: Esta variación está en Mi Mayor.
	Carácter. La indicación <i>molto piu lento</i> , contrasta con el <i>vivace</i> de la variación anterior, la indicación <i>express.</i> también hace referencia al lirismo de esta variación.
	Ritmo: El ritmo esta en 2/4
	Melodía. La melodía tiene notas largas como son blancas y negras con punto.
	Dinámica. Las indicaciones de dinámica son <i>p</i> tanto para la primera como para la segunda parte.

Final.

El final de esta obra tiene la indicación *vivo scherzando*, esto contrasta con el *molto piu lento* de la variación anterior. El compás es de 3/8.

La obra se compone de tres secciones que podrían recordarnos vagamente un allegro de sonata. La primera sección (A) mide 60 compases y comienza con acordes y un elemento de bordados que nos recuerda al *tema* al que llamaremos *a*:



Final, cc. 1-3

Otra figura recurrente en esta sección A son los grupos de 4 dieciseisavos, seguidos de un octavo ligado a otro octavo que aparecen en distintas ocasiones sobre diferentes armonías, este elemento también es característico de esta sección y lo llamaremos *b*:



El otro elemento que define a la sección A es el que está compuesto de acordes con *glissando*, este elemento (*c*) aparecerá siempre con la indicación *f*:



La sección B comienza inmediatamente con un elemento definitorio: el uso de la figura de octavo con punto, seguido de dieciseisavo, seguido de octavo ligado a octavo (*d*). Otro rasgo característico de la sección B es el uso del tresillo, el cual tiene una melodía, ya sea descendente o ascendente, que va por grado conjunto. Llamaremos a este elemento *e*:



Después, Ponce introduce abruptamente un acorde de cinco notas con la indicación *f*, la nota que se repite y la dirección de los intervalos en esta sección son similares a los que Ponce había usado en el preludio en Mi mayor para clavecín y guitarra el cual Ponce había terminado de componer unos meses antes (Otero, 1981).

La sección A' comienza con *a* tocado sin ninguna variación, pero posteriormente Ponce tomará elementos de las secciones A y B para hacer un pequeño desarrollo. Tras la aparición de *a* Ponce desarrolla *b* y *c*, pero continua con los elementos *d* y *e*. Esta sección termina con una figura rítmica de octavo seguido de un tresillo de dieciseisavos, seguidos de cuatro octavos, esta figura está tomada de la variación V:





Final, c. 149.

En el compás 164 del final comienza la *coda* que está construida con elementos de la variación V. La obra termina con una escala ascendente de Mi mayor a la que le faltan las notas Fa sostenido y La, esta escala tiene la indicación de *accel. e dim.* y conduce al acorde final que es un Mi mayor con séptima mayor.

2.4.2 Retos y Sugerencias Interpretativas

El guitarrista que desee abordar el tema variado y final de Ponce se enfrentará primeramente con el dilema de escoger entre la versión original y la versión de Segovia. Algunos prefieren abordar la versión original debido a que podría representar de mejor manera las intenciones del compositor, sin embargo, he platicando con maestros y compañeros que favorecen la versión de Segovia, argumentando que las variaciones que éste quitó son poco guitarrísticas o que el orden en el que están puestas las variaciones en la versión de Segovia es mejor para el desarrollo de la obra. Desde mi punto de vista ambas versiones son validas y valiosas. En este caso yo escogí la versión de Segovia porque me agrada la disposición en la que se encuentran las variaciones y me gusta la forma en que la música se transporta al instrumento sin complicaciones exageradas en la digitación.

Me parece que aún cuando el guitarrista no escogiera interpretar la versión original, debería revisar cuidadosamente el manuscrito de Ponce que contiene valiosas indicaciones que Segovia no colocó, en algunas, Segovia cambió las palabras de Ponce, además de esto, Ponce colocó reguladores de dinámica y fue más minucioso a la hora de escribir indicaciones.

Uno de los retos en esta obra se presenta en las secciones en las cuales se tocan constantemente acordes de tres o más notas, como son el tema, la primera variación y algunas secciones del final, en estas secciones, el balance entre el sonido de los dedos es crucial para obtener la sonoridad parecida a la del piano que Ponce pudo haber tenido en mente.

La primera variación presenta un reto muy particular que consiste en ejecutar acordes repetidos con relativa velocidad. Esta variación, por supuesto, debe ser estudiada cuidadosamente y mi sugerencia con respecto a la técnica es que el alumno debe ser muy consciente del movimiento

que hace la mano derecha, ya que es común que ésta “brinque” o haga movimientos involuntarios e innecesarios.

También sugiero estudiar los ligados presentes en el tema, cuarta variación y en el final por separado para que estos elementos técnicos no entorpezcan la ejecución.

Finalmente, he escuchado a compañeros comentar que esta obra es cansada para la mano izquierda, las posiciones fijas, cejillas, acción muy elevada de la guitarra así como presión excesiva en la mano izquierda pueden llevar al agotamiento en los músculos que se asocian al pulgar de la mano izquierda. Desde mi punto de vista, si esta obra resulta demasiado cansada para el estudiante, tanto el maestro como el alumno deberán prestar especial atención a cualquier señal de dolor o fatiga excesivos para evitar lesiones.

Capítulo 3. Joaquín Rodrigo:

Tres Piezas Españolas

3.1 Joaquín Rodrigo Vidre.

Según Wade (2006) Rodrigo nace en Sagunto, Valencia el 22 de noviembre de 1901 en el día de Santa Cecilia, santa patrona de la música, hijo de Vicente Rodrigo Peirats y Juana Vidre Ribelles.

En 1905, hubo una fuerte epidemia de difteria, el joven Joaquín contrajo la enfermedad y esto dañó su vista permanentemente. En un principio podía distinguir la luz de la oscuridad, pero esta capacidad se perdería con el paso de los años (Wade, 2006). Podemos imaginar que esta ceguera contribuyó al acercamiento de Rodrigo con la música, Wade nos dice que desde la infancia temprana el joven valenciano se vio obligado a desarrollar sus capacidades auditivas a su máxima capacidad.

A la edad de siete años, Joaquín ingreso a la Escuela para Ciegos en Valencia, es en esta época donde inicia sus estudios de violín y piano (Wade, 2006).

Wade menciona que, a diferencia de otros compositores e intérpretes importantes en la historia de la música, Rodrigo no era un niño prodigio y que sus primeras aventuras en la composición no fueron fáciles. También indica que Rodrigo no parece haber experimentado con la composición cuando era niño y que tenía dieciséis años cuando empezó a estudiar y a dedicarse a la música seriamente.

En su vida musical, Rodrigo estuvo rodeado de influencias provistas por diferentes maestros, amigos y colegas, algunos de los cuales tuvieron una gran influencia en la música del compositor valenciano. Uno de sus primeros maestros fue Francisco Antich Carbonell (1860-1962), organista de la parroquia de Santa Catalina y San Agustín de Valencia (Wade, 2006).

Una segunda influencia fue Antonio López-Chavarri (1875-1970), musicólogo, crítico y compositor que en 1903 fundó la orquesta de cámara de Valencia y dirigió teatros y orquestas por toda España y de 1910 a 1912 fue profesor en el conservatorio de Valencia. Además de ser una figura influyente en Rodrigo por sus cualidades musicales, Lopez-Chavarri fue un gran amigo que estuvo presente en muchos de sus éxitos y que lo apoyó en los momentos difíciles cuando, mediante correspondencia, Rodrigo le solicitaba ayuda o consejo (Wade, 2006).

En 1927 a la edad de veinticinco años Rodrigo salió de su país para estudiar en Francia donde trató de estudiar con Ravel sin conseguirlo, sin embargo ingresó a la cátedra de Paul Dukas (1865-1935). En esa época, en una carta escrita el 10 de noviembre de 1927 dirigida a su amigo Lopez-Chavarri, Rodrigo nos da una narración del encuentro con el maestro Dukas (Wade, 2012):

Él me recibió en la Ecole Normale frente a sus estudiantes y le echó un vistazo a algunos de mis trabajos, los cuales yo no toqué muy bien. Si prometes no decirle a nadie más, te diré que fui un gran éxito. Los estudiantes, que me parecieron no del todo sorprendentes, estaban asombrados por tal serie de sonidos. El Maestro Dukas (algo que nunca olvidaré), me dijo: “Si confías en mi consejo, no dejes la música, vous faites quelque chose bien intéressant”. El dijo “no veo ninguna necesidad de que repitas tus estudios de nuevo, pero si lo deseas, podemos trabajar en la orquestación, ya que sé cuán difícil es para ti”.

Wade (2006) menciona que Rodrigo fue afortunado al encontrar un tutor de entre los más distinguidos compositores contemporáneos de Francia, Paul Dukas quien fue un magnífico maestro que además tenía una profunda simpatía por la cultura española, ya que había sido amigo y mentor de Isaac Albéniz (1860-1909). Es en la clase de Paul Dukas donde Rodrigo entabló amistad con los mexicanos José Rolón y Manuel María Ponce.

Otra de las personalidades musicales que tuvo una gran influencia en Joaquín Rodrigo fue Manuel de Falla (1876-1946) a quién Rodrigo describe como una “gran persona, caprichosa e inusual”. Con el paso del tiempo la amistad de Rodrigo y Falla perduraría. En sus cartas Rodrigo se refirió a Falla como “Querido y verdadero amigo” y posteriormente como “Querido amigo y maestro”. Fue Manuel de Falla quién apoyó a Rodrigo para que este obtuviera la beca del “Conde de Cartagena” en un momento de gran necesidad.

En 1929, aún estando en París, Joaquín Rodrigo conoció a la que sería su futura esposa, Victoria Kahmi (Wade, 2006). Victoria se volvió la compañera de Rodrigo en los viajes de este por Alemania, España y Francia, interpretó sus obras, ayudo a transcribir las piezas del braille a la partitura y fue su apoyo incondicional. Contrajeron matrimonio en enero de 1933 (Kahmi, 1986).

A pesar de haber recibido reconocimiento en España y Francia, Rodrigo y Victoria sufrieron muchos problemas económicos, pero su suerte cambió en 1940, año en que se estreno el Concierto de Aranjuez, con el amigo cercano de Rodrigo, Regino Sainz de la Maza, como el guitarrista solista. El estreno tuvo lugar en Barcelona. De acuerdo con Kahmi (1986) días después del estreno en Barcelona el concierto se estrenó en Bilbao y posteriormente en Madrid con gran éxito. Esta obra cambió radicalmente la vida del compositor. Kahmi (1986) dice al respecto: “Desde el día de su estreno, la popularidad de esta obra no ha hecho más que crecer y crecer. Se puede decir que no existe país donde no se haya tocado, que no hay guitarrista en el mundo que no la haya punteado. Hasta los niños pequeños la reconocen, la cantan y la bailan.”

En 1941, Victoria Kahmi y Joaquín Rodrigo tuvieron una hija a la que llamaron Cecilia. Joaquín Rodrigo murió en 1999 a la edad de 97 años.

3.2 Joaquín Rodrigo y la Guitarra

La guitarra jugó un papel fundamental en la vida de Joaquín Rodrigo. Le otorgó fama y fortuna y a cambio, el compositor hizo un aporte considerable al repertorio de la guitarra con sus composiciones.

Esta relación inició en la etapa temprana, antes de que Rodrigo partiera hacia París, con la *Zarabanda Lejana*, escrita en 1926. Esta es la primera obra conocida para guitarra de Rodrigo y entre las composiciones que Rodrigo llevó en su primer viaje a París, la *Zarabanda Lejana* permaneció como una favorita del compositor. Posteriormente escribió una versión para piano y una para orquesta. La *Zarabanda* está dedicada a la vihuela de Luis Milán, lo cual aunado a las diversas conferencias que dictó Rodrigo sobre los vihuelistas, nos da una idea del aprecio que Rodrigo sentía por la música de su país y por la obra para vihuela, ancestro de la guitarra. En 1926 Rodrigo conoció a Emilio Pujol, quien en años posteriores publicó la *Zarabanda Lejana* en su versión para guitarra por primera vez (Wade 2006).

Una de las personas que tuvo una influencia muy notable dentro del desarrollo del interés de Rodrigo por la guitarra fue Regino Sainz de la Maza (1896-1981) guitarrista español y gran amigo de Rodrigo. Fue él quien estrenó la *Zarabanda lejana* en 1928 y fue a él a quien Rodrigo dedicó el *Concierto de Aranjuez* (Wade, 2006).

La amistad entre Sainz de la Maza y Rodrigo no cesó. El guitarrista continuó interpretando el *Concierto de Aranjuez* y ambos músicos tuvieron contacto con frecuencia. (Kahmi, 1986).

Otra personalidad que incitó tanto a Ponce como a Rodrigo a escribir música para guitarra, fue el guitarrista Andrés Segovia (1893-1987) quien siempre frecuentó al compositor. Victoria Kahmi nos cuenta sobre su estancia en Nueva York con Rodrigo: “Casi diariamente veíamos a Andrés Segovia, quien nos invitaba a cenar a su casa o nos llevaba a animadas fiestas donde éramos presentados a personalidades del mundo artístico”.

Posteriormente Rodrigo dedicó las *Tres Piezas Españolas para Guitarra* (nuestro objeto de estudio) y el concierto para guitarra y orquesta titulado *Fantasia para un Gentil Hombre* a Andrés Segovia. Kahmi (1986) nos cuenta sus memorias al respecto:

Fue en 1951 cuando Segovia pidió a Joaquín un nuevo Concierto para guitarra y orquesta de cámara. Para cambiar impresiones, vino una tarde de verano a nuestro chalet de Torreldones y se quedó a cenar con nosotros. Poco antes Joaquín le había dedicado las Tres Piezas Españolas para guitarra: Fandango, Pasacalle y Zapateado, que le habían gustado enormemente.

Más tarde Rodrigo compuso el *Concierto Madrigal* para dos guitarras y orquesta por encargo del Dúo Presti-Lagoya, el *Concierto Andalúz* para cuatro guitarras por encargo de Celedonio Romero, así como diversas obras para guitarra sola (Kahmi, 1987).

3.3 Tres Piezas Españolas para Guitarra

Al respecto de esta obra, el propio Rodrigo hace un comentario centrándose en el Fandango, primera de las tres piezas españolas para guitarra (Kahmi, 1987): “Esta obra favorita de los guitarristas, forma parte de una Suite de tres piezas para guitarra (llamadas Passacaglia, Fandango y Zapateado) compuesta en 1954, el mismo año que la “Fantasia para un gentilhomme” para guitarra y orquesta.”

3.3.1 Fandango

El fandango es una forma musical, baile y celebración festiva, cuya área de difusión abarca España y América (Nuñez, 1999). Joaquín Rodrigo toma la inspiración del el fandango español,

el cual es una danza cantada andaluza cuyo origen se remonta a principios del siglo XVIII. En la música de concierto tenemos ejemplos de este tipo de danza en obras como el Fandango del padre Soler, Bocherini y el *Fandango indiano* atribuido a Doménico Scarlatti.

Algunas de las particularidades del fandango popular son la métrica de $\frac{3}{4}$, el uso de la cadencia andaluza y alternancia entre acordes de tónica y dominante, los instrumentos que se emplean en el fandango con más frecuencia son la guitarra, acompañando al canto y las palmas, pero hay mucha variedad en las distintas regiones de España y se pueden emplear otros instrumentos como violines, panderos y castañuelas (Nuñez, 1999). Joaquín Rodrigo, refiriéndose particularmente a nuestro objeto de estudio, habla al respecto del fandango (Kahmi, 1987):

El “Fandango” es una danza que gozó durante tiempo del favor de todas las clases sociales españolas y no debe confundirse con el “fandanguillo”, algo totalmente distinto. Mi fandango para guitarra es un poco solemne pero tiene una importante huella popular; por ejemplo en la sección central que contiene vagos ecos de “seguidilla” contando las heroicas hazañas de valientes contrabandistas.

La seguidilla es tanto una danza como una canción española en compás ternario con un tempo moderadamente rápido que comúnmente comienza en anacrusa (Sage, 2001).

El fandango está en Mi mayor y comienza con acordes a los que se les agregan disonancias. El primer acorde es un Mi mayor, con la nota agregada de Re sostenido, esto lo convierte en un acorde mayor con séptima mayor, el segundo acorde también es un Mi, pero tiene la nota La sostenido agregada. Podemos apreciar en la partitura que las notas agregadas Re sostenido y La sostenido hacen un intervalo de segunda menor con una nota propia del acorde. El uso de este tipo de disonancias que se agregan a triadas es muy común en la música de Rodrigo y en este caso estarán muy presentes en el Fandango, en la Passacaglia y en la sección media del Zapateado. El tercer acorde de este primer tema del Fandango es un quinto grado con séptima y se le agrega la nota Do sostenido; este acorde resuelve al primer grado. La segunda parte de este tema contrasta con la primera gracias a la menor cantidad de voces y a que es más melódica, introduce el ritmo de fandango de dos dieciseisavos seguidos de cuatro octavos, con algunos adornos, llamaremos a este tema compuesto de dos partes: *a*.

Tema *a*:



Fandangoc cc. 1-3

Después de una pequeña inflexión a la dominante, Rodrigo introduce un nuevo tema, relacionado rítmicamente con el primero, pero que tiene una melodía muy clara que lo separa del otro, y posteriormente será desarrollado (*b*).



Fandango, cc.6-8

Después de presentar el tema *b* Rodrigo introduce el tema *a* con algunos ligeros cambios. Posteriormente, este tema será presentado en Do y en La, para después dar paso a un puente que nos lleva a la sección B de la obra y a la tonalidad de Si menor.

La sección B consta de un solo tema (*c*), el cual lleva la indicación cantábile, este tema está presentado primero en Si menor y después se presenta en La menor. Posteriormente se presenta acotado en Sol mayor. Después el tema *c* se presenta en La menor pero dos octavas más arriba, enseguida en Sol menor y por último en Fa, tras esto pasamos a la sección A´.

La sección A´ comienza con el tema *a* en Mi mayor, este tema aparece con algunas variaciones primero en Mi, después en Si para regresar a Mi. Tras esto Rodrigo desarrolla el tema *a* con bordados con ritmo de tresillo de dieciseisavo.

Posteriormente, Rodrigo presenta el tema *b*, que esta vez presenta algunas variaciones en el acompañamiento, primero en Mi y luego en La.

Una pequeña coda que usa el material de *a* termina con la obra.

3.3.2 Passacaglia

El término *Pasacalle* muy probablemente se originó en España a principios del siglo XVII, está pasacalle era una corta improvisación que los guitarristas tocaban entre las estrofas de una canción. El termino pasacalle se deriva de las palabras *pasar* y *calle*, lo cual posiblemente se

proviene de interpretaciones al aire libre o de la práctica de los músicos populares de caminar durante estos interludios (Silbiger, 2001).

El término fue exportado a Francia (*passacaille*) Alemania (*passacaglia*) e Italia (*passacagli*, *passacaglio*, *passacaglie*) y primero se usaba como una improvisación en los ritornelos entre las estrofas de las canciones. Al igual que con el término Chacona, los primeros ejemplos escritos de *pasacaglia* se encuentran en Italia, escritos en el sistema de alfabeto, en el cual las posiciones de los acordes en la guitarra eran representadas por letras. Estas *passacaglias* toman la forma de progresiones de acordes breves (Silbiger, 2001).

En 1627, Frescobaldi publica una *Partite sopra passacagli* junto con una *Partite sopra ciaccona*, siendo probablemente una de las primeras publicaciones donde la *passacaglia* es un género independiente en vez de un *ritornelo* improvisado. Estas nuevas *passacaglias* son típicamente variaciones continuas sobre un bajo que también puede estar sujeto a variación. Esta nueva forma de *passacaglia* tiene muchas cosas en común con las obras denominadas chaconas como el encadenamiento de las variaciones y el uso del compás ternario (Silbiger, 2001).

En los siglos XIX y XX los compositores regresaron a escribir *pasacaglias* y encontraron sus modelos en algunas cuantas piezas escritas por los maestros alemanes, como la *Passacaglia* para órgano de Bach y la *Passacaglia* de la suite no. 7 para clavecín de Haendel. De la *passacaglia* de Bach se tomó el elemento definitorio: el bajo ostinato. La idea de tema con variaciones que en un principio era incidental o no estaba presente, se volvió un punto central en este género revivido. La *passacaglia* desde el siglo XIX en adelante es un set de variaciones, con frecuencia de carácter serio, con bajo ostinato (Silbiger, 2001).

Para la segunda pieza de las *Tres Piezas Españolas* Rodrigo, por algún motivo, escogió el término *passacaglia* en vez del histórico término *pasacalle*, propio de su país. La *passacaglia* de Rodrigo tiene varias cosas en común con la de Bach:

- Uso de la palabra *passacaglia* en vez del término español *pasacalle*
- Bajo ostinato
- Carácter serio
- Tonalidad menor
- Una fuga usando el tema del ostinato para finalizar la obra

La obra comienza exponiendo el bajo ostinato, que consta de dos frases de 4 compases, este bajo ostinato se repetirá en la mayoría de las variaciones:



Pasacaglia, cc. 1-8.

Primera variación

En esta variación se mantiene el ostinato como constante y se agregan acordes que mostrarán la armonía que usará Rodrigo en la mayor parte de la obra. La armonía es la que se utiliza en la cadencia andaluza I-VII-VI-V y a cada compás corresponde un acorde. Como la obra está en La menor, los acordes deberían ser los siguientes: La menor, Sol mayor, Fa mayor y Mi mayor. Rodrigo usa estos acordes pero agrega intervalos disonantes, de esta forma el primer acorde de La menor tiene una nota Si agregada, resultando un acorde menor con novena. De esta misma manera, Rodrigo agrega disonancias a los demás acordes a lo largo de la pieza.

La segunda frase de cuatro compases de esta segunda variación lleva la misma armonía. El uso de las disonancias es muy particular en esta obra; sin embargo, se puede apreciar el carácter español de la cadencia andaluza a pesar de lo velado de la armonía, este esquema armónico será una constante para las demás variaciones.



Pasacaglia, cc. 9-12

Segunda variación

Constantes	Variables
Ostinato: El ostinato se conserva de forma íntegra.	Textura: La textura se vuelve contrapuntística, en esta variación hay tres voces.

Armonía.	Ritmo: El ritmo está compuesto por octavos y dieciseisavos
	Dinámica, la dinámica deja de ser <i>p</i> para ser <i>mf</i> .

Tercera Variación

Constantes	Variables
Ostinato: Se conserva de forma íntegra.	Ritmo: En esta variación aparecen por primera vez tresillos de octavo que se usan en la primera frase, la segunda frase usa dieciseisavos.
Armonía.	Textura: Esta variación está escrita a dos voces y la voz superior sirve de acompañamiento al ostinato.

Cuarta Variación

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: El ritmo de esta variación es similar al del fandango.
	Dinámica: Esta parte lleva la dinámica <i>f</i>
	Ostinato: El ostinato no está presente en esta variación.

Quinta Variación

Constantes	Variables
Ostinato: El ostinato vuelve a aparecer de forma íntegra.	Ritmo: Se introduce una nueva figura rítmica que es constante para toda la variación: Tresillo de dieciseisavo.

	Armonía: La armonía deja de estar presente ya que las notas Sol sostenido, Re y Mi, son constantes durante toda la variación como un ostinato.
	Dinámica: Esta parte tiene la indicación de dinámica <i>p</i> .

Sexta Variación

Constantes	Variables
Armonía.	Ritmo: El ritmo de esta variación es una constante de dieciseisavos.
Ostinato: Aparece con variantes.	Ostinato: El ostinato aparece oculto y en octavas diferentes al original.
	Textura: La textura es de una voz en la primera parte y dos voces en la segunda.

Séptima Variación

Constantes	Variables
Armonía	Ritmo: El ritmo es el de una melodía libre.
Ostinato	Ostinato: El ostinato aparece con ligeras variaciones.
	Agógica: Aparece por primera vez una indicación de <i>rit.</i>

Octava Variación

Constantes	Variables
Armonía	Dinámica: Aparece la dinámica <i>ff</i>
	Textura: La textura deja de ser contrapuntística, las seis voces se tocan al

	unísono mediante el rasgueado.
	Ritmo: El ritmo es similar al del fandango, pero esta vez presenta seisillos y treintaidosavos.
	Ostinato: El ostinato no está presente en esta variación.

Novena Variación

Constantes	Variables
Ostinato: El ostinato aparece de forma íntegra.	Ritmo: El ritmo tiene una constante de seisillos de dieciseisavo
	Textura: La textura es a dos voces, sin desarrollo melódico, la voz superior es casi un ostinato como en la quinta variación

Décima Variación

Constantes	Variables
Armonía.	Ritmo: Se introduce un nuevo ritmo de diecillos de treintaidosavo que es constante para toda la primera frase, la segunda frase tiene el ritmo de octavo y seisillo de dieciseisavo.
	Ostinato: el ostinato no está presente en la primera frase, sin embargo en la segunda aparece en la voz superior con algunas variaciones.
	Dinámica: La indicación de dinámica para esta variación es <i>pp</i> .

Final

El final de esta obra es una pequeña fuga, sus características son las siguientes:

- Tiene Cuatro voces.
- La fuga es real.
- La forma es libre.

El sujeto está en La menor, consta de tres compases siendo cada uno cabeza, cuerpo y cola del sujeto respectivamente:

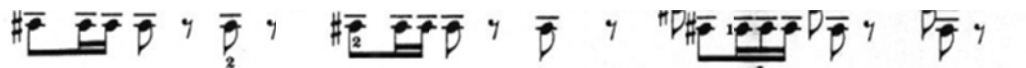


Tras la exposición del sujeto, aparece inmediatamente la respuesta a una quinta de distancia, alterando las notas para que sean las propias de Mi menor. En la voz inferior aparece el contrasujeto 1 el cual está compuesto de octavos, silencios y dieciseisavos:



Pasacaglia, cc. 92-94. El contrasujeto 1 está en la voz inferior.

Posteriormente, aparece el sujeto, ahora en Si menor, seguido de su respuesta en Fa sostenido menor, en esta misma entrada aparece un pedal en la voz inferior con la nota Fa sostenido, que lleva un ritmo muy definido, primero de octavo seguido de dos dieciseisavos y después octavos seguido de un tresillo de dieciseisavo:



Por último aparece el sujeto en la voz superior, esta vez en Do sostenido menor, la armonía de esta fuga hasta aquí, es una progresión por quintas.

Después de esto el único episodio de esta fuga nos lleva al final, este episodio usa la cola del sujeto y el ostinato de tresillos con la nota Fa sostenido. Una indicación de

ralentando hace que la música vaya desvaneciéndose hasta terminar con un acorde de Mi mayor con la indicación *pp*.

3.3.3 Zapateado

El zapateado es tanto una danza como una forma musical. Este término y sus derivados aluden básicamente a los pasos de baile que hacen énfasis en el sonido producido por los pies al bailar (Vega Toscano, 2002).

Esta obra tiene compás de 6/8 y está en Mi menor, comienza con la indicación *ff* y con un elemento (x) que nos recuerda a un arpeggio ya que está compuesto por intervalos de terceras y segundas, pero que tiene todas las notas de la escala de Mi menor además de la sensible, que en este caso es un Re sostenido, esta escala está ordenada de tal manera que junto a la dinámica de *ff* crea una tensión que nos lleva a la primera idea melódica donde se establece claramente la tonalidad de Mi menor:



En la primera idea melódica las notas Mi y Si sirven de acompañamiento a la melodía que está en el plano intermedio la cual está compuesta por grados conjuntos y sube desde Mi hasta Si, llamaremos a esta idea melódica (a):



El siguiente elemento melódico está compuesto por un arpeggio ascendente y un intervalo de tercera descendente en el cual la última nota se repite dos veces, llamaremos a este elemento (b):



Zapateado, cc. 7-10

El elemento *b*, al ser un arpeggio, tendrá siempre una intención armónica muy clara cada vez que aparezca y Rodrigo lo usará para llevar a cabo muchas modulaciones a lo largo de la obra, en esta primera ocasión los arpeggios son de Mi menor y un acorde asociado a la dominante pero que por la disposición de las voces y el uso de la nota *Mi* como pedal, solo tiene las notas Fa y La.

Tras esto, Rodrigo usa *x* para regresar al primer material *a* pero cuando este llega a *b* los arpeggios pertenecen a Sol mayor y a su dominante, seguido de Mi menor y su dominante que nos lleva una vez más a *x* que se repite esta vez dos veces. Después de esto Rodrigo usa los materiales *a* y *b* para hacer una serie de modulaciones, de tal forma que esta nueva sección pasa a Si menor en la parte del material (*b*). Tras esta sección en Si menor, regresamos nuevamente a Mi menor, pero ahora (*a*) y (*b*) están una octava arriba de la versión original.

Tras esto Rodrigo emplea un nuevo elemento que tiene una mayor densidad de voces y que hace uso de la *hemiola*, este elemento al que llamaremos *y* será de gran importancia en la sección B de la obra:



Zapateado, cc. 57-58

Después de este abrupto cambio en la densidad de las voces, Rodrigo regresa a la densidad anterior mediante un elemento melódico nuevo al que llamaremos *c*, el cual tiene la particularidad de tener tres notas repetidas en la melodía:



Zapateado, cc. 63-64

Usando los elementos *b* y *c* la obra pasará rápidamente por las tonalidades de Re menor, Mi bemol mayor, Mi Bemol menor, Si mayor y finalmente a Si menor donde usará de nuevo el elemento inicial *a*. En esta parte, Rodrigo interrumpe el desarrollo de los elementos *a*, *b* y *c* con una serie de arpeggios: Si menor, Do sostenido disminuido, Sol mayor y Sol bemol disminuido, este último acorde sirve, por enarmonía, como VII grado de Sol mayor, este elemento de arpeggios solo ocurre en esta ocasión en toda la pieza:



Justo después de los arpeggios, Rodrigo usa los elementos *a* y *b* en la tonalidad de Sol y posteriormente en Sol menor y culmina esta sección con la aparición de *x* que conduce a la sección intermedia de la obra, la cual está en Mi mayor y desarrolla el elemento *y* que había aparecido antes:



El cambio en la tonalidad y en la densidad de las voces así como el ritmo con hemiola hacen que esta sección sea muy contrastante. Emplea los acordes de Mi mayor y su dominante Si7 e interrumpe esta densidad con un nuevo elemento melódico compuesto por un arpeggio de Mi mayor, al que Rodrigo le agrega una quinta aumentada y un arpeggio del cuarto grado, La mayor:



Después de esto Rodrigo coloca una gran escala de Mi mayor escrita en seisillos:



Después de la escala, Rodrigo re-expone nuevamente el desarrollo de *y* pero en la sección de arpeggios usa un Sol sostenido disminuido como VII grado de La y pone la gran escala en esta tonalidad que termina con esta sección B de la obra y que a su vez sirve de dominante para la sección A' que comienza con el elemento *c* en la tonalidad de Re menor. En la parte final de la obra Rodrigo usa los elementos *a*, *b* y *c* y pasa brevemente por distintas tonalidades hasta regresar a Mi menor, donde usa una variación del elemento *a* como *coda* para terminar la obra con el elemento *x* seguido de un Mi octavado:



3.3.4 Retos y Sugerencias Interpretativas

Estas piezas son muy demandantes para el intérprete, cada una tiene un momento climático de gran dificultad técnica. En el Fandango algunas de las dificultades que podemos encontrar se encuentran en diferenciar las voces correctamente y en articular los sonidos de la forma en que lo indica Rodrigo. Se debe prestar especial atención al contraste que es otorgado por el diálogo entre una voz solista y los pesados acordes con disonancias que parecen estar aparte de la melodía. La parte central permite lirismo y debe reflejar un contraste con las otras dos partes. Las dificultades técnicas que encontramos son los ligados a gran velocidad, las notas agudas y los pasajes que requieren gran velocidad en ambas manos.

En la Passacaglia, la primera dificultad que se encuentra consiste en mantener el ostinato con la medida rítmica correcta y en tratar, dentro de lo posible, de no cortar estas notas. El desarrollo debe ser coherente en la obra y para esto hay que prestar especial atención en las indicaciones de dinámica que Rodrigo usa. La novena variación es la más complicada ya que se necesita ejecutar un pasaje rápido de gran dificultad mientras se mantiene el ostinato en el bajo.

Mi primera recomendación para el Zapateado es prestar especial atención a la separación de las voces, ya que estas se “enciman”, se debe buscar la digitación adecuada para que la melodía pueda destacarse sobre las notas de acompañamiento. La digitación de esta obra es algo muy personal, ya que un cambio en la digitación puede cambiar la articulación. Se debe escoger una articulación en específico, pero después de esto se debe de buscar que la articulación sea coherente durante el resto de la obra. La mayor dificultad técnica se encuentra en las dos grandes escalas que se ejecutan a gran velocidad. Mi sugerencia es emplear ligados para facilitar la ejecución de estas escalas.

Capítulo 4. Leo Brouwer:

Sonata (1990)

4.1 La Guitarra a mediados del Siglo XX

A mediados del siglo XX, la segunda guerra mundial había marcado el corazón de los europeos, quienes vieron sus hogares destruidos y sus patrias sitiadas por la muerte y el sufrimiento, esta situación se reflejó en el mundo artístico, muchos músicos emigraron a los Estados Unidos y México recibió a los refugiados españoles tras la guerra civil. Arnold Schoenber, Bela Bartok y Paul Hindemith, entre otros, dejaron Alemania para hacer una vida en el nuevo mundo.

Así mismo, los avances tecnológicos, como el aeroplano, el teléfono y el automóvil provocaron que las ideas, los artistas y el arte en general se propagaran con más facilidad y rapidez por el mundo entero.

Una de las características de la música posterior a la guerra es la gran diversidad de estilos compositivos: Música concreta, serialismo, minimalismo, microtonalidad, etc.

El siglo XX fue testigo del renovado interés por la música para guitarra, Segovia hizo una gran aportación tanto al repertorio como a la popularidad de la guitarra. A principios del siglo XX, además de los compositores segovianos como Ponce, Castelnuovo-Tedesco y Torroba otros más hicieron aportaciones importantes al instrumento como el paraguayo Agustín Barrios, el brasileño Heitor Villa-lobos y el mismo Joaquín Rodrigo, quienes creaban obras de alta calidad que permanecen actualmente en el repertorio estándar de los guitarristas de hoy en día. El *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo es hoy en día uno de los conciertos para instrumento solista y

orquestas más populares y los festivales y concursos de guitarra clásica son cada vez más abundantes.

A mediados de siglo, la nueva generación de guitarristas incluye a John Williams, Ida Presti, la familia Romero y muchos otros, dentro de esta generación de guitarristas nos importa más el inglés Julian Bream quién además de ganar una gran popularidad como intérprete colaboró con compositores como William Walton, Maxwell Davids, Benjamin Britten, Toru Takemitsu y Hans Werner Hense. Es a Julian Bream a quien Brouwer dedicó su *Sonata* en 1990.

Uno de los guitarristas que pertenece a esta generación es el también compositor Leo Brouwer (1939) quien de acuerdo con Alcaraz y Díaz (2009) es uno de los compositores vivos más interpretados en la guitarra y posee uno de los catálogos más extensos de música para este instrumento, también Cruz (1993) coloca a Brouwer como uno de los compositores-guitarristas más importantes en nuestros días:

En la segunda mitad del siglo XX, por el trabajo de muchos guitarristas en asociación con compositores de primera línea, se han producido obras cada vez más complejas para el instrumento (en la actualidad, aunque existen guitarristas compositores, cada una de estas funciones está claramente delimitada y ningún guitarrista ha escrito obras verdaderamente significativas a nivel musical general, excepto tal vez el cubano Leo Brouwer).

4.2 Leo Brouwer Mezquida

Como Ponce y Paganini, Brouwer inició su relación con la música desde la infancia, tanto su madre como su tío-abuelo eran músicos y su padre era un aficionado a la guitarra que llegó a interpretar obras de los clásicos, esto nos da una idea del ambiente musical que rodeaba a la familia de Brouwer, su tía Caridad Mezquida fue quien le impartió las primeras lecciones musicales (Villar Paredes, 1999). La figura del padre fue decisiva en el acercamiento de Brouwer a la guitarra y a la música en general, al respecto, en una entrevista para la revista *Guitar Review*, Brouwer comenta lo siguiente (Mckenna, 1988):

Mi padre es un aficionado que me enseñó de oído por tres o cuatro meses. Él era peculiar; en vez de tocar guitarra pop, él era un aficionado de Tárrega, Villa-Lobos y Granados, y él tocaba este material perfectamente de oído. Su técnica era bastante buena. Con él aprendí algo de Villa-Lobos – Chôros y algunos Preludios, y Tárrega – los preludios y mazurkas.

En 1953, a los catorce años de edad, Brouwer recibió clases de guitarra de Isaac Nicola (1916-1997) un guitarrista alumno de Emilio Pujol. Nicola recibe el crédito de iniciador de la Escuela Cubana de Guitarra. Algunos años más tarde, en 1957 Nicola estrenó la obra *Danza Característica* compuesta por su alumno Leo Brouwer.

Su primera escuela de música fue el conservatorio Peyrellade, del cual se graduó en 1956, posteriormente, en 1959 le otorgaron una beca para realizar estudios superiores de guitarra en el departamento de música de la universidad de Hartford y de composición integral en la Julliard School of Music de Nueva York.

Alcaraz y Díaz (2009) comentan que en su juventud Brouwer fue un destacado guitarrista, sin embargo en nuestros días su popularidad se debe a sus composiciones, Villar Paredes (1999) indica que en el año 1955 es cuando Brouwer se inicia de forma autodidacta en la composición, hecho que cambia su vida para siempre. Al respecto Brouwer comenta (Mckenna, 1988):

Así que comencé a aprender el llamado gran repertorio, y en cierto momento en los cincuenta me di cuenta de que había muchos huecos. Nosotros no teníamos un quinteto de Brahms para la guitarra, nosotros no teníamos L'Historie du Soldat de Stravinsky, nosotros no teníamos la música de cámara de Hindemith, no teníamos ninguna sonata de Bartok. Así que como yo era joven, ambicioso y loco, me dije a mi mismo que si Bartok no escribió ninguna sonata (para guitarra) quizá yo podría hacerlo. ¡Qué cosa tan hermosa sería si Brahms hubiera escrito un concierto para guitarra! Pero no lo hizo, así que quizá yo puedo hacerlo. Este fue el principio en la composición para mí. Tres meses o un año después, me di cuenta de que componer era todo mi mundo. Esto cambio mi actitud hacia la vida. Considero la vida como una composición completa: paisaje, arquitectura, incluso el ritmo de la gente cuando caminan y hablan. Todo esto los transferí -¡No Freudiano!- a términos musicales. Esta fue una de mis obsesiones: Forma como una complejidad universal.

Las obras de Brouwer tienen una presencia definitiva en el repertorio de los guitarristas de hoy, Alcaraz y Días (2009) mencionan que Brouwer es una de las figuras más destacadas del mundo de la guitarra debido a que sus composiciones han supuesto una revolución para el repertorio y la técnica del instrumento.

Brouwer ha participado constantemente como director de orquesta, en 1981 fue nombrado director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, en 1992 fue nombrado director artístico de la Orquesta Sinfónica de Córdoba (España) y ha dirigido las orquestas Filarmónica

de Berlín, Nacional de Escocia, de Cámara de la BBC, Sinfónica de Bochum, Sinfónica Nacional de México, entre otras (Villar Paredes, 1999).

Además Brouwer ha participado constantemente en la composición de música para cine, labor que inició en 1960 al frente del departamento de música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, donde ha colaborado en la composición de música para casi un centenar de películas, tanto cubanas como extranjeras (Villar Paredes, 1999).

4.3 La Obra de Leo Brouwer

Cuando Brouwer habla de la vanguardia en la música distingue distintas etapas que se relacionan también con las etapas en las que podemos separar su obra (Villar, 1999):

Los patrones o esquemas que identifican la contemporaneidad han variado en los últimos veinte años unas cuantas veces. Primero intensificando y desarrollando los esquemas de la novedad y más tarde negándola con los elementos de estilo más contradictorios. El serialismo se opuso al tonalismo, el aleatorismo a la escritura determinada y finalmente vemos nacer una especie de supratonalismo, minimalista unas veces, hiperromántico otras, que se opone a la vanguardia que imperó rigurosamente por más de veinte años.

De acuerdo con Villar Paredes (1999), la obra de Brouwer se puede dividir en tres grandes etapas: una primera etapa nacionalista que abarca de 1955 a 1962; una etapa de vanguardia que va de 1962 a 1967, y una tercera etapa posmodernista que comienza alrededor de los años 1967-69 y que presenta un segundo período de creación muy definido a partir de 1980, basado en un nuevo fenómeno creativo al que Brouwer prefiere llamar *nueva simplicidad*.

Brouwer mismo (1997) nos detalla las etapas en las que se divide su obra, en una entrevista que se llevó a cabo en Caracas, Venezuela en 1997. Sobre el período al que Villar llama nacionalista, Brouwer comenta: “Comencé a componer en 1955. Tuve un contacto muy fuerte en este primer período con la cultura popular, una cultura con raíces en los rituales africanos que tienen una tradición de casi 500 años en Cuba. Fue el pilar de los materiales temáticos de mi música, la fuente de su sabor Afro-Cubano, claro que con una armonía sofisticada.”

Esta primera etapa se caracteriza por el manejo de las formas musicales tradicionales y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales, aunque ya se percibe una tendencia al rompimiento con la armadura de clave manteniendo uno o varios centros tonales, recurso que luego se convierte en un rasgo común a toda su obra. Entre las obras que pertenecen a

esta etapa están *Ritual, Sonoridades, Tres Danzas concertantes, Micro Piezas, Danza característica*, entre otras. (Villar Paredes, 1999).

Al respecto de la segunda etapa, Brouwer (1997) comenta: “La música de este período involucra música experimental. No me gusta llamar a este tipo de música “experimental”, pero está considerada con la vanguardia musical de esta década. Comienza con obras como, Sonogramas y Variantes de Percusión de 1961-1962, Canticum, La Espiral Eterna, etc...”

Brouwer comenta que su segunda etapa podría haber comenzado en 1962, algunos rasgos de esta etapa son concepciones de tipo serial, uso frecuente de formas extra-musicales y mezcla de éstas con formas musicales puras, también el uso de la construcción interválica de acordes ya que Brouwer hace uso de acordes de segundas y cuartas superpuestas además de acordes de novena y oncenaria. La composición armónica general se configura a partir de un pensamiento polifónico por planos, no a partir de los procedimientos tradicionales, sino como resultado de la polifonización por planos, lo cual puede darse por diferentes procedimientos: por medio de un plano melódico unido a acordes que persisten en su unidad lineal a través de bloques acordales simultáneos; como reiteración de una nota en una voz y desplazamiento en otra, o mediante la utilización de un contrapunto en el cual las voces conservan su independencia temática. Otro punto importante es el elemento reiterado, el cual constituye un rasgo caracterizador de su creación, puede ser un salto interválico en un sentido u otro con repetición de una nota determinada, también puede ser la reiteración de una nota a manera de ostinato. Todos estos rasgos son definitorios y se mantienen a lo largo de su producción con mayor o menor énfasis, sobre todo en sus últimas etapas (Villar, 1999).

De acuerdo con Villar Paredes (1999) la tercera etapa, que comienza entre 1967 y 1969 “Cabe perfectamente en lo que se ha denominado posmodernismo, tendencia estilística que no es otra cosa que la suma de diversas formaciones, estructuras, texturas, citaciones, superposiciones de diversas épocas históricas, contenidos formales, etc.”

Brouwer platica de esto en 1989 cuando habla de su *Concierto de Lieja*, el cual fue compuesto en 1981 (Villar, 1999); “Lo hice pensando en Brahms, en Tchaikovski... No quiero decir que se parezca a ellos en la temática, pero sí en la estructura y el propósito. Es una obra grande, brillante, ligera, sin complicaciones de lenguaje. La complicación es otra, justamente lo que hoy se llama posmodernismo, que es reírse del modernismo”

El segundo periodo de creación de esta etapa es al que el mismo Brouwer ha llamado “Nueva Simplicidad”, se inicia hacia 1980 y se inserta en el posmodernismo. El mismo Brouwer

comenta lo siguiente al respecto (Brouwer, 1997): “Hice una especie de regresión que va hacia la simplificación de los materiales compositivos. Eso que yo considero mi último período al que llamo “Nueva Simplicidad”. Esta Nueva Simplicidad abarca elementos esenciales de la música popular, de la música clásica y de la misma vanguardia. Esto me ayuda a dar contraste a grandes tensiones.”

Villar Paredes (1999) indica que el manejo de recursos expresivos se presenta en dos vertientes en cuanto al enfoque compositivo, una minimalista y la otra hiperromántica, dentro de un remarcado supratonalismo. En este período se mantienen muchos rasgos que Brouwer había utilizado en su segunda etapa. Algunas de las características de la Nueva Simplicidad son: un remarcado lirismo propio de la música que precedió a las corrientes atonales, la recurrencia a sus intervalos característicos como segundas, cuartas y séptimas, las formas tripartitas re-expositivas, el uso de variantes como procedimiento fundamental de desarrollo y la utilización de una célula fundamental como núcleo generador de la obra.

4.4 Sonata Para Guitarra.

La Sonata de Leo Brouwer para guitarra sola, fue escrita en 1990 y está dedicada al guitarrista inglés Julian Bream y pertenece al periodo compositivo al que el mismo Brouwer llama nueva simplicidad, la obra muestra rasgos de posmodernismo como son las citas de grandes compositores de la historia (Beethoven, Pasquini) y las superposiciones de épocas históricas. Los elementos propios de la “nueva simplicidad” son el hecho de abarcar elementos esenciales de la música popular (en este caso el fandango y el son cubano), de la música clásica (uso de la forma sonata, cita de la sexta sinfonía de Beethoven) y de la música de vanguardia, otros elementos propios de la “nueva simplicidad” son el lirismo que aparece en algunos momentos de la sonata y el desarrollo a partir de células pequeñas.

La obra está escrita en tres movimientos, cada uno hace referencia a músicos de distintas épocas:

- Fandangos y Boleros (Beethoven y Soler)
- La Sarabanda de Scriabin
- La Tocatta de Pasquini

4.4.1 Fandangos y Boleros

Este primer movimiento cumple con las características formales del *allegro de sonata*, pero con algunas libertades propias de un compositor de los siglos XX-XXI. En este caso, a diferencia del *Allegro Risoluto* de Paganini, la obra tiene una introducción lenta, a la que Brouwer llama *Preámbulo*.

El primer material del preámbulo consta de tres partes o niveles sonoros, el primero de estos compuesto por la nota Sol sostenido que es un armónico que se toca en la sexta cuerda sobre el traste nueve, el segundo es un grupo de cuatro fusas con la indicación L.V. (*lasciare vibrare*) que crea una sonoridad sobre la que se destaca el tercer nivel sonoro que es la nota *sol* con una duración de blanca y con un calderón en la voz superior:



Fandangos y Boleros, cc. 1.

Estos tres planos se siguen desarrollando a lo largo del *preámbulo*, agregándose notas acompañadas de variaciones rítmicas, las ideas culminan cada vez en la misma nota Sol.

La idea principal se interrumpe repentinamente con un pasaje veloz formado por quintillos y seisillos de fusa:



Fandangos y Boleros, c. 4.

Este pasaje rápido conduce a un elemento temático nuevo en el compás cinco, el cual está compuesto por las notas Re sostenido y Mi en octavas, este elemento se desarrollará posteriormente.

Tras una repetición más del primer material, Brouwer introduce un material nuevo que además lleva la indicación de "*rítmico e mosso*", este motivo está compuesto por intervalos de segunda

mayor y un intervalo de tercera menor y aparecerá en los tres movimientos de la sonata, le llamaremos *motivo principal*.



Fandangos y Boleros, c. 7.

Ideas musicales similares a este pequeño material, al que llamamos *motivo principal*, aparecen constantemente en la obra de Brouwer quien usualmente usa temas, ideas o motivos de obras que compuso anteriormente, ya sea de manera textual o reelaborados (Aguirre, 2011). En este caso, podemos encontrar ideas muy similares a ésta en el tercer movimiento del *Concierto de Toronto* para guitarra y orquesta, escrito por Brouwer en 1987 y en otras de sus obras.

El *preámbulo* termina con un *piu mosso* en el cual Brouwer presenta la idea que ya había sugerido en el compás cinco, pero esta vez de forma completa.



Fandangos y Boleros, c. 10

Esta idea ya se había presentado en el tercer movimiento de las *Tres danzas concertantes*, una obra anterior de Brouwer, escrita en 1958 (Aguirre, 2011).

Los cambios de compás, la gran variedad rítmica (tresillos, quintillos, seisillos, etc), la presencia de calderones y las indicaciones como *ritenuto*, *accelerando* y *veloce* nos muestran que el tempo en este *preámbulo* es muy flexible y hasta cierto punto inestable, dando libertad al intérprete de ejecutarlo de manera muy personal.

La exposición comienza con un cambio de tempo y la indicación de “*Danza*”. De acuerdo con Aguirre (2011) Brouwer toma el ritmo del fandango para elaborar esta sección de *primer grupo* o *tema a* de este movimiento:



Fandangos y Boleros, cc. 13-14.

Esta idea que tiene ritmo de fandango se desarrolla cambiando la duración, pero sin modificar las notas que lo definen, en esta sección una melodía tomada del motivo principal aparece en la voz intermedia. Las presentaciones de esta idea se ven interrumpidas por pasajes rápidos, de una manera similar a lo que vimos en el compás número cuatro del preámbulo:



Fandangos y Boleros, c. 17.

Para terminar con el primer grupo Brouwer vuelve a usar el motivo empleado en el *piu mosso* del compás diez que sirve como transición al segundo grupo o tema b.

Posteriormente comienza el segundo grupo o tema b que consta de tres planos, el más grave emplea la nota Sol sostenido con duración de negra con punto como *ostinato*, el plano intermedio es una melodía que usa las notas Re, Si, Mi y La y el plano más agudo que usa la nota Sol sostenido dos octavas arriba de la del bajo y que a diferencia de este, cambia su rítmica:



Posteriormente esta idea se presenta con la nota Fa como bajo y con variaciones rítmicas en la voz intermedia y después con la nota Do sostenido.

Para pasar de la exposición al desarrollo Brouwer propone un nuevo elemento, que de acuerdo con Aguirre (2012) tiene su origen rítmico en la clave del son cubano y que Brouwer había empleado con anterioridad en las *Tres danzas concertantes*:



El desarrollo usa el tema b principalmente, intercalándolo con el elemento cubano y con los pasajes rápidos similares al que se usó en el preámbulo y en la danza.

La re-exposición o recapitulación tiene dos elementos, el primero es una célula en modo lidio que se desarrollará aumentando su extensión y el segundo elemento es el tema del primer grupo al que Brouwer llamó *Danza*.

Esta célula usa el ritmo del fandango que Brouwer uso en el primer grupo en la sección a la cual llamó danza, se presenta tres veces y entonces es interrumpida por el tema *a*, la célula inicial es la siguiente:



Fandangos y Boleros, c. 74.

Cada vez que se presenta de nuevo, la célula se presenta más desarrollada y es interrumpida por el tema *a* que también está cada vez más desarrollado. Esta célula se desarrolla hasta convertirse en lo siguiente:



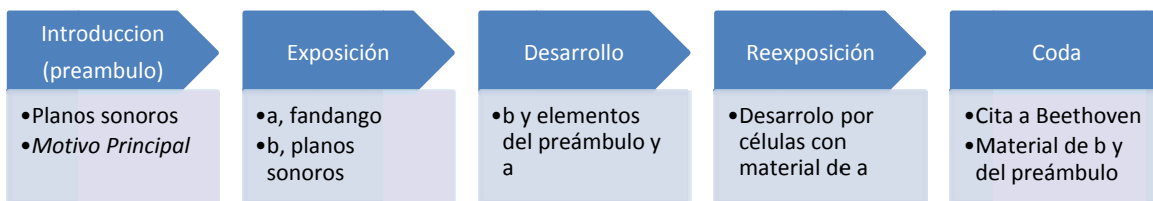
Fandangos y Boleros, cc. 101-102.

La *coda* inicia con una cita a la sinfonía número seis de Beethoven, con la indicación de *un poco pesante*. Brouwer pone una anotación que dice “Beethoven visita al Padre Soler” este es un elemento programático que describe una escena en la que Beethoven visita al músico español

Antonio Soler. De acuerdo con Aguirre (2011) Brouwer describió esta escena durante una clase magistral en buenos aires:

De esta manera se imaginó una escena en la que Beethoven irrumpe violentamente en la habitación del padre Soler, quién ya anciano, contesta débilmente al músico alemán (el tema de la pastoral tiene una indicación de Forte un poco pesante mientras que la evocación del tema b indica pianissimo). Luego Ludwig, al ser consciente de haber importunado al español, vuelve a hablar pero esta vez lo hace de una manera más suave y gentil (en la partitura Brouwer indica pizzicato y piano).

De esta forma sabemos que Soler está representado por el *tema b* y Beethoven por esta cita de la sinfonía pastoral. El diálogo termina con un calderón y posteriormente se presenta de nuevo la primera idea del *preámbulo*, seguida de la célula de la re-exposición. Tras una gran pausa, la obra termina con la nota Do octavada.



4.4.2 La Sarabanda de Scriabin

Esta obra tiene forma ternaria ABA, la sección *A* de la obra comienza con un tema que usa las notas Fa, Sol y La, el ritmo emplea únicamente negra con punto, negra y octavo, este primer motivo que servirá de ostinato es tocado con armónicos en Fa y La, este armónico de Fa se ejecuta sobre el traste número doce de la sexta cuerda, para poder hacer esto se requiere afinar la sexta cuerda en la nota Fa en vez de la nota Mi, esto es un semitono arriba de lo normal, posteriormente el tema se toca con notas ordinarias, el Fa se ejecuta en la sexta cuerda al aire, en este tema, Brouwer hace la anotación de *lasciare vibrare*, lo que indica que las notas deben resonar libremente:

Sarabanda (♩=60...69)

Sarabanda de Scriabin, cc. 1-4

En el compás cinco inicia un nuevo elemento melódico que usa como acompañamiento al anterior, es el *motivo principal* que está presente en el primer movimiento de la sonata (aparece por primera vez en el primer movimiento con la indicación *rítmico e mosso*), Brouwer coloca este *motivo principal* en la voz más alta.

Sarabanda de Scriabin, cc. 5-6.

Posteriormente, el *motivo principal* se toca dos octavas abajo, con el mismo acompañamiento y después de eso inicia una nueva melodía contrastante y de gran lirismo, escrita en ritmo de octavo pero con la indicación *movendo* para indicar flexibilidad en el tempo y con la indicación *lasciare vibrare* que nos indica que las notas deben mezclarse entre sí lo más posible; para ayudar a que se dé este efecto sonoro, Brouwer indica que algunas notas deben de ser tocadas con armónicos, aquí muestro solo un fragmento:

Sarabanda de Scriabin, cc. 13-15

Tras un desvanecimiento de nuestro primer tema, indicado con un *ppp* y un regulador, Brouwer nos lleva a la sección *B* de la sarabanda, la cual tiene la indicación de *Omaggio a Scriabin*. En este homenaje a Scriabin el compás cambia a 4/4, inicia con el *motivo principal* acompañado de un ostinato en la nota Sol y bajo en el Fa de la sexta cuerda al aire. A diferencia de la primera sección, que se mantiene en dinámica *piano*, la segunda sección inicia con la indicación *sonoro*:



Sarabanda de Scriabin, cc. 23-24.

El segundo elemento de la parte *B* regresa al compás de 3/4 y se caracteriza por el uso de los tresillos:



Sarabanda de Scriabin, cc. 28-31.

Después se retoma el primer tema de esta sección *B* y se introduce un desarrollo de esta idea, ahora con compás de 3/4 con el motivo principal en la voz superior acompañado de una escala dórica en la voz inferior, esta escala termina con la nota Do lo cual resulta en un tetracorde aumentado:

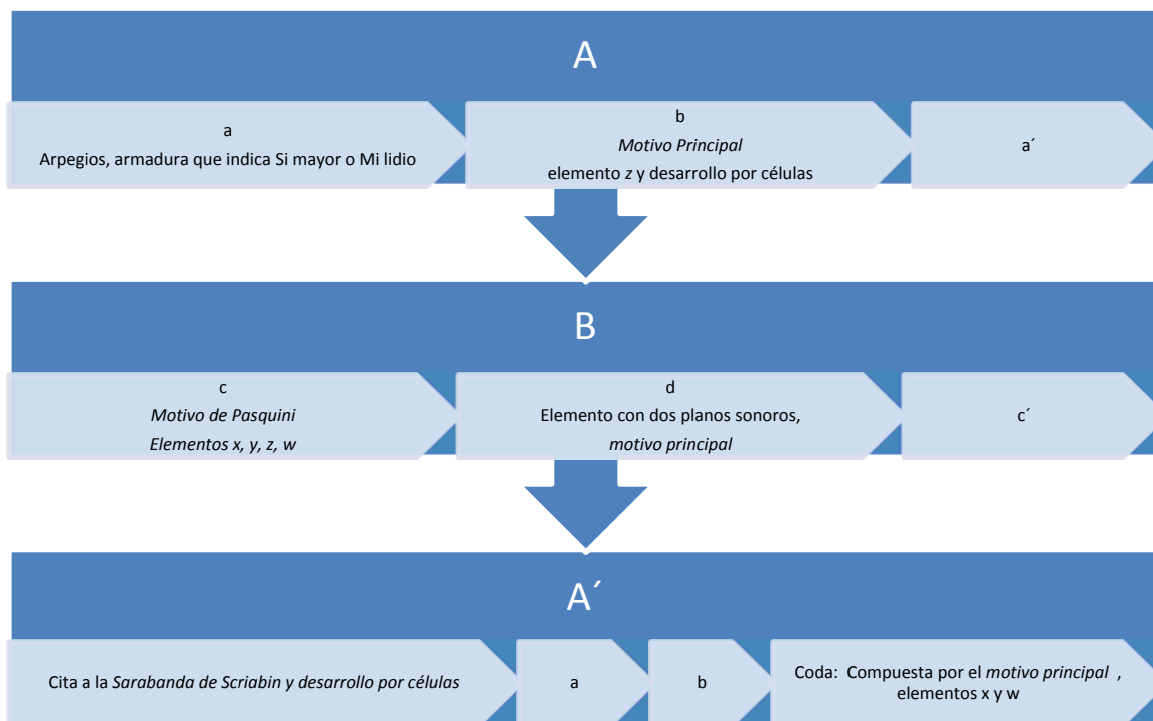


Sarabanda de Scriabin, cc. 34-35

Después de esto se re-expone la sección *A* pero de forma algo acotada, la obra termina con los armónicos que aparecen en el primer compás con las indicaciones *poco meno* y *morendo* y un calderón en la nota final, como si regresara a donde comenzó.

4.4.3 La Toccata de Pasquini

Para entender mejor esta obra y los elementos que la componen, primero muestro la estructura que presenta este tercer movimiento:



La primera parte de esta obra (A) se compone de dos secciones a las que llamaremos *a* y *b*.

La primer semifrase de *a* es un arpeggio ascendente en el cual primero se destacan las notas del bajo y después se destaca la voz más aguda creando un contrapunto entre las dos voces, este segundo elemento con el contrapunto en la voz superior se repite textualmente una vez, la segunda semifrase tiene una melodía en la voz más grave, acompañada de notas pedales cuya ejecución se facilita gracias al uso que hace Brouwer de las cuerdas al aire. Debido a que el compás dos se repite textualmente, la frase tiene 5 compases en vez de 4:

Allegro vivace (♩.=88...96)

La Toccata de Pasquini, cc. 1-6.

La segunda frase comienza de nuevo con la misma semifrase que la primera, se repite el mismo arpeggio con el contrapunto, pero la segunda semifrase introduce un nuevo elemento en el cual la nota Si es predominante:

La Toccata de Pasquini, cc. 9-10

Con estas dos frases podemos darnos cuenta de que el ritmo constante de semicorcheas es un rasgo característico de esta obra, esta constante casi nunca se detiene, exceptuando momentos en los que el compositor quiere hacer un contraste. Otro rasgo importante es que las alteraciones presentes en esta sección (A) podrían indicarnos la tonalidad de Si mayor o el modo Mi lidio, esto es propio de lo que Brouwer llama “nueva simplicidad”.

Después de esto un pequeño puente con duración de cuatro compases introduce nuevos elementos que posteriormente se usarán como puente entre diversos elementos temáticos. El primero de estos elementos de puente (x) consta de un arpeggio seguido de una figura que alterna dos intervalos melódicos de cuarta justa.

La Toccata de Pasquini, c. 12.

Otro elemento que aparece en este puente y que se usará posteriormente es una figura que usa las notas Mi y La# en diferentes octavas (y) en el que Brouwer usa las cuerdas al aire para facilitar la ejecución, la posición de en la mano izquierda se desplaza cada vez que aparece este elemento y, lo que hace que los intervalos cambien, mas no así la idea musical, y aparece por primera vez en el compás 15, en este caso la nota Si aparece como consecuencia del uso de las cuerdas al aire:

La Toccata de Pasquini, c. 15.

Este puente nos lleva a b, en donde aparece el motivo principal, acompañado de semicorcheas, primero aparece incompleto y posteriormente aparece completo:

La Toccata de Pasquini, c. 16.

Posteriormente este mismo motivo principal aparece una cuarta arriba.

Otro elemento que define a esta parte b es un pizzicato Bartok seguido de un acorde de novena menor (z), con la indicación de *f*, este elemento contrastante detiene la constante de semicorcheas, este pequeño elemento z también se usará posteriormente como puente:

La Toccata de Pasquini, c. 20.

Esta sección *b* tiene cambios de compás y frases irregulares, para terminar con *b*, Brouwer usa de nuevo células en las cuales desarrolla el elemento de semicorcheas que acompañaba al motivo principal en los compases anteriores. La célula, en un principio de dos notas, crece y se transforma hasta componerse de cinco notas.

Aquí Brouwer usa el elemento *y* esta vez desplazado a las notas Si y Mi en distintas octavas, posteriormente, el elemento *z* nos regresa a la repetición de la parte *a*.

Tras la repetición de *a* se pasa a la parte B de la obra. La siguiente sección *c* continúa con la constante de semicorcheas e introduce el intervalo de tercera descendente que usó Pasquini en su tocata, este intervalo está en la voz superior:

La Toccata de Pasquini, c. 52.

En esta sección (*c*) Brouwer usa variantes de los elementos *x*, *y*, *z* y además introduce un nuevo elemento que tiene un acorde de cinco notas y después la nota Fa repetida, posteriormente se usan las notas Fa y Mi en distintas octavas, la última parte de este elemento también rompe con la constante de semicorcheas, este elemento está en seisillos y usa las notas Mi y Fa en tres octavas diferentes, de este modo parece que las notas Mi son apoyatura de las notas Fa, llamaremos *w* a este elemento donde las notas Fa y Mi son predominantes. De particular importancia es el compás donde se rompe la constante de dieciseisavos con la aparición de seisillos, donde también se usan las notas Fa y Mi en distintas octavas.

w:

La Toccata de Pasquini, cc. 57-59

Después de este puente, se repite el elemento que contiene el intervalo de tercera menor descendente que representa a Pasquini, pero esta vez el intervalo está entre las notas La bemol y Fa. Después de esto Brouwer usa los seisillos de *w* como puente para llegar a la sección *d*.

La sección *d* está compuesta fundamentalmente de dos elementos, el primero de ellos se compone de dos planos sonoros, un plano compuesto por la nota Sol sostenido que se toca en una doble octava ejecutada sobre la primera y sexta cuerda sobre el mismo traste y que lleva la indicación *f*, este plano sonoro está acompañado por otro que usa semicorcheas en constante, con la indicación de dinámica *p*:



La Toccata de Pasquini, cc. 63-65

W interrumpe el desarrollo del elemento anterior y lleva a un elemento nuevo que tiene el motivo principal un poco variado en la voz superior y está acompañado por arpeggios:



La Toccata de Pasquini, cc. 70-71.

W aparece nuevamente para llevarnos de nuevo al elemento de dos planos sonoros, pero esta vez construido con la nota Fa.

Tras una repetición mas del motivo de Pasquini, Brouwer usa de nuevo el desarrollo por células y termina esta sección con el motivo de Pasquini, esta vez compuesto por las notas Fa sostenido y Re sostenido, tras un calderón Brouwer interrumpe el tempo ágil de la obra con una cita casi textual del segundo movimiento que lleva la indicación de *tempo di Sarabanda*. Tras esto un desarrollo por células con la indicación *lento* y *accelerando poco a poco* nos regresa al tempo primo a la sección *A'*, que está compuesta por *a* y *b*.

La coda está compuesta por el motivo principal acompañado de arpeggios que apareció en el compas 70 a lo que sigue *x* en diferentes posiciones, seguido de los seisillos de *w*, en esta sección final aparece un nuevo elemento compuesto por un compás de silencio y un arpeggio al que le siguen notas en ritmo de cuarto:



La Toccata de Pasquini, cc. 117-118.

Los últimos compases se componen de *m*, que esta vez termina con una especie de arpeggio descendente que debe ejecutarse a gran velocidad (*vivace, prestissimo*) con ayuda de los ligados y de las cuerdas al aire y por último aparece *z* con la indicación *ad libitum*:



La Toccata de Pasquini, cc. 122-123.

4.4.4 Retos y Sugerencias Interpretativas

El primer reto que encontramos en el primer movimiento de la Sonata es la gran variedad rítmica, el alumno que aborde esta pieza deberá tener mucho cuidado en solfear con mucha precisión las diversas agrupaciones de cinco y siete notas, recomiendo el uso del metrónomo para poder ejecutar con claridad los pasajes con la rítmica mas difícil y solo una vez que esté bien entendida la rítmica se puede proceder a estudiar el tempo de manera más elástica, atendiendo a las indicaciones de *accel*, *veloce*, *riten*, etc. Recomiendo que los pequeños pasajes que deben ejecutarse a gran velocidad se estudien por separado. Me parece que hay que prestar especial atención a los contrastes dinámicos y al contraste entre colores que pide Brouwer ya que este trabajo es algo esencial para esta obra.

Sobre el segundo movimiento, me parece que el ostinato que aparece en los primeros compases debe ser estudiado con mucho cuidado, buscando igualar el color cada vez que sea necesario tocarlo, la aparición de otra voz en distintas octavas complica esto.

En el tercer movimiento, el principal reto técnico es alcanzar el tempo que pide Brouwer, mi sugerencia en este aspecto es tener cuidado al estudiar este tipo de obras por periodos prolongados, en mi caso noté que al estudiar a mayor velocidad se tensaba mi mano derecha, esta tensión es innecesaria y estorba para la ejecución; sin embargo, lo más importante es estar

consciente que estudiar por tiempo prolongado con tensiones que no son naturales para el cuerpo puede llevar a lesiones o problemas, el estudiante deberá estar muy consciente de las tensiones y relajaciones de la mano, en este caso de la mano derecha, para evitar lesiones. Una vez más sugiero que en este tercer movimiento se estudien con cuidado los contrastes de dinámica y de color.

Referencias

- Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, de acuerdo a los manuscritos originales*. México: Ediciones Étoile, S.A. de C.V.
- Alcázar, M. (1989). *The Segovia-Ponce Letters*. United States of America: Editions Orphée, Inc.
- Alcaraz, M. y Díaz, R. (2009). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. España: Editorial Club Universitario.
- Barrón, J (2004). *Manuel María Ponce, a bio-bibliography*. United States of America: Praeger Publishers.
- Bellow, A. (1970). *The illustrated history of the guitar*. New York: Belwin Mills Publ Co.
- Berlioz, H. (1865). *Memorias / Hector Berlioz ; vers. castellana de José Vega Merino*. Madrid: Taurus (1985).
- Brouwer, L. (1997). Entrevista por Rodolfo Betancourt. A close encounter with Leo Brouwer., Tomado de <http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>
- Cruz, E. (1993). *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música.
- Díaz, C. y Díaz, D. (2003). *Ponce genio de México*. (2nd ed.). México: Federación Editorial Mexicana.
- Gazzelloni, G. (1987). *Niccolo Paganini: The complete works for guitar solo*. Heidelberg, Germany: Chantarelle Verlag.
- Gazzeloni, G. (1990). *Grand sonata (M.S.3) for guitar and violin*. Heidelberg, Germany: Chantarelle Verlag.
- Gruenfield, F. (1969). *The art and times of the guitar an illustrated history of guitars an guitarist*. United States of America. The Mcmillan company.
- Hickman, R. (2001). *The instrumental romance*. S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2 ed., Vol. 21). Lóndres: Macmillan Publisher Limited.
- Kahmi, V. (1995). *De la mano de Joaquín Rodrigo*. (2nd ed.). Ediciones Joaquín Rodrigo.
- Macías, R. (2001). *Las seis cuerdas de la guitarra*. Guadalajara, México: Conexión Gráfica.
- Mckenna, C. An interview with Leo Brouwer. *Guitar Review*, (75), Tomado de <http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>

- Miranda, R. (2001). Manuel (María) Ponce (Cuéllar). S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2 ed., Vol. 20). Lóndres: Macmillan Publisher Limited.
- Nuñez, F. (1999). Fandango, España. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Vol. 4). Sociedad General de Autores y Editores.
- Otero, C. (1981). *Manuel M. Ponce y la Guitarra*. México: Ediciones Fonapas.
- Rosen, C. (1988). Formás de sonata. España: W.W. Norton & Company.
- Sage, J., Friedmann, S. (2001). Seguidilla. S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ed., Vol 20). Lóndres: Macmillan Publisher Limited.
- Silbiger, A. (2001). Passacaglia. *The New Grove Dictionary of Music And Musicians* (2ed., Vol. 19). Lóndres: Macmillan Publisher Limited.
- Scheit, K. (1983). Niccolò Paganini: Grosse sonate für gitarre allein. Universal Edition A.G.
- Stratton, S. (1907). *Niccolò Paganini: His life and work*. Tomado de <http://www.gutenberg.org/files/39571/39571-h/39571-h.htm> (2012)
- Vega Toscano A. (2002). *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Vol. 10). Sociedad General de Autores y Editores.
- Villar Paredes, J. M. (1999). Brouwer Mezquida, Leo. *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (Vol. 2). Sociedad General de Autores y Editores.
- Wade, Graham. (2006). *Joaquin Rodrigo, a life in music: Traveling to Aranjuez: 1901-1939*. Yorkshire, Inglaterra. GRM Publications.

ANEXOS

ANEXO 1: PROGRAMA

PROGRAMA

Grand Sonata a Cbitarra Sola

Niccolò Paganini

(1782 – 1840)

Allegro Rissoluto

Romance

Andantino Variato

Thème Varié et Finale

Manuel M. Ponce

(1882 – 1948)

Tres Piezas Españolas

Joaquín Rodrigo

(1901 – 1999)

Fandango

Passacaglia

Zapateado

Sonata

Leo Brouwer

(1939)

Fandangos y Boleros

La Sarabanda de Scriabin

La Toccata de Pasquini

ANEXO 2: PROGRAMA DE MANO

NOTAS AL PROGRAMA

Niccolò Paganini - *Grand Sonata per Chitarra Sola*

Niccolò Paganini

Paganini nace en Génova el 27 de octubre de 1782 y como muchos grandes compositores e intérpretes inicia su vida musical muy joven. Su padre, Antonio Paganini, quien según algunos autores tocaba la mandolina, el violín o ambos instrumentos, fue quien le impartió a Niccolò sus primeras lecciones de música. Durante su juventud Paganini recibió una esmerada educación musical y su debut profesional ocurrió en el teatro nacional de Génova en 1793 a los once años.

Con el paso de los años Paganini fue creando una reputación sin par como violinista, viajando por toda Italia y haciendo crecer poco a poco su fama. Muchos relatos sobre sus hazañas han quedado grabados en la historia. Su talento como violinista y su habilidad para leer a primera vista impresionaron a sus contemporáneos. La posición de Paganini como uno de los grandes virtuosos del violín alcanzó una altura mucho mayor cuando el músico salió de su natal Italia para iniciar un tour en el resto de Europa. Paganini murió el 17 de mayo de 1840.

La importancia de la guitarra en la vida de Paganini es innegable, esto queda demostrado en la gran cantidad de obras que escribió para este instrumento y en los testimonios que existen sobre su manera de tocar la guitarra.

Si bien Paganini se hizo de fama y fortuna interpretando sus propias composiciones en el violín, en su tiempo libre, quizá olvidando el glamor del escenario, dedicó muchas horas a la composición de obras para guitarra, no para tocar en los grandes teatros, sino para disfrutar él mismo del placer de la música. Creo entonces que la obra para guitarra de Paganini, sin perder la personalidad que encontramos en sus composiciones para violín, nos muestra una parte más íntima del mundo musical de Paganini.

La obra para guitarra sola de Paganini incluye 43 *ghiribizzi*, 37 pequeñas sonatas, sonatinas y piezas misceláneas. La guitarra está presente en la mayor parte de la música de cámara de Paganini.

Grand Sonata Per Chitarra Sola

El título completo de esta obra es *Grand Sonata per Chitarra Sola con Accompagnamiento di Violino* y fue escrita muy probablemente en 1803 para guitarra y violín, sin embargo, si revisamos una edición facsimilar del manuscrito original podemos notar que en esta obra, el discurso musical es desarrollado por la guitarra y que el violín tiene una participación muy discreta y no tiene un dialogo efectivo con la guitarra sino que solo da soporte armónico y a veces contribuye a llenar los espacios dejados por las notas largas en la guitarra.

La *Grand sonata* está escrita en La mayor y tiene una estructura que concuerda con las reglas típicas de la sonata del periodo clásico. Consta de tres movimientos, siendo el primero de ellos un allegro de sonata titulado *Allegro Risoluto*, el segundo lleva por título *Romance* y el tercero es un tema con variaciones al que Paganini llamó *Andantino Variato*.

Manuel M. Ponce – *Thème Varié et Finale*

Manuel M. Ponce

Manuel María Ponce Cuellar nació en el municipio de Fresnillo, en el estado de Zacatecas el día 8 de diciembre de 1882; siendo el menor de doce hijos de Felipe de Jesús Ponce y de María de Jesús Cuéllar de Haro. A los pocos días de nacido, la familia Ponce se mudó a la ciudad de Aguascalientes, donde el músico pasó la mayor parte de su infancia.

Desde muy corta edad, Ponce demostró grandes dones como músico, por lo que recibió educación en este ámbito desde su infancia. Su hermana Josefina le impartió sus primeras lecciones de piano y solfeo y posteriormente su búsqueda de conocimiento lo llevó a mudarse a la Ciudad de México en el año de 1900. En la capital ingresó a la academia de música de Vicente Mañas.

Tiempo después, se embarcó hacia Europa donde logró ingresar al Liceo Musical de Bolonia en 1904 y estudió con Luigi Torchi y con Cesare dall Ollio. Al terminar sus estudios en Italia,

Ponce viajó a Alemania donde recibió lecciones de Martín Krauze y en 1925 viajó a Francia donde fue alumno en la cátedra de Paul Dukas.

Una vez concluidos sus estudios en Francia, Ponce regresó a México, donde le ofrecieron una plaza en el Conservatorio Nacional de Música en las cátedras de Historia de la Música y de Piano. Para mayo de 1933, Ponce obtuvo el cargo de Director del Conservatorio Nacional de Música y en 1945 fue nombrado director de la Escuela Nacional de Música.

Manuel M. Ponce fue sin duda un líder entre los músicos mexicanos de su generación y dio un impulso primordial al desarrollo de un estilo nacionalista mexicano. Ponce hizo arreglos de melodías populares y escribió canciones mexicanas como *Por ti mi Corazón* y *Estrellita*.

A lo largo de su vida, Ponce abordó una considerable variedad de géneros y estilos; desde el romanticismo de sus primeros trabajos para piano, el impresionismo, el nacionalismo, así como el uso de temas populares mexicanos y el modernismo.

En 1923, estando en la Ciudad de México, Ponce asistió a un recital del guitarrista español Andrés Segovia, quien vino a México por primera vez en esa ocasión. Ponce escribió un artículo en *El Universal* del 6 de mayo de 1923, en el cual se expresó muy favorablemente sobre el desempeño musical de Andrés Segovia. Tras esto, Segovia, quién era un promotor de la guitarra entre los compositores contemporáneos, le pidió a Ponce que escribiera alguna obra para guitarra, Ponce escribió con prontitud su *Allegretto quasi una serenata* obra que después incluyó como tercer movimiento de su *Sonata Mexicana* la cual envió a Andrés Segovia junto con un arreglo para guitarra de *La Valentina*.

Así fue como comenzó la amistad entre Ponce y Segovia, la cual tuvo fuertes consecuencias en la vida de Ponce, ya que en momentos de necesidad Segovia ayudó al compositor mexicano, además hicieron una gira a Sudamérica juntos y Segovia colaboró en la revisión y publicación de la obras para guitarra de Ponce.

La obra para guitarra de Ponce abarca diversos ámbitos, entre sus obras para guitarra hay sonatas, canciones arregladas para guitarra, preludios, temas con variaciones y el *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta, entre otras obras.

Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 a la edad de 66 años.

Thème Varié et Finale

El Tema Variado y Final fue escrito por Ponce mientras éste vivía en París. El manuscrito del compositor lleva una anotación que indica la fecha de la terminación de la obra: París, 8 de junio de 1926.

El manuscrito del *Thème Varié et Finale* que se encuentra en el archivo musical de Ponce tiene dos versiones, una escrita por el mismo Ponce y una segunda versión escrita por Segovia, esta última versión fue la que se publicó por Schott en 1928.

La obra como fue concebida en un principio por Ponce, consta de un tema del propio autor, nueve variaciones y un gran desarrollo titulado *final*. La versión editada por Segovia Consta del tema, seis variaciones y el final.

La versión que se presenta en este recital es la editada por Segovia y tiene cambios importantes con respecto al manuscrito de Ponce, el primer cambio notorio es una doble barra de repetición que aparece en la primera parte del tema y aparece también en la primera parte de cada una de las variaciones. Otro cambio importante es que en la versión de Segovia se suprimen las variaciones I, VIII y XI y además se cambia el orden en el que las variaciones se presentan.

Joaquín Rodrigo – Tres Piezas Españolas

Joaquín Rodrigo

Joaquín Rodrigo Vidre nació en Sagunto, Valencia el 22 de noviembre de 1901, hijo de Vicente Rodrigo Peirats y Juana Vidre Ribelles. En 1905 hubo una fuerte epidemia de difteria y Joaquín contrajo la enfermedad, lo cual dañó su vista permanentemente. A la edad de siete años, Rodrigo ingresó en la Escuela para Ciegos en Valencia, es en esta época donde inicia sus estudios de violín y piano.

En 1927, a la edad de veinticinco años, Rodrigo salió de su país para estudiar en Francia donde ingresó a la cátedra de Paul Dukas y entabla amistad con su compañero Manuel M. Ponce.

En 1929, aún estando en París, Rodrigo conoció a Victoria Kahmi, quien posteriormente sería su esposa. Victoria se volvió la compañera de Rodrigo en sus viajes por Alemania, España y

Francia, interpretó al piano sus obras, ayudó a transcribir las piezas del braille a la partitura y fue su apoyo incondicional, contrajeron matrimonio en enero de 1933.

A pesar de haber recibido reconocimiento en España y Francia, Rodrigo y Victoria sufrieron muchos problemas económicos, pero su suerte cambió en 1940, año en que se estrenó el *Concierto de Aranjuez* para guitarra sola y orquesta, una obra que goza de una gran popularidad en las salas de concierto.

Joaquín Rodrigo murió en 1999 a los 97 años de edad.

La guitarra jugó un papel fundamental en la vida de Joaquín Rodrigo, le otorgó fama y fortuna, a cambio, el compositor hizo un aporte considerable al repertorio de la guitarra con sus composiciones.

La primera obra para guitarra de Rodrigo es la *zarabanda lejana*, escrita en 1926, poco tiempo antes de que Rodrigo partiera hacia París. Esta obra fue estrenada por el guitarrista español Regino Sainz de la Maza (1896-1982). Sainz de la Maza fue un gran amigo de Rodrigo y es a él a quien está dedicado el *Concierto de Aranjuez*. Otra personalidad que incitó tanto a Ponce como a Rodrigo a escribir música para guitarra fue Andrés Segovia (1893-1987) quien frecuentó constantemente a Joaquín Rodrigo.

Tres Piezas Españolas

Esta obra fue compuesta en 1954 y consta de tres piezas tituladas *Fandango*, *Pasacaglia* y *Zapateado*. Con respecto al *Fandango* el mismo Rodrigo comenta lo siguiente (Kahmi, 1987):

“Mi fandango para guitarra es un poco solemne pero tiene una importante huella popular; por ejemplo en la sección central que contiene vagos ecos de “seguidilla” contando las heroicas hazañas de valientes contrabandistas.”

Esta obra está dedicada a Andrés Segovia.

Leo Brouwer: Sonata (1990)

Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nació en la Habana, Cuba, el 21 de marzo de 1939 y como Ponce y Paganini inició su educación musical desde la infancia, tanto su madre como su tío-

abuelo eran músicos y su padre era aficionado a la guitarra, su tía Claridad Mezquida fue quien le impartió las primeras lecciones musicales.

En 1953, a los catorce años de edad, Brouwer recibió clases de guitarra de Isaac Nicola (1916-1997) un guitarrista alumno de Emilio Pujol. Brouwer estudió primero en el conservatorio Peyrrellade y posteriormente en el departamento de música de la universidad de Hartford y en la Julliard School of Music de Nueva York.

Brouwer fue en su juventud un destacado guitarrista, sin embargo, en nuestros días su popularidad y su renombre se debe más a sus composiciones que a su carrera como intérprete.

Las obras de Brouwer tienen una presencia definitiva en el repertorio de los guitarristas de hoy. Brouwer es una figura de gran importancia para la guitarra debido a que sus composiciones han supuesto una revolución para el repertorio y la técnica del instrumento. Además de escribir para guitarra, Brouwer ha tenido una amplia participación como director de orquesta y ha escrito una gran cantidad de música para cine.

Sonata (1990)

Esta Sonata para guitarra sola de Leo Brouwer fue escrita en 1990 y está dedicada al guitarrista inglés Julian Bream. La sonata pertenece al período compositivo al que mismo Brouwer llama *nueva simplicidad*, la obra muestra rasgos de posmodernismo como son las citas de grandes compositores de la historia (Beethoven, Pasquini) y las superposiciones de épocas históricas. Los elementos propios de la *nueva simplicidad* son el hecho de abarcar elementos musicales esenciales de la música popular (en este caso del fandango y del son cubano), de la música clásica (en este caso el uso de la forma sonata y cita de la sexta sinfonía de Beethoven en el primer movimiento) y de la música de vanguardia. Otros elementos propios de la *nueva simplicidad* son el lirismo y el desarrollo a partir de pequeñas células.

La obra consta de tres movimientos y cada uno hace referencia a músicos de distintas épocas. El primer movimiento, *Fandangos y Boleros*, hace referencia a Beethoven (1770-1827) y al músico español Antonio Soler (1729-1783). Este movimiento contiene una cita de la sexta sinfonía de Beethoven. El segundo movimiento, *La Sarabanda de Scriabin*, tiene en su sección intermedia, un homenaje al compositor Alexander Scriabin (1872-1915). El tercer movimiento se titula *La Toccata de Pasquini*, en este movimiento Brouwer hace referencia a una obra del compositor

Bernardo Pasquini (1637- 1710) titulada *Toccata con lo Scherzo del Cucco*, en la cual Pasquini imitó el canto de una ave mediante un intervalo descendente de tercera menor.