



**Universidad Nacional Autónoma de
México**



Facultad de Música

Notas al programa:

**Johann Sebastian Bach, Manuel de Falla, Joaquín Turina,
Joaquín Rodrigo, Manuel María Ponce, Astor Piazzolla.**

**Que para obtener el título de
LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-GUITARRA
presenta:**

Paloma Antón Paytuvi

Asesor del trabajo escrito

Esther Escobar Blanco

Asesor del recital

Pablo Garibay López

México, D.F., 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos:

Agradezco en primer lugar a mis padres, pues desde pequeña me introdujeron al mundo de distintas expresiones artísticas, marcando mi vida. A mi madre, por haberme criado y enseñado a ser una persona perseverante y fuerte. A mi padre, por hacerme creer en mi misma, y en el valor de todo lo inmaterial de la vida. Los quiero mucho.

A mi hermana Isabel, pues es de agradecer el tener una compañera desde la infancia, con la cual comparto recuerdos únicos y muy valiosos. Te deseo mucho éxito y mucha felicidad.

A mis abuelos. Al abuelo y a Malu, por dejar en mi corazón los más bellos recuerdos, me quedaré siempre con el deseo de tocar para ellos. A mi abuela, pues el verla sonreír en estos tiempos difíciles es una experiencia gratificante.

A Marcos, por todo el tiempo y el apoyo, otra persona no aguantaría mis momentos de crisis durante el final de la carrera. Por todas las sonrisas y enseñanzas de vida. Te quiero.

A mis perritas Nit y Ceniza, integrantes invaluable de mi familia. Llenan mi corazón de dicha solamente con verlas. Me hacen feliz.

A todos mis maestros. En especial a José Luis, quien fue mi primer maestro y no dejó de serlo hasta el último momento, gracias por ser ese valioso puente entre la teoría de la música y la guitarra. A Pablo, por haberme inspirado y por compartir su visión mágica de la guitarra. A Esther Blanco, por ser una maestra tan maja y tan apasionada, por su constante apoyo, sin el cual este trabajo sería otro.

A Esperanza Ramos, por ser parte de este concierto y por todas las vivencias musicales desde el propedéutico. Te deseo muchos éxitos Perita!

Quiero agradecer a mis amigos y compañeros, pues fueron dejando en mí desde una sonrisa o una plática agradable, hasta recitales inspiradores y consejos invaluable. Gracias y éxito para todos!

Índice general

Índice	2
Introducción	5
Programa de concierto	7
<i>Suite II BWV 1008. Johann Sebastian Bach</i>	
Aspectos del contexto político, social y estético de la <i>suite II BWV 1008</i>	8
Johann Sebastian Bach	9
Cuestiones acerca de la <i>suite</i> barroca y las <i>suites</i> BWV 1007-1012	10
Acerca de los manuscritos	11
Breve historia de las danzas contenidas en la <i>suite II BWV 1008</i>	12
Acerca de la transcripción	13
Análisis	14
<i>Prélude</i>	14
<i>Allemande</i>	16
<i>Courante</i>	17
<i>Sarabande</i>	18
<i>Menuet I y II</i>	18
<i>Gigue</i>	19
Conclusiones	21
Citas	23
Bibliografía	24

Tres piezas españolas. Tiento Antiguo de Joaquín Rodrigo, Homenaje de Manuel de Falla, Sevillana (Fantasía) de Joaquín Turina.

Aspectos del contexto político, social y musical de las tres piezas	26
Influencia entre la música española y francesa de principios de s.XX	27
Manuel de Falla, Joaquín Turina y Joaquín Rodrigo	28
La guitarra en el s.XX	32
Homenaje	33
Sevillana (Fantasía)	34
Tiento Antiguo	34
Análisis	35
Homenaje	35
Sevillana (Fantasía)	37
Tiento Antiguo	44
Conclusiones	47
Citas	50
Bibliografía	52

Sonata Romántica. Manuel María Ponce

Aspectos del contexto histórico-musical	54
Manuel María Ponce	55
Ponce y la guitarra	56
Schubert: época y estilo	58
Sonata Romántica	59
Análisis	60
<i>Allegro moderato</i>	60
<i>Andante espressivo</i>	63
<i>Allegretto vivo</i>	64
<i>Allegro non troppo e serio</i>	66
Conclusiones	69

Citas	72
Bibliografía	73

Histoire du Tango. Astor Piazzolla

Aspectos del contexto musical en Argentina: El tango	74
Astor Piazzolla	76
La música de Piazzolla	77
<i>Histoire du Tango</i>	79
Análisis	80
Bordel 1900	80
Café 1930	83
<i>Nightclub</i> 1960	86
<i>Concert d'aujourd'hui</i>	91
Conclusiones	96
Citas	97
Bibliografía	98

Introducción

El mundo de la música, así como el de cualquier arte, es inmenso, complejo y subjetivo. Lleno de expresiones que representan culturas, filosofías, ideas, experimentaciones, emociones y recuerdos, por mencionar algunas, este mundo está conformado también por un gran número de compositores cuyo conocimiento se fue sumando al inmenso mosaico de lo que hoy conocemos como la historia de la música. Ahora bien, por si no fuera ya incalculable la cantidad de conocimiento musical generado por los compositores, tenemos la aportación de los intérpretes, por lo que comprender dicho mundo en su totalidad se convierte en un reto muy difícil. Dicho esto, ¿cómo puede resumirse en estudios y palabras alguna obra musical y, cómo puede uno acercarse a la magia que ha sido parte del ser humano desde sus primeras interacciones con el medio, utilizando las herramientas actuales?

Para lograr este objetivo, es necesario utilizar varios caminos que conduzcan hacia un mismo punto, recogiendo los conocimientos que brinda cada uno de ellos. Es conveniente elegir momentos específicos dentro del legado musical para intentar lograr un entendimiento general, y del mismo modo ir estudiando poco a poco hasta llegar al interior de una expresión de sonidos delimitada por factores diversos, tales como la época, el compositor, y la interpretación.

En este trabajo he elegido una serie de compositores que han sido referentes importantes de algunas etapas de la historia de la música, a la vez que han abierto un nuevo camino en el repertorio de la guitarra. Específicamente, he elegido a Johann Sebastian Bach porque es una de las figuras más importantes dentro de la música y porque el estudio de su estilo, así como de su contexto histórico, es muy enriquecedor para cualquier instrumentista. En cuanto a la *suite* II BWV 1008, es una obra que obliga al músico a conocer su instrumento de manera que cante una serie de melodías que, siguiendo la teoría de los afectos de aquella época, lleguen al corazón del público. Además de todo esto, el elegir una transcripción me lleva a estudiar aspectos que van más allá de la técnica de mi instrumento, para comprender el fondo de las ideas que Bach escribió pensando en la sonoridad del violonchelo. De igual manera, he optado por tres representantes del nacionalismo musical español; Manuel de Falla, Joaquín Turina, y Joaquín Rodrigo, porque considero que esa corriente de principios de siglo XX dejó un legado muy rico en el repertorio de la guitarra clásica. El Homenaje, La Sevillana y el Tiento Antiguo, son obras que llevan dentro de sí el duende del flamenco y la música española, así como un lenguaje moderno e impresionista, y elevaron el nivel del instrumento. Incluí a Manuel María Ponce y su Sonata Romántica porque la música de esta obra tiene tanto calidad como belleza. Además, siendo mexicana, es un orgullo interpretar a este compositor. Opté por la Historia del Tango de Astor Piazzolla, pues es una obra exigente y divertida dentro de la música de cámara, también porque el compositor ejemplifica el ideal nacionalista, en

donde se toma la esencia de la música popular y se reviste de un lenguaje académico, en este caso, contemporáneo y apasionado.

De esta manera, el programa retoma algunos momentos de la historia musical que dan a los guitarristas la oportunidad de conocer y experimentar distintas filosofías y estéticas. Son obras de mucha calidad y de gran corazón dentro del repertorio para el instrumento.

Por otro lado, las notas al programa me parecen una forma clara de llegar a una comprensión óptima de las obras musicales. A mí, como intérprete de guitarra, este trabajo me sirve para realizar una investigación formal de mi repertorio, para irme involucrando en la vida y estilo de cada compositor, y para el correcto entendimiento teórico-musical a través del análisis formal de las obras. Por otro lado, a cualquier persona, ya sea estudiante o aficionado de la música, las notas al programa le serán de ayuda para informarse y tener una guía en la interpretación o audición, así como en la búsqueda de bibliografía o referentes teóricos.

En el presente trabajo, he decidido partir de un mismo esquema para estudiar todas las obras; he comenzado abordando de manera general el contexto político y social del autor, tomando como meta encontrar ideas o anécdotas que hayan afectado al origen de la obra. He seguido con aspectos biográficos de éste, para tener una referencia cotidiana y mundana con la que me pueda identificar. Después he pasado a hablar del contexto de la obra, por qué se compuso, en qué año, bajo qué ideas o filosofías. Para finalizar he concluido con el análisis meramente musical, el cual me ha ayudado a conocer la estructura y armonía de la obra, sus características principales y el estilo del autor. Quiero mencionar que dentro de este último paso, he enriquecido el estudio de la obra con el programa de computadora *iAnalyse*, el cual me parece muy conveniente para el estudiante de música, así como para el público interesado en conocer un poco más de las obras. Esto lo digo porque es una herramienta que, una vez aprendiendo su manejo, se puede utilizar en el análisis y volverlo más sencillo y creativo, escuchando la música al mismo tiempo que pasa la partitura, y haciendo anotaciones claras y coloridas para el entendimiento estructural y armónico.

En fin, toda esta investigación tiene como finalidad principal el tender puentes que vuelvan menores las distancias inevitables entre compositores de épocas pasadas y países lejanos con músicos del día de hoy, que acerquen los ideales y filosofías de aquellos tiempos con la concepción actual de la teoría y ejecución de la música, y que un intérprete de guitarra de este siglo, pueda revivir en pocos minutos la magia dormida que se encuentra en una partitura con toda una historia detrás.

Programa de concierto:

Suite II BWV 1008

Transcripción: Tadashi Sasaki

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I y II

Gigue

Johann Sebastian Bach

(1685-1750)

23'15''

Tiento Antiguo

Joaquín Rodrigo

(1901-1999)

4'18''

Homenaje

Pièce de guitare écrite pour

le tombeau de Claude Debussy

Manuel de Falla

(1876-1946)

3'30''

Sevillana (Fantasía)

Joaquín Turina

(1882-1949)

6'35''

Sonata Romántica

Allegro moderato

Andante espressivo

Allegro vivo -- più lento espressivo

Allegro non troppo e serio

Manuel María Ponce

(1882-1948)

23'50''

Histoire du Tango

Bordel 1900

Café 1930

Nightclub 1960

Concert d' Aujourd'hui

Astor Piazzolla

(1921-1992)

19'30''

Suite II BWV 1008. Johann Sebastian Bach.

Aspectos del contexto político, social y estético de la *suite II BWV 1008*

En 1685, Alemania se encontraba en proceso de recuperación por los daños económicos y sociales ocasionados por la Guerra de los Treinta Años (1618-1648). Su cultura se vio perjudicada por este acontecimiento, impulsando a ciudades y cortes germanas a importar elementos de las culturas italiana y francesa. Esta influencia se vio reflejada en la música.¹

El luteranismo influyó en la sociedad alemana política y culturalmente. La religión protestante promovió la divulgación de los textos religiosos en lengua vernácula y convirtió a cada príncipe en la autoridad política y religiosa de su reino. Así fue que surgieron estados como Prusia, reinada por Federico el Grande, los cuales imitaron el estilo de las residencias francesas, especialmente la de Luis XIV, y comenzaron a contratar directores y compositores para demostrar poder y riqueza.

La influencia luterana también se reflejó en el uso de la música como medio ideal para el recogimiento y la devoción espiritual de los servicios religiosos.²

Por otro lado, en la aristocracia germana se dio un fenómeno que impulsó el desarrollo de la música, y fue que los príncipes eran al mismo tiempo intérpretes y compositores. Federico el Grande interpretaba sonatas y conciertos para flauta al mismo tiempo que componía arias y otras obras para dicho instrumento.³

Un elemento más que debo señalar, es que los músicos alemanes se interesaron por la música de otras naciones, estudiándola y cultivando un estilo mucho más amplio y flexible, un gusto mixto que enriqueció sus creaciones.

Dentro del contexto estético y musical, el contraste y la pasión fueron dos elementos que caracterizaron la música de la época. Los contrastes se presentaron en aspectos como el *tempo*, la dinámica, la armonía y la tonalidad. El fin de dar a la música vida y dramatismo a través de dichas contraposiciones fue equivalente a los efectos de movimiento y claroscuros que utilizaron los artistas para dar vida en la pintura.⁴

La armonía se desarrolló velozmente pues los compositores exploraron a través de ella las posibilidades para el drama. En menos de cien años, se evolucionó del antiguo sistema modal a otro más elaborado elaboradas, distinguiendo las tonalidades mayores y menores, y dando a la música una nueva dirección.⁵

La música sacra se vio opacada por madrigales profanos desde finales del Renacimiento y, ya en el período Barroco, se creó un equilibrio entre la música secular (tanto vocal como instrumental), y la eclesiástica.

Por otro lado, si dentro de esta época hubo un elemento de carácter espiritual que unificó la gran variedad de géneros y estilos que surgieron, fue la creencia de que la música tenía el poder de mover las pasiones del alma. Esta meta llevó a dar más importancia al razonamiento, jerarquizándolo por encima de la inspiración, pues el uso de dichos afectos le dio a la música una perspectiva formulada y calculada.⁶

En las últimas décadas del siglo XVI, la teoría de los afectos se convirtió en el objetivo principal de la música y la poesía. René Descartes en su libro *Les passions de l'âme* (1649), representó el principal estudio acerca de las pasiones. Poco después, Johann Mattheson contribuyó con la teorización de los afectos y su representación en la música en su libro *Der vollkommene Capellmeister* (1739).⁷

Como consecuencia, la música monódica comenzó a suscitarse bajo el ideal de llegar al alma de los oyentes y remover las pasiones, marcando una diferencia con el período renacentista; en el que la música vocal se caracterizaba por las diversas combinaciones de voces. La melodía, en el Barroco, debía destacar con una sola voz, dando espacio a la expresión del solista, mientras que la armonía iría por debajo en los cifrados del bajo continuo.

En lo diacrónico, el Barroco es seccionado en tres etapas; bajo, medio y alto:

El barroco alto abarcó de 1700 a 1750 aproximadamente. En Italia, la música se desarrollaba con ímpetu, especialmente la ópera y, en menor medida, en la música instrumental. Algunos compositores que destacaron fueron Corelli, Albinoni, Torelli, Tartini y Vivaldi.

En Francia, Couperin impulsaría la música para clavicémbalo, así como Domenico Scarlatti lo haría en España.

En Alemania, Bach y Haendel fusionarían todos los conocimientos musicales de la época construyendo un legado musical de carácter esencial.⁸

Johann Sebastian Bach

Compositor y organista alemán, Johann proviene de una familia dedicada a la música, que se remonta a siete generaciones y se prolonga hasta sus hijos.⁹

Estudió música con su padre, Johann Ambrosius, hasta que a su muerte, el joven Bach marchó a Ohrdruff para continuar sus estudios con su hermano mayor.¹⁰

Después de sus inicios en la vida profesional, aprendió del maestro Dietrich Buxtehude, lo cual marcaría una influencia en el estilo musical.

Después de su primer matrimonio, en 1707 tomó el puesto de organista en la Iglesia de San Blas. Después, de 1717 a 1723, fue *Kapellmeister* en la corte de Cöthen, donde cabe destacar una amplia creación de obras instrumentales.¹¹

En 1723, y ya con un nuevo matrimonio, se trasladó a Leipzig para instalarse definitivamente, y para asumir el puesto de director musical de la Iglesia de Santo Tomás, así como en la escuela eclesiástica del lugar.¹²

De aquí hasta su muerte, produjo una enorme cantidad de música para iglesia, dentro de la cuales destacan 295 cantatas, las pasiones, **la Misa en Si menor**, así como **las Variaciones Goldberg**, la **Ofrenda Musical** y el segundo libro del **Clave bien Temperado**.¹³

Bach incluyó en su obra todos los géneros (excepto la ópera), estilos y formas de su tiempo, desarrollándolos a sus máximas posibilidades. Dentro de su estilo, sus temas distintivos, el balance entre armonía y contrapunto, la claridad de las formas, el uso de figuras pictóricas y simbólicas, la relación entre la expresión intensa y la idea estructural, y el cuidado de cada detalle dieron a su obra un valor y atractivo que perdura hasta nuestros días.¹⁴

Su genialidad es bien descrita en las siguientes líneas: *En Bach encontramos toda la historia de la música occidental. Bach mira hacia atrás, nunca hacia adelante, y sin embargo es inconcebible la música de los siglos venideros sin su poderoso influjo. No promueve avances, pero exprime el legado recibido, para que otros utilicen su propio legado como punto de partida.*¹⁵

Cuestiones acerca de la *suite* barroca y las *suites* BWV 1007-1012

El crecimiento de la música secular se vio reflejada en los nuevos géneros musicales instrumentales, de donde salieron la sonata, el *concerto grosso*, el concierto solista y la *suite*.

La palabra *suite* tiene origen francés y significa sucesión o serie. En el período barroco se utilizó para designar la composición instrumental organizada en varios movimientos. Éstos eran danzas compuestas bajo la misma tonalidad y seriadas de tal manera que hubiera un contraste entre tempos rápidos y lentos.

Comenzó con cuatro danzas: *allemande* (*tempo moderado*), *courante* (*tempo animado*), *sarabande* (*tempo lento*), y *gigue* (*tempo rápido*).

Después se añadió un preludio; pieza con carácter de improvisación que se tocaba al principio de la obra, y algún otro movimiento o danza intermedia que ampliarían la *suite*. Algunas de estas piezas eran: *menuet*, *gavotte*, *chaconne* o *pasacalle*, y se encontraban dispuestas entre los dos últimos movimientos.

La *suite* era compuesta para instrumento solista, grupos de cámara y también para grandes conjuntos orquestales, representando un género importante de música instrumental en el período barroco.

Bach utilizó la *suite* para diversas combinaciones de instrumentos y para solistas, como el clave, el chelo y el violín, representando un ejemplo del perfeccionamiento alcanzado en este género compositivo.

La *suite* de danzas desapareció pronto, dejando el camino a la sinfonía clásica en cuatro movimientos.¹⁶

Las seis *suites* para chelo BWV 1007-1012 fueron compuestas entre 1717 y 1723, período en el que Bach fue maestro de capilla en la corte de Cöthen. Dado que el compositor no tenía la obligación de escribir música para iglesia, sus trabajos se enfocaron en la música instrumental, y tuvo la oportunidad de explorar diversas formas como la *suite*.¹⁷

A diferencia de las composiciones para violín, las *suites* para chelo no fueron escritas en un estilo polifónico, sino monódico. Bach se basó en una sola melodía y en algunas cadencias utilizó una o dos notas más para reforzarlas.

En el siglo XVIII la música para instrumento solista era común, aun así, las *suites* BWV 1007-1012 son conocidas por ser las primeras composiciones para chelo solo en Alemania.

Bach compuso las seis obras con la forma tradicional, es decir, con el orden preestablecido: *allemande, courante, sarabande y gigue*. Alargó cada obra con la adición de un *intermezzo* ubicado entre los dos últimos movimientos; en las *suites* I y II agregó dos *menuets*, en las *suites* III y IV un par de *bourrées*, y en las *suites* V y VI un par de *gavottes*.

Acerca de los manuscritos

Tadashi Sasaki, transcriptor de las seis *suites*, inicia su prefacio diciendo que las partituras de la propia mano de Bach no han sido encontradas, pero que han perdurado los manuscritos realizados por Anna Magdalena Bach, Johann Meter Kellner, y dos anónimos.¹⁸

Georg Mertens, intérprete solista de las *suites* para chelo de Bach y jefe de departamento en el Conservatorio de *Schleswig-Flensburg* (Alemania), indica, en su análisis de las *suites* BWV 1007-1012, que el manuscrito de Kellner, quien fue organista y compositor amigo de Bach, es el más antiguo, y que fue escrito en 1726. Por ello, éste documento, es una copia directa de las *suites* de Bach.¹⁹

Acerca de las características del manuscrito de Kellner, Mertens señala que las notas son correctas pero algunas indicaciones propias del lenguaje del instrumento fueron omitidas o incorrectas, como algunos arcos y discordaturas.²⁰

Así mismo, indica que el manuscrito de Anna Magdalena fue escrito entre 1727 y 1731. De igual manera que el anterior, es una copia directa del original y las notas son confiables. Dado que ella tampoco fue chelista, los arcos son por lo general incorrectos.

Cabe mencionar la señalización de Mertens acerca del fraseo que la segunda esposa de Bach anotó para las *suites*, en la que aclara que lo escribió de acuerdo a su pensamiento como cantante, lo cual a veces no coincidiría con la técnica del arco.²¹

Breve historia de las danzas contenidas en la *suite* BWV 1008

Me parece conveniente ahondar en las características propias de las danzas pertenecientes a la *suite* BWV 1008, utilizando como fuentes los libros **Dance and Music of J.S. Bach** de Meredith Little, **Costumbres de interpretación en la música barroca** de Patricia Castillo, **Historia de la música barroca** de Francisco Camino:

Prélude

Pieza instrumental que actúa como introducción a otra obra, ya sea *suite*, fuga, ópera u oratorio. Después del período barroco se utilizó como obra independiente. Su origen tiene lugar en las improvisaciones que los músicos hacían en sus instrumentos a la hora de afinar, de ahí su carácter espontáneo e improvisatorio. En Francia se utilizó de manera frecuente, y después se introdujo en la *suite* clásica de danzas. Bach lo ocupó para preceder sus fugas y *suites*. No tiene una forma preestablecida y presenta gran libertad en cuanto a *tempo*, ritmo y carácter.

Allemande

Danza proveniente de Alemania que tiene gran relevancia y popularidad dentro de la música instrumental barroca debido a su forma. Desde el Renacimiento fue utilizada como pieza instrumental y se introdujo en las cortes durante los siglos XVI y XVII, siendo el primer movimiento de la *suite* de cuatro danzas. Tiene un carácter tranquilo y de *tempo* moderado. Su forma es binaria con repetición de cada parte, generalmente anacrúsica y caracterizada por sus imitaciones y frases melódicas. Las *allemandes* de Bach se dividen en dos: las de *tempo* rápido y carácter alegre, presente en las *suites* I a V, y las de *tempo* lento perteneciente a la *suite* VI.

Courante

Danza francesa de carácter vivaz y cuyo significado es <<correr>>. Fue una pieza popular en Europa durante los siglos XVI a XVIII. Existen dos tipos de *courante*: la *corrente* italiana; escrita en 3/4 o 3/8, rápida y de escritura no muy elaborada, y la *courante* francesa; escrita en 3/2 generalmente, lenta y contrapuntística. Es un movimiento ternario y generalmente tiene ritmos complejos. Bach utiliza el término francés *courante*, aunque en las *suites* I, II, III y VI presentan las características de la *corrente* italiana.

Sarabande

Danza de compás ternario originaria de España, caracterizada por ser apasionada y erótica. Durante los siglos XVI y XVII fue introducida en la corte francesa, adoptando un carácter solemne y expresivo. Está escrita en un compás de 3/4 o 3/2 y se acentúa el segundo tiempo. Dentro de la *suite* es la danza más lenta y antecede a la *gigue*, generando gran contraste.

Menuet

Danza de carácter elegante, ceremonioso y rápido de origen francés. En la época de Bach aún era bailada y fue una de las danzas sociales más populares en Europa. Lully la llevó desde su contexto campesino a ser una forma musical en sus óperas y ballets. Así mismo, en Francia se interpretaban dos *menuets* contrastantes en cuanto a la clave y el carácter, dado que su duración era muy corta. Tiene un compás ternario y está dividida en dos secciones con repetición. Esta danza superó el período barroco y en la sinfonía o sonata clásica ocupa el tercer lugar.

Gigue

Danza de carácter vivaz y alegre originaria de Escocia. Se expandió a Irlanda e Inglaterra en los siglos XVI y XVII. Luis XIV la introdujo a Francia, dándole un carácter más moderado. En el s. XVII se conformaron dos estilos: la *gigue* francesa, escrita en 6/4 o 6/8, con pasajes imitativos y frases irregulares, y la *giga* italiana, escrita en 12/8 con frases regulares de 4 compases. Ambas fueron utilizadas en Alemania y, aunque el nombre en las *suites* de Bach es la *gigue* francesa, contienen el estilo virtuoso de la *giga* italiana.²²

Acerca de la transcripción

Tadashi Sasaki explica en el prefacio de sus transcripciones que tomó en consideración las transcripciones de Bach para laúd y teclado al realizar la separación de voces en las partes armónicas de la música, mientras que las escalas y otros pasajes los mantuvo como en la partitura original.

De igual manera, justifica la adición de notas en el bajo mencionando el arreglo para laúd de la *suite* V BWV 1011 en Cm, en el que Bach añadió notas en el bajo del instrumento.

Sasaki se limita a añadir los bajos indispensables a las melodías con el afán de mantener el carácter original de las obras y de no comprometer la ejecución del intérprete por el exceso de notas.

En cuanto a las tonalidades, el transcriptor menciona que Bach, al realizar arreglos, ponía atención en encontrar la tonalidad que mejor resaltara el potencial del instrumento. En la guitarra, así como en otros instrumentos de cuerda, se debe tomar en cuenta las

posibilidades que se obtienen al hacer uso de cuerdas al aire, siendo una cuestión esencial al escoger la nueva tonalidad.

Si bien las seis *suites* podrían ser transcritas a D, E o A por ser las tonalidades más adecuadas para la guitarra, Sasaki opta por conservar el carácter individual de cada una y cambia las tonalidades de la siguiente manera:

Suite I- G/A

Suite II- Dm/Gm

Suite III- C/D

Suite IV- EbM/G

Suite V- Cm/Am

Suite VI- D/D

Los arcos y fraseos del manuscrito original fueron conservados para estas transcripciones, pues servirán como guía para la interpretación. Los ornamentos añadidos por el transcriptor fueron enumerados en el apéndice, para no intervenir con la música. Los pasajes que están una octava arriba o abajo del original, también fueron marcados con un “8” y una “8va” respectivamente.²³

Análisis

He tomado las imágenes del siguiente análisis de la partitura: Sasaki, Tadashi, **J.S. Bach. Six Suites for Cello Solo. BWV 1007-BWV 1012**, Japón, ZEN-ON-MUSIC, 2001.

Anexo un link con el análisis que he hecho en el programa iAnalyse del *prélude*:

<https://youtu.be/2PRavcriS5E>

Prélude

Si bien los preludios no tienen una estructura definida, encuentro que éste puede dividirse en cuatro secciones. Tres de éstas inician con el motivo principal del movimiento; la primera comienza en Gm en el compás 1, la segunda en el relativo mayor en el compás 13, y la tercera en la región de dominante en el compás 40. La última sección comienza en el compás 49, después del único silencio importante del preludio, en el compás anterior.

La primera parte consta de 12 compases en los que se presenta la tonalidad con una cadencia de i-vii°7-i:



Fig. 1 (compases 1-4)

Continúa con un desarrollo del motivo principal a través de una progresión por cuartas, utilizando el ii7 de las tonalidades gm-C-F-Bb, estableciéndose esta última como la próxima tonalidad:



Fig.2 (compases 5-10)

La segunda parte comienza con el motivo principal en el relativo mayor, modulando prontamente a Cm y posteriormente a Dm con el desarrollo del motivo principal. En el compás 18 comienza una progresión con el mismo material melódico hasta el compás 21, en donde aparece una nueva entonación descendente:



Fig.3 (compases 18-23)

Nuevamente una progresión aparece en el compás 26 en la tonalidad original para llegar a un pedal de dominante que se extiende hasta el compás 32, y que termina con una resolución anticipada:

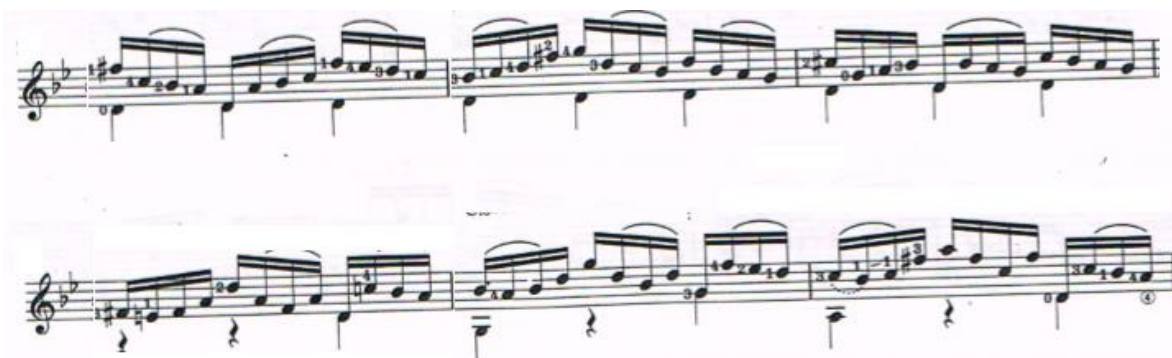


Fig.4 (compases 30-35)

Finaliza esta segunda sección con una progresión descendente que pasa de Cm a Gm.

La tercer parte comienza en la dominante con el motivo principal que se reafirma dos compases después, siendo la última vez que aparece. Llega a una nueva progresión en el compás 44 que se mueve en la dominante y el primer grado, cerrando contundentemente con el vii°7 y una pausa de dos tiempos:



Fig.5 (compases 44-48)

La coda puede analizarse en cuatro frases, comenzando con el ii napolitano que pasa al vii°7 y resuelve. La segunda frase presenta entonaciones similares a la frase anterior, pero una octava más baja. La tercera frase está conformada por escalas en la tónica y dominante para cerrar el preludio con la cadencia V7-k^{6/4}-V7-i.

Allemande

Tiene forma binaria dividida en 12 compases cada una.

Comienza con una frase que utiliza la cadencia i-V7-i. Las siguientes frases se van moviendo a una tonalidad diferente, siendo Cm-Bb-Gm-Dm. A partir del compás 6 se

mantiene en Dm, haciendo una inflexión en el compás 9 a Am y finalizando con D en el último compás.

El motivo principal se conforma principalmente de dieciseisavos y una figura de negra con punto y dieciseisavo para cerrar la frase, siendo el material rítmico-melódico de todo el movimiento:



Fig.1 (compases 1-2)

La segunda parte comienza con una frase que va de la dominante a la tónica. En la siguiente frase se irá a Cm y se mantendrá así hasta el compás 18 en donde modula al relativo mayor. Termina con una progresión de dominantes de las tonalidades Gm-D-Cm-Dm-Gm.

Courante

Forma binaria con 16 compases cada parte.

El motivo principal se conforma de dieciseisavos y así será el material rítmico-melódico de todo el movimiento:



Fig.1 (compases 1-2)

La primera parte comienza con una frase que utiliza una cadencia i-V7, la siguiente frase pasa por el ii7 de la dominante para modular después al relativo mayor. En el compás 10 regresa a la tonalidad original y en los últimos 4 compases modula a la dominante, terminando en D.

La segunda parte comienza con el motivo principal que va de la dominante a la tónica. En las siguientes dos frases se irá a F y después a Eb, para regresar al relativo mayor. En el compás 24 regresa a la tonalidad original para mantenerse así hasta el final del movimiento. En la frase final retoma el mismo material rítmico-melódico de los últimos compases de la primera parte, pero ahora en Gm.

Sarabande

Tiene forma binaria que se divide en dos partes de 12 y 16 compases respectivamente.

La primera parte contiene tres frases en donde la primera presenta el motivo principal, acentuando el segundo tiempo con una nota larga y un trino:



Fig.1 (compases 1-4)

Las siguientes dos frases retoman el material rítmico-melódico del motivo pero ahora en el relativo mayor.

La segunda parte comienza en el relativo y no en la dominante como en los otros movimientos. En la primera frase modula a Cm y continúa así en la siguiente.

En la tercera frase regresa a la tonalidad original y en la última se realiza una progresión en las tonalidades Bb-C-Dm-Gm.

Menuet I

Tiene forma binaria dividida en 8 y 16 compases respectivamente.

El motivo principal se utilizará para desarrollar todo el movimiento:



Fig. 1 (compases 1-2)

Comienza con dos frases, la primera comienza en Gm y al siguiente compás utiliza el V del relativo mayor para irse a la dominante, en la segunda regresa a gm para enlazarse con una cadencia i-ii-i-VI-IV-V.

La segunda parte comienza en la dominante y resuelve en el compás 11. En la siguiente frase modula al relativo mayor hasta el compás 17, en donde se va a Cm toda la siguiente frase. Regresa a Gm y realiza una cadencia i-iv-V-i para terminar.

Menuet II

Misma estructura que el menuet I, 8 y 16 compases respectivamente. Es la primera vez que la tonalidad es el homónimo mayor; G.

La primera parte se divide en dos frases que van de la tónica a la dominante. El material rítmico-melódico se toma del motivo principal, en donde se utilizan octavos principalmente:



Fig. 1 (compases 1-2)

La segunda parte comienza en dominante y resuelve a los dos compases. Sólo se presenta una inflexión al relativo menor en el compás 13, y el resto se queda en G. Las frases se desarrollan con el motivo principal del movimiento y termina con una cadencia I-IV-V-I.

Gigue

Tiene forma binaria con 32 y 44 compases respectivamente, siendo la danza más irregular de la *suite*.

La primera parte contiene ocho frases y en la primera se presenta el motivo principal en Gm, a partir del cual se desarrollarán los demás materiales melódicos:



Fig. 1 (compases 1-4)

Continúa en la tonalidad original hasta el compás 16, en el que modula a Cm, Bb y F. A partir del compás 24 se mantiene en la dominante, terminando en D.

Cada frase comienza con el motivo principal y se va desarrollando hacia el final de éstas. EL material melódico más alejado lo encuentro en las frases 6, 7 y 8, en donde se desarrolla el final del motivo principal:



Fig. 2 (compases 20-22)

La segunda parte comienza con el motivo principal en el relativo mayor y modula a F en el compás 37. En esta sección el material melódico se toma del final del motivo principal para desarrollar todas las frases, siendo el dieciseisavo el material rítmico principal, pero ahora subdividido en tres:

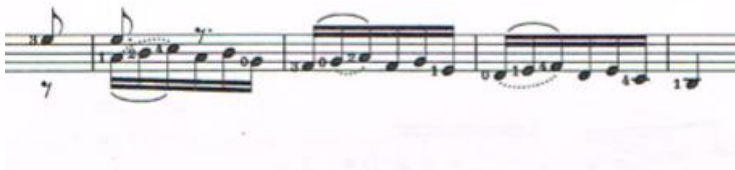


Fig. 3 (compases 49-52)

En la tercera frase va a cm hasta el compás 48 en donde vuelve al relativo mayor. En el compás 56 regresa a la tonalidad original de la suite para mantenerse así hasta el final. En el compás 61 retoma el material de la primera parte, retomando la subdivisión a dos:

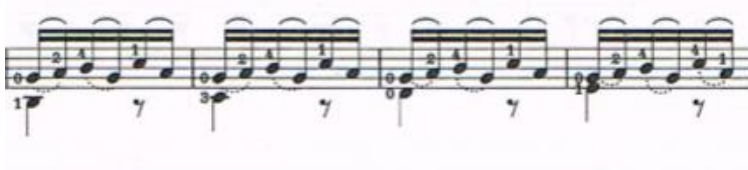


Fig. 4 (compases 61-64)

En el compás 69 aparece el ii napolitano en la penúltima frase utilizando la misma rítmica de dieciseisavos subdivididos a dos y resuelve el movimiento con una frase utilizando la cadencia ii7-V7-i.

Conclusiones

¿Cómo lograr una buena interpretación de la *suite* II BWV 1008 en guitarra?

Quiero tomar como punto de partida la disyuntiva que envuelve a las transcripciones y es que, por un lado, brindan a un instrumento distinto del original la oportunidad de interpretar cierta obra mientras que, por el otro, son trabajos que sacrificarán características esenciales de la idea original del autor.

En el caso de la transcripción de la *suite* II BWV 1008 a guitarra el riesgo de perder la esencia sonora de la obra original es inevitable. Se perderán la profundidad y la potencia propias del chelo, la duración de las notas largas, el amplio rango de dinámicas, la continuidad del *legato* (tan natural para las cuerdas frotadas y tan trabajoso para las pulsadas), así como el timbre melancólico y profundo con el que el chelo colorea las ideas musicales de Bach. Entonces, ¿cuál es el sentido de tocar una obra de esta naturaleza?, particularmente, ¿qué tiene la guitarra que ofrecer para equilibrar el cambio en la sonoridad musical de la *suite* II BWV 1008 de Bach?

La voz del chelo es profunda y melancólica. La guitarra tiene una sonoridad mucho menos intensa, pero a la vez muy íntima, y puede impregnarle a la *suite* ese carácter introspectivo y doloroso, aunque con menor volumen.

De igual manera, la inevitable falta de una sonoridad potente y con una amplia gama de dinámicas puede ser sustituida y redondeada con algunas notas añadidas al bajo o a los acordes, gracias a que la guitarra es un instrumento armónico. Y digo algunas notas porque si se tratase de rellenar armónicamente toda la obra, se perdería su carácter monódico, y si el cambio de timbre es ya una modificación importante a la esencia de la composición, el volverla a un estilo más polifónico sería transformarla totalmente.

En este momento cabe mencionar que Tadashi Sasaki ha hecho un trabajo muy cuidadoso al preservar la línea melódica original sin modificarla o taparla con notas añadidas.

Ahora bien, como guitarrista, creo que se pueden explotar algunos recursos del instrumento para preservar la idea de la sonoridad original:

Se debe tener cuidado en el *legato* que, aunque por muy bien trabajado es imposible igualar al del violonchelo, sí se puede llegar a un resultado enfocado en presentar las melodías con una dirección muy clara y buscando preservar un hilo melódico que no encuentre tropezones en su camino.

Al frasear, se debe lograr conectar toda la idea musical, pues está pensada para un instrumento que la produce con una continuidad natural que no es propia de la guitarra, pero que puede acercarse al presentar las frases claramente.

En este punto Sasaki busca un fraseo muy puntual haciendo énfasis en la escritura, puesto que en todos los movimientos propone cierta dirección de las frases.

En cuanto al sonido, creo que es conveniente que sea redondo y un poco pastoso, lo cual se encuentra hacia el *sul tasto*²⁴ de la guitarra, porque se asemeja a la voz del chelo y porque la obra necesita una voz gruesa que cante sus melodías.

En cuanto a la interpretación de las danzas y el estilo barroco, el guitarrista debe ser muy puntual con las características de cada movimiento, como son el *tempo* y carácter, ya que de ese modo la obra mantiene su frescura.

También puede enriquecer su interpretación con la aplicación de cuestiones básicas del estilo en la época de Bach: los contrastes armónicos, de *tempo* y de carácter, el estilo monódico (presente en las *suites* para chelo), el cual implica resaltar y dar mayor importancia a las melodías, la claridad en el fraseo y las cadencias, así como la idea permanente de la música como vía ideal para remover las pasiones humanas.

Para finalizar, las transcripciones de las *suites* BWV 1007-1012 son una aportación muy enriquecedora al repertorio de guitarra ya que, por un lado, nos acercan a los guitarristas del s. XXI al arte y la genialidad de Bach (de igual manera que las transcripciones de las para laúd) y, por el otro, representan una oportunidad para hacer cantar a la guitarra melodías largas y profundas, particularmente las de la *suite* II BWV 1008 con su carácter serio y melancólico.

Si bien una transcripción trae consigo modificaciones que afectan el sentido original de una obra, tiene por otro lado la ventaja de compartir las creaciones musicales entre distintos instrumentos. Al final de cuentas la música es un lenguaje universal y atemporal y, así como dos personas con distintas voces pueden leer y transmitir el mismo contenido de un poema, dos instrumentos de timbres distintos pueden expresar el mismo significado de una obra musical.

Citas

¹ Little, Meredith, Jenne, Natalie, **Dance and music of J.S. Bach**, U.S.A, Indiana University Press, 1991, p.3.

² Castillo, Patricia, **Costumbres de interpretación en la música barroca**, México, Tesitura, 2007, p 9.

³ Burkholder, Peter J., et.al, **A History of Western Music**, 7 edition, U.S.A., Norton 2006, p. 439.

⁴ Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002, p. 26.

⁵ Ibídem p.27.

⁶ Palisca, Claude V., **Baroque Music**, 3 edition, U.S.A, Prentice-Hall, Inc., 1991, p. 6.

⁷ Ibídem p.4.

⁸ Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002, pp. 24 25.

⁹ Ibídem p. 82

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

¹⁴ Burkholder, Peter J., et.al, **A History of Western Music**, 7 edition, U.S.A., Norton 2006, p. 457.

¹⁵ Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002, p. 83.

¹⁶ Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002, pp. 67-69.

¹⁷ Sasaki, Tadashi, **J.S. Bach. Six Suites for Cello Solo. BWV 1007-BWV 1012**, Japón, ZEN-ON-MUSIC, 2001.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Mertens, Georg, **The Six Cello Suites by Johann Sebastian Bach**, <http://www.georgcello.com/bachcellosuites.htm#task> 3/10/14.

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

²² Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002, pp. 43-70.

Castillo, Patricia, **Costumbres de interpretación en la música barroca**, México, Tesitura, 2007, pp. 57-67.

Little, Meredith, Jenne, Natalie, **Dance and music of J.S. Bach**, U.S.A, Indiana University Press, 1991, pp. 62-184.

²³ Sasaki, Tadashi, **J.S. Bach. Six Suites for Cello Solo. BWV 1007-BWV 1012**, Japón, ZEN-ON-MUSIC, 2001.

²⁴ En la técnica de guitarra, se toca sobre los trastes o *sul tasto* para encontrar un timbre más oscuro y grave que en la boca del instrumento.

Bibliografía

Palisca, Claude V., **Baroque Music**, 3 edition, U.S.A, Prentice-Hall, Inc., 1991.

Little, Meredith, Jenne, Natalie, **Dance and music of J.S. Bach**, U.S.A, Indiana University Press, 1991.

Castillo, Patricia, **Costumbres de interpretación en la música barroca**, México, Tesitura, 2007.

Turek, Rosalyn, **Introducción a la interpretación de J.S. Bach**, trad. Cristina Bruno, España, Alpuerto, 1974.

Schweitzer, Albert, **J.S. Bach. El músico poeta**, Trad. Jorge D'Urbano, Argentina, Ricordi Americana, 1977.

Camino, Francisco, **Historia de la Música Barroca**, España, Ollero & Ramos, 2002.

Burkholder, Peter J., et.al, **A History of Western Music**, 7 edition, U.S.A., Norton 2006.

Partitura

Sasaki, Tadashi, **J.S. Bach. Six Suites for Cello Solo. BWV 1007-BWV 1012**, Japón, ZEN-ON-MUSIC, 2001.

Sitios de internet

Wimmer, Harry, **The joy of cello playing** <http://www.wimmercello.com/bachs2ms.html>
30/09/2014.

Prindle, Daniel E., **The form of the preludes to Bach's unaccompanied cello suites**,
<http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1704&context=theses>
25/05/14.

Mertens, Georg, **The Six Cello Suites by Johann Sebastian Bach**,
<http://www.georgcello.com/bachcellosuites.htm#task> 3/10/14.

Tres piezas españolas. Homenaje de Manuel de Falla, Sevillana (Fantasía) de Joaquín Turina, Tiento Antiguo de Joaquín Rodrigo.

Aspectos del contexto político, social y musical de las tres piezas

El nacionalismo fue una ideología que surgió en el siglo XIX y que estuvo impulsada por una nueva conciencia a nivel nacional, la cual buscó revalorizar las naciones que en ese momento se encontraban influenciadas por otras extranjeras y más poderosas. Se generó un sentimiento de unión entre las sociedades, motivados por una re-apreciación de la lengua, religión, origen y demás aspectos característicos de su nación.

Esta ideología traspasó su origen político y social para adentrarse en distintos campos, entre los que vale señalar el las expresiones artísticas.¹

En el ámbito musical, ya desde siglos antes existían composiciones con elementos nacionalistas, algunos compositores clásicos y románicos como Haydn, Beethoven y Schubert ya habían incorporado melodías populares a sus obras, pero una clara y concisa influencia de la música popular en la académica tuvo su esplendor hasta la segunda mitad del s. XIX.²

El llamado nacionalismo musical se nutrió de la canción popular y fue de gran influencia para los compositores modernos. Los músicos en estos tiempos buscaban otorgar mayor refinamiento y complejidad a sus obras, para así incrementar su valor musical. Fue en los ritmos, timbres y melodías de la música popular donde encontraron estas complejidades.³

Así mismo, fue de gran interés el sentimiento y la pasión contenidos en la expresión popular, y los compositores buscaron comunicar estas características a través de sus conocimientos y técnicas académicas. A propósito, el investigador Eduardo López-Chavarri menciona en su libro **Música Popular Española** que: *La música artística nacida del alma popular tendrá calor y eficacia mientras se inspire en las efusiones de la raza, ya utilizado los mismos temas populares y formulando una técnica original y vigorosa, ya creando temas con libertad, aunque sintiéndose hijo de aquellas condiciones que determinan la personalidad y el carácter.*⁴

Dentro del continente europeo destacaron varios nacionalismos en países como Inglaterra, Escandinavia, Países Germánicos, regiones del sudeste europeo y la Península Ibérica.⁵

Específicamente en España, los sucesos políticos que ocurrieron durante el s. XIX no fueron exactamente impulsores del desarrollo del arte; las invasiones de las tropas de Napoleón y las siguientes guerras civiles desfiguraron dicha sociedad.

Por otro lado, esta situación dio pie a que la música popular fuera reconcentrada en los sitios más apartados de la lucha política. En palabras de López Chavarri: *A las clases*

populares y específicamente a las campesinas, parecía estarles confiada la custodia del canto español. ⁷De este modo, la materia prima del nacionalismo musical, estuvo bien conservada por el mismo pueblo.

El compositor y musicólogo catalán Felipe Pedrell (1848 –1922) fue uno de los máximos impulsores del nacionalismo, y su ideología se basó en tomar al arte popular como fuente de inspiración. Escribió un libro acerca de sus estudios de música popular española titulado **Por Nuestra Música**, y en él define el camino para la música nacionalista: *La peculiar inspiración del arte propio ha de buscarse y se halla en uno de sus poderosos agentes, en el cante popular, en el canto popular personalizado y traducido en formas cultas.* ⁸

Los compositores debían extraer esa fuente popular para moldearla a través del conocimiento académico, tal como lo indica Pedrell: *Esa voz de los pueblos, pasa por el alambique del arte contemporáneo y resulta su quinta esencia: el compositor moderno se nutre con aquella, la asimila, revistiéndola con delicadas formas.* ⁹

Pedrell consideraba a España como *una mina musical inagotable de cantos populares* y, gracias a sus estudios, distinguió las principales características de esta música popular:

- Ritmos complejos dentro de una métrica igual.
- Melodías ricas y ornamentadas basadas en patrones modales de origen gitano y árabe.
- Armonía básica occidental. ¹⁰

El fuerte sentimiento nacionalista que mostró Pedrell motivó a compositores de aquella época, como Enrique Granados e Isaac Albéniz a volver su interés hacia la música popular de España. Por mencionar la influencia *pedrelliana* en los compositores, cito un fragmento del libro **Música Popular Española**, en donde se muestra que el nacionalismo de Pedrell: *fue acogido por los jóvenes compositores más entusiastas: Albéniz dio su <<Pepita Jiménez>> y Granados su <<María del Carmen>>, mientras que en Andalucía surgía el arte nuevo de Falla con su <<Vida Breve>>, su <<Corregidor>>, su <<Retablo del maese Pedro>>, que en el extranjero hacen fijar la atención hacia España, y su nuevo renacer musical.* ¹¹

Influencias entre música española y francesa de principios de s. XX

Claude Debussy, considerado el máximo exponente del impresionismo francés, trabó amistad con Manuel de Falla durante la estancia del gaditano en Francia.

Su obra para orquesta **Iberia** es una muestra de la influencia española pues presenta características que, aunque el compositor estuvo en España solamente un día ¹²,

son propias de la cultura ibérica. Elementos como la imitación de los rasgueos de la guitarra, la melancolía andaluza y evocaciones a la luz matutina y vespertina de Granada son algunos ejemplos. ¹³

El impacto de estas corrientes fue mutuo, y así se muestra en la música de Manuel de Falla. Quizá hayan sido sus estudios en París, aunados a la relación de amistad con Debussy, Ravel, Fauré y Dukas, lo que inyectó en su estilo musical el concepto impresionista. Un ejemplo se encuentra en su única obra para guitarra, el **Homenaje**, en el que presenta elementos impresionistas como el uso de acordes por su sonoridad y no su función tonal, y la cita textual de una frase de la **Iberia** del homenajeado. ¹⁴

Cabe mencionar que la música popular española impactó también a otros compositores europeos, como en el caso de algunos autores rusos: El canto andaluz influyó en Glinka y en el grupo de <<los cinco>> compositores rusos. También ellos recibieron influencias gitanas de donde se derivan las semejanzas entre la música española y la música rusa. ¹⁵

Cabe hacer mención a un compositor más que, aunque no fue alumno de Pedrell, se considera también un exponente del nacionalismo español, y es Joaquín Turina. Con él estoy enmarcando a los cuatro principales compositores del siglo XX en España: Granados, Albéniz, Falla y Turina.

Manuel de Falla, Joaquín Turina y Joaquín Rodrigo

Joaquín Turina, al igual que Falla, estudió en París y fue adquiriendo el gusto por el movimiento impresionista así como la influencia del estilo local y colorido de su compatriota.

Me parece conveniente aprovechar las similitudes biográficas de ambos compositores para relatar un poco de su formación y trayectoria. Para este objetivo no pude encontrar mejor guía que el libro **Falla y Turina. A través de su epistolario** de Mariano Pérez Gutiérrez ¹⁶ en el que se presentan una serie de cartas entre ambos músicos y que, enriquecidas por el contexto social y artístico, permiten dilucidar el ambiente y las corrientes que influyeron en su estilo musical, además de hacer notar la buena amistad que mantuvieron.

Las semejanzas comienzan con el origen: Andalucía. Manuel de Falla nació en Cádiz el año 1876 y Joaquín Turina en Sevilla en 1882.

Los inicios de su amistad datan en el año 1902, donde se encontraron por primera vez en un concierto en el Teatro Real de Madrid. Es entonces cuando comenzaron a compartir ideas como la ilusión de estudiar en París y el descontento por el ambiente musical

español, en el que predominaba la zarzuela y la ópera italiana. Así mismo, ambos estudiaron piano con Tragó.

En 1905 Turina arribó a París, e ingresó a la *Schola Cantorum* bajo la tutela de Vincent D'Indy. Falla permanecería en Madrid, estudiando con Felipe Pedrell y esperando el estreno de su ópera **La Vida Breve**.

Dos años después se reunieron en la capital francesa dando inicio a un período lleno de aprendizajes y éxitos, compartiendo maestros, amigos y escenarios.

En estos tiempos, la sociedad musical parisina se encontraba dividida en dos: por un lado, y en donde estudiaría Turina, se encontraba la *Schola Cantorum*, que seguía la tradición romántica y *franckiana*, mientras que, por el otro lado, se encontraba la escuela de Debussy, que buscaba liberarse del *wagnerismo* y el *franckismo*, en ella estudiaría Falla con compañeros como Debussy, Ravel y Paul Dukas, quienes fueron sus representantes impresionistas.

A pesar de pertenecer a cátedras opuestas, su amistad no se vio afectada en lo más mínimo, sino todo lo contrario, París los influenció de la misma manera apasionada.

El estilo musical de ambos se fue forjando en esta etapa, y como señala Mariano Pérez Gutiérrez: *Falla, 'libre'. Como él mismo dirá 'dejándose el dictado de su propio corazón'. Turina, formalista, cíclico, todo orden y alegría [...]. Falla, representante del embrujo y de la gitanería; Turina de la fiesta y de la alegría [...] que sabe pulir lo popular, lo pintoresco y lo realista.*¹⁷

En 1907 fue en el estreno del **Quinteto para piano y cuerdas** de Joaquín en el Salón de Otoño de París. Ese día fue de gran importancia pues Falla tuvo la oportunidad de presentar al maestro Isaac Albéniz con su amigo sevillano, encuentro que se terminaría siendo una amistad influyente. En palabras de Turina: *Los consejos de Albéniz fueron para mí de extraordinaria trascendencia, pues influyeron enormemente en mis ideas artísticas (...) Me dijo Albéniz que debía apartarme poco a poco de la Schola, para ir fundamentando mi arte en el canto popular español o andaluz.*¹⁸ Estas palabras son una clarísima muestra de la influencia que Albéniz representó en Turina. Existe otra cita que me parece oportuna para imaginar un poco la fuerza nacionalista que surgió de los tres compositores en París: *Éramos tres españoles, y en aquel cenáculo, en un rincón de París, debíamos hacer grandes esfuerzos por la música nacional y por España.*¹⁹

Turina y Falla visitaron al maestro con frecuencia, llevando a amistades como Dukas y Ravel, hecho que convirtió sus reuniones en veladas artísticas mostrando la relación musical España-Francia. Albéniz murió a los dos años, en 1909, no sin haber sido un gran anfitrión para la sociedad musical parisina.

El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 hizo que los andaluces regresaran a su patria y, quizá para sorpresa de ambos, fueron recibidos con admiración por sus éxitos en

París. En 1915 se produjo un concierto-homenaje en el Ateneo de Madrid, en donde tanto Falla como Turina presentaron algunas de sus obras más importantes.

Su estilo se distanció en esta época, ya que mientras que Turina logró dominar el lenguaje andaluz, Falla se alejó de éste al sumergirse en una estética más castellana, acercándose al lenguaje de Ravel y Stravinski.²⁰

Sus actividades los separaron de igual modo, mientras que Turina destacó como compositor e intérprete, Falla abrió camino a su música en Europa con obras como **El Amor Brujo**, **El sombrero de tres picos** y **El Retablo del Maese Pedro**, proporcionándole muchos éxitos.

En 1922 Falla, junto con el poeta Federico García Lorca, organizó el primer Concurso de Cante Jondo, cuyo objetivo era la revaloración de este profundo y antiguo arte. Un año después, en 1923, Turina estrenó la **Sevillana (Fantasía)** para guitarra.

En 1931 Joaquín Turina se volvió catedrático del Conservatorio de Madrid mientras que Manuel de Falla proseguiría con giras en Europa.

Siete años después, el gaditano se estableció en Argentina al tiempo que Turina fue nombrado *Comisario General de la Música* y organiza la Orquesta Nacional de España.

Manuel de Falla murió en Alta Gracia (Argentina) en 1946, año en que se publica el **Tratado de Composición** de Joaquín Turina. Este último moriría en 1949, tres años después, en Granada.

Muy pronto, los jóvenes compositores españoles se vieron influenciados por la doctrina nacionalista. Entre ellos cabe mencionar a Joaquín Rodrigo, quien retomaría ese gusto por la música popular de su país, y le daría un lugar primordial en sus composiciones.

Joaquín Rodrigo es una muestra de que el nacionalismo español sobrepasó a sus cuatro pilares, ya que se preocupó por llevar al nivel de concierto a la guitarra, instrumento popular y característico de España.

Si bien fue un músico contemporáneo, su música no se distingue por estar a la vanguardia en cuanto a innovaciones y experimentos, sino que se destaca por ser agradable y con un sello característico.

Su estilo viene de la combinación de los preceptos de los cánones europeos con ideas musicales provenientes de la música popular española y la música culta. Según la biografía escrita por Laredo, su éxito como compositor se debe a que: *su música se refiere con precisión a pasajes de la historia de España*,²¹ lo que le hizo obtener en vida todos los honores que se le pueden brindar a un compositor.

Nació el 22 de noviembre de 1901 en Valencia, ciudad donde empieza a estudiar música de manera autodidacta. A los 15 años, ingresó a la Escuela de Ciegos de Valencia. Ahí

aprendió armonía y composición.²²

Un amigo de su familia lo escuchó tocar y lo invitó a participar en un concierto de piano que se realizaría en el Círculo de Bellas Artes de Valencia, a lo que Rodrigo respondió entusiasmado.

Este concierto fue de gran importancia para Rodrigo ya que contaría con la presencia de Eduardo López-Chavarri, reconocido compositor y director de orquesta, además de catedrático de las materias de Estética e Historia en el Conservatorio de Valencia. Después de haberlo escuchado, el maestro lo invita a formar parte de sus clases, primero como oyente, y algunos años después como alumno matriculado.

Gracias a la recomendación de Chavarri, quien llegó a apreciar mucho a Rodrigo, éste ingresa, en 1927, a la Escuela Normal de París con Paul Dukas, a quien admiraba fervientemente.²³

Fue bien recibido y prontamente admirado por profesores y alumnos, ya que su ingenio y gran capacidad de composición comenzaba a brotarle. Cabe mencionar que, dentro del aula, hizo amistad con otro hablante del español, el estudiante mexicano Manuel M. Ponce, quien a su vez era amigo de Andrés Segovia.²⁴

Así como Dukas admiraba a su alumno, también lo hizo Manuel de Falla. Se mantuvo una relación de apoyo y amistad entre ambos, tal como lo apunta Laredo: *la correspondencia entre ambos músicos es abundante y el interés de Falla por ayudar a Rodrigo en todo lo que le pidió, que fue mucho, encomiable.*²⁵

El primer encuentro entre ambos se dio en el aula de Dukas, la cual se convirtió en *un animado coloquio de música española.*²⁶ Pocos días después, Manuel de Falla citó a Rodrigo para proponerle tocar tres obras propias en un concierto-homenaje que realizarían en la mansión de los Barones de *Rothschild.*²⁷ En dicho programa convergerían grandes compositores de la época como Falla, Salazar, Mompou, Halffter, Nin, Turina, Blancafort y Rodrigo.²⁸ El concierto obtuvo gran éxito y acrecentó el reconocimiento por las composiciones de Joaquín.

En 1933 el compositor valenciano se casó con la pianista turca Victoria Kamhi, quien se convertiría en su compañera y colaboradora musical durante toda su vida. Tres años después la pareja viajaría a Francia y posteriormente a Alemania, debido al inicio de la Guerra Civil Española.

Siete años después volverían a España y, en 1940 se daría el estreno del **Concierto de Aranjuez** para guitarra solista y orquesta en Barcelona. Esta obra sería la primera en darle fama mundial a Joaquín Rodrigo, al demostrar una personalidad propia y un estilo depurado en ella. Así se refiere Raymond Calcraft al concierto en su biografía: *Rodrigo se mantiene fiel a una estética que él mismo gustaba denominar <<neocasticismo>>, practicando la tradición tonal, el gusto por las formas clásicas e incorporando elementos*

*cultos como forma de unión entre la tradición española y el presente, creando ese estilo reconocible de inmediato.*²⁹

A partir de 1940, Joaquín siguió componiendo música vocal e instrumental, quizá sin repetir el gran éxito obtenido con el concierto para guitarra y orquesta. Recibió varios homenajes y distinciones, como : numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1950) y de otras academias, así como *Doctor Honoris Causa* por diversas universidades de España y del Extranjero, recibió también la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio (1953), la Legión de Honor concedida por el Gobierno francés (1963), la Gran Cruz del Mérito Civil (1966) el Premio de la Fundación Guerrero (1990), y el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1996).³⁰

Joaquín Rodrigo murió en Madrid el 6 de julio de 1999 junto a su familia, convirtiéndose en el mejor compositor español de la postguerra, y dejando un amplio repertorio tanto para guitarra como para otras dotaciones en donde destacan la calidad y el ingenio compositivo, aunados a la belleza y calidez de la música española.

La guitarra en el s. XX

Este instrumento sufre una emancipación a finales del s. XIX. Tres siglos antes, en 1500, instrumentos de cuerda punteada como el laúd y la vihuela eran utilizados para tocar polifonía contrapuntística. La nueva valoración que se le dio a la guitarra, sucesora de dichos instrumentos, fue gracias a que se bastaba sola para realizar melodías, contrapuntos, y acompañamientos.

Manuel de Falla tuvo un espacio importante en este desarrollo ya que el **Homenaje** impulsó a la guitarra a que tuviera ese merecido lugar entre los demás instrumentos favoritos de los compositores.

Joaquín Turina presentó su interés por el instrumento a través de sus cinco composiciones: **Sevillana (Fantasía), Fandanguillo, Ráfaga, Sonata en Dm y Homenaje a Francisco Tárrega.**

Joaquín Rodrigo, siguiendo ese impulso, eligió a la guitarra como instrumento solista de su obra más conocida, el **Concierto de Aranjuez**, dándole prestigio y fama. Además, fue el primer profesor de dicho instrumento en un conservatorio español.

Con el amplio repertorio escrito a lo largo de su vida reforzó el esplendor de la sucesora del laúd, como bien menciona Gallego en **El Arte de Joaquín Rodrigo: El auge actual de la guitarra, en el que Rodrigo, en la estela de Falla y Turina, había colaborado y seguiría colaborando toda su vida.**³¹

Homenaje

A propósito de la muerte de Claude Debussy, se solicitó a los compositores el realizar una obra en honor al impresionista francés en la *Revue Musicale* de París. Pahissa, en la biografía **Vida y Obra de Manuel de Falla** relata el suceso: *Un día, en un concierto de París, Falla se encontró con Henri Prunières, quien le dijo que iba a dedicar un número de su Revue Musicale a la memoria de Debussy. Le pidió a Falla que escribiera un artículo.*³²

Manuel de Falla aprovecha la ocasión para componer, además del artículo, su primera y única composición para guitarra, escuchando a la vez las sugerencias previas del exitoso guitarrista catalán Miguel Llobet, a componer para dicho instrumento : *Siempre Llobet pedía a Falla que le escribiera una obra para guitarra.*³³

Para este momento, Falla se encuentra en la búsqueda de un nuevo estilo, quizá más impresionista: A partir de 1919, habrá de producirse un cambio decisivo. Falla rendirá homenaje a Debussy en una deliciosa pieza para guitarra que emplea, en los finales, el tema base de la ***Soirée dans Grenade***.³⁴

Con esta búsqueda de un nuevo lenguaje, abre las puertas a la guitarra y la incorpora en la música moderna.

Dada la importancia de su creación y el hecho de que haya sido única en su especie, el prestigioso guitarrista Andrés Segovia menciona, según Federico Sopena en **Vida y Obra de Manuel de Falla**: *Perene gloria es para la guitarra el haber sido depositaria de tan apretada y admirable obrita, y gran pena para sus artistas que Falla no le hubiese consagrado otra chispa de su genio.*³⁵

La obra fue estrenada el 24 de enero de 1921 en París, con la interpretación de María Luisa Casadesus en el arpa-laúd. Poco después es presentada por Emilio Pujol, famoso guitarrista de la época, comenzando en París y continuando por el resto de Europa y América.

El **Homenaje** presenta un carácter fúnebre y con ritmo de habanera no muy alegre, danza que Falla define en su libro **Escrito sobre música y músicos** como: *Habanera; que hasta cierto punto no es otra cosa sino el tango andaluz.*³⁶ Por esta razón ha recibido un título alterno, siendo la **Habanera Fúnebre**.³⁷ Este ritmo también fue utilizado por Debussy tanto en la ***Soirée dans Grenade***, como en **La puerta del Vino**.

En la coda, Falla transcribe cuatro compases de la obra ***Soirée dans Grenade*** del homenajeado y la razón se encuentra, además de ser un reforzamiento al homenaje, en que el gaditano sentía profunda admiración por dicha composición tan acertada en cuanto al uso de la esencia como materia de creación. Así lo expresan las palabras de Falla recogidas en el libro **Música Española el s. XX: La fuerza de evocación condensada en la *Soirée dans Grenade* tiene algo de milagro...es Andalucía la que se nos presenta: la verdad**

*sin la autenticidad, ya que no hay un solo compás tomado del folklor español y, no obstante, todo el trozo hace sentir a España.*³⁸

Sevillana (Fantasía)

Fue compuesta en 1923 y, como su título lo indica, está basada en las sevillanas.

Las sevillanas son un género bailable que viene de una danza regional de Sevilla, su carácter es alegre y gracioso, es rítmica y tiene un compás de 3/4. La armonía está compuesta principalmente por la tónica y la dominante.

No forman parte de los palos del flamenco, aunque presenten elementos de éste, lo que sí, son consideradas un modelo de canción *folklórica afluencada*.³⁸

Así es como, tomando como base la sevillana, Turina refleja los consejos de Isaac Albéniz en cuanto al estilo nacionalista. Menciona Fernández Cid que Turina: *celará por la conquista de la universalidad a través del localismo, porque su música no será ya sólo española, sino andaluza, sevillana.*³⁹

El mismo título **Sevillana (Fantasía)** es muestra de dicho localismo, al igual que muchas otras de sus obras (**Sinfonía Sevillana, Rincones Sevillanos, Canto a Sevilla, Suite Sevilla**).

Tiento Antiguo

Con palabras de Vicky de Rodrigo en **El arte de Joaquín Rodrigo: Esta pieza evoca la música para vihuela, instrumento parecido a la guitarra y el equivalente español del laúd. Era un instrumento muy popular del siglo XIII al XIV y estaba considerado como el instrumento de la sociedad elegante y educada.**⁴⁰

El **Tiento Antiguo** fue estrenado el 27 de noviembre de 1942 en Madrid bajo la interpretación del famoso guitarrista Regino Sainz de la Maza y fue dedicada a Siegfried Behrend.

El origen de esta pieza tuvo lugar en el Conservatorio de Madrid, en donde se pidió a Rodrigo, profesor interino de folklora, que realizara una nueva pieza para los concursos de guitarra.

En el **Tiento**, Joaquín retoma el carácter de su primera obra para dicho instrumento, la **Zarabanda Lejana** y evoca el tiempo en que sonaba la vihuela. La obra tiene un carácter de preludio, aunque la tradición indica que los tientos eran piezas contrapuntísticas.⁴¹

El *tiento* es una forma instrumental española o portuguesa de gran importancia durante los siglos XVI y XVII. Comenzó siendo parte del repertorio de instrumentos como el arpa, la

vihuela y el clavecín. A finales del siglo XVII los compositores lo utilizaron para instrumentos de teclado, sobretodo el órgano.⁴²

Esta forma musical se caracteriza por explotar las posibilidades técnicas del instrumento, así como tratar cuestiones de ornamentación, *rubato*, y la comprobación de la afinación.⁴³

La pequeña obra de Rodrigo es una pieza liviana, de contenido ligero y no muy profundo, en la que pueden realizarse ejercicios de experimentación con sonoridades, timbres, agógicas y dinámicas, ya que, por su propia naturaleza de preludio y el hecho de que casi no contiene anotaciones en la partitura, da al intérprete la libertad para jugar con dichos elementos y sacarle la mayor y más bella música, con un estilo propio.

Análisis

Para el análisis, he tomado las imágenes de las siguientes partituras:

Falla, Manuel de, **Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy for guitar solo**, edición de John Duarte, Inglaterra, Chester Music, 1984.

Turina, Joaquín, **Fantasia Sevillana**, edición de Andrés Segovia, Estados Unidos, Columbia Music Co., 1964.

Rodrigo, Joaquín, **Tiento Antiguo**, edición de Siegfried Behrend, Alemania, Bote & Bock, 1957.

Anexo el link para el análisis del **Homenaje** en el programa iAnalyse:

<https://youtu.be/-97Xv2-DIKM>

Homenaje

Esta obra puede entenderse como una estructura ternaria con coda, en donde la parte A va del compás 1 al 15, la parte B del 16 al 48, la A' del 49 62, la coda del 63 al 70.

El motivo principal de la obra es un juego entre el semitono de las notas mi-fa que termina con un rasgueo descendente con una figura de quintillo:



Fig. 1 (compases 1-2)

El ritmo de habanera evoca al preludio **La puerta del vino** de Claude Debussy, así como la **Soirée dans Grenade**, y va a permanecer en toda la parte A de la obra.

Esta sección está compuesta por la frase que expone el motivo, su repetición y una tercera vez en donde se desarrolla, en el modo hipofrigo y con una base rítmica de tresillos. El cambio a la tonalidad de A presenta las siguientes frases, en donde se expone un segundo motivo que también se repite y desarrolla:



Fig. 2 (compases 8-12)

La parte B comienza con la repetición del motivo principal y al cuarto compás cambia a C, utilizando los mismos elementos que en la parte A; el ritmo de habanera en el bajo y un desarrollo de la melodía a partir de la figura de tresillos.

Llega, en el compás 24, a una parte en A en donde utiliza la figura de quintillo del inicio de la obra y, en el modo frigio sobre la termina esta frase con los tresillos anteriormente utilizados.

A continuación un pequeño puente de dos compases, en el que aparece el quintillo rasgueado, marca una división en el desarrollo.

A partir del compás 32 deja de aparecer el ritmo de habanera, y comienza con una frase en Am que utiliza quintillos y tresillos, como en la parte A. Le sigue una escala hipofrigo que evoca al flamenco:



Fig. 3 (compases 32-35)

La siguiente frase presenta un juego entre el semitono que existe entre las notas si-do y utiliza el ritmo de tresillos de la parte A:



Fig. 4 (compases 36-39)

Cierra con dos compases en Am con el mismo ritmo y llega al final de la parte B con un puente que presenta una parte del motivo principal de la obra:

Fig. 5 (compases 43-48)

La parte A' es una repetición textual de la parte A, solamente omite un compás.

En la *coda* hay una cita textual de la **Soirée dans Grenade** de la obra **Estampes** de Claude Debussy en la que hay una cadencia I7-IV7-V7 en C#. La última frase de la obra cierra con el motivo principal y con la indicación de *perdendosi*:

Fig. 6 (compases 63-70)

Sevillana (Fantasía)

A pesar de que las fantasías son piezas con forma libre, encuentro en la obra de Turina una forma ternaria con *coda*. Comienza con una introducción o preludio que va del compás 1 al 31, siguiendo la parte A del compás 31 al 69, un puente del compás 70 al 88,

la parte B del compás 88 al 146, el mismo puente del compás 147 al 166, la parte A' del compás 166 al 184 y una *coda* del compás 185 al 211, para finalizar con un post-ludio del compás 212 al 234.

El preludio o introducción está conformado por una sección de acordes con una forma estilizada del rasgueo de la sevillana española, y se encuentran en la tonalidad de Am:



Fig. 1 (compases 1-2)

Turina utiliza los acordes paralelos característicos del estilo impresionista para hacer una progresión de acordes menores:



Fig. 2 (compases 5-6)

Se presentan dos escalas en el modo hipofrigio sobre la, en donde el 5° se descende y comienzan con la dominante del modo, la nota mi:

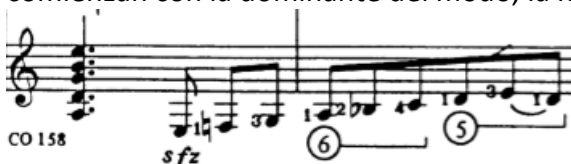


Fig. 3 (compases 11-12)



Fig. 4 (compases 15-16)

Termina esta introducción con otra sección de acordes ahora en A, usando acordes paralelos y el ii b:



Fig. 5 (compases 21-23)

La parte A tiene carácter de danza y puede dividirse en tres secciones. La primera sección va del compás 31 al 50, y la segunda del 50 al 69.

En la primera sección la célula motívica es anacrúsica y está compuesta por una melodía ascendente con un acompañamiento de acordes paralelos en Am. Dicha figura se repite y la tercera vez aparece un desarrollo del acompañamiento de acordes en el modo hipofrigio sobre A, por el segundo grado descendido y el registro más grave que la nota final:



Fig. 6 (compases 31-35)

Continúa una escala que se liga con el segundo período, el cual repite el material rítmico-melódico de la primera frase pero ahora en la tonalidad de D. Después se presenta una escala en el modo hipofrigio, cuya dominante es la nota A y su final la nota E. Termina la primera sección de la parte A con una progresión de acordes paralelos con séptima.

La segunda sección presenta una figura anacrúsica que es un desarrollo del motivo de la primera sección, termina con una escala y se encuentra en el modo hipofrigio sobre A. Se presenta como progresión melódica bajando un tono en la siguiente frase y otro tono con una escala del mismo modo:



Fig. 7 (compases 50 -53)

A continuación aparece una progresión que utiliza una figura de dieciseisavos que se repite y tiene un cierre al tercer compás:



Fig. 8 (compases 56-58)

Comienza en el modo frigio sobre A, al igual que la siguiente frase solo que ésta una octava abajo. La tercera frase cambia a un hipofrigio sobre G, pues tiene el segundo y sexto grados descendidos sobre su escala, y termina con una última frase que va descendiendo y cierra con un armónico.

Se presenta un puente en G, que es una estilización del ritmo de la malagueña o fandango flamencos, en donde la figura característica es el tresillo y siempre acentuando el tiempo fuerte. Tiene un giro frigio en el segundo compás, el cual se realiza sobre el ii° napolitano. En la siguiente frase el giro se desarrolla:



Fig. 9 (compases 70-77)

Este período se repite con algunas variaciones en el giro frigio, ahora con los tresillos de la malagueña. Tiene una extensión de dos compases.

Comienza la parte B de la obra, la cual puede dividirse en dos secciones, la primera del compás 88 al 120, la segunda del compás 122 al 146.

El motivo principal se caracteriza por un salto de 5ta que resuelve con una escala descendente y cierra con dos compases tomados del puente:



Fig. 10 (compases 88-94)

Se repite el motivo pero ahora se enlaza con una frase en el modo flamenco, que se caracteriza por ser un modo frigio con el 3° ascendido. En este caso, el modo frigio sobre D se detecta por tener el segundo y sexto grados descendidos y, además, se encuentra el tercer grado ascendido:



Fig. 11 (compases 99-101)

La siguiente frase se encuentra en el modo frigio sobre G, pasando por el modo flamenco en el tercer compás y cerrando con dos compases que contienen material del puente con una pequeña variación rítmica:

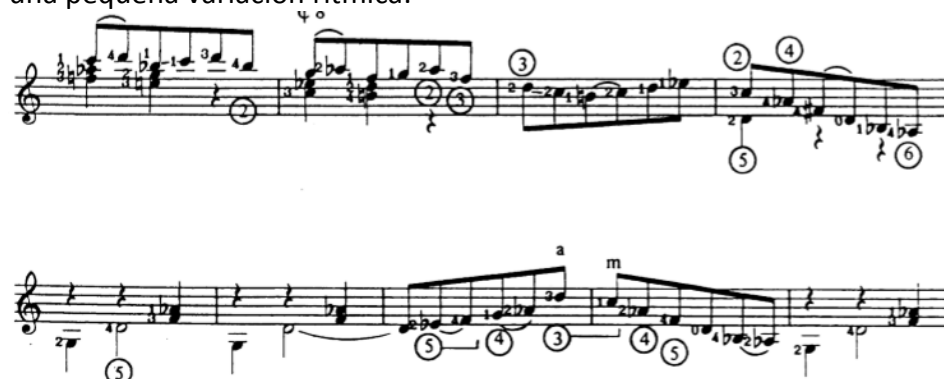


Fig. 12 (compases 102-110)

En el final de esta primera sección de la parte B, se presenta una cadencia frigia sobre G a manera de escalas, y cierra la idea con un salto de 4ta con armónicos y un compás de silencio:



Fig. 13 (compases 113-121)

La segunda parte de B comienza con una variación sobre el motivo principal; ahora el salto es de 4ta. La frase contiene dos veces el motivo y se encuentra en Cm. En la armonía aparece el 2º napolitano, también conocido en el contexto del flamenco como dominante flamenca:



Fig. 14 (compases 122-125)

La siguiente frase se encuentra en el modo frigio sobre G y presenta una cadencia en el bajo:



Fig. 15 (compases 126-129)

Se repite utilizando acordes paralelos en 1era inversión por debajo de la misma escala frigia:



Fig. 16 (compases 130-131)

Se repite esta estructura pero ahora en el frigio sobre G y termina no con acordes paralelos pero sí con una coda que contiene una progresión melódica sobre G7, A7 y D7:



Fig. 17 (compases 142-147)

Aparece nuevamente el puente en G, del compás 148 al 165.

La parte A', que va del compás 165 al 183 retoma el tema pero ahora en Am, utilizando el iib como dominante flamenca. Repite toda la primera sección de la parte A y omite la segunda.

La parte final está conformada por un motivo en dieciseisavos que se va a repetir y desarrollar en el modo hipofrigio desde su nota final y su dominante:



Fig. 18 (compases 185-186)



Fig. 19 (compases 190-191)

Después utilizará las cuerdas al aire de la guitarra, primero de manera arpegiada y después plaqué:



Fig. 20 (compases 196-197)



Fig. 21 (compases 204-205)

Para finalizar repite la sección de rasgueos de sevillana y para cerrar utiliza la dominante flamenca que se va a recorrer un traste creando mayor tensión, para terminar con un golpe, un silencio y un acorde de A:



Fig. 22 (compases 231-234)

Tiento Antiguo

Encuentro que esta forma libre puede seccionarse en 3, tiene forma ternaria con *coda*. La parte A va del compás 1 al 38, la parte B del 39 al 61, la A' del 62 al 68 y la *coda* del 69 al 72.

La parte A comienza con una sección de arpeggios en el modo hipofrigio, en donde la nota final es E y la dominante es A. El arpeggio es un pedal figurado entre el cual se va entrelazando una melodía que comienza en la dominante del modo y va a descender hasta la nota B y regresa a la nota final:



Fig. 1 (compases 1-8)

El segundo período realizará el mismo modelo pero ahora la melodía jugará en el semitono F-E del modo y terminará con tres acordes con cuerdas al aire así como con la nota final y dominante del modo:



Fig. 2 (compases 17-19)

En los compases 20 a 26 se presenta un pequeño interludio que recuerda las fanfarrias de los tientos para órgano así como los melismas del *cante jondo*. Es una melodía que canta alrededor de la dominante no del modo hipofrigo, sino de Em, y es acompañada por cuerdas al aire, que son características de la guitarra y también representan un recurso impresionista, en donde los acordes por 4º tas son usuales:



Fig. 3 (compases 20-23)

Se repite el primer período de acordes y vuelve a aparecer un interludio en los compases 35 a 39, ahora sobre el modo dórico, cuya dominante es A y su nota final es D:



Fig. 4 (compases 35-38)

La parte B comienza en el compás 40 con una escala que se presenta la primera vez en el modo hipodórico, ya que su registro es más grave en comparación con la nota final, y por segunda vez pasando por ambos modos; hipodórico y dórico:



Fig. 5 (compás 40)

Del compás 43 al 50 se presenta un nuevo material con mayor ritmo y contrapunto, y se encuentra en Bm y Am. Es un modelo rítmico-melódico que baja una 6^{ta} y sube una 4^{ta} que va pasando por las distintas tonalidades:



Fig. 6 (compases 43-45)

En el compás 51 regresa a las escalas en el modo dórico e hipodórico, para volver a este tema más rítmico en Dm, Bm y Em.

Regresa a la parte A' en el compás 62, realizando un arpeggio que lleva entrazada una melodía sobre las notas: sol-fa-mi de la tonalidad de Em, y después sobre las notas C-B.

La *coda* del compás 69 está en el modo frigio, con unos adornos con las alteraciones de la tonalidad de A, lo cual recuerda los finales de picardía de la música medieval. Termina con una cadencia frigia en el bajo y un acorde de E, cerrando con la tercera de picardía:



Fig. 7 (compases 69-72)

Cabe mencionar que en la partitura falta la alteración de # sobre la nota G, pero por ser el final de picardía se sobre entiende que debe ir alterado.

Conclusiones

Homenaje

Para interpretar el **Homenaje** se debe tomar en cuenta, de manera primordial, el motivo de su creación, ya que de éste puede entenderse el uso de distintos elementos que van apareciendo a lo largo de la obra.

Por un lado, encuentro una clara influencia de los ideales estéticos del compositor impresionista; la evocación como recurso lírico, el uso de la esencia de la música, que entiendo es la razón por la que se escribe y al mismo tiempo se caracteriza. Por el otro, observo cómo Falla, devota y minuciosamente, rindió homenaje a través de sus propios ideales y estéticas; utilizó el ritmo de habanera, que a su vez fue un recurso del difunto, el empleo de modos que son característicos del flamenco y utilizados por el impresionismo, y el *duende* de la música española que envolvió cada uno de los compases de la obra; ese misterio andaluz que Debussy también conoció y con el cual creó algunas de sus obras.

En cuanto al ideal nacionalista, Falla escribe el **Homenaje** específicamente para la guitarra, instrumento flamenco por excelencia, y me parece que la obra es una búsqueda de evocaciones y atmósferas que son propias de su lenguaje. De igual modo, utiliza la esencia de la música española; la profundidad, el dolor y el misterio, para honrar a Debussy con una pieza en forma de *tango andaluz*.

Qué mejor manera de recordar a un amigo del mismo ambiente musical, que una cita textual de su obra; cuatro compases de la ***Soirée dans Grenade***. Cabe mencionar que, del mismo modo se degusta, en la obra citada, un homenaje a la música española, gracias al entendimiento y dominio de la esencia andaluza en manos extranjeras. Esta relación vuelve todavía más interesante la *Habanera Fúnebre*.

En fin, Manuel de Falla brindó a la guitarra, y a sus posteriores intérpretes, una obra en la que elegantemente se evoca la estética de la música impresionista francesa con la voz misteriosa y fúnebre de la guitarra española. Una pieza que marcó un nuevo rumbo para el repertorio de dicho instrumento, y que recuerda entre sus pentagramas a uno de los músicos más destacados de principios del s. XX.

Sevillana (Fantasía)

Después de analizar la obra, queda claro que es una obra en la que Turina realizó esa creación musical basada en los consejos nacionalistas de Albéniz y Falla.

Presenta elementos de la música popular española como los ritmos de sevillana y fandango, cadencias flamencas, giros y modos fríos, tonalidades de la música andaluza, y la esencia del carácter misterioso, profundo y enérgico que caracteriza al flamenco.

Por otro lado, su discurso musical puede entenderse a partir de un estudio académico de la forma y el fraseo; frases de 4 compases, períodos de 8 compases generalmente, una clara distinción entre el material de la introducción y cada una de las partes intermedias. Estas cuestiones de forma y fraseo son consecuencia de sus estudios en la *Schola Cantorum*, en donde se daba importancia a estos aspectos académicos, en contraposición con la estética de Debussy y sus seguidores.

Se encuentran elementos que indican una influencia impresionista, tales como el fluir de tonalidades y modos, acordes para crear timbres y atmósferas a lo largo de la obra en lugar de su uso armónico tradicional académico que, al mismo tiempo, remiten a la estética de su amigo y compatriota Manuel de Falla, quien, durante su estancia en París, le invitaría a la escuela de Paul Dukas, alejándolo de la de la *Schola*.

En conclusión, una buena interpretación debe incluir el correcto entendimiento de la forma y el fraseo, el destacar los distintos matices y timbres producidos por armonías no tradicionales más el uso de modos y, sobretodo, el conocimiento del carácter y ritmo de la sevillana, además de la esencia de la música flamenca.

Joaquín Turina creó la **Sevillana** moldeando con las bases musicales tradicionales el duende y energía provenientes del flamenco y sobretodo de la sevillana. Reunió las premisas nacionalistas de sus compatriotas compositores y le dio una forma entendible y esquematizable.

Tiento Antiguo

Joaquín Rodrigo mezcló elementos del flamenco, como melismas y cadencias, con elementos impresionistas, ya sea el uso de acordes como recurso atmosférico y algunos modos, para crear una pieza al estilo de los preludios para órgano y vihuela.

En cuanto a su técnica, me gusta tocar toda la primera parte de arpeggios aprovechando la sonoridad que se logra desde el *tasto* hasta el *ponticello*, y hacer un contraste de carácter y volumen en el *cantabile*, que evoca el cante de una voz melancólica y un poco angustiada.

En lo referente a las escalas, me gusta semejar el estilo flamenco, prefiriendo la emoción y la velocidad por encima de un sonido muy claro y más cantado.

En cuanto a la danza ternaria, el tocar los bajos con *staccato* le da movimiento y un carácter distinto al de la parte anterior, para regresar finalmente a la atmósfera misteriosa de los arpeggios.

La *coda* final permite jugar con distintos timbres sobre el mismo motivo melódico, por lo que recomiendo experimentar varias formas de interpretar el final de la pieza.

En general, retoma los ideales del nacionalismo al incluir pasajes referentes al flamenco, y los mezcla con evocaciones de la música antigua para vihuela, imprimiendo su personalidad agradable y castellana.

En fin, quizá no es la obra más emblemática y compleja de Joaquín Rodrigo pero, a nivel de interpretación, apela a la evocación e imaginación del músico, resultando una pequeña pieza muy agradable y de buen gusto.

Citas

- ¹ Lozano Cámara, Jorge Juan, **Revista digital de Historia y Ciencias Sociales**
<http://www.claseshistoria.com/revolucionesburguesas/nacionalismoconcepto.htm>
24/01/15.
- ² Samuel, Claude, **Panorama de la Música Contemporánea**, Belén Marañón trad., España.
Guadarrama, 1965, p.51.
- ³ *Ibídem* p. 52.
- ⁴ López-Chavarri, Eduardo, **Música popular española**, Barcelona, Labor, 1927, p.132.
- ⁵ Herzfeld, Friedrich, **La Música del s. XX**, trad. Margarita Fontseré, España, Labor. 1964. p.
267.
- ⁶ López-Chavarri, **Eduardo, Música popular española**, Barcelona, Labor, 1927, p. 94.
- ⁷ *Ídem*.
- ⁸ Pedrell, Felipe, **Por Nuestra Música**, Barcelona, 1891. p.38.
- ⁹ *Ibídem* p. 39.
- ¹⁰ Salzman, Eric, **Twentieth-Century Music**, 4 edition, U.S.A., Prentice Hall, 2002, p. 83.
- ¹¹ López-Chavarri, **Eduardo, Música popular española**, Barcelona, Labor, 1927, p. 141.
- ¹² Herzfeld, Friedrich, **La Música del s. XX**, Margarita Fontseré trad., España, Labor, 1964,
p.268.
- ¹³ *Ídem*.
- ¹⁴ Salzman, Eric, **Twentieth-Century Music**, 4 edition, U.S.A., Prentice Hall, 2002, p. 84.
- ¹⁵ López-Chavarri, **Eduardo, Música popular española**, Barcelona, Labor, 1927, p.140.
- ¹⁶ Pérez Gutiérrez, Mariano, **Falla y Turina a través de su epistolario**, España, Alpuerto,
1982.
- ¹⁷ *Ibídem* p. 98.
- ¹⁸ *Ibídem* p. 28.
- ¹⁹ *Ibídem* p. 30.
- ²⁰ *Ibídem* p. 93.
- ²¹ Laredo, Carlos, **Joaquín Rodrigo: Biografía**, España, Institución Alfonso el Magnánimo,
2011, p. 12.

²² Ibídem p. 39.

²³ Ibídem p. 60.

²⁴ Ibídem p. 63.

²⁵ Ibídem p. 70.

²⁶ Ibídem p. 72.

²⁷ Ibídem p.71.

²⁸ Ibídem p. 74.

²⁹ Calcraft, Raymond. **Joaquín Rodrigo** <http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/13-biografia-corta#sthash.lsCxysrW.dpuf> 25/10/14.

³⁰ Ídem.

³¹ Gallego, Antonio. **El Arte de Joaquín Rodrigo**. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 2003 p. 141.

³² Pahissa, Jaime. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Argentina. Ricordi Americana. 1947 p. 121.

³³ Ídem.

³⁴ Fernández-Cid, Antonio. **La Música Española del Siglo XX**. Madrid. Rioduero. 1973 p. 26.

³⁵ Sopeña, Federico. **Vida y Obra de Manuel de Falla**. España. Turner. 1988 p. 22.

³⁶ Falla, Manuel. **Escrito sobre música y músicos**. 2da edición. Argentina. Espasa-Calpe-Argentina. 1950 p. 52.

³⁷ Sopeña, Federico. **Vida y Obra de Manuel de Falla**. España. Turner. 1988 p. 122.

³⁸ Fernández-Cid, Antonio. **La Música Española del Siglo XX**. Madrid. Rioduero. 1973 p. 40.

³⁹ **Gamboa, José Manuel, Núñez, Faustino Flamenco de la A a la Z** http://www.radiole.com/especiales/enciclopedia_flamenco/generos_folklore_sevillanas.html 30/10/14.

⁴⁰ Gallego, Antonio. **El Arte de Joaquín Rodrigo**. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 2003 p. 141.

⁴¹ *Idem*, p.141.

⁴² Álvarez Gutiérrez, Ramón Adrián. **Formas musicales instrumentales del renacimiento** http://ramonadrianalvarezgutierrez.weebly.com/uploads/1/0/7/7/10778654/formas_musicales_instrumentales_del_renacimiento.pdf 27/11/14.

⁴³ Ídem.

Bibliografía

- Samuel, Claude, **Panorama de la Música Contemporánea**, Belén Marañón trad., España. Guadarrama, 1965.
- Herzfeld, Friedrich, **La Música del s. XX**, Margarita Fontseré trad., España, Labor, 1964.
- Fernández-Cid, Antonio. **La Música Española del Siglo XX**. Madrid. Rioduero. 1973.
- Salzman, Eric, **Twentieth-Century Music**, 4 edition, U.S.A., Prentice Hall, 2002.
- López-Chavarri, **Eduardo, Música popular española**, Barcelona, Labor, 1927.
- Sopeña, Federico. **Vida y Obra de Manuel de Falla**. España. Turner. 1988 p. 22.
- Falla, Manuel. **Escrito sobre música y músicos**. 2da edición. Argentina. Espasa-Calpe-Argentina. 1950.
- Pahissa, Jaime. **Vida y obra de Manuel de Falla**. Argentina. Ricordi Americana. 1947.
- Pedrell, Felipe, **Por Nuestra Música**, Barcelona, 1891.
- Pérez Gutiérrez, Mariano, **Falla y Turina a través de su epistolario**, España, Alpuerto, 1982.
- Washabauhgh, William, **Flamenco. Pasión, política y cultura popular**, trad. Verónica Canales. España, Paidós, 2005.
- Reguera, Rogelio, **Historia y técnica de la guitarra flamenca**. España, Alpuerto, 1990.
- Gallego, Antonio. **El Arte de Joaquín Rodrigo**. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores. 2003.
- Kamhi de Rodrigo, Victoria, **De la mano de Joaquín Rodrigo**, 2 edición, España, Ediciones Joaquín Rodrigo, 1995.
- Laredo, Carlos, **Joaquín Rodrigo: Biografía**, España, Institución Alfonso el Magnánimo, 2011.
- Freedman, Frederick, **A dictionary of modern music and musicians**, E.U.A, Da Capo Press, 1971.

Partituras

- Falla, Manuel de, **Homenaje: Le tombeau de Claude Debussy for guitar solo**, edición de John Duarte, Inglaterra, Chester Music, 1984.

Turina, Joaquín, **Fantasía Sevillana**, edición de Andrés Segovia, Estados Unidos, Columbia Music Co., 1964.

Rodrigo, Joaquín, **Tiento Antiguo**, edición de Siegfried Behrend, Alemania, Bote & Bock, 1957.

Sitios de Internet

Jiménez, Rosario, **El Nacionalismo Español**

<http://www.cpntenllado.net/conservatorio/images/stories/subidasimagenes/nacionalismoespanol.pdf> 17/08/2013.

Russomano, Stefano, **Las entrañas de la música española**

<http://www.abc.es/cultura/musica/20130402/abc-libro-musica-espanola-siglo-201304011849.html> 17/07/2013.

Fundación Zuloaga, **La cultura del XIX al XX en España**

March, Juan, **Joaquín Turina** <http://www.joaquinturina.com> 17/08/2013.

Calcraft, Raymond. **Joaquín Rodrigo** [http://www.joaquin-](http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/13-biografia-corta#sthash.lSxysrW.dpuf)

[rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/13-biografia-corta#sthash.lSxysrW.dpuf](http://www.joaquin-rodrigo.com/index.php/es/biografia/10-autor/biografia/13-biografia-corta#sthash.lSxysrW.dpuf) 25/10/14.

Álvarez Gutiérrez, Ramón Adrián. **Formas musicales instrumentales del renacimiento**

http://ramonadrianalvarezgutierrez.weebly.com/uploads/1/0/7/7/10778654/formas_musicales_instrumentales_del_renacimiento.pdf 27/11/14.

Sonata Románica. Manuel María Ponce.

Aspectos del contexto histórico-musical

Para crear un panorama general del contexto histórico-musical, me basé en la investigación **La música mexicana de concierto en el siglo XX** de José Antonio Robles Cahero; musicólogo, historiador y guitarrista mexicano.¹

La música en México, alrededor de 1870, comenzó a sentir una oleada de cambios que se añadieron a las costumbres románticas como las tertulias y los salones. Por ejemplo, comenzó a consolidarse una tradición pianística mexicana, se desarrolló la música de cámara y de orquesta, y comenzaron a producirse repertorios cuya complejidad sobrepasaba a las danzas y piezas breves de salón. Así mismo, los compositores se interesaron por las estéticas europeas para crear nuevos lenguajes musicales.²

El nacionalismo musical comenzó a tomar fuerza en México gracias a la Revolución y, ya a principios del s. XX, esta corriente se presentó como una mezcla entre las danzas de salón europeas y elementos musicales de distintas regiones. Cabe mencionar las óperas **El rey poeta** de Gustavo Campa y **Atzimba** de Ricardo Castro, las cuales expresan la esencia de la música popular mexicana a través del lenguaje romántico europeo.³

Poco después, ya de lleno en el s. XX, la música mexicana de concierto se caracterizó por la combinación de varios estilos o corrientes musicales, siendo así que cada compositor logró un estilo propio.

Las principales tendencias de la primera mitad de s. XX fueron: el nacionalismo, el pos-romanticismo, el impresionismo, el expresionismo y el neoclasicismo.⁴

Así como se usaron estas corrientes para distintas mezclas musicales, el nacionalismo comenzó una particular fusión con otros estilos. Manuel M. Ponce encabezó el *nacionalismo romántico*, seguido por compositores como José Rolón y Arnulfo Miramontes. Carlos Chávez fue el promotor del nacionalismo indigenista, el cual recrearía la música prehispánica con elementos de la música de los indígenas. Esta fase tuvo muchos seguidores como Candelario Huízar, Eduardo Hernández Moncada, Luis Sandi, y el "grupo de los cuatro" (Ayala, Contreras, Blas Galindo, Moncayo). También existieron un nacionalismo impresionista, un nacionalismo expresionista y un nacionalismo neoclásico, exprimiendo así dicha corriente en el ámbito musical mexicano.⁵

En la segunda mitad del s. XX la música mexicana comenzó un nuevo cambio, influenciado por movimientos musicales internacionales. Inició una tendencia hacia la experimentación, a la par de la búsqueda de apoyo internacional para formar laboratorios de música electrónica, asociaciones musicales, festivales y estaciones de radio. El

resultado fue la creación y difusión de la música contemporánea en México y Latinoamérica.⁶

Compositores como Carlos Chávez, Rodolfo Halffter, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Julio Estrada y Federico Ibarra fueron algunos de los que promovieron y desarrollaron la música contemporánea mexicana.

Manuel María Ponce

Voy a tomar la clasificación en cuatro etapas de la vida y obra de Ponce del libro **Manuel M. Ponce: Ensayo** de Pablo Castellanos⁷, para generar un resumido panorama de las influencias que marcaron la vida y obra del compositor.

Primera etapa (1891-1904): Niño prodigio, realizó sus primeras composiciones a los seis años. Comenzó a tomar clases de piano y teoría musical en Aguascalientes. Viajó a la capital para ingresar al Conservatorio, para después regresar a su ciudad natal a impartir una cátedra de solfeo. Sus obras para piano en esta etapa estuvieron influenciadas por la canción mexicana.

Segunda etapa (1905-1924): Viajó a Italia para estudiar en el Liceo Rossini de Bolonia, bajo la escuela de los representantes italianos del romanticismo de Liszt. Después entró al Conservatorio Stern de Berlín, donde estudió con Martin Krause, quien también fuera perteneciente a la escuela lisztiana. En esta época comenzó el interés de Ponce por crear una doctrina nacionalista, en donde estilizaría el material autóctono mexicano, para introducirlo no solo en las obras para piano, sino en el sinfonismo y música de cámara.⁸

Cabe mencionar, en palabras de Castellanos, que la obra que Ponce desarrolló en su primer viaje a Europa *Primero, recogió, seleccionó y clasificó un considerable número de melodías de diversas regiones del país; segundo, presentó temas populares en forma de sonata, suite y variaciones; y tercero, como resultado de su profunda asimilación del elemento folklórico, escribió obras inconfundiblemente "mexicanas, sin necesidad de recurrir al cancionero popular.*⁹

Para finalizar esta etapa, Ponce viajó a Cuba junto con el poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga. En dicha estancia, el compositor supo asimilar el folklore de la música popular cubana, enriqueciendo su bagaje musical.

Tercera etapa (1925-1932): En 1925 Ponce viajó a París con el maestro Paul Dukas. Revisó su técnica de composición y estudió temas como la politonalidad, el impresionismo francés y el estilo neoclásico.¹⁰

La influencia de su estancia en Francia se percibe en la brevedad de sus nuevas estructuras, sin largos desarrollos.

Muy importante en esta época es la amistad que se forjó entre el compositor mexicano y el guitarrista español Andrés Segovia, pues dicha unión representó para el repertorio guitarrístico una gran importancia; Ponce retomó la tradición de Sor y Tárrega, mezclándola con una base más moderna, resultando así, y como bien señala Castellanos: *obras capitales que perdurarán como lo mejor que se ha escrito para tan difícil y delicado instrumento.* ¹¹

Cuarta etapa (1933-1948): Ponce regresó a la ciudad de México para radicar en ella hasta su muerte. Al retorno de su segundo viaje a Europa, sus composiciones serán solamente de estilo moderno-nacionalista. Retomo, del libro de Castellanos, las palabras de Adolfo Salazar *Esta es la última, decisiva etapa en la carrera de Ponce. En ella, los avances del arte moderno se unirán, armoniosamente y sin estridencias, a la savia de la tierra.* ¹²

En esta época Ponce retomó su sentir nacionalista enriqueciendo el colorido instrumental y el lenguaje armónico, resultado de la influencia impresionista francesa.

En sus composiciones, Ponce abarcó casi todas las formas musicales, aunque siempre destacó su personalidad introspectiva y refinada. Su sello particular se caracterizó por el uso de melodías expresivas, armonías imaginativas, uso de motivos y preferencia por la tonalidad, así como el uso de las formas tradicionales y ritmos conservadores. ¹³

Cabe mencionar que fue un gran intérprete de piano, desarrolló una gran labor didáctica como maestro, fue director del Conservatorio de Música y de la entonces Facultad de Música de la Universidad.

Destacó por sus investigaciones y recopilaciones de la música popular mexicana, y al hacer inclusión de los temas folklóricos en sus obras, fue considerado el iniciador del nacionalismo musical mexicano. ¹⁴

Ponce y la guitarra

La historia de Ponce y la guitarra comenzó en 1923, cuando el guitarrista Andrés Segovia llegó a México por primera vez y conoció al maestro mexicano.

La guitarrista y escritora Otero Corazón en su libro **Manuel M. Ponce y la guitarra**¹⁵ retoma algunas palabras que Ponce expresó después de asistir a un concierto de guitarra de Segovia: *Oír las notas de la guitarra por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareños, es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas* ¹⁶

Poco después, Andrés solicitó a Ponce componer una obra para guitarra, a lo que éste no tardó en escribir **Allegretto quasi Serenata**, pieza que después conformaría el tercer movimiento de su primera sonata para guitarra, la **Sonata Mexicana**.

En estos tiempos, Segovia buscaba ampliar el repertorio para su instrumento solicitando nueva música a los compositores, entre los cuales Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba y Manuel M. Ponce fueron los primeros en responder.

Esta labor fue de gran importancia puesto que la guitarra no figuraba entre los intereses de los compositores, su repertorio era pequeño y sus capacidades expresivas y sonoras del no habían sido explotadas.

Otero recoge la opinión de Ponce acerca de la guitarra: *es un instrumento exquisito, con un mundo singular, sensitivo, delicado y misterioso.*¹⁷

Y así, de la misma manera en que se creó la **Sonata Mexicana**, fueron apareciendo más y más obras para guitarra de la mano de Ponce, al mismo tiempo que fue forjándose una amistad y un gran trabajo en equipo entre el compositor y Segovia, y que duraría hasta la muerte del compositor, dando como fruto un repertorio amplísimo y de alto nivel para la guitarra.

Las obras para guitarra fueron compuestas entre 1923 y 1948, año de la muerte de Ponce. El repertorio consta de: 6 sonatas, 3 grupos de variaciones, 2 suites, 24 preludios en todas las tonalidades, 1 estudio, 2 sonatinas, otros 6 preludios, 1 sonata con acompañamiento de clavecín, 1 concierto con acompañamiento de orquesta, y piezas varias.¹⁸

En cuanto al trabajo compositivo de Ponce, se le considera un artista ecléctico que abarcó casi todos los estilos musicales, entre los que destacan: romántico, impresionista, neoclásico y neorromántico, así como emulaciones del estilo barroco y clásico.

En las obras para guitarra del período de 1923 a 1927 se encuentra una influencia del impresionismo francés, una siguiente etapa de 1927 a 1929 muestra un estilo neoclásico, en donde resaltan la sonata al estilo *schubertiano*, y la sonata con corte clásico. Un tercer período de 1929 a 1930 recuerda a los inicios de la polifonía, pues en su última sonata, Ponce utiliza un tema de Paganini como *cantus firmus*, por otro lado, su **Sonatina Meridional** está impregnada de características de la música española y las **Variaciones sobre las Folías** abarcan varios estilos. A finales de 1930 Ponce retorna al neoclasicismo y, finalmente, en 1932, vuelve su música a tener influencias impresionistas.¹⁹

Ponce representa una figura de gran importancia en la música para guitarra del s.XX y la investigadora y guitarrista Corazón Otero, en su libro "Ponce y la Guitarra", da muestra de la admiración y el cariño que tanto guitarristas como compositores, expresaron acerca del artista mexicano. Entre ellos destacan: Joaquín Rodrigo, Heitor Villa-Lobos, Turibio Santos, John Williams, John Duarte, Juan Helguera, Alexandre Tansman y, naturalmente, Andrés Segovia, por mencionar a algunos.

Con esto, se da un panorama general de lo que significó Manuel M. Ponce tanto para la guitarra como para la música mexicana del s.XX.

Schubert, época y estilo

Quiero hacer un paréntesis para hablar acerca de algunas cuestiones del estilo y del compositor que motivaron a Ponce a escribir la **Sonata Romántica**, y así tener un panorama más completo del significado de dicha obra.

Romanticismo musical

El Romanticismo musical fue un período en el que se presentaron ciertas innovaciones y maneras específicas de tratar la música y su expresividad. Tuvo lugar entre principios de los años 1820 y la primera década del s. XX.

De manera general, enlistaré las características que lo definieron y que presumo habrán delineado el estilo de la Sonata Romántica de Manuel M. Ponce:

- *Individualidad y libertad a la hora de expresar emociones y sentimientos de manera intensa.
- *Extensión y libertad en el manejo de las formas clásicas, así como mayor duración de las obras y sus desarrollos.
- *Enriquecimiento de la armonía, uso de cromatismos, disonancias y modulaciones sorprendidas.
- *Texturas musicales más densas y pesadas, ampliación del registro a través de alturas, dinámicas y timbres, logrando contrastes muy dramáticos.
- *Gran variedad de tipos de composición, desde obras para solista o grupo de cámara, hasta sinfonías y poemas sinfónicos con clímax dinámicos y dramáticos espectaculares.
- *Desarrollo de la música programática gracias a los vínculos más cercanos con las demás artes y literatura (poema sinfónico, obertura de concierto y sinfonía programática).
- *Transformación temática y uso de motivos y temas que se repiten y modifican a través del cambio de carácter, tonalidad, sentimientos (*leit-motiv*).
- *Mayor virtuosismo técnico, generalmente para el piano y el violín, que se explotó en los conciertos.²⁰

Franz Schubert

Franz Schubert es considerado el primer músico en ejemplificar la corriente artística del Romanticismo en la música.

Su música se caracteriza por la belleza y fluidez de las melodías, que destacan tanto en sus *lieder* como en sus composiciones instrumentales. En cuanto a sus composiciones para orquesta, se caracterizan por ser grandes sinfonías basadas en la tradición clásica.

Ya que nació hacia el final del período clásico musical, sus composiciones tienen origen en dicho estilo. Por otro lado, su vida semejó a la de un poeta romántico, trágica y de corta duración, con lo que su música adquirió un sello propio, combinando melodías hermosas, emociones intensas y tristes, tomando como base la tradición clásica.

Fue el cuarto de los significativos compositores vieneses del período clásico y principios del romántico: Haydn, Mozart y Beethoven. Como ha de suponerse, toma de sus predecesores las bases para sus composiciones.

Con estas influencias, Schubert desarrolló un estilo único caracterizado por su genio melódico, que lo llevó a distinguirse por sobre sus contemporáneos y por lo que compuso con talento más de 600 *lieder*.²¹

Fue el creador de la miniatura musical para piano; pequeñas obras de estructura ternaria y motivos sencillos, conocidas con el nombre de *Momento Musical*.

Por otro lado, utilizó de manera muy personal la armonía musical. Su obra abarcó una gran paleta de armonías que llevaron a las melodías por distintas regiones tonales con gran habilidad y creatividad. Destacó también su manera de contraponer los modos mayores y menores, dando a la música una sensación dulce y amarga.

En fin, Schubert fue el último de los compositores clásicos vieneses. Con su muerte, dejó un nuevo camino que representaría el estilo romántico musical, caracterizado por un espíritu revolucionario que encontraría diversos modos para la expresión y el drama musical, así como la expansión de las formas clásicas.

Sonata Romántica

Ponce estudió en la Escuela Normal de París entre 1925 y 1932. Durante su estancia, conoció y se vio influenciado por la música de: Stravinsky, Debussy, Ravel, Satie, Milhaud, Falla, Villa-Lobos, entre otros. De aquí se definió su estilo neoclásico e impresionista, aunado a las características que absorbió de la música española y, precisamente para la **Sonata Romántica**, añadiendo también el estilo *shubertiano*.²²

Al poco tiempo de inscribirse, alrededor de mayo de 1928, comenzó a escribir la **Sonata Romántica**. Según las cartas del compositor con Andrés Segovia, terminó de componer la obra en agosto del mismo año, como está citado en la recopilación de la obra de Ponce por Miguel Alcázar.²³

La sonata es un homenaje a Franz Schubert, quien, como se indica en el subtítulo de la partitura, amaba la guitarra.²⁴ Fue escrita tomando como inspiración el estilo del compositor vienés y representó para Ponce la oportunidad de desarrollar su talento para escribir en varios estilos.

Presenta características claramente tomadas del estilo de Schubert, como la alternancia entre los modos M y m, melodías que recuerdan sus *lieder*, así como gran extensión en sus desarrollos y la forma del Momento Musical en el tercer movimiento, típica de la música para piano del compositor vienés.²⁵

Como describe la guitarrista Otero Corazón, la **Sonata Romántica** *hace una excepcional exploración de la sonoridad de la guitarra, del color, de sus contrastes y de las posibilidades de contrapunto.*²⁶

Análisis

Las imágenes que utilizo para el análisis son de la partitura: María Ponce, Manuel, **Sonata Romántica: Hommage a Fr. Schubert qui aimait la guitare**, edición de Andrés Segovia, Alemania, Schott, 1929.

Anexo el link para el análisis del *allegretto vivo* en el programa iAnalyze:

<https://youtu.be/DkyLmgiKz3M>

Allegro Moderato

El primer movimiento de la sonata tiene forma de *allegro* de sonata. Contiene las partes que la caracterizan: exposición, desarrollo, re-exposición y *coda*.

La exposición va del compás 1 a las barras de repetición en el compás 52. Dentro de esta parte se encuentra la presentación del tema A que va del compás 1 al 17. El tema está en tónica y termina en dominante:

Fig. 1 (compases 1-17)

Después se presenta un puente que va del compás 18 al 33, pasando por las tonalidades Em, C, Bm, E. Continúa modulando con un pasaje melódico tomado del final de la primera frase, el cual pasa por las tonalidades E, F#m, G#m, F#, C y E. Cabe mencionar la aparición de la 6ta aumentada alemana en el compás 31:



Fig. 2 (compases 31-32)

Aparece el tema B en el compás 34 en la dominante y termina en el compás 41 con un silencio de todo el compás. Va de E a Gm y regresa a E:



Fig. 3 (compases 34-41)

La *coda* de la exposición va del compás 42 al 52, presenta un fragmento del tema A y está en C, que es el 6to grado del homónimo, pasa por F y aparece la 6ta aumentada alemana una vez más en el compás 47, para terminar el pasaje en la dominante.

El desarrollo va del compás 53 al 98. Comienza en el relativo menor; F#m, utilizando el primer motivo del tema A. En el compás 58 utiliza el material rítmico-melódico del tema B y pasa por las tonalidades Gm, Abm y Eb. La frase del compás 66 al 70 utiliza material del puente de la exposición combinado con el tema B, pasando por Bm y Am:



Fig. 4 (compases 66-70)

Del compás 75 al 86 hay una parte que se caracteriza por el uso de tresillos, que vienen del tema B y que pasan por las siguientes tonalidades: Dm, Am, F, Ab que se enlazan a través de dominantes:

The image shows a musical score for measures 75-86, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with triplets and dynamics such as *seco ff*, *seco p*, and *ff*. The second and third staves show accompaniment with triplets and a *cresc.* marking. The bottom staff includes a *ritard.* marking, a change in tempo to *a tempo*, and a *p tranquillo* marking. The score is annotated with circled numbers (1-5) and letters (A, C. VI, C. IV) indicating specific musical elements and chord changes.

Fig. 5 (compases 75-86)

Del compás 87 al 98 se presenta la parte final del desarrollo. Comienza con dos frases de 3 compases cada una que utilizan el fragmento inicial del tema A, pasando de Ab, Fm, Bb y Eb. Continúa la siguiente frase con el mismo material en G y E, para terminar en la tonalidad original con la aparición de la 6ta aumentada alemana en el compás 97.

La re-exposición va del compás 99 al 147, en donde comienza el tema A en A con un pedal de dominante.

Continúa idénticamente que la exposición y en el puente, en lugar de irse a la dominante, se mantiene en A.

La *coda* va del compás 147 al 151, Utiliza el inicio del tema A y realiza una cadencia que lleva el V7 del relativo menor, para terminar el movimiento con un ii7-V-I-V7-I.

Andante espressivo

El segundo movimiento de la sonata tiene la estructura de un lied ternario, aunque la aparición del tema principal antes del *ritornello* nos dice que se tiene forma de *rondó*:

A-B-A'-B-A-B (coda).

La parte A va del compás 1 al 19, comenzando con el tema principal en E, que sería la dominante de la tonalidad del primer movimiento. Por su escritura sugiere que se trata de una voz y acompañamiento:

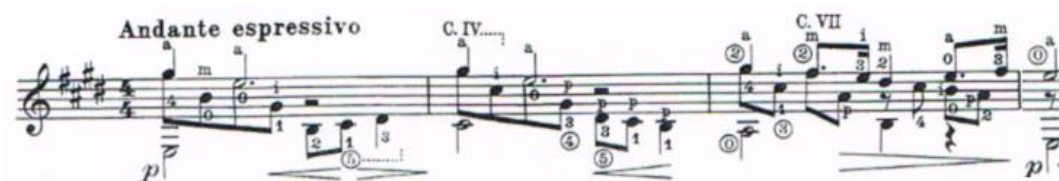


Fig. 1 (compases 1-4)

Continúa la siguiente frase pasando por F#m y C#m. En el compás 13 comienza un pequeño puente modulador que va de G#m para llegar a B, enlazando dominantes.

La parte B va del compás 20 al 27, con la aparición del tema en forma de coral. Es un interludio instrumental que evoca los acordes del piano. Se presenta en F# y luego en su homónimo menor; F#m:



Fig. 2 (compases 20-27)

Del compás 28 al 38 regresa a la parte A'. Reaparece el tema A, ahora en D, y en la siguiente frase se presenta un puente que va de Em, G y B. Cabe mencionar que en el penúltimo compás de dicho puente Ponce utiliza la 6ta aumentada alemana:



Fig. 3 (compases 37-39)

Regresa al tema B en los compases 39 a 46, ahora en la tonalidad de B y Bm.

Finalmente, el *ritornello* va del compás 50 al 59. La parte A se repite idéntica hasta el compás 58, donde cierra con un acorde de Vii7 en la tonalidad de B, que se enlaza con un K de la tonalidad original.

La coda va del compás 60 al 72. Utiliza la primera frase de la parte B en la tonalidad original y termina con el mismo estilo coral, como si fuera el piano con un último interludio más desarrollado.

Allegretto vivo

Respetando la forma de los momentos musicales de Schubert, tiene forma A-B-A-coda.

La primera parte comienza con el tema en la tonalidad de Em, con toda una frase en el primer grado:



Fig.1 (compases 1-4)

Continúa pasando por las tonalidades G, Em, G. En el compás 16 se va a C presentando un material nuevo, para regresar a la tonalidad original con la repetición de dos cadencias

K-V-i.

En el compás 28 Ponce marca unas dobles barras y comienza un material nuevo de la parte A. Empieza en Em, pasa por la dominante y llega a C:



Fig. 2 (compases 28-31)

Al final de la parte A se repite el material de los compases 20 a 27.

Del compás 57 al 65 aparece un puente conformado por octavas que van de Em a E.

Più lento espressivo

La parte B del momento musical se encuentra en la tonalidad de E. Tiene estilo de coral, contrastando con el material de la primera parte.

La primera frase presenta el motivo principal en el primer grado para terminar en el final de la segunda frase en dominante. Después regresa a la tónica con el mismo material y modula a G#m:



Fig. 3 (compases 67-82)

Continúa una nueva frase en B y luego va a modular a F#m. En las siguientes dos frases aparece una melodía cromática descendente, en donde se van enlazando dominantes:



Fig. 4 (compases 89-98)

Finalmente regresa al tema principal de la parte B y termina con el mismo material pero ya en la tonalidad de Em.

Para terminar, se repite la parte A, con un par de añadiduras de notas en dos compases, y termina el movimiento con un *coda* de 9 compases, en la que utiliza la cadencia de la parte A pero con armónicos:



Fig. 5 (compases 169-177)

Allegro non troppo e serio

El último movimiento de la sonata tiene forma de rondó con la siguiente estructura: A-B-A'-B'-A''-coda.

La parte A va del compás 1 al 35, la B del 36 al 82, la A' del 83 al 110, la B' del 111 al 125, la A'' del 126 al 141 y la coda del 142 al 178.

Dentro de la A se muestra el tema principal en el primer inciso, en donde se muestra que es una estructura acéfala:



Fig. 1 (compases 1-3)

Se puede ver que la estructura es muy cuadrada; en el primer período se presenta el tema tres veces, después se presenta el siguiente período con una variación rítmica:

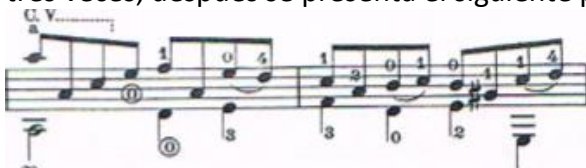


Fig. 2 (compases 9-10)

Un tercer período, a forma de puente, muestra una secuencia de arpeggios en donde pasa de la tonalidad original a C-F-d-C#m. Finalmente pasa a Am y A para entrar a la siguiente parte:



Fig. 3 (compases 16-17)

La parte B, en la que se indica el carácter *Tempo, Scherzando*, se encuentra en el relativo mayor de la tonalidad original y presenta un tema de un compás que salta una tercera abajo y una quinta arriba:



Fig. 4 (compases 37-38)

Las tres primeras frases presentan el mismo material rítmico-melódico en las tonalidades A-Am-E.

Después viene otra sección que presenta una progresión melódica que asciende un tono cada compás y pasa por los grados V7-IV-vi-I-IV:



Fig. 5 (compases 48-51)

Al siguiente compás desemboca en un I para mantenerse ahí hasta hacer una cadencia al relativo menor y comenzar con un nuevo material.

La siguiente sección está en F#m y presenta un desarrollo del tema principal de la parte B, en la siguiente frase pasara a C#m:



Fig. 6 (compases 58-59)

La siguiente frase es un pequeño desarrollo en G#m-B-A y después viene un puente de dos compases para pasar a Bm.

Otra vez se presenta una variación del tema en Bm y luego en Em:

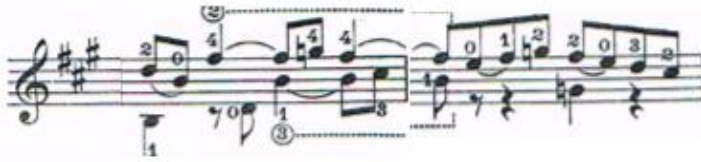


Fig. 7 (compases 68-69)

Finaliza la parte B del *rondó* con un puente en Bm, que juega con los grados I-IV-V-ii:



Fig. 8 (compases 76-79)

Comienza la parte A' con el mismo material rítmico-melódico en la tonalidad de Bm. Omite el segundo período en donde se realiza una variación rítmica del período anterior.

La parte B' se encuentra en B y mantiene el mismo material rítmico-melódico de la primera frase, repite en modo menor y con una variación rítmica este material que se desarrollará hasta llegar a la A''.

La A'' presenta el tema original en la tonalidad de A con un cambio armónico, en donde aparece el ii7 armónico, el cual tiene su origen en la escala artificial:



Fig. 9 (compases 127-129)

La siguiente frase tiene un material nuevo y modula al relativo menor:



Fig. 10 (compases 131-135)

La próxima frase también contiene un material distinto a la A, en donde regresa a la tonalidad A y donde muestra un contrapunto muy bello:



Fig.11 (compases 135-138)

Regresa a la frase inicial y da paso a la *coda* con una cadencia I-IV-V7.

En la *coda* se encuentra una gran sección de acordes plaqué que puede dividirse en cuatro períodos en donde los dos primeros mantienen la misma secuencia armónica: I-IV-V7-I-ii7-V7-I-V-V7-I-ii7-V7, y sus tonalidades son A, Am. El tercer período regresa a A y tiene la siguiente secuencia armónica: I-V7/V-V7-I-VII7/V-V7-I-VII7/V7 (C#). El cuarto período pasa por las siguientes tonalidades: I-V7-I (Bm), iinap-i-V7-IV-ii7-V7 (A).

La última parte de la *coda* se mantiene en la tonalidad de A y presenta un juego entre los grados I y V7 en la primera frase, en la segunda realiza la misma alternancia ahora con el I y VII7/V. Los últimos dos compases cierran la obra con los acordes de A.

Conclusiones

La **Sonata Romántica** de Manuel M. Ponce es una obra que resalta y explora un abanico extenso de posibilidades tanto técnicas como musicales e interpretativas dentro del repertorio para guitarra.

Por un lado, Ponce nos lleva al estilo musical del s. XIX en Viena, a través del homenaje a Franz Schubert. Se presentan a lo largo de los cuatro movimientos recursos que dicho compositor implantó en Europa. Es muy enriquecedor conocer las bases ideológicas y estilísticas del compositor vienés y lograr así una interpretación lo más apegada a lo que Ponce quiso expresar en su homenaje.

Conocer un poco de la música de Franz Schubert es también un recurso que enriquecerá la comprensión y posterior interpretación de la sonata, pues imaginar el segundo movimiento como un *lied* de aquella época, o sumergirse en el estilo de los *momentos musicales*, da un sentido especial a la obra de Ponce que, aislada de dicho contexto, no se percibe detalladamente.

Por otro lado, esta obra nace en un contexto en el que la música mexicana de concierto tenía como característica la combinación de varios estilos, y, como consecuencia de esto, la creación del lenguaje propio de cada compositor.

Ponce muestra como es capaz de lograr una obra de gran complejidad al tomar como fuente de inspiración el estilo musical de un siglo atrás, y transportarlo a un instrumento difícil de comprender y poco explorado.

Después del análisis y conocimiento del estilo en que se basa esta obra, encuentro recursos románticos como la forma *allegro de sonata* en que está estructurado el primer movimiento, que recuerda como en el s. XIX, compositores como Schubert utilizaban formas del período clásico de manera extendida. En este movimiento en particular, Ponce recurre a las bases escolásticas para presentar una exposición con un tema A, un puente modulador y un tema B. El desarrollo toma fragmentos de los temas A y B y para construir sus frases, así como la exploración de diversas tonalidades. En general, contiene una armonía muy rica con modulaciones sorprendidas, así como el uso de cromatismos y acordes como 6tas aumentadas. Creo que el *allegro moderato* debe tomarse como una oportunidad para utilizar distintos timbres y colores que resalten los temas y las partes de la sonata, ya que de otro modo podría volverse tedioso, pues es un movimiento largo y requiere del conocimiento analítico para su mejor interpretación.

El segundo movimiento evoca a los *lieder* de Schubert por su escritura, en la que destaca una bellísima melodía, que pareciera estar escrita para voz, por encima de un dulce acompañamiento de estilo pianístico, el cual tomaría el papel de interludio sonando a cuatro voces y alternando entre M y m. Así mismo, la duración de los períodos y el resto modulaciones entre M y m son similares a las canciones alemanas del compositor vienés. En este *Andante Espressivo* Ponce vierte toda su sensibilidad y amor por la música y por la guitarra.

El tercer movimiento es un claro homenaje a Schubert y a la forma que creó para la música de piano; el *momento musical*. Al igual que el movimiento anterior, pareciera que está escrito para piano. Compuesto en forma ABA y con motivos sencillos y expresivos, es un movimiento que tiene cierta independencia del resto de la sonata y bien podría tocarse como una pequeña obra, recordando nuevamente la usanza de la época romántica, en donde surgieron las miniaturas para interpretar.

El último movimiento representa un cierre fuerte y virtuoso para la obra en donde Ponce vierte esa romántica búsqueda de la expresión musical a través del virtuosismo y los contrastes entre los modos M y m. En este final es indispensable el contraste en los cambios de carácter dentro del desarrollo, la alternancia entre la fuerza y velocidad con la dulzura y el juego que representan las partes A y B. También exige la utilización de varios timbres para resaltar los materiales nuevos con los que Ponce explora a lo largo del movimiento. El *allegro non troppo e serio* es un final lleno de emociones fuertes, desarrollos extensos y complejos, así como distintas densidades y coloridos musicales que expresan los distintos modos de ejecución en la guitarra.

En fin, la **Sonata Romántica** es una obra en la que Ponce demostró su gran capacidad como compositor y conocedor tanto de la guitarra, como del estilo romántico de Schubert. Una buena interpretación requiere, además de un nivel técnico considerable, el deseo de explotar la musicalidad de la guitarra, desde cambios tímbricos hasta la traducción al instrumento de las necesidades (románticas) de la búsqueda expresiva de emociones y sentimientos.

Dentro de algún programa o concierto, elegir esta sonata es impregnar de colores y emociones el espacio, es utilizar un instrumento en todas sus posibilidades y compartir con el público el genio y gusto de Manuel M. Ponce.

Citas

¹ Robles Cahero, José Antonio, **La música mexicana de concierto en el siglo XX**
<http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html> 29/01/2015.

² Ídem

³ Ídem

⁴ Ídem

⁵ Ídem

⁶Ídem

⁷ Castellanos, Pablo, **Manuel M. Ponce: Ensayo**, recopilación y revisión: Paolo Mello, México, Difusión Cultural, 1982.

⁸Ibídem p. 25.

⁹ Ibídem p.28.

¹⁰ Ibídem p. 37.

¹¹ Ibídem p.43.

¹² Ibídem p. 45.

¹³ Barrón Corvera, Jorge, **Manuel María Ponce: a bio-bibliography**, Estados Unidos, Praeger, 2004, p.22.

¹⁴ Alcázar, Miguel, **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**, México, Etoile, 2000, p.14.

¹⁵ Otero, Corazón, **Manuel M. Ponce y la Guitarra**. México, EDAMEX, 1997.

¹⁶ Ibídem p.31.

¹⁷Ibídem p. 36.

¹⁸ Alcázar, Miguel, **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**, México, Etoile, 2000, p.8.

¹⁹ Ibídem pp.8-9.

²⁰ Juan José Gómez Quintana, **Música: Romanticismo**
<http://romanticoa.blogspot.mx/2009/06/caracteristicas-del-romanticismo.html>
20/05/14.

²¹Schwarz, Gerard, **Franz Schubert** http://www.musicallspeaking.com/franz_schubert.html 20/05/14.

²² Barrón Corvera, Jorge, **Manuel María Ponce: a bio-bibliography**, Estados Unidos, Praeger, 2004, p.26.

²³ Alcázar, Miguel, **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**, México, Etoile, 2000, p.86.

²⁴ María Ponce, Manuel, **Sonata Romántica: Hommage a Fr. Schubert qui aimait la guitare**, edición de Andrés Segovia, Alemania, Schott, 1929.

²⁵Alcázar, Miguel, **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**, México, Etoile, 2000, p.88.

²⁶ Otero, Corazón, **Manuel M. Ponce y la Guitarra**. México, EDAMEX, 1997, p.46.

Bibliografía

Otero, Corazón, **Manuel M. Ponce y la Guitarra**. México, EDAMEX, 1997.

Alcázar, Miguel, **Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales**, México, Etoile, 2000.

Barrón Corvera, Jorge, **Manuel María Ponce: a bio-bibliography**, Estados Unidos, Praeger, 2004.

Castellanos, Pablo, **Manuel M. Ponce: Ensayo**, recopilación y revisión: Paolo Mello, México, Difusión Cultural, 1982.

Partitura

María Ponce, Manuel, **Sonata Romántica: Hommage a Fr. Schubert qui aimait la guitare**, edición de Andrés Segovia, Alemania, Schott, 1929.

Sitios de internet

Robles Cahero, José Antonio, **La música mexicana de concierto en el siglo XX** <http://www.mexicodesconocido.com.mx/la-musica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-xx.html> 29/01/2015.

Schwarz, Gerard, **Franz Schubert** http://www.musicallspeaking.com/franz_schubert.html 20/05/14.

Juan José Gómez Quintana, **Música: Romanticismo** <http://romanticoa.blogspot.mx/2009/06/caracteristicas-del-romanticismo.html> 20/05/14.

Histoire du Tango. Astor Piazzolla.

Aspectos del contexto musical en Argentina: El tango

La historia del tango como género musical, permite conocer aspectos artísticos y sociales de dicho país, por lo que he tomado los datos más pertinentes de la investigación **Historia del tango**¹ de Nahuel Pietrafesa para crear un panorama general.

Empezando con que el tango es un fenómeno cultural conformado por un estilo musical, una danza y una poética. Es representativo de la zona del Río de la Plata en Argentina y evoca elementos que van más allá de la música, como los cabarets y prostíbulos, como los guapos y los compadritos.¹

El origen musical del tango se encuentra en la fusión de ritmos de distintas partes del mundo como África, América Central y Europa. Entre los géneros que sirvieron para su construcción se encuentran el candombe, la payada, la milonga, la habanera, el vals, la polca, la guajira cubana y flamenca, el fandango y el fandanguillo.²

Las primeras agrupaciones instrumentales del tango estuvieron conformadas por flautas y arpas, después se agregaron el violín e instrumentos de percusión africanos. La guitarra fue reemplazando al arpa conformando así el conjunto clásico para tocar tango: violín, flauta y guitarra. Ya entrado el siglo XX el bandoneón reemplazó a la flauta, y se agregó el piano.³

Como se puede ver, el tango comenzó siendo un género instrumental, generalmente para ser bailado. La voz comenzó a ser parte de éste alrededor de 1850, casi siempre a manera de solista, y marcando una distancia del tango instrumental. Así mismo, los primeros ejecutantes no eran músicos estudiados, por lo que tocaban lo que sentían a través de improvisaciones. Es por esto que no hay registro de los primeros tango del siglo.⁴

Alrededor de 1910 el tango comienza una nueva etapa marcada por el bandoneón como instrumento principal, y por un cambio de carácter musical; de ser ágil y alegre pasó a ser lento y melancólico. Los compositores dejaron de ser analfabetas musicales, algunos incluso tenían alguna carrera en academias o conservatorios. Se conformó la primera orquesta típica, en la que eran parte el piano, el bandoneón, la flauta, el violín y la guitarra. Algunas veces se incluían el violonchelo, el clarinete o la viola. La formación más estable fue el sexteto típico: dos violines, dos bandoneones, un contrabajo y un piano.⁵

En 1913 aparece Carlos Gardel, quien comenzó su carrera cantando en bares de Argentina, y quien se convertiría en figura más emblemática del tango. Unos años después, de 1920 a 1940, surge la llamada <<Guardia Nueva>>, época esencial en el desarrollo musical y poético del tango. Sus músicos se caracterizaron por su profesionalismo y calidad, dando pie a que en las orquestas típicas hubiera lugar para la

demostración de solos virtuosos individuales. Así mismo, el tango triunfa en Europa, tanto en burdeles y cafés, como en teatros y salas reconocidas.⁶

La época de 1940 al 1950 es considerada la <<Época de oro del tango>>, puesto que fue el tiempo en que se juntaron más intérpretes y orquestas típicas de gran calidad. Había mucha competencia, lo que provocó que se elevara el nivel tanto para ejecutantes como para compositores. Se comenzó a dar espacio a este género en los clubes más lujosos, así como en muchos cafés, reuniones de clubes sociales y cabarets del centro de Buenos Aires.⁷

Alrededor de 1950 surgieron varios acontecimientos que se vieron reflejados en el tango; gracias a la situación política y social, en donde las autoridades militares hicieron cumplir muchas sanciones, desaparecieron los cabarets de alto y bajo prestigio. En el mercado musical, varios géneros como el jazz, la música de Centroamérica, los *disc-jokeys*, y el mismo folklore, comenzaron a ganarse al público argentino, disminuyendo las ganancias y oportunidades para las orquestas típicas y los compositores de tango.⁸

Poco después, en los sesentas, surge <<La Vanguardia>>; una serie de conjuntos e intérpretes que buscaron nuevas corrientes tanto en la composición como en la instrumentación, alejándose del tango clásico. Las figuras más representativas de esta etapa son Mariano Mores y Aníbal Troilo, quienes experimentaron con nuevas sonoridades y temáticas, así como Astor Piazzolla, quien se considera uno de los músicos argentinos más importantes del siglo XX.⁹

En cuanto a la poesía, los contenidos temáticos del tango pueden dividirse en dos etapas; la primera que enmarca las últimas décadas del siglo XIX y la segunda a partir del siglo XX.

Las letras de los primeros tangos narraban acontecimientos de la actualidad, y eran llamados tangos andaluces.¹⁰

Ya en el siglo XX comenzó a profesionalizarse la escritura de la letra, tomando como inspiración el ambiente de los prostíbulos y el campo. Algunos otros temas que abarcan las letras del tango del siglo XX son: la mujer, el fútbol, el barrio, el sentido del humor, el hombre soltero, el carnaval, la cárcel, el alcohol, la patria, la religión, la muerte, el cabaret, el coraje de los guapos, la poesía lunfarda desarrollada en el ambiente de arrabal.¹¹

Cabe mencionar que el lenguaje lunfardo tiene su origen en las cárceles argentinas a finales del siglo XIX, en donde los presos lo utilizaban con el afán de que los guardias no entendieran lo que decían. Entre sus influencias están algunas expresiones provenientes de los inmigrantes africanos y europeos.¹²

En cuanto al baile, se pueden encontrar tres componentes que lo caracterizan; el abrazo, el lento caminar y la improvisación. Esta danza exige una conexión emocional y física con la pareja, por lo que se dice que es un baile sensual y provocativo.¹³

En el siglo XX el tango se extendió a los clubes nocturnos de París, Latinoamérica y Nueva York, siendo un baile de clases altas. Poco a poco se fue bailando en salones populares, por lo que hoy en día se distingue el tango de escenario, bailado por profesionales, del tango de salón o de pista. ¹⁴

Astor Piazzolla

Del sitio **Fundación Astor Piazzolla**¹⁵, tomo los acontecimientos más importantes de la vida de Astor:

Nació en Mar de la Plata, Argentina, el 11 de marzo de 1921. De 1925 a 1936 vivió con su familia en Nueva York. De vuelta en Argentina, alrededor de 1929, su padre le compró su primer bandoneón y así comenzó a estudiar con Andrés D'Aquila.

En 1932 debutó en público y compuso su primer tango. Dos años después fue parte de una escena de la película **El día que me quieras**, junto con Carlos Gardel.

En 1939 ingresó como bandoneonista en la orquesta de Aníbal Troilo, y en 1941 comenzó sus estudios con Alberto Ginastera.

Cinco años después, en 1946, formó su primera orquesta, con la que se presentó en varios lugares. Compuso el tango **El desvande**, considerado por él mismo como su primera composición con una estructura formal diferente.

En 1949 estudió dirección orquestal con Hermann Sherchen y realizó música para el cine, iniciando su carrera como compositor. En 1953 estrenó su obra **Buenos Aires** y ganó el premio **Fabien Sevitzyk**.

En 1954 viajó a París para estudiar con Nadia Boulanger, y un año después compuso una serie de tangos para bandoneón, piano, cuerdas y la orquesta francesa. También formó el octeto de Buenos Aires, al mismo tiempo que tendría inicio la era del tango contemporáneo.

En 1958 viajó a Estados Unidos para trabajar como arreglista de diversos géneros. Dirigió una orquesta en el Waldorf Astoria y grabó con esta formación y un quinteto composiciones propias y algunos temas de jazz. En 1960, en Buenos Aires, formó su primer Quinteto: bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica, y contrabajo.

En 1973 compuso el **Libertango** e inició grabaciones en Italia. Dos años después moriría Aníbal Troilo; al cual Astor dedicaría la **Suite Troileana**. Dejó Roma para instalarse en París, aunque viajaría periódicamente a la Argentina para realizar algunas presentaciones.

En 1978 armó otro quinteto con el cual desarrolló una intensa actividad. Un año después compuso y estrenó el **Concierto para bandoneón**, por encargo del ciclo <<Los Intérpretes >>de Radio Rivadavia de Buenos Aires.

En 1982 se intensificaron las giras por Sudamérica, Europa, Japón, Estados Unidos. Tres años después fue nombrado ciudadano ilustre de Buenos Aires y estrenó el **Concierto para bandoneón y guitarra** bajo la dirección de Leo Brouwer, en el Quinto Festival Internacional de Guitarra, Bélgica.

En 1986 recibió en París el Premio **César 86** de mejor música de la película **El exilio de Gardel** y un año después fue nombrado Presidente Honorario de la Asociación de Bandoneonistas Argentinos.

Murió en Buenos Aires el 4 de Julio de 1992.

La música de Piazzolla

Dentro de la biografía **Astor Piazzolla** de María Susana Azzi¹⁶, el capítulo **El sonido Piazzolla** muestra las características de la música de Piazzolla, los detalles y secretos que los ejecutantes del día de hoy no vamos a poder percibir de mejor manera. Por estas razones voy a verter parte del contenido de dicho capítulo:

Las características que mejor describen la música de Piazzolla son la manera en que fusionó elementos de la música clásica (más que nada de Stravinsky y Bartók), con los del jazz norteamericano en el tango. Además, las enseñanzas de sus maestros Ginastera y Boulanger, se conjugaron para crear un estilo único.¹⁷

Algunos de los elementos musicales que más se encuentran en su música son la repetición de motivos, las progresiones armónicas del jazz. En cuanto a las técnicas de composición, experimentó con el canon, la fuga, el contrapunto, el bajo continuo, la polirritmia, la politonalidad, las disonancias, y en ocasiones efectos atonales e impresionistas. Sin duda este uso tan variado es una muestra de su buena formación académica.¹⁸

En relación con los instrumentos, a pesar de que Piazzolla no se alejó de los timbres tradicionales del tango, como lo son el bandoneón, el piano y las cuerdas, experimentó con la guitarra eléctrica, percusiones, arpa, flauta transversa, vibráfono, piccolo, celesta y sintetizador.¹⁹

Lo más destacado que Piazzolla extrajo del jazz fue el *swing**, del cual él mismo explicó: *El swing es todo, porque si uno no tiene swing en música no tiene nada.*²¹ El compositor creó un concepto de swing propio de él, y así dicen las palabras de Pablo Aslan retomadas por Azzi: *Un swing de cuatro compases basado en la unidad rítmica establecida en el bajo del piano por la mano izquierda.*²²

Siguiendo con la influencia del jazz, el compositor e intérprete dijo a una revista francesa que el tango era muy cuadrado como para permitir la libre improvisación. Es por esto que decide realizar un cambio a la forma, en donde logra una considerable libertad de expresión en los instrumentos.²³

En cuanto a los ritmos que utiliza, el que más lo caracteriza es el 3-3-2, el cual tiene su origen en las milongas y sus antecesoras habaneras cubanas. Por otro lado, su oído fue sensible a captar ritmos de danza en el Río de la Plata, como el del candombe, y las ya mencionadas habanera y milonga, que tienen raíces africanas y que se mezclaron en el tango.²⁴

La forma musical se encontraba muy bien arraigada en Piazzolla, como dijo Rodolfo Alchourron: *Él tenía tan buena idea de la forma, las secciones, las repeticiones, la orquestación, variedad, intensidad, los puntos culminantes de los temas.*²⁵ Este conocimiento le ayudó a romper con las formas tradicionales del tango y crear, sobretudo en sus obras pequeñas, una estructura bipartita en donde una sección tiene gran énfasis rítmico, mientras que la otra es mucho más melódica. Aunque este contraste era característico del tango desde 1910, Piazzolla le impregnó su estilo; en las partes rítmicas las melodías suelen ser entrecortadas, y en las partes melódicas se percibe un estilo meditativo, romántico o apasionado.²⁶

Para finalizar, voy a citar dos comentarios acerca de Piazzolla y su bandoneón, provenientes del libro de Azzi, para resaltar la importancia de un músico que es a su vez un gran compositor e intérprete. El compositor pianista Gerardo Gandini expresa que: *Nadie ha tocado el bandoneón como Piazzolla, en la cuestión de la acentuación y el fraseo, pero sobre todo con un sonido percusivo que es muy extraño en el instrumento, y tan natural en él.*²⁷ El percusionista León Jacobson dice que: *Astor tenía touch, tenía dicción con su instrumento, tenía staccato, tenía fuerza en cada nota que tocaba. Él tocaba todo bien acentuado, bien sincopado... como podía tocar un buen percusionista.*²⁸

**Swing*: Noción esencial de jazz. Se trata de un efecto de balance que resulta de un conflicto rítmico llevado sabiamente, una alternancia de tensión y distensión dentro de la combinación simultánea de varias acciones:

La regularidad metronómica del movimiento.

La acentuación de los tiempos débiles (llamado *after beat*).

La interpretación extremadamente flexible de corcheas en ternario.

El uso de la síncope como signo de puntuación musical.²⁰

Histoire du Tango

En el tango de Piazzolla se escuchan las armonías del jazz, y el *swing* y la improvisación. Todo esto sostenido por el carácter canyengue, el cual se refiere a la forma provocativa y sensual de caminar y de bailar característica de los compadritos.²⁹ Éstos tenían un origen humilde, en donde las peleas a cuchillo fueron la esencia de esta música de arrabal. En este sentido, el tango debe expresar esa tendencia a la pelea y, como dice María Susana Azzi: *el tango es exhibicionista y desafiante, y su naturaleza canyengue le da una inflexión provocativa.*³⁰

Cabe mencionar que Piazzolla, aun haciendo sentir en sus composiciones los orígenes del tango y el carácter canyengue, fue un auténtico revolucionador de éste. Azzi retoma sus palabras acerca del género: *El tango que no corre, se pudre. Tengo un gran respeto por el viejo tango, el tango primitivo, pero yo debo hacerlo a mi manera.*³¹

Esta obra fue compuesta en 1986, año en que Piazzolla tuvo muy buena recepción en Nueva York, ciudad en donde la obra **Tango Argentino**, espectáculo de danza y música con cinco obras de Astor, había triunfado sorprendentemente.³²

En la partitura para flauta o violín y guitarra de la edición Henry Lemoine³³, viene una pequeña reseña acerca de cada movimiento que citaré a continuación:

Bordel 1900

El origen del tango tuvo lugar en Buenos Aires el año de 1882. En un principio, era tocado con guitarra y flauta, para después ser arreglado para piano y orquesta. Esta música está llena de vida y gracia, y representa una imagen de las mujeres italianas, francesas y españolas que se encontraban en los burdeles de aquella época. Es un tango muy alegre.

Café 1930

Es una nueva era del tango. La gente dejó de bailar el tango, lo cual era común en 1900, para dedicarse a escucharlo, ya que éste ahora era más musical y romántico. El tango sufrió una fuerte transformación; los movimientos se volvieron más lentos, con nuevas y melancólicas armonías. La orquesta de tango se conformó por dos violines, dos concertinos, piano y bajo. A veces se cantaba el tango.

Night-club 1960

En esta época se da un intercambio cultural internacional, y el tango vuelve a evolucionar gracias a la confluencia de Brasil y Argentina. El *bossa nova* y el tango comparten el mismo *beat*. La gente acude a los clubs para escuchar esta nueva música, y esta época marca una revolución y gran alteración de algunas formas tradicionales del tango.

Concert d'aujourd'hui

En el tango se intercambian conceptos con música moderna. Se encuentra la influencia de compositores como Bartók y Stravinsky. Es el tango de hoy, y el del futuro también.

Análisis

Para el análisis he utilizado las imágenes de la partitura: Piazzolla, Astor, **Histoire Du Tango. Pour flute ou violon et guitare**, Edición de Henry Lemoine, Francia, 1986.

Anexo el link para el análisis del Nightclub 1960 en el programa iAnalyse:

<https://youtu.be/DEMvPOZ4u0A>

Bordel 1900

El primer movimiento tiene forma ternaria, y puede estructurarse de la siguiente manera: Introducción- 1/12 Parte A-13/47 Interludio-48/60 Parte B-61/94 Interludio-95/105 Parte Cadencial-106/113

Dentro de la introducción, se presenta una primera idea con la flauta en la tónica y la dominante. La guitarra responde con una percusión en la caja, lo cual es considerado como una técnica extendida en el instrumento y característica de la música moderna:



The image shows the first three measures of a musical score for Flute and Guitar. The flute part is in the upper staff, marked 'Molto giocoso' and '180'. The guitar part is in the lower staff, marked 'Tambour (Caisse)' and 'f'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a melodic line in the tonic and dominant, while the guitar provides a percussive accompaniment.

Fig. 1 (compases 1-3)

Continúa la flauta con un desarrollo melódico que se mantiene en la dominante, con algunas alteraciones y cierra la guitarra contundentemente con dos acordes de V-I.

La parte A se encuentra en la tonalidad de A, y comienza con una progresión melódica descendente que pasa por las tonalidades de A-B-E-C-Am-A-G-F-Eb-A. La guitarra mantiene el ritmo del tango, que viene de las habaneras:



The image shows measures 14-17 of the musical score. The flute part continues with a descending melodic line. The guitar part features a descending melodic line with chords B7, B5, and B5. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The guitar part is marked 'p'.

Fig. 2 (compases 14-17)

El siguiente período está construido por dos frases, en donde la primera mantiene el ritmo de habanera y la tonalidad original, y la segunda pasa por las tonalidades de C-F y regresa a A utilizando el Vi armónico:



Fig. 3 (compases 26-33)

El siguiente fragmento alterna entre la tónica y la dominante, y la guitarra lleva el ritmo ahora con dos voces:



Fig. 4 (compases 34-37)

Cierra la parte A con tres acordes con la cadencia V/V-V-I.

El interludio está compuesto por dos partes, en la primera se presenta una frase que se repite casi idéntica, en donde cabe señalar la progresión armónica ii7-V7-I7-IV7-Vii7-ii7-V7-I, que recuerda la influencia del jazz en Piazzolla:



Fig. 5 (compases 48-51)

La segunda parte se encuentra en A y también es una frase que se repite de manera idéntica, y en la guitarra se encuentra una progresión descendente que pasa por G y regresa a A.

La parte B de la pieza se encuentra en Am y la guitarra va a mantener el ritmo de habanera tomado de la parte A.

Las tonalidades por donde va a pasar son Am-E-Am-D-E-C-Am-E-Am-Dm-Am-G-Em, en donde ambos instrumentos se entretujan formando una sonoridad misteriosa y cerrada:

Fig. 6 (compases 64-71)

El segundo interludio comienza con una frase en Am, en donde la guitarra hace una progresión con los grados V7-VI-i-V7-V, mientras que la flauta se mantiene en la nota E, con un modelo rítmico nuevo:

Fig. 7 (compases 95-98)

En las siguientes dos frases habrá un dialogo entre ambos instrumentos, en donde la flauta realiza un motivo rítmico-melódico que es repetido por la guitarra a manera de percusión:

Fig. 8 (compases 99-102)

La parte cadencial repite el material rítmico-melódico de la introducción pero con el acompañamiento de armónicos en la guitarra:



Fig. 9 (compases 107-110)

Termina con la indicación de regresar al compás 9 y de ahí al fin, por lo que es una forma ternaria.

Café 1930

El segundo movimiento también presenta una forma ternaria, en donde su estructura consta de: Introducción-1/14 Parte A- 15/51 Parte B-52/81 Parte A'-82/107 Final-108/113.

La introducción está conformada por tres frases, y se encuentra en la tonalidad de Em. La primera frase realiza una cadencia i-VI-IV7-V7 y se encuentran dos melodías; la del bajo y la de la parte superior:



Fig. 1 (compases 1-4)

La segunda frase realiza también una cadencia y aparece el V9, para enlazarse con la última frase que modulará a Am-Bm-Em.

La parte A comienza con el mismo material rítmico-melódico de la introducción, sobre el cual la flauta va cantando una melodía sencilla y muy expresiva. Las tres primeras frases repiten la armonía de la introducción y en la cuarta modula a G con el ii7dis por el uso de la escala artificial:



Fig. 2 (compases 26-29)

La quinta frase muestra un material rítmico nuevo, marcado por un *accelerando*, en donde la guitarra realiza unos quintillos y en donde aparece el i con 2add y el V13, acorde que estará presente en todo el movimiento:



Fig. 3 (compases 31-34)

Continúa la siguiente frase con la misma armonía y acordes plaqué en la guitarra para desembocar en la siguiente frase, la cual pasa por las tonalidades Dm-Cm-Em, enlazando acordes de IV-V7:



Fig. 4 (compases 39- 41)

En el compás 43 comienza una especie de puente o cadenza, marcado por un *ad libitum*, en donde la flauta retoma la melodía principal, y la repite en la siguiente frase con algunas modificaciones:



Fig. 5 (compases 43-46)

Cierra esta parte con un compás en donde la guitarra realiza una figura que juega en la tónica:



Fig. 6 (compás 51)

La parte B se encuentra en el homónimo mayor de la obra: E. Comienza la primera frase con el nuevo motivo sobre unos acordes que realizan la siguiente cadencia: I-vi-IV-I-ii7-Vii7 (G#)-vi-V(F#m):



Fig. 7 (compases 52-55)

La segunda frase va a utilizar los acordes de i y ii con 2 add, para terminar con el V7 y enlazarse con la siguiente frase, en la que se encuentra una figura rítmico-melódica en la flauta que se repetirá tres compases y donde la guitarra realiza un acompañamiento muy cantabile, y cierra en I7:



Fig. 8 (compases 60-63)

La siguiente frase tiene seis compases y se mueve entre acordes de dominante y subdominante, para dar paso a la cadenza de esta parte.

La *cadenza* consta de ocho compases y comienza con un acorde de tónica con 4 sus, después un ii7 y un i con 6add y una progresión de acordes de paso, para llegar al V7:



Fig. 8 (compases 70-73)

La segunda frase de la *cadenza* se mueve en la tónica, la subdominante y dominante, y la guitarra juega con acordes arpegiados y plaqué, con una melodía muy cantabile.

Para cerrar la parte B, se repite la segunda frase de la dicha sección, para cerrar con dos armónicos y un calderón.

La parte A' repite de manera idéntica toda la parte A, y omite la parte cadencial o de puente.

El final está basado en una progresión armónica descendente de acordes de i o I que pasa por las siguientes tonalidades: Ebm-Dm-C#m-Cm-Bm-Bbm-Am-Abm. Este último se enlaza por enarmonía con el V13 de la tonalidad original, para cerrar con el i y un calderón:

107 *mf* *rall.*

110 *p* *pp*

Fig. 9 (compases 107-113)

Nightclub 1960

El tercer movimiento tiene la siguiente estructura:

Parte A-1/35 Parte B-36/53 Parte C-54/68 Parte A' - 69/86 Parte B'-87/107 Parte C'-108/128.

La parte A comienza con el mismo gesto que el Bordel; con una escala cromática ascendente que va del V al i. La primera frase comienza en la tonalidad de Am y termina en Dm, utilizando el ii⁷ de la escala artificial, como en movimientos pasados. La segunda frase comienza en C y regresa a Am. En el bajo de la guitarra se encuentra una línea melódica que desciende de manera cromática, mientras que la flauta juega con pocas notas y con combinaciones de octavos y dieciseisavos:

Deciso $\text{♩} = 120$ *ассетиано* *f*

Flûte

Guitare

Fig. 1 (compases 1-9)

La tercera y cuarta frase mantiene el material rítmico-melódico de la flauta y en la guitarra se presentan unos acordes con el ritmo 3 3 2, pasando por las tonalidades Am-D-C-Am-Dm:

Fig. 2 (compases 10-12)

Las siguientes dos frases presentan un material nuevo y más cantabile que el motivo original, los acordes de la guitarra son enlaces de tónicas y dominantes de las siguientes tonalidades: C-Am-D-C-Em-E:

Fig. 3 (compases 18-20)

Cierra con dos compases en donde la guitarra realiza una progresión de acordes descendentes de la región de dominante de las siguientes tonalidades: Am-Fm-G-AM.

La última sección de la parte A está indicada con un lento, *molto cantabile*, en donde utiliza el $i7$ de Dm, para enlazarlo con el $ii7$ de Em y después el $V9$ de A. La guitarra realiza unos arpeggios mientras que la flauta juega con un mismo motivo:

29 *rubato*

32 *rall. ---*

Fig. 4 (compases 29-35)

La parte B comienza con un nuevo motivo que se diferencia del anterior por ser menos rítmico y más cantabile, mientras que la guitarra va arpegiando suavemente la armonía. En las primeras dos frases pasa por A-Bm-A-F#m:

36 *Pesante (a Tº) tristemente* *p*

40 *p*

Fig. 5 (compases 36-39)

La tercer frase comienza en F#m y regresa a Am. La guitarra realiza unos acordes plaqué en donde el bajo va descendiendo cromáticamente:

44 *a Tempo lentamente cantabile* *p*

Fig. 6 (compases 44-47)

La cuarta frase está compuesta por el IV7 y V con 6 add, la flauta repite el mismo motivo cada compás y la guitarra vuelve a arpegiar los acordes, para llegar al desenlace de la parte con un descenso sobre las notas del vi:

48 *mf*

52 *rall. ---*

Fig. 7 (compases 48-53)

La parte C regresa a la tonalidad original, se caracteriza por ser muy rítmica. La guitarra realiza un motivo rítmico-melódico por 6 compases, mientras que la flauta acompaña con un motivo rítmico. Cabe señalar que es la misma armonía que en la primera frase de la parte A:

Deciso (Tempo I)

Fig. 8 (compases 54-57)

En el compás 60 cambia a 6/8 para realizar una progresión de acordes de V7 y vii7 de las tonalidades Bm-Bbm-Am-Abm-G-Gbm-Am:

Llega a un nuevo material en donde ambos instrumentos realizan una escala ascendente y luego descendente sobre el V9:

Fig. 9 (compases 60-62)

Fig. 10 (compases 63-65)

La parte A' se repite de manera idéntica, omitiendo el material del compás 18 en adelante, y lo suple con unos acordes de paso descendentes que van de Dm a A:

Fig.11 (compases 84-85)

La parte B' es idéntica, exceptuando los acordes arpegiados de la guitarra, que ahora son plaqué y contienen una apoyatura:

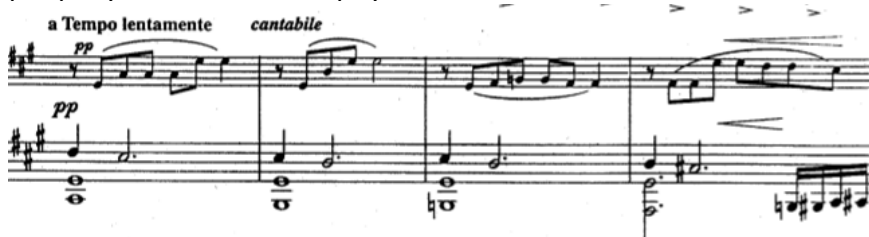


Fig. 12 (compases 87-90)

Al final de la parte B' hay un nuevo material que está marcado con un *doloroso*, y que se trata de una progresión melódica descendente que pasa por las tonalidades F#m-D-E-C-D-Bb-C-F-Em:



Fig. 13 (compases 102-105)

Cabe mencionar que los dos compases que preceden esta progresión son un arpeggio sobre el V13:



Fig. 14 (compases 100-101)

Los últimos dos compases están en Em y realizan una cadencia: iinap-i-IV 6Aadd-V13:



Fig. 15 (compases 106-107)

La parte C' repite de manera idéntica hasta el compás 120, en donde se desarrolla el motivo que aparece en el compás 63 de la parte C, y que se encuentra en el V9 con 4 sus:

Fig. 16 (compases 120-123)

Culmina con una parte rítmica en 4/4 donde ambos instrumentos realizan el mismo motivo rítmico sobre la nota E, realizando un *glissando* en la guitarra y un *frullato* en la flauta, y resuelven a la tónica con un *fff*:

Fig. 17 (compases 124-128)

Concert d'aujourd'hui

El último movimiento tiene forma rondó, y se encuentra estructurado de la siguiente manera:

Introducción- 1/4 Parte A- 5/16 Parte B- 17/30 Puente-18/50 Parte C- 51/74
 Parte A- 75/89 Final -90/112.

Cabe mencionar que Piazzolla se aventura mucho más en cuanto a la armonía de este movimiento que del resto, utilizando la tonalidad extendida, cromatismos, politonalidad, enarmonías y acordes de doble tónica, tercera o quinta.

En la introducción la guitarra realiza una figura de negra con punto y octavo, la cual estará presente en gran parte de la pieza. Este ritmo se desarrolla sobre un V13 de la tonalidad de Em:



Fig. 1 (compases 1-4)

En la parte A la guitarra realiza la primera frase de manera idéntica a la introducción, mientras que la flauta va arpegiando notas del acorde de V13. En la segunda frase comienza una progresión ascendente que va enlazando acordes de V7 de las siguientes tonalidades: F-Gb-Ab-Bb:



Fig. 2 (compases 9-12)

La tercera y última frase de la parte A es politónica; mientras que la guitarra realiza el V7 de Ab, la flauta repite la nota E, que sería la tónica de la tonalidad de la pieza:



Fig. 3 (compases 13-16)

La parte B también está caracterizada por la politonalidad; los dos compases iniciales de la primera frase presentan la misma figura rítmica del bajo en Em, mientras que la armonía del acorde intermedio es el V de Ab. La flauta presenta un nuevo material rítmico-melódico con notas enarmonizadas de Ab. La frase finaliza con el V9 de Em en la guitarra:



Fig. 4 (compases 17-20)

La segunda frase mantiene el mismo material con la guitarra haciendo el V9 de C y la flauta dos notas enarmonizadas de Ab. Cierra con las tonalidades de la frase anterior.

La tercera frase de la parte B presenta una progresión cromática descendente en el bajo, además de realizar enlaces de acordes de dominante de las tonalidades Db-C-B:



Fig. 5 (compases 25-30)

El puente pasa por varias tonalidades manteniendo el material rítmico-melódico en ambos instrumentos. La primera frase comienza en la tonalidad de F, la segunda pasa a Ab, la tercera a G.

La cuarta frase del puente es un clímax de la obra marcado con un *ff*. La guitarra realiza el I 6add de G, y el último acorde del compás es de paso, el cual irá descendiendo por las tonalidades F-Eb-Db:



Fig. 6 (compases 43-46)

La última frase del puente es igual a la anterior, pero ahora comienza en Em, y se repetirá el enlace de acordes descendentes mientras que el bajo realiza un pedal de tónica.

La parte C del movimiento presenta un nuevo material rítmico-melódico en ambos instrumentos. Está conformado por tres frases que realizan el mismo esquema armónico; los primeros dos compases son un enlace del Vii7 del relativo mayor con el V9 del relativo menor, para que resuelva al i 6add en dos siguientes compases. Las tonalidades son A-F#m (primera frase), G-Em (segunda frase) y F-Dm (tercera frase):



Fig. 7 (compases 51-54)

Llega al siguiente interludio, el cual está conformado por tres frases, en donde las primeras dos se encuentran en el V13 de las tonalidades F y Am respectivamente. La flauta realiza un tema a contratiempo y la guitarra unos acordes con el ritmo 3 3 2:



Fig. 8 (compases 63-66)

La tercera frase presenta el acorde de I y i de las tonalidades C y C#m, y el punto en común de ambos acordes es la nota mi natural. Cabe mencionar que el I de C es el 6° y el i de C#m es también el 6° (del homónimo) de la tonalidad general de la obra (Em), y que resuelven en el *da capo* al v13 de ésta:



Fig. 9 (compases 71-74)

Se repite toda la obra desde la introducción hasta llegar a este puente, para repetir por tercera vez la parte A para llegar al final. En las primeras dos frases se alternan los compases de 6/8 y 4/4, la guitarra realiza acordes rasgueados del V13 de A, mientras que la flauta va arpegiando notas de dicho acorde:



Fig. 10 (compases 90-93)

La siguiente frase se mantiene en 6/8 y realiza una progresión ascendente del I v de las siguientes tonalidades: E-F#-Ab-Bb:

Fig. 11 (compases 98-101)

Continúa la siguiente frase con rasgueos de acordes en donde se presentan grados dobles; en el primer compás el V7 de A tiene doble primer grado (mi y mi \flat), el segundo acorde de ese compás es el Vii7 de G, y tiene también doble primer grado (fa y fa \sharp), el segundo compás es el V7 de Eb y presenta doble séptima, el tercer compás es el acorde V7 de F, y presenta doble séptima por enarmonía (la \sharp y sib), el cuarto compás repite el vii7 de G:

Fig. 12 (compases 102-105)

El final de la pieza presenta cuatro acordes a contratiempo de la tonalidad de Em y son IV-i-ii-iii-i. Finaliza la obra con una escala descendente al unísono y después a la octava entre ambos instrumentos, son dos compases de primer grado, el último presenta la séptima y resuelve con un acorde plaqué más la tónica en la flauta:

Fig. 13 (compases 109-112)

Conclusiones

La obra **Histoire du Tango** es un viaje hacia diferentes momentos de la historia musical argentina, a través de la exploración de uno de los géneros más populares de dicho país, por un compositor considerado como revolucionario de éste.

Astor Piazzolla da muestra de su talento para extraer elementos que caracterizaron al tango en sus distintas etapas y construir una obra musical apasionada y emblemática. Retoma el sentir de los primeros tangos del siglo, el giro en el carácter que tuvieron en la <<Guardia Nueva>>, y la experimentación con nuevas corrientes propias de <<La Vanguardia>>.

Fue necesaria una muy breve contextualización para cada movimiento, ya que la música habla por sí sola. Imagino a una persona que escucha la obra por primera vez; sin mucho esfuerzo podría distinguir los comienzos del tango en el siglo XX como un género ligero y alegre, movido y sencillo. A continuación sentiría un cambio en el carácter de la música, pues de esa alegría primigenia solo quedarían algunos momentos en un nuevo tango mucho más dulce y melancólico, que evoca al amor y a la nostalgia. Poco después, dichas emociones serían reemplazadas por otras como la pasión y la tristeza, en una música tan contrastante como elegante y virtuosa. Finalmente, el escucha quedaría con una versión del tango revolucionaria y atrevida, en donde el misterio y el ritmo van moldeando las notas, a veces consonantes y a veces no, para dejar el camino abierto a la experimentación de nuevos elementos sonoros en dicho género.

En cuanto a lo que la obra representa para las academias y escuelas de música, creo que es una opción que exige calidad tanto técnica como interpretativa. Es necesaria la adaptación a elementos que van más allá de la teoría musical académica para dar vida a cada movimiento, como si fueran distintos personajes de una historia, con personalidades y características propias. Por otro lado, se requiere técnica no solo en el instrumento, sino también en el ensamble musical, para crear una pasta sonora que vaya coloreando cada frase y cada cambio, dulce o intempestivo, del carácter de la música.

En fin, Piazzolla dejó un legado apasionado dentro del cual la obra **Histoire du Tango** retoma varios momentos no sólo del género argentino, sino de la carrera musical del autor. Es una oportunidad para que dos músicos, ya sea con la dotación original o cualquier otra combinación, puedan expresar todo tipo de gamas sonoras y emocionales, para que exploten y dejen correr toda la fuerza y la dulzura que sólo la música puede reunir en pocos minutos, y compartirlas con oídos que se dejen llevar tanto a la historia musical de un país como al fondo de sus emociones.

Citas

¹ [Pietrafesa, Nahuel, **Monografías.com: La historia del tango**](http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml#lasdecadaa)
<http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml#lasdecadaa> 19/05/2015.

² Ídem.

³ Ídem.

⁴ Ídem.

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Buckman, John, Luongo, César, **Piazzolla.org**
<http://www.piazzolla.org/index-espanol.html> 12/5/2015.

¹⁶ Azzi, María Susana, **Astor Piazzolla. Su vida y su música**. Trad. Leandro Wolfson, El Ateneo, Argentina. 2012.

¹⁷ Ídem p. 266.

¹⁸ Ibídem p. 267.

¹⁹ Ídem.

²⁰ Abromont, Claude, De Montalembert, Eugéne, **Teoría de la Música. Una guía**. Trad. Alejandro Pérez, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 221.

²¹ Azzi, María Susana, **Astor Piazzolla. Su vida y su música**. Trad. Leandro Wolfson, El Ateneo, Argentina. 2012, p. 268.

²² Ídem.

²³ Ídem.

²⁴ Ibídem p. 270.

²⁵ ídem.

²⁶ Ibídem p. 271.

²⁷ ídem.

²⁸ Ibídem p. 272.

²⁹ Ibídem p.273.

³⁰ Ídem.

³¹ Ibídem p. 275.

³² Ibídem p. 405.

³³Piazzolla, Astor, **Histoire Du Tango. Pour flute ou violon et piano**
Editions Henry Lemoine. Arr. Dmitriy Varelas. París. 2005.

Bibliografía

Azzi, María Susana, **Astor Piazzolla. Su vida y su música**. Trad. Leandro Wolfson, El Ateneo, Argentina. 2012.

Abromont, Claude, De Montalembert, Eugéne, **Teoría de la Música. Una guía**. Trad. Alejandro Pérez, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Partituras

Astor Piazzolla, **Histoire Du Tango. Pour flute ou violon et piano**
Editions Henry Lemoine. Arr. Dmitriy Varelas, Francia, 2005.

Piazzolla, Astor, **Histoire Du Tango. Pour flute ou violon et guitare**, Edición de Henry Lemoine, Francia, 1986.

Sitios de internet

Buckman, John, Luongo, César, **Piazzolla.org**
<http://www.piazzolla.org/index-espanol.html> 12/5/2015.

Pietrafesa, Nahuel, **Monografias.com: La historia del tango**
<http://www.monografias.com/trabajos77/historia-tango/historia-tango2.shtml#lasdecadaa> 19/05/2015.