



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

Opción de titulación:
NOTAS AL PROGRAMA

Obras de Mauro Giuliani, Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo,
Guillermo Flores, Máximo Diego Pujol y Óscar Cárdenas.

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-GUITARRA

Presenta:

Melissa García Martell

Asesor del trabajo escrito:
Dr. Gustavo Martín Márquez

Asesor del recital:
Lic. Óscar Efraín Cárdenas Portillo

Ciudad de México, 2016



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

A mis padres y a mi hermano por ser los pilares en mi vida. Por su apoyo y respeto en las decisiones que he tomado en estos años, por su amor incondicional y porque gracias a ellos estoy aquí.

A Óscar quien no sólo ha sido mi maestro todos estos años, sino un amigo que siempre me ha sabido escuchar y apoyar en todo momento.

A Gustavo Martín por su dedicación, ejemplo y por ser una persona a la que admiro y respeto profundamente.

A mis amigos, porque cada uno de ustedes ha motivado mis sueños y me han acompañado en este proceso.

CONTENIDO

Agradecimientos	2
Programa	5
Capítulo 1. <i>Sonata op. 15</i> . Mauro Giuliani	
1.1 Biografía	6
1.2 Síntesis de su obra	7
1.3 <i>Sonata op. 15</i>	8
1.4 Análisis de la obra	9
1.5 Opiniones personales	18
Capítulo 2. <i>Homenaje le Tombeau de Debussy</i> . Manuel de Falla	
2.1 Biografía	19
2.2 Síntesis de su obra	22
2.3 <i>Homenaje le Tombeau de Debussy</i>	22
2.4 Análisis de la obra	24
2.5 Opiniones personales	26
Capítulo 3. <i>En los trigales</i> . Joaquín Rodrigo	
3.1 Biografía	28
3.2 Síntesis de su obra	32
3.3 <i>En los trigales</i>	33
3.4 Análisis de la obra	33
3.5 Opiniones personales	37
Capítulo 4. <i>Fantasia “Soñando en manzanares”</i> . Guillermo Flores Méndez	
4.1 Biografía	38
4.2 Síntesis de su obra	40
4.3 <i>Fantasia “Soñando en manzanares”</i>	41
4.4 Análisis de la obra	42
4.5 Opiniones personales	45
Capítulo 5. <i>Sonatina</i> . Máximo Diego Pujol	
5.1 Biografía	46
5.2 Síntesis de la obra	47
5.3 <i>Sonatina</i>	48
5.4 Análisis de la obra	48
5.5 Opiniones personales	54

Capítulo 6. <i>Tres piezas</i> . Óscar Cárdenas	
6.1 Biografía	55
6.2 Síntesis de su obra	56
6.3 <i>Tres piezas</i>	56
6.4 Análisis de la obra	57
6.5 Opiniones personales	61
Fuentes de Consulta	62
Anexo 1. Síntesis programa de mano	65

PROGRAMA

Homenaje le Tombeau de Debussy

Manuel de Falla
(1876-1946)

Sonata op. 15

Mauro Giuliani
(1781-1829)

En los trigales

Joaquín Rodrigo
(1901-1999)

Tres piezas

Preludio

Viviendo contigo

Rondó

Óscar Cárdenas
(1966)

Fantasia “Soñando en manzanares”

Guillermo Flores Méndez
(1920)

Sonatina

Máximo Diego Pujol
(1957)

1. *Sonata op. 15 en Do mayor* MAURO GIULIANI

1.1 Biografía

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano nació el 27 de Julio de 1781 en Bisceglie Italia. Fue un virtuoso y destacado guitarrista, chelista y compositor. La guitarra siempre fue su instrumento predilecto. Tanto las fechas y lugares de su nacimiento y muerte han sido erróneamente mencionados en distintos tratados. Thomas F. Heck demostró hasta el año de 1971 documentalmente los lugares y fechas auténticos.¹ Sus padres fueron Michele Giuliano y Antonia Tota. Desde pequeño se adentró en el mundo de la música, siendo violinista, flautista y guitarrista. También estudió violonchelo. Nunca dejó de tocarlo pero se inclinó por la guitarra. Giuliani llamó a la guitarra “el instrumento orquesta”. Su aprendizaje con la guitarra fue autodidacta. Lo hizo tan bien que antes de tener 20 años ya recibía las ovaciones de distintos públicos europeos. Siendo aún muy joven se casa con María Giuseppa de Mónaco y a sus casi 20 años tiene a su primer hijo al que llamó Michele Giuseppe.

Giuliani pronto se dio a conocer. Se introdujo en los medios musicales de la ciudad. Se relacionó con la nobleza. Además ejerció como profesor de guitarra. Obtuvo el título de la archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, de quien es “Virtuoso Honorario de Cámara” y más tarde el título de “Caballero del lirio”. Hizo amistad con músicos destacados como Moscheles, Mayseder, Hummel, Weber, Diabelli, Schubert y Beethoven. Viajó por distintas ciudades europeas ofreciendo conciertos. En 1820 en Roma, entabló amistad con Rossini y Paganini.

La importancia de la música instrumental vino en aumento. Durante este periodo los compositores trabajaban bajo el sistema de patronazgo,² que estaba a punto de desaparecer. Giuliani vivió bajo este sistema por algunos años. Realizó una gira que comenzó en 1800 y terminó en 1807. A sus 25 años se asentó en Viena. Fue el lugar donde compuso la mayoría de sus obras y se dedicó al profesorado. Para ese entonces Viena era considerada la capital de la música. Llegó a ser muy reconocido y destacado en el medio como guitarrista y compositor. Tanto fue el ímpetu de sus seguidores, que se hizo una revista de tendencia personal a la que llamaron *The Giulianied* que estuvo vigente todo el año de 1833. Gran parte de su vida estuvo dedicada a la enseñanza y a la composición. Tiene un extenso repertorio para guitarra (cerca de 150 obras con opus y 70 obras sin este dato).

¹ Herrera, *Enciclopedia de la guitarra*, p. 183.

² El artista dependía de un protector que aseguraba sus necesidades vitales, ya sea por el tiempo que durara la elaboración de una obra concreta o bien un periodo largo.

Se sabe que tuvo una relación sentimental con una mujer llamada Fraulein Willmuth, con quien tuvo una hija a la que llamó María. La mujer murió en el parto por lo cual Giuliani se hizo cargo de su hija. Más tarde regresa a Italia para llevar a su familia a Viena. En ese momento nace su tercera hija llamada Emilia. Para ese entonces, había acumulado algunas deudas, por lo que ese mismo año la policía de Austria se lleva algunas de sus pertenencias con el fin de saldar la deuda que había contraído.

Las ambiciones de Giuliani iban más allá y decidió viajar a otros países, ya que era poco el trabajo que había para guitarristas, para ese momento el patrocinio de la gente adinerada estaba escaso. En 1826 ofrece un concierto para la Residencia Real de Portici ante el rey y la corte. Siguió dando recitales y componiendo. A través de cartas, se sabe que intentó viajar a París, sin embargo murió antes de que pudiera hacerlo. Hay que mencionar que en la primera mitad del siglo XIX, abundaron en Italia muy buenos guitarristas entre los que podemos mencionar a Carulli, Carcassi, Legnani y Regondi. Giuliani fue quizás quien más sobresalió de todos ellos, aportando más a la historia y evolución de la guitarra. A Giuliani se le atribuye haber sido el primero en escribir para guitarra de manera polifónica.³

En la parte pedagógica, podemos destacar su “Método práctico para guitarra en 4 partes”. Además de todos sus ejercicios, dejó un enorme catálogo que incluye obras para guitarra sola, en música de cámara y tres conciertos. Para el año de 1828 su salud se deterioró. Muere el 8 de mayo de 1829 en Nápoles, Italia.

1.2 Síntesis de su obra

Su obra completa está siendo editada por Tecla Editions de Londres, este trabajo se debe a Thomas F. Heck quien es considerado el mayor conocedor de la obra de Giuliani. Su catálogo es bastante extenso. Compuso más de 300 obras, la mayoría para guitarra sola.

Métodos: *Metodo per la chitarra op. 1* (1812).

Conciertos: *Gran Concerto op. 36* para guitarra y orquesta (1812), *Gran Concerto op. 70* para guitarra y orquesta (1822), *Gran Concerto op. 70* para guitarra y pianoforte (1824), *Concerto op. 30* para guitarra y orquesta (1812).

Obras de cámara: *Tre Romanze op. 13* para voz y guitarra (s/f), *Duo Concertante op. 25* para violín y guitarra (s/f), *Romanza op. 27* para voz y guitarra o pianoforte (1811), *Grandi Variazioni Concertanti, op. 35* para dos guitarras (1833), *Grande Pot Pourri op. 53* para flauta o violín y guitarra (s/f), *Cavatina op. 79* para voz y guitarra o pianoforte (1807),

³ Esto quiere decir que dirigía las plicas de las notas en distintos sentidos, con la idea de indicar con más precisión las diferentes voces de la obra a interpretar.

Grande Serenata op. 82 para flauta o violín y guitarra (1822), *Diciotto Divertimenti op. 86* para flauta o violín y guitarra (1815), *Sei Lieder op. 89* para soprano y guitarra (s/f), *Tre Sonate Brillanti op. 96* (s/f), *Serenata op. 127* para flauta o violín y guitarra (1827), *Variazioni Concertanti op. 130* para dos guitarras (1840), *Tre Polonesi Concertanti op. 137* para dos guitarras (1836), *Pastorale op. 149* para dos voces, flauta y guitarra (1830), *Cavatina* para voz y guitarra (s/f), *Gran Duo Concertante* para guitarra y piano (s/f), *Grandi Variazioni e Polonese* para guitarra y piano (1825), *Sinfonía* para dos guitarras (1833), *Tarantella* para dos guitarras (1837) y *Guitarras de Sevilla* para guitarra y piano (1781-1829) entre otras.

Obras para guitarra: *Tre Rondó, op. 3* (1811), *Divertimenti op. 10* (1826), *Capriccio op. 11* (1810), *Dodici Monferrine op. 12* (1825), *Sonata op. 15* (1812), *Dodici Valzer op. 21* (1811), *Aria Variata op. 41* (1812), *Pot Pourri op. 42* (1811), *Raccolta op. 43* (1813), *Grande Ouverture op. 61* (1809), *Raccolta op. 61* (1820), *Bagatelle op. 73* (1810), *Variazioni Brillanti op. 87* (1815), *Grandi Variazioni op. 88 y op. 91* (s/f), *Variazioni su un tema di Handel "The Harmonious Blacksmith" op. 107* (1828), *Fughetta op. 113* (1829), *Rossiniana op. 119-op.124* (1820-1828), *Sei Arie Nazionali Irlandesi op. 125* (1825), *Giulianate op. 148* (1832), *Gran Sonata Eroica op. 150* (1843), *Allegro Cantabile* (1829), *Cavatina* (1829), *Dodici Controdanze* (1828), *Ouverture* (1820), *Riduzione d'Opera* (1834), *Tre Sonatine* (1828) entre otras.

1.3 Sonata op. 15

Originalmente la sonata fue una pieza instrumental sin una forma fija. Para la segunda mitad del siglo XVII, el término sonata indicaba una serie de piezas diferentes en *tempo* y afin a la suite, pero con la diferencia de que la sonata estaba formada por piezas no derivadas de las formas de la danza. Después de muchas modificaciones entre las que se puede mencionar el número de movimientos de la obra, la incorporación de distintas tonalidades, cambio del estilo contrapuntístico por el armónico y gracias a compositores como Haydn, Mozart y sobre todo Beethoven, la estructura de la sonata clásica quedó establecida. Muchos de los cambios que tuvo la guitarra en el siglo XIX se deben principalmente a dos acontecimientos. Por un lado, los cambios organológicos que tuvo el instrumento; en segundo lugar el cambio de la sociedad, es decir, lo que la sociedad quería del instrumento. De ser un instrumento que demandaba música de baile, pasó a ser un instrumento solista y de concierto, con obras didácticas de pequeñas y grandes formas.

Tras haber hecho la búsqueda de fuentes, fue prácticamente nula información de la obra. Fue escrita en el año de 1812. Por la fecha en que fue compuesta, se puede deducir que Giuliani la escribió durante el periodo en que se estableció en Viena. Está escrita con la forma de una sonata clásica y es reconocida como una de las mejores obras que escribió.

1.4 Análisis de la obra

-La sonata opus 15 está estructurada como una sonata clásica.

-Consta de 3 movimientos: *Allegro Spirito*, *Adagio con Grand Espressione* y *Allegro Vivace*, estos tres movimientos son contrastantes entre sí.

1º movimiento: *Allegro spirito*

Este primer movimiento está compuesto de manera típica de la forma de sonata del periodo clásico.

A Exposición	B Desarrollo	A Reexposición	Coda
1-85	85-132	135-190	190-204

Cuadro 1. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, estructura general del primer movimiento, cc. 1-204.

Tema 1			Puente	Tema 2			Puente
Do mayor			Do mayor- Re mayor	Sol mayor			Re mayor-Mi mayor
1era frase c. 1-6	2da frase c. 7-12	Extensión frase c. 12-16	c. 17-33	1era frase c. 34-43	2da frase c. 43-51	Extensión frase c. 51-78	c. 78- 85

Cuadro 2. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, estructura de la EXPOSICIÓN, cc. 1-85.

Mi mayor	La menor	La mayor	La menor armónica-Mi mayor	Sol mayor
c. 85-95	c. 96-108	c. 108-115	c. 115-130	c. 131-134

Cuadro 3. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, estructura del DESARROLLO, cc. 85-134.

Do mayor					
Tema 1		Puente	Tema 2		Coda
1era frase c. 135-139	2da frase c. 140-155	c. 155-159	1era frase c. 160-168	2da frase c. 169-190	c. 190-204

Cuadro 4. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, Estructura de la REEXPOSICIÓN, cc. 135-204.

La exposición da inició con la presentación del tema 1 en la tonalidad principal (Do mayor). Es un tema en anacrusa, principalmente escrito en ritmos de octavo y cuarto con puntillo. La primera vez se presenta como una frase abierta, es decir, termina en V grado (Imagen 1). La segunda vez sí resuelve hacia el I grado (Imagen 2).



Imagen 1. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro Spirito*, cc. 1-6.



Imagen 2. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro Spirito*, cc. 7-12.

Posteriormente aparece una extensión de la frase donde lo único que hace es reafirmar la tonalidad de Do mayor. Es a partir del compás 17 donde un puente modulante nos lleva a la tonalidad de Re mayor. En primera instancia queda como una nueva tónica, pero al hacer la transición hacia el tema 2 se podría visualizar como un V grado, ya que el nuevo tema aparece sobre la dominante de nuestra tonalidad original, es decir Sol mayor. (Imagen 3)



Imagen 3. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, cc. 17-30.

El paso del tema 1 al tema 2 se hace mediante un pasaje de carácter modulante al que se le llama puente o periodo de transición.⁴ El tema 2 está en el compás 34 sobre la tonalidad de Sol mayor (Imagen 4). Se trata de una melodía acompañada. A diferencia del tema 1, esta vez el material es más tranquilo y melódico que el primer tema. Técnicamente, para la mano derecha es muy cómodo tocar esta parte, ya que la parte del acompañamiento se puede realizar entre el pulgar y el índice (a manera de figueta) y la melodía principal se va alternando entre los dedos medio y anular. Al igual que el tema 1, se repite el tema dos veces y posteriormente aparece una extensión de la frase.

⁴ Pedro Cursá, *Manual de formas musicales*, p. 58



Imagen 4. Manuel de Falla, *Sonata op. 15: Allegro Spirito*, cc. 34-38.

Hacia el compás 78 aparece un puente que hace una modulación hacia Mi mayor y hasta el compás 95 termina con un acorde amplio de Mi mayor pero esta vez como dominante de La menor. Aquí comienza el desarrollo o elaboración (Imagen 5). Es una sección con una idea musical nueva, anteriormente no había aparecido. Se trata de arpeggios de tresillo y acordes con función de dominante que van aumentando la tensión para finalmente resolver hacia una nueva idea musical.



Imagen 5. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, cc. 85-95.

La repetición de la exposición (que viene indicada con los puntillos de repetición) antiguamente era obligatoria y suele hacerse aún hoy en día, aunque también llegan a omitirla en obras de grandes dimensiones. Entre el compás 85 y 95 el material gira alrededor de la tonalidad de Mi mayor, pareciera que es la tonalidad nueva pero a su vez la está usando como dominante de La menor. Es el inicio del desarrollo o elaboración.

El desarrollo sirve como nexo entre la exposición y la reexposición. Goza de completa libertad formal y manejo del material temático. Aquí el compositor hace uso de su imaginación y los temas los puede fragmentar, ampliar, reducir, hacer imitaciones, variaciones, ampliaciones y secuencias, es decir, los maneja a su capricho.⁵

Como nueva tonalidad aparece La menor (c. 96) que rítmicamente es muy similar al tema 1 que apareció en la exposición. Es la primera vez que aparece una tonalidad menor (Imagen 6). Que es el relativo menor de la tonalidad original.

El material rítmico con el que trabaja es similar a lo que se ha presentado. Haciendo una comparación con la exposición del tema, nos podemos dar cuenta que la estructura rítmica y melódica es muy parecida.

⁵ Ibidem, p. 48

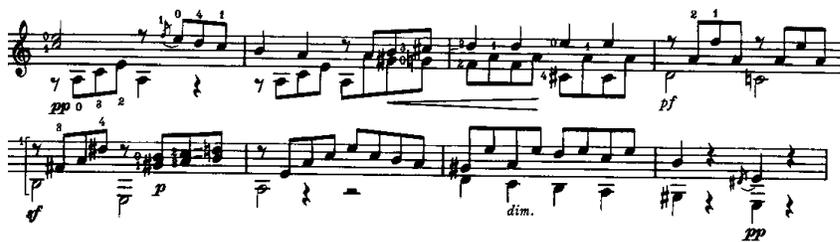


Imagen 6. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, cc. 96-104.

A partir del compás 103 y hasta el 108 aparecen acordes que funcionan como dominantes y modulan hacia la tonalidad de La mayor que es el homónimo mayor. Hasta aquí el material que se ha presentado ha sido una mezcla de los temas que se presentaron en la exposición.

Pero en el compás 115 se presenta material que no había aparecido anteriormente. El ritmo es constante. Inicialmente con tresillos y posteriormente con octavos como había estado presentándose. Armónicamente alterna entre la tónica y dominante de La menor. El ritmo de tresillos será un elemento que posteriormente seguirá apareciendo. Finalmente esta sección termina aparentemente en Mi mayor como nueva tónica (Imagen 7).



Imagen 7. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Allegro spirito*, cc. 116-130.

Sin embargo en el compás 131 aparece un acorde que nos rompe con la estabilidad previa (Acorde de Sol mayor 7 en tercera inversión) y que nos lleva nuevamente a la reexposición.

La reexposición aparece en el compás 135. Es la fase final del primer movimiento. Hace la resolución de toda la tensión que se había acumulado en la elaboración. Regresa a la tonalidad inicial de Do mayor y ya no aparecen cambios armónicos.

La coda es muy típica del periodo clásico. Aparece en el compás 190 y como otras obras de la época, el final es impetuoso y reiterativo.

2º movimiento: *Adagio con grand espressione*

Está escrito en la tonalidad de Sol mayor (dominante de Do mayor).

Se trata de un movimiento lento de estructura ternaria: A B A.

Después de haber culminado un primer movimiento muy enérgico y contundente, este segundo movimiento es calmo, contrastante y cantabile.

Es común que en la forma sonata, el segundo movimiento sea el más tranquilo de los tres. Presenta el tema, posteriormente en una nueva sección se va a dominante para terminar nuevamente con el tema y una coda.

Está escrito en compás de 2/4, rítmicamente es constante.

A (Sol mayor)	B (Re mayor)	A (Sol mayor)	
1-29	29-48	49-84	Coda 78-84

Cuadro 5. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Adagio con grand espressione*, Estructura general, cc. 1-84.

La primera parte y primer tema se secciona del compás 1-16. Son dos periodos muy similares. La segunda vez el periodo aparece una octava arriba.

Adagio con grand espressione

Imagen 8. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Adagio con grand espressione*, cc. 1-16.

La segunda parte de esta primera sección se encuentra del compás 16-29. Se trata de una melodía acompañada. Inicia sobre Sol mayor y hacia el compás 24 comienza a modular para pasar a la siguiente sección que se encuentra en la dominante, es decir Re mayor.

El movimiento armónico puede sintetizarse en: I-V-I. Justo antes de llegar a la siguiente sección aumenta la tensión armónica, las voces van haciendo un movimiento ascendente para resolver a Sol. A partir del compás 29 inicia la sección media de este movimiento. Se ha trasladado a Re mayor. En contraste con la primera presentación del tema, esta vez tiene más carácter y hay más material tanto rítmico como melódico.

La mayor parte del tiempo el tema usa intervalos de tercera, mientras que el bajo va haciendo un movimiento marcado por *f* y *sf*. Ambas partes tienen indicaciones de ligaduras y *staccati* lo que le da más carácter al tema.

Hacia el compás 37 aumenta la tensión armónica con un V/V dando la sensación de que modulará, sin embargo resuelve nuevamente a Re mayor. V/V-V-I (Imagen 9).



Imagen 9. Mauro Giuliani, *Sonata op 15: Adagio con grand espressione*, cc. 37-39.

El compás 40 cambia nuevamente de temperamento. Es una sección nueva, tranquila pero a la vez dramática. Todo el tiempo permanece un pedal de Re, para recordar la tonalidad principal a pesar de hacer uso de acordes ajenos y que generan más tensión.

En el compás 44 la melodía está a dos voces, va por movimiento contrario. Los acordes son de dominante, lo que provoca una sensación de expectativa y ansiedad por los acordes más tensos. Posteriormente aparece la Reexposición. Es literal del compás 49 al 71.

En el compás 72 repite dos veces el mismo fragmento. Recurso utilizado para preparar la sección final. El compás 76 anuncia la coda con un acorde de Re7 como dominante. Armónicamente se mueve sobre la sensible de Sol y Re, causando inestabilidad en si permanecerá en Re o regresará a la tonalidad inicial. Finalmente resuelve a Sol mayor.

3º movimiento: *Finale*

Este tercer movimiento tiene la función de resolver la tensión que se acumuló durante toda la obra.

Tiene forma de *rondó*.

Está en compás de 3/8.

Es el movimiento más rápido (*allegro vivace*).

Al igual que el primer movimiento, está en la tonalidad de Do mayor.

La estructura general de este movimiento se sintetiza en el siguiente cuadro.

Estribillo	1º episodio	Estribillo	2º episodio	Estribillo		3º episodio	Estribillo	1º episodio	Estribillo	CODA
Do mayor	Sol mayor	Do mayor	La menor	Do mayor	Re menor	Do mayor-Sol mayor	Do mayor	Sol mayor	Do mayor	Do mayor
1-16	17-46	47-63	64-107	108-125		126-169	170-185	186-215	216-231	232-259

Cuadro 6. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Finale*, Estructura general, cc. 1-259.

El estribillo (Imagen 10) es muy rítmico y enérgico. Es un tema anacrúsico y de rítmica constante. Se caracteriza por la conducción de la melodía hacia el cuarto grado, que además es menor y tiene tanto quinta justa como quinta disminuida. Enfatiza con *sforzando* el cuarto grado, que funciona como anacrusa hacia la tónica.

El tema tiene dos periodos. Antecedente-consecuente. El primero es una frase abierta (c. 1-8) y como segunda vez resuelve hacia la tónica (c. 9-16).

El tema hace uso de intervalos de tercera. Siendo los primeros dos tiempos, un arpeggio del acorde de Do mayor.



Imagen 10. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Finale*, cc. 1-16.

El episodio 1 aparece en el compás 17 (Imagen 11). La tonalidad es incierta dentro de los primeros siete compases por el uso de acordes de séptima de dominante. Es hasta el compás 24 donde recae en la dominante.

Del compás 24 a 33 la melodía aparece en un registro más agudo con una figura de acompañamiento constante. La melodía toma más fuerza. Las células rítmicas hacen referencia al material que ya había aparecido en el tema dentro de los compases 5 a 7.

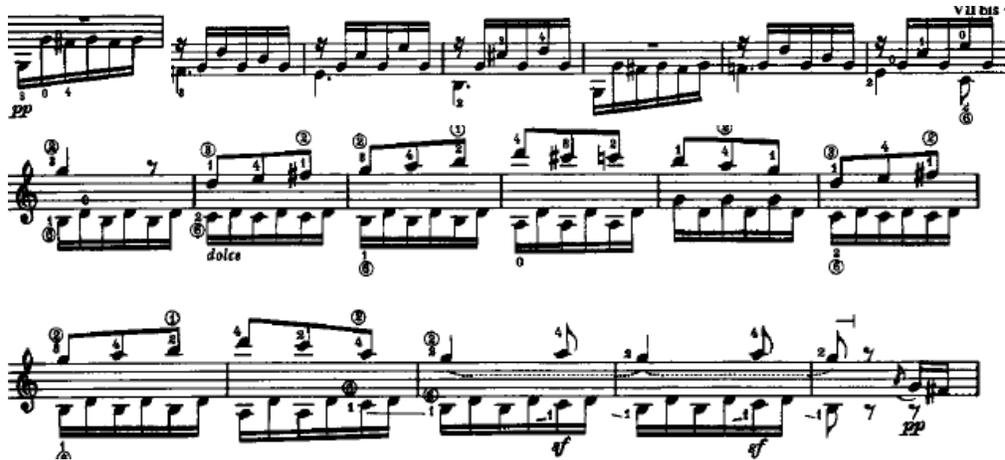


Imagen 11. Mauro Giuliani, *Sonata op 15: Finale* cc. 17-36.

Del compás 34 al 46 hay un periodo de transición o puente que nos lleva nuevamente al estribillo. El segundo episodio tiene dos temas. El primero comprende del compás 63 a 88. Está en la tonalidad de La menor. El ritmo es constante. Este episodio se contrapone al primero. Esta vez es más tranquilo pero no deja de ser enérgico. Sin embargo la tonalidad menor nos da otra sonoridad. Hacia el compás 89 aparece el segundo tema del episodio. Modula bruscamente a Fa mayor, subdominante de Do. Es un tema de temperamento tranquilo y tierno. Nuevamente hace uso del recurso de melodía con acompañamiento constante como había aparecido en el segundo periodo del primer episodio.

Hacia el compás 99 aparece la alteración de Fa sostenido que nos lleva momentáneamente a Sol mayor como dominante para recaer nuevamente en el estribillo con la tonalidad original. En el compás 108 reaparece la primera parte estribillo. Inesperadamente se presenta el estribillo sobre Re menor a lo que prosigue una desaceleración del tiempo. La tensión de los acordes aumenta lo que da la sensación que algo nuevo está por aparecer.

El tercer episodio inicia en el compás 126. Tiene el carácter de desarrollo. Hay un cambio en el compás, pase de ser ternario a binario. El tiempo se vuelve más lento. Es el episodio más largo y contrastante. El episodio está estructurado de forma ternaria, el carácter del tema es muy tierno. La estructura de figura de acompañamiento ya había aparecido antes, sin embargo el tema es completamente nuevo.

La segunda parte del episodio es corta pero con mucha fuerza. Pareciera una especie de fanfarria. En tan solo 4 compases (Imagen 12) aparece primero sobre dominante de La y posteriormente sobre dominante de Sol mayor.



Imagen 12. Mauro Giuliani, *Sonata op. 15: Finale*, cc. 135-138.

Hacia el compás 139 insiste en la modulación hacia Sol mayor, es hasta el compás 144 donde resuelve esa tensión y cae sobre Sol mayor. Este material ya había aparecido en el segundo movimiento.

Finalmente en el compás 154 hace una repetición de la primera parte del episodio tres, para concluir con una repetición literal del tercer movimiento. De los compases 1 a 62 es igual al 170 a 231.

La coda se ve reforzada por una serie de cadencias que nos reiteran la tonalidad de Do mayor. El juego final de acordes se debate entre I–V que culmina con un acorde *fortissimo* de Do mayor.

1.5 Opiniones personales

A principios del siglo XIX un gran número de compositores comenzaron a escribir para la guitarra. Algunos de los guitarristas del momento, entre los que destaca Giuliani, comenzaron a dar conciertos por toda Europa, lo que hizo crecer al instrumento en gran medida. Después de tantos años, por fin la guitarra consiguió la aceptación como un instrumento de concierto. Fue una época de grandes guitarristas, virtuosos concertistas y compositores que coincidieron y fueron influenciados de grandes músicos como Haydn, Beethoven y Mozart.

En Italia, Mauro Giuliani fue sin duda el guitarrista-compositor de mayor prestigio. Otro aspecto que ayudó a la consolidación del instrumento fue su cambio en la construcción y estructura, tales como el aumento de una cuerda, lo que dio la posibilidad de escribir sobre un rango más amplio, se quitaron las dobles órdenes de cuerda, la caja con fondo plano, tamaño en la guitarra, entre otros. Sin embargo hay que mencionar que fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que se consolidó la forma de la guitarra tal y como hoy la conocemos.

La guitarra es un instrumento de difícil interpretación, considero que hacerla sonar con pulcritud requiere de un gran trabajo. Me parece que la música de Giuliani debe estar incluida en el repertorio de todo guitarrista. Las posibilidades que ofrece en cuanto a repertorio son amplísimas, desde un pequeño estudio para principiantes hasta sonatas que requieren una gran destreza técnica y dominio del instrumento.

La *sonata op. 15* es una joya para la literatura de la guitarra del siglo XIX. La obra ofrece una buena oportunidad para que el intérprete muestre sus habilidades técnicas y musicales. A pesar de que algunos pasajes son de gran simplicidad, son de una gran belleza y el guitarrista podrá explotar sus habilidades para interpretar esta gran obra.

Uno de mis objetivos al elegir esta obra ha sido, además de mi gusto personal por la sonata, el poder lograr un contraste en cuanto al estilo de música que elegí para este trabajo. Por un lado ésta obra del siglo XIX, música del periodo clásico y por otro lado la música del siglo XX y música de compositores contemporáneos.

2. Homenaje Le Tombeau de Debussy MANUEL DE FALLA

2.1 Biografía

Durante el siglo XIX y comienzos del XX, España fue uno de los temas de inspiración de los músicos franceses. Al mismo tiempo, París se convirtió en la principal atracción y centro de formación de los músicos españoles. Tal es el caso de Manuel de Falla, que gran parte de su vida la pasó en París y gracias a esto pudo conocer a los más importantes músicos y artistas de la época.

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu fue un destacado compositor español. Ya lo menciona Tomas Marco: A estas alturas, no hay duda de que Manuel de Falla sea el más importante compositor producido por España en siglo XX [...].⁶ Nació en Cádiz el 23 de noviembre de 1876. Sus padres José María de Falla y Franco y María del Carmen Matheu Asturias lo impulsaron desde temprana edad en el camino de la música. Tuvo 5 hermanos, de los cuales sobrevivieron Germán, María del Carmen y él. Su familia gozaba de cierto prestigio y gracias al negocio de su padre y abuelos no tuvo problemas económicos en esta primera etapa de vida. Creció en un ambiente culto y burgués.

Su madre lo inició en clases de piano y solfeo. Fue ella quien descubrió las habilidades de su hijo y decidió su vocación. Su primera maestra de piano fue Eloisa Galluzo quien lo instruyó en piano y solfeo. Posteriormente tomó clases con Luis Otero, quien venía de una familia de músicos dedicados a la enseñanza. Ya como adolescente, su maestro fue Enrique Broca, con quien pudo reforzar sus conocimientos de armonía y contrapunto.

A la edad de 11 años visitó Sevilla. Este viaje marcó su vida y fue como compuso su primera ópera la cual tituló *El conde de Villamediana*. Siempre mostró gran talento y gracias al entorno familiar en el que se encontraba, pudo desarrollar mejor sus habilidades con la música. Aunado a esto, a los 15 años sus intereses también se vieron enfocados en la literatura, donde con colaboración con otros amigos, fundaron periódicos como *El burlón* y *El cascabel*.

A los 22 años, ingresó formalmente al Conservatorio de Madrid. Gracias a todos sus conocimientos, la carrera que normalmente duraría siete años, la hizo en dos. Tan solo un año más tarde, ganó el primer premio de piano en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

En sus años de juventud se hizo una publicación en la *Revista Musical Catalana* de un

⁶ Marco, *Historia de la música española*, p. 31.

fragmento de *Los Pirineos* de Felipe Pedrell, revista que llegó a manos de Falla y que despertó un gran interés y conmoción en él. Enseguida buscó la manera de tener contacto personal con Pedrell, quien para ese momento era considerado el patriarca de la música nacionalista española. En el año de 1897 se traslada a Madrid donde lo conoce personalmente. Falla se hace su alumno, su relación se intensifica y tal vez éste constituye el primer episodio trascendente de su biografía musical.⁷ Sin duda fue una gran influencia.

Pedrell fue la pieza fundamental de sus estudios, despertó su interés por el flamenco y el *cante jondo*. Con él confronta sus ideas y comprueba su afinidad absoluta con los principios musicales del músico catalán. A partir de este momento comienza a alejarse de su carrera como concertista, para apearse más a su carrera como compositor.

Hay que destacar que en los primeros años del siglo XX surgieron las sociedades filarmónicas, permitiendo rápidamente una ampliación del panorama musical para los músicos de la época.⁸ Falla se ganó sus primeros años como músico como pianista y director de una compañía francesa de mimos.

En cuanto a sus influencias musicales, se considera que una de las más importantes viene directamente de la escuela francesa. Por consejo de Debussy, tomó como inspiración el arte flamenco, así como el nacionalismo español con influencias del impresionismo. Tuvo la oportunidad de rodearse de importantes músicos entre los que destacan Claude Debussy, Igor Stravinsky, Adolfo Salazar, Enrique Granados, Isaac Albéniz y Maurice Ravel. Todos fueron punto clave para su desarrollo como compositor. Su estilo compositivo fue wagneriano. Además tuvo afinidad e interés por otros músicos como Bellini, Scarlatti, Bruckner y Mussorgsky.

En 1907 da uno de los pasos más importantes de decisivos de su carrera: viaja a París. Inicialmente viaja porque un empresario le había ofrecido dar unos conciertos. Cuál fue su sorpresa, que cuando llegó, no había programada ninguna gira ni conciertos que le habían prometido. Para sostener sus gastos, aceptó la plaza como pianista de una compañía de cómicos, que daría una gira por Francia y Suiza, sin embargo, al poco tiempo fue despedido debido a un malentendido.

Decide regresar a París para encontrarse con Paul Dukas y Debussy. Dukas lo escuchó tocar *La Vida Breve* en el piano y le auguró éxito. Sin duda le había gustado de sobremanera la obra, le propuso estrenarla en la Ópera Cómica de París y además le hizo una cita con Albéniz, quien inmediatamente al escuchar la obra quedó fascinado. A pesar

⁷ García, *Falla*, p. 11.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

de los buenos comentarios de todos los músicos que rodeaban a Falla, la obra pudo estrenarse muchos años después. Lillian Grenville y David Devriès fueron quienes interpretaron los papeles principales y fue hasta esa fecha, 1 de abril de 1913, que todo el teatro pudo ser testigo de la tan magnífica obra que había creado Falla.

El día en que se estrenó su obra *El sombrero de tres picos*, el 22 de julio de 1919, murió su madre y tan sólo un mes después su padre. En el año de 1922 se trasladó a Granada, donde decide instalarse definitivamente. Allí formó un grupo de amistades entre los que figuran Andrés Segovia y Federico García Lorca. Ese mismo año, impulsado por las ideas de Lorca, comenzaron un movimiento de rescate de la tradición del *cante jondo*. Organizaron un concurso, que al inició fue mal visto por algunas autoridades intelectuales, pero después lograron reunir recursos y realizarlo. Un año más tarde, viajó a París con la obra *El retablo de maese Pedro*. Al volver a Granada, comenzó a formar la Orquesta Bética.⁹

Debido a que atravesó por la Guerra Civil Española, la Primera y Segunda Guerra Mundial, en repetidas ocasiones se vio con la necesidad de cambiar de residencia con su familia e interrumpir sus actividades como músico. Lo anterior le preocupaba en gran medida, ya que le habían notificado de tropas alemanas en Francia y temía saqueos en su casa, por lo que le pidió a un amigo cercano que llevara todas sus cosas al convento de Santa María Granada. En mayo de 1927 se estrenaron algunas obras de Falla como *Psyché*, *Concierto para clavecín*, *El retablo de maese Pedro* y *Soneto a Córdoba* con la orquesta Pau Casals y donde el mismo Falla fue el director, Wanda Landowska como solista y el mismo Casals en el chelo.

Al cumplir 50 años comenzó a escribir su obra *Atlántida*, que fue la culminación de toda su carrera. Es un resumen de sus ideas estéticas, espirituales y técnicas, obra a la cual dedicó sus últimos años de vida debido a la gran complejidad que encerraba. Además inició una gira de conciertos por algunas ciudades de Europa.

Al estallar la Guerra Civil, su amigo Federico García Lorca fue fusilado, lo que causó que el estado de ánimo y salud de Falla empeoraran cada vez más, al grado de tener que ser intervenido quirúrgicamente en varias ocasiones. Durante los dos años siguientes dejó su carrera como pianista y se dedicó a hacer algunas composiciones. En 1939, después de haber tenido grandes mejorías en su salud, viajó a Buenos Aires para dirigir algunos conciertos. El 18 de noviembre de 1939 fue su última presentación en público, dirigió un concierto donde se estrenaron algunas de sus obras como *La Fanfare*, *Le tombeau de Dukas*

⁹ Fue la primera agrupación de cámara de la época.

y *Pedrelliana*.

Sus últimos siete años de vida los vivió en Argentina. Muere el 14 de noviembre de 1946 a causa de una angina de pecho. Su cuerpo fue embalsamado y llevado de nuevo a España. En su tumba se encuentra la inscripción *Soli honor et gloria*.¹⁰

2.2 Síntesis de su obra

Falla escribió gran cantidad de obras para orquesta, teatro, coro, voz e instrumento acompañante, instrumento solo, así como versiones de piezas de otros compositores. Destacan:

Obras escénicas: *Los amores de la Inés* (1901), *La vida Breve*,¹¹ (1904-1913), *El amor Brujo* (1915), *El corregidor y la molinera*, *El sombrero de tres picos* (1916-19), *Fuego Fatuo* (1918), *El retablo de maese Pedro* (1919-1923), *El amor brujo* (ballet) (1919-1925) y *Atlántida* (1927-1946).

Obras para orquesta: *Noches en los jardines de España* (1909-1916), *El sombrero de tres picos* (suite 1 y suite 2) (1919-1921) y *Homenajes* (1938-1939).

Obras para coro: *Ballada de Mallorca* (1933).

Obras para voz e instrumento acompañante: *Preludios*, *Rima* (1900), *Tus ojos negros* (1902), *Cantares de Nochebuena* (1903), *Siete canciones populares españolas* (1914) y *Soneto a Córdoba de Luis de Góngora* (1927).

Obras de cámara: *Melodía para violonchelo y piano* (1897), *Romanza para violonchelo y piano* (1898), *Fanfare pour une fete* (1921) y *Psyché* (1924).

Obras para instrumento solo: *Nocturno* (1896) *Mazurca en Do menor* (1899), *Vals capricho* (1900), *Fantasia Baetica* (1919) y *Homenaje* (1920).

2.3 Homenaje a Debussy

Podemos destacar un aspecto más de la personalidad de Falla: a pesar de que la mayor parte de su vida se dedicó a escribir música clásica, conocía muy bien el carácter de la música popular y andaluz. Ningún otro compositor hasta esa fecha había podido plasmar estas características en una obra para guitarra. A pesar de que Falla no conocía el lenguaje y técnica de la guitarra, logró escribir una obra muy idiomática. Tal vez por eso es una de las piezas más representativas del repertorio guitarrístico del siglo XX, que si bien no es una obra grande ni requiere una gran destreza técnica, sí encierra un lenguaje musical complejo.

La *Revue Musicale* de Paris, tras la muerte de Debussy, solicitó publicaciones u obras que hicieran referencia al compositor fallecido. La pieza escrita por Falla alude a dos obras de Debussy: *Soirée dans Granade* y *La Puerta del Vino*. Fue escrita en el año de 1920. Ya tiempo atrás el guitarrista Miguel Llobet le había pedido encarecidamente a Falla que

¹⁰ Honor y gloria sólo para Dios.

¹¹ Considerada como la primera obra realmente importante, ganadora de un concurso que sin duda fue parteaguas a su carrera. Tardó en estrenarse 9 años.

escribiera una obra para guitarra, y fue en un encuentro que Falla tuvo con Henri Prunières¹² donde este le pide que escriba un artículo en memoria del recientemente fallecido Claude Debussy. Falla encuentra esta ocasión oportuna para escribir el artículo a Debussy y la obra que ya desde hace tiempo le había pedido Llobet.

Cabe destacar que la obra no se estrenó en guitarra, sino que en enero de 1921 Marie-Louise Henri Casedesus la interpreta en el arpa-laúd. El estreno en guitarra fue realizado por Emilio Pujol el 2 de diciembre de 1922.¹³ A pesar de ser la única obra que Falla escribió para guitarra, logró la atención de los compositores e intérpretes de la época. Es una obra llena de misticismo, evocadora, y de un lenguaje musical complejo. La amistad y la admiración entre Debussy y Falla fueron contundentes para el desarrollo de éste. Debussy le mostró a Falla la manera de servirse del canto jondo así como las riquezas y posibilidades modales [...].¹⁴

Falla se convierte en el primer compositor moderno que escribe una obra para guitarra.

La relación que tiene *La puerta del vino* de Debussy con *Homenaje surge de la Puerta del vino* que se encuentra en Alhambra. Ha sido inspiración de músicos, poetas, artistas plásticos y pensadores. En el caso de Debussy, primeramente se ve influido por Falla, ya que le envió una postal de la Puerta del Vino, que fue la inspiración de Debussy para componer dicho preludio. Cabe mencionar que Debussy nunca conoció España y sin embargo en su música plasmó mucho del folclor español. Falla en aquella postal le escribió: La fotografía representa el célebre monumento de Alhambra, está adornado de relieves y sombreado por árboles, contrasta con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del otro arco [...]. Lorca escribe al respecto: esta puerta fue cantada por Debussy y fue su sueño irrealizable.¹⁵

Homenaje y *La puerta del vino* están impregnadas de muchos matices, ambas con ritmo de habanera, tresillos y arpegios, por momentos son tranquilas pero súbitamente cambian a un temperamento fuerte y enérgico. Al final ambas piezas terminan de un modo más sereno.

Respecto a *La soirée dans Granade* también tiene tiempo de habanera, ambas piezas son de carácter fuerte, místicas e incluso Falla hace una cita literal de la obra de Debussy que mostraré posteriormente en el análisis.

Homenaje abre un mundo nuevo a la guitarra. Compositores como Joaquín Turina, Mario Castelnuovo Tedesco, Alexandre Tansman y Heitor Villalobos, por mencionar algunos,

¹² Musicólogo francés y Director de la *Revue Musicale* de París.

¹³ Sagardía, *Manuel de Falla*, p. 57.

¹⁴ Roland, *Manuel de Falla*, p. 51.

¹⁵ Martos, *Aristas del corazón*, <http://www.aristas.org/aristasdelcorazon/la-puerta-del-vino-de-la-alhambra-y-debussy> Fecha de consulta 30/01/2016.

comienzan a formar en su momento una escuela sólida de la guitarra moderna. El manuscrito original se encuentra en el *Archivo Manuel de Falla* en Granada, España. Esta obra fue escrita también para piano, pero la primera versión que se dio a conocer y por lo tanto se tomó como la original, fue la escrita para guitarra.

2.4 Análisis de la obra

Homenaje es una danza lenta, basada en el ritmo de habanera que hace alusión al preludio *La puerta del vino* y a *La soirée dans Granade* de Debussy. Tiene un carácter fúnebre o elegíaco. Esta influida por el estilo musical de Debussy y además destaca la esencia del folclor español. Hace uso de armonía modal. Es una obra idiomática que explota muy bien los recursos de la guitarra, tales como rasgueos, arpeggios, acordes, escalas y armónicos.

Tiene una estructura ternaria: A-B-A. La estructura general de la obra se sintetiza de la siguiente manera: Tres secciones principales, que a su vez se dividen en pequeñas frases, finalizando con una coda.

A				B		A		Coda
c. 1-32				c. 32-48		c. 48-66		c. 67-70
1-7	8-15	16-23	24-32	32-42	43-48	48-62	63-66	

Cuadro 7. Manuel de Falla, *Homenaje*, estructura general, cc. 1-70.

De los aspectos generales de la obra, podemos destacar el uso de acordes por cuartas que hacen alusión a la afinación original de la guitarra (Mi-La-Re-Sol-Si-Mi).

El juego que hay entre las notas Mi y Fa es muy evidente a lo largo de la obra.¹⁶ Sopena escribe al respecto: Se trata de una habanera fúnebre, tanto el primer tema como el segundo, los juegos de segunda menor sobre la tonalidad andaluza -La- tienen ese fondo fúnebre. Sobre ese juego de segundas, la guitarra trasciende al rasgueado para crear un impresionante ambiente, podemos decir que se trata de una ráfaga [...].¹⁷

La primera sección (A), abarca de los compases 1 a 32. En los primeros 4 compases aparece el tema (Imagen 13), donde hay atracción hacia la nota Mi y se forman intervalos de segunda menor, se utiliza el primer tetracorde de una escala frigia propia del *cante jondo*.



Imagen 13. Manuel de Falla, *Homenaje*, cc. 1-4

¹⁶ Estas segundas menores y segundas aumentadas que aparecen a lo largo de la obra, son recurrentes en el *cante jondo*, del cual Falla tenía gran conocimiento.

¹⁷ Sopena, *Vida y obra de Falla*, p.46.

Los acordes por cuartas son muy recurrentes a lo largo de la obra, se presentan en forma de quintillos que ascienden y descienden, en forma de arpeggios, acordes o armónicos (Imagen 14).



Imagen14. Manuel de Falla, *Homenaje*, Fragmentos de compases 2, 4 y 25.

La sección (B) puede dividirse en dos frases. La primera entre los compases 32 y 42 donde se combinan arpeggios y acordes por cuartas que ya habían sido mencionados en la sección anterior, sólo que esta vez con células rítmicas diferentes. En el compás 35 aparece una escala frigia sobre Mi (Imagen 15), previa al clímax de la obra.



Imagen 15. Manuel de Falla, *Homenaje*, c. 35.

Es en el compás 36 donde da paso a una sección hecha a base de seisillos y un pedal de Mi en la nota superior donde además sigue presente la escala frigia sobre Mi. Toda esta sección comprendida entre los compases 36-42 considero es la parte culminante de la obra. A partir del compás 43, aparece una idea musical nueva, donde Falla hace un juego entre las voces a manera de polifonía, que sirve como puente para pasar a la reexposición.

La última sección aparece en el compás 48. Hace una reexposición, omitiendo algunos compases que habían aparecido en la primera sección. *Entre los compases 63 a 66 aparece claramente la cita que hace a La soirée dans Granade* (Imagen 16).



Imagen 16. Manuel de Falla, *Homenaje*, cc. 64-65.

La obra termina con una pequeña coda de 4 compases donde aparecen pequeñas células del tema principal que van desapareciendo entre los intervalos de Mi y Fa y con modificaciones rítmicas del ritmo original de habanera.

2.5 Opiniones personales.

Gracias a esta obra, Falla dejó al repertorio de la guitarra una obra que marcó la evolución del instrumento. No se debe perder de vista que es una obra pensada en la música de Debussy, sin embargo Falla deja muy en claro su lenguaje musical personal. Pudo mezclar muy bien por un lado el impresionismo francés (libertad armónica y rítmica, distintos timbres y sensaciones, rubato, utilización de modos) y a su vez el lenguaje de la guitarra española en su máxima expresión.

Falla fue muy preciso al escribir las indicaciones de dinámica y articulación. Si miramos la partitura, inmediatamente nos podemos percatar de que está llena de indicaciones. Será muy importante realizarlas con precisión, ya que considero ayudarán a darle ese sentido elegiaco, andaluz y que resaltarán los distintos timbres y sensaciones que contiene. Si bien en la obra no hay una demanda técnica elevada, hay que tener un dominio y conocimiento del instrumento para lograr las sonoridades adecuadas y conseguir el carácter que ésta requiere.

Sugiero que en las veces en las que aparezca el tema, éste se realice usando como digitación de mano derecha al pulgar, con el objetivo de darle profundidad y peso al tema principal. Al final del compás 12, agregaría un pequeño *diminuendo* o *piano* para retomar la siguiente frase al *tempo* original.

Entre los compases 37 y 42 sugiero que el bajo se mantenga muy presente sin perder de vista los apagadores (en caso de que sea necesario) para no ensuciar la armonía y que el discurso del bajo sea claro. Los *staccatos* que va haciendo el bajo deberán ser lo más claros posible. Del compás 37 al 48 propongo se toque *sul tasto*, con la intención de proyectar un sonido más dulce y lograr un contraste de la sección anterior que había sido muy efusiva. Para la parte de la coda, considero debe ser lo más pesante y ligada posible, disminuyendo poco a poco el sonido, con la intención de crear una atmósfera lúgubre.

En las secciones donde aparece los quintillos se puede hacer un juego de color con la ubicación de los dedos de la mano derecha. Una opción podría ser iniciar sobre la boca de la guitarra y conforme avanzan los quintillos ir hacia la zona del puente de la guitarra para lograr un sonido más brillante. En los compases donde pide que el quintillo vaya a *diminuendo* lo mejor será permanecer en el área de la boca de la guitarra para no perder el control del sonido.

No es una obra que yo recomendaría para estudiantes de nivel inicial, sin embargo considero que todo guitarrista debiera abordarla en algún momento de su carrera.

He escuchado distintas versiones de la obra y me he encontrado con diferentes

percepciones de ésta. Considero que una de nuestras labores como concertistas es poder plasmar y transmitir lo que entendemos de una obra. Si bien diez guitarristas pueden tocar la misma obra, cada uno de manera particular le dará una intención diferente, lo cual me parece enriquecedor.

Mi proceso con la obra ha ido madurando con el paso del tiempo. Es una obra que comencé a tocar hace un par de años, sin embargo creo que seguirá mejorando y con esta investigación he podido comprender cuestiones tanto técnicas como interpretativas.

Por último quisiera mencionar que me parece sorprendente como por una parte Debussy al no conocer España, pudiera plasmar tan bien en sus obras el espíritu español. Manuel de Falla hizo una obra que no sólo es trascendente por el hecho de ser la primera en su género, sino por lo bien que manejó los recursos de la guitarra sin siquiera tocarla. Es una obra que vino a cambiar todos los paradigmas y lo que se había hecho con respecto a la guitarra. Fue un parteaguas que permitió que compositores que en su mayoría no tocaban la guitarra se enfocaran más en la parte musical, obligando a la guitarra a cumplir con la música y no a que la música estuviera supeditada a lo técnico de la guitarra, como pasa con los compositores-guitarristas anteriores.

Espero que esta recopilación de información sirva a otros tal y como me sirvió a mí para poder comprender mejor la obra y darle un mejor sentido a la interpretación.

3. En los trigales

JOAQUÍN RODRIGO

3.1 Biografía

La época en que vivió Joaquín Rodrigo estuvo llena de acontecimientos que al menos la primer parte de su vida le causarían inestabilidad económica y le cerraría puertas debido a los disturbios que las guerras causaban. Atravesó por la Guerra Civil Española y la Primera y Segunda Guerra Mundial.

Joaquín Rodrigo Vidre nació el 22 de Noviembre de 1901 en día de Santa Cecilia, en la ciudad de Sagunto, Valencia. Sus padres fueron Vicente Rodrigo Peirats y Juana Vidre Ribelles. Su padre fue terrateniente y hombre de negocios. Joaquín le tuvo siempre respeto pero no un gran cariño. En cambio, su madre no tenía ningún tipo de estudios, fue siempre noble y bondadosa con él. Era una familia de perfil católico. Tuvo seis hermanas y 3 hermanos, él fue el menor de los hombres.

A sus apenas 4 años hubo una epidemia de difteria donde murieron muchísimos niños. Joaquín Rodrigo, a pesar de haber librado aquella epidemia, perdió la vista. Gracias a la intervención de un médico de Barcelona pudo salvar un poco de percepción visual. Siempre tuvo a su lado a un trabajador de su padre para que lo ayudara, su nombre fue Rafael Ibáñez. Al menos en estos primeros años y hasta que Joaquín se casara, Rafael se encargó de cuidarlo, leerle y copiarle música.

Para el año de 1906, debido a problemas con el trabajo de su padre, se trasladaron a Valencia. Ingresó a un Colegio de Ciegos, donde además de aprender cultura general, se inició con sus clases de teoría de la música, piano y solfeo. Él mismo dice que no fue un niño prodigio, ni siquiera intentó componer cuando comenzó a estudiar composición. Fue hasta los 20 años cuando compuso su primera suite para piano.

Paul Dukas y Francisco Antich Carbonell,¹⁸ pilares de su carrera, fueron sus profesores de armonía y composición. El mismo Dukas dice que al haber visto tantos músicos llegar a París, Joaquín Rodrigo era tal vez el más dotado de todos y el tiempo que estuvo estudiando con él, fue su alumno preferido.

Para el año de 1922 decidió estudiar de manera formal música. Comenzó a componer y aprender cosas nuevas de manera autodidacta. A pesar de que sus padres no lo apoyaron en esta decisión, decidió seguir por sus ideales. Al igual que Falla, Turina y Albéniz, Joaquín Rodrigo decidió ir a París para entrar a la Escuela Normal de Música.

¹⁸ Organista y compositor dedicado a la enseñanza privada de armonía y composición. Dueño de la editorial Biblioteca Sacro-Musical Antich y Tena.

A sus 23 años estrenó su primera Sinfonía, *Juglares*. Sus padres no estuvieron presentes en estos primeros triunfos, sin embargo nunca le faltó el apoyo económico de parte de ellos. Algunos amigos entre los que figuran Eduardo López Chavarri, Francisco Cuesta, Enrique Gomá y Manuel Palau se reunían a hacer música y siempre se mostraron muy amables con el aún joven Joaquín Rodrigo.

Chavarri y Gomá, además eran escritores y críticos. Gracias a ellos se pudieron dar a conocer los primeros éxitos de Joaquín Rodrigo. Chavarri lo invitó a asistir a clases de historia de la música en el Conservatorio, donde pudo permanecer por algún tiempo, pero debido a que se dieron cuenta que no estaba matriculado, lo corrieron de las clases. Sin embargo no fue un obstáculo para que continuara preparándose. Sus amigos le ayudaban leyéndole ensayos, biografías y tratados de armonía que le fueron de gran utilidad para consolidar su carrera como músico. Gracias a Dukas y a Manuel de Falla, pudo comenzar a editar sus obras en la casa Eschig y en la Casa Rouart & Lerolle.

En 1925 compitió en un Concurso Nacional donde participaron los miembros más eminentes de la generación del 27. Recibió grandes elogios del crítico más respetado: Adolfo Salazar. Dos años más tarde, en 1927 se concentró en París, siempre con su inseparable Rafael Ibáñez. Tuvo la oportunidad de conocer a músicos importantes como Rafael Rodríguez-Albert, Ricardo Viñes, Federico Mompou y Manuel de Falla. Este último le tomó gran aprecio y a partir de entonces lo ayudó en todo momento.

Debido a la Guerra Española, surgieron problemas económicos. Además la vida de Victoria¹⁹ su esposa, se había visto amenazada por los nazis. Decidieron permanecer en París hasta que finalizara la guerra. Cuando por fin terminó y antes de que iniciara la Segunda Guerra Mundial, se instalaron en Madrid. Entre sus pertenencias, venía un baúl donde estaba el manuscrito del *Concierto de Aranjuez* con el cual se haría celebre.

Joaquín y su esposa tuvieron al inicio de su matrimonio bastantes problemas económicos, al grado de que un hermano de Joaquín tuvo que llevarles algunos alimentos porque estaban a nada de no tener qué comer. Un buen día compraron un billete de lotería, el cual salió premiado y el dinero que ganaron les ayudó a vivir algunos meses además de que pudieron sacar del empeño su piano. Su situación económica fue tan agobiante, que justo en su primer aniversario de matrimonio, tuvieron que separarse. Ella volvió a París con sus padres, quienes nunca estuvieron de acuerdo con la relación y Joaquín Rodrigo se queda en Valencia con sus padres. Sin embargo se prometieron salir adelante con la confianza en que esa situación pasaría rápido.

¹⁹ Turca de ascendencia judía.

Para 1935 y gracias a una beca que Victoria ayudó a que Joaquín consiguiera,²⁰ regresan a París. Ambos comenzaron a tomar clases de historia de la música y musicología en el Conservatorio. También asistieron como oyentes a las clases de Paul Dukas, con quien para ese entonces ya eran buenos amigos. La beca había sacado de apuros a Joaquín y su esposa Victoria, sin embargo para el año de 1936 con la llegada de la Guerra Civil Española, la beca les fue suspendida. Para ese momento ellos se encontraban en Alemania y era muy difícil saber qué es lo que pasaba ya que era poca la información que les llegaba. Afortunadamente encontraron la manera de dar clases y algunos conciertos en Alemania y Suiza, lo que los ayudó mientras pasaba la guerra y la beca le fuera otorgada nuevamente. Aunque habían pensado que pasaría pronto la guerra, su estancia en Alemania se prolongó por más de un año. Pudieron vivir en un asilo de un conocido suyo. Victoria enfermó y tuvieron que regresar a París para que su madre la cuidara. Para fortuna de ellos, Joaquín pudo dar algunos conciertos y Victoria era copista de un reconocido escritor lo que les permitió tener algo de dinero para sobrevivir.

Fueron años difíciles, Victoria se embarazó pero perdió al niño. A raíz de la tristeza por la pérdida del bebé fue que surgió el *Adagio del Concierto de Aranjuez*. Que fue una evocación de sus días felices, de su luna de miel y sus paseos por el parque Aranjuez, nombre que tomó el concierto de guitarra que se convertiría en uno de los más importantes en la historia de ese instrumento.

Tres años más tarde, y aún con problemas económicos Victoria se enferma. Joaquín Rodrigo tuvo que escribir música para anuncios, canciones y arreglos para orquestas de café. Fue una época muy difícil. Él mismo dice: No cabe duda que por necesidad se pueden hacer muchas cosas [...].²¹ Afortunadamente la guerra cesó y los pagos retrasados de la beca que tenía llegaron a él, y con ello algunas ofertas de trabajo.

Un año más tarde, en 1939 viajaron a Madrid donde se quedarían viviendo el resto de su vida. Las cosas mejoraron. Fue nombrado asesor de Radio Nacional, Jefe de Arte y Propaganda de la ONCE (puesto que mantuvo hasta 1978), la beca del Conde de Cartagena nuevamente le sería pagada y además fue profesor interino de Folclore en el Conservatorio de Música.

En el año de 1940 su esposa quedó embarazada, esta vez con éxito. En enero de 1941 nace su hija Cecilia. El mismo Joaquín menciona que los años 1940-1941 le causaron las mejores alegrías. La llegada de sus dos hijos, uno de su carne y otro de su espíritu. Es decir el estreno del *Concierto de Aranjuez* y la llegada de su hija Cecilia.

²⁰ La ayuda de Manuel de Falla fue clave para la obtención de la beca por unanimidad ya que fue él quien habló con el jurado y les pidió apoyo para Rodrigo quien había estado temeroso de que no se la dieran porque el violinista con el que competía tenía mucha influencia sobre el jurado

²¹ Ibidem, p. 114.

Cabe mencionar que para componer, siempre usó el sistema Braille. Posteriormente dictaba nota por nota a un copista. Finalmente hacía correcciones con ayuda de su esposa. A los 45 años, perdió la vista por completo. Él mismo comentó en repetidas ocasiones que probablemente acabó siendo músico por la ceguera, haciendo de la necesidad una virtud.²² En 1947 comenzó como maestro de la cátedra Manuel de Falla en la Universidad Complutense de Madrid donde permaneció por 30 años.

La década de los 50's fue la más prolífica de su carrera. Compuso innumerables obras, tenía muchas ofertas de trabajo, se intensificaron sus relaciones sociales, ganaba casi todos los concursos y le rendían homenajes por todas partes. Su ciudad natal lo nombró hijo predilecto en 1950. En el plano internacional, fue nombrado vicepresidente de la sección española de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

En noviembre de 1951 ingresó como miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibió otras distinciones y premios como La Gran Cruz del Mérito Civil, Medalla de Oro al Mérito al Trabajo. Fue nombrado Doctor *honoris causa* por la Universidad de Salamanca, miembro de la *Academie Royale des Sciences, des lettres et des Beaux-Arts* de Bélgica, Doctor *honoris causa* por las Universidades de Southern California en 1982, la Universidad Politécnica de Valencia en 1988 y las Universidades de Alicante y la Complutense de Madrid en 1989 y finalmente la Universidad Exeter en Gran Bretaña en 1990. Para los años de 1970 viajó a Estados Unidos con su mujer para la primera presentación del *Concierto Madrigal*, el cual fue interpretado por Ángel y Pepe Romero.

Los años 80's fueron los últimos en los que compuso. En marzo de 1986 asistió al festival que lleva su nombre en Londres, donde se hizo el estreno de su última gran obra *Cántico de San Francisco de Asís*. Los últimos años de su vida recibió innumerables homenajes y honores por parte de su país y en el extranjero. En España recibió el más alto galardón: el premio Príncipe de Asturias de las Artes. En 1991 el rey Juan Carlos I lo nombró Marqués de los Jardines de Aranjuez.

Con la finalidad de asegurar y preservar su música, su hija Cecilia fundó la editorial Ediciones Joaquín Rodrigo en 1989. En 1999 hizo la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo que albergan los manuscritos del compositor. Joaquín Rodrigo fallece el 6 de julio de 1999. Sus restos se encuentran en el panteón familiar del cementerio de Aranjuez. Joaquín Rodrigo al igual que Manuel de Falla son compositores españoles del siglo XX apreciados y reconocidos en todo el mundo.

²² Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, p 18.

3.2 Síntesis de su obra

Obras orquestales y orquesta de cuerdas: *Juglares* (1923), *Soleriana* (1953), *Música para un jardín* (1957), *Miedo* (1936), *Dos piezas españolas* (1966), *Zarabanda lejana y villancico* (1927-1930) y *Dos piezas caballerescas* (1945).

Conciertos: *Concierto en modo galante* para cello (1949), *Concierto como un divertimento* para cello (1981), *Concierto de Aranjuez* para guitarra (1939), *Fantasia para un gentilhomme* para guitarra (1954), *Concierto Andaluz* para cuatro guitarras y orquesta (1967), *Concierto madrigal* para dos guitarras y orquesta (1968), *Concierto pastoral* para flauta y orquesta (1978) y *Rincones de España* para guitarra y orquesta (1990).

Obras para Guitarra: *El álbum de Cecilia* (1998), *Aranjuez, ma pensé* (1988), *Un tiempo fue Itálica famosa* (1981), *Tríptico* (1978), *Pájaros de primavera* (1972), *Invocación y danza* (1961), *Tres piezas españolas* (1954), *Elogio de la guitarra* (1971), *En los trigales* (1938), *Junto al Generalife* (1959), *Sonata Giocosa* (1960), *Toccata* (1933), *Tonadilla* (s/f), *Sonata a la española* (1969), *Zarabanda lejana* (1926), *Pastoral* (1965), *En tierras de Jerez* (1960), *Entre olivares* (1956), *Bajando de la meseta* (1954) y *Tiento antiguo* (1942).

Piano: *Tres evocaciones* (1981), *El álbum de Cecilia* (1948), *Cuatro estampas andaluzas* (1946-1952), *Zarabanda lejana* (1926), y *Pastoral* (1926).

Música de cámara: *Tonadilla* para dos guitarras (1959), *Serenata al alba del día* (1982), *Set cançons valencianes* para flauta o violín y guitarra (1982), *Tres canciones españolas* para voz y guitarra (1951) y *Folias Canarias* (1958).

Música vocal y coral: *Tríptic de Mossèn Cinto* (1935), *Cuatro madrigales amatorios* (1948), *Ausencias de Dulcinea* (1948), *Cantos de amor y de guerra* (1968), *Rosaliana* (1965), *Retablo de Navidad* (1952), *Cánticos nupciales* (1963), *Retablo de Navidad* (1952), *Ave María* (1954) y *Cántico de San Francisco de Asís* (1982).

Música de escena:

Ballets: *Pavana Real* (1955), *Juana y los caldereros* (1956), *La Bella Durmiente* (1962), *Danza de la odalisca* (1938) y *Serenata de Don Juan* (1938).

Zarzuela: *El Hijo Fingido* (1955-1960).

Oratorio: *La Azucena de Quito* (incompleta).

Opereta: *El duende azul* (1946).

Música incidental: *Miedo* (1936), *El beso a la bella durmiente* (1944), *La vida es sueño* (1950), *El desdén con el desdén* (1951), *La destrucción de Sagunto* (1954), *Sónnica, la cortesana* (1955), *Edipo* (1957) y *Medea* (1958).

Música para cine: *Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953) y *El hereje* (1956).

3.3 En los trigales

Esta obra fue compuesta en el año de 1938 y está dedicada a Narciso Yepes. Surge por una petición que Regino Sainz de la Maza llevaba mucho tiempo haciéndole. Fue el mismo Regino quien hizo el estreno. Este intérprete 20 años antes también había estrenado el concierto de Aranjuez.²³ *En los trigales* se estrenó en el Bilbao Coliseo Albia en España dentro de los conciertos organizados por la Jefatura Provincial de Vizcaya el 27 de noviembre de 1938. Tardó 20 años en ser publicada. Suárez-Pajares, guitarrista y musicólogo español describe la obra como “nerviosa y viva, es casi un retrato musical de Sainz de la Maza.”²⁴

Dieciocho años más tarde de haberse escrito la obra, Joaquín Rodrigo la unió a otras dos obras que escribió en el año de 1956, *Entre olivares* y *Bajando de la meseta*. Tríptico que nombró *Por los campos de España*. La reunión de estas tres obras no tuvo ninguna importancia en la práctica. Los guitarristas que las interpretan suelen escoger cualquiera de las tres y se tocan por separado. *En los trigales* es la más tocada de las tres piezas. El último catálogo de las Ediciones Joaquín Rodrigo (publicado en el año 2000), no indica que estas obras hayan sido un tríptico, sin embargo sigue editándose como tal.²⁵

Joaquín Rodrigo dice al respecto de la obra: Esta pieza forma parte de una especie de Suite imaginaria que llamo *Por los campos de España*. Es una de las más populares de mis obras para guitarra. *En los trigales* se sitúa en Castilla la Vieja; la región de Castilla se extiende, como dicen sus habitantes, hasta el fin del mundo y ama la música fuerte. En contraste con la danza viril del comienzo una especie de recitativo con lejano sonido de campanas, como una pausa reparadora de la pesada labor antes de volver a la siega [...].²⁶

A pesar de no ser una obra grande, es una de las piezas más tocadas de Joaquín Rodrigo. Es una obra idiomática y no podría ser tocada por otro instrumento, es única y esencialmente guitarrística.²⁷

3.4 Análisis de la obra

Partiendo de lo general a lo particular, se pueden distinguir estas características en la obra:

- La estructura de la obra se asemeja mucho a un preludio, con forma monotemática.
- El discurso de la obra es de carácter contrastante.

²³ A pesar de haber sido él quien estrenó el Concierto de Aranjuez, se le atribuye a Narciso Yepes haberlo hecho triunfar en todo el mundo.

²⁴ Orozco, *En los trigales*, Joaquín Rodrigo Plantilla <http://eye-ear-restless.blogspot.mx/2012/11/en-los-trigales-joaquin-rodrigo-1938.html> Fecha de consulta 16/01/16

²⁵ Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, p. 250.

²⁶ Kamhi de Rodrigo, *De la mano de Joaquín Rodrigo*, p. 398.

²⁷ Wade, *Joaquín Rodrigo: a life in music*, p. 370.

- Está escrita en compás de 3/8, aunque la última sección mezcla 2/4 y 3/8.
 - Tiene influencia de danzas españolas típicas del folclor, entre las que se pueden mencionar las sevillanas y las jotas, que usualmente usan ritmos ternarios y donde la guitarra es uno de los instrumentos característicos que interpretan estas danzas.
 - La armonía es tonal, es una obra en la tonalidad de Sol menor.
 - Tiene tintes de modo frigio, característica común de la música española.
 - La obra hace uso de recursos que explotan las posibilidades de la guitarra tales como rasgueos, acordes, escalas y armónicos.
- Se puede dividir en 3 grandes secciones: Tema – Desarrollo – Tema.

A (Sol menor)	B (Desarrollo del tema)	A (Si bemol Mayor)	Coda
1-49	50-98	99-136	137-143

Cuadro 8. Joaquín Rodrigo, *En los trigales*, estructura general, cc. 1-143.

El tema aparece en los primeros 8 compases. Sus características principales son:

- Escrito en la tonalidad de Sol menor armónica (Imagen 17).
- Uso de intervalos por segundas ascendentes y descendentes y algunos intervalos por cuarta.
- Figuras rítmicas principales: octavos y dieciseisavos.
- Son dos pequeñas frases, la primera entre los compases 1-4 a manera de presentación y sobre una sola frase melódica. La segunda del compás 5-8, donde aparecen acordes que complementan esta primera idea musical.
- Este primer material se repite una segunda vez una octava arriba.
- El tema nos muestra dos fases. Primeramente es muy enérgico, *pesante* y explosivo y se contrapone una segunda sección muy tranquila y *ligera*.



Imagen 17. Joaquín Rodrigo, *En los trigales*, cc. 1-8.

En el compás 14 y como preámbulo a la segunda presentación del tema, aparece la escala de Sol menor natural para reafirmar la tonalidad. En el compás 19 aparece el tema por segunda ocasión, esta vez acompañado del bajo. El tema lo desarrolla un poco, sin embargo la idea musical es la misma.

Hacia el compás 37 hay una variación sobre el mismo tema, esta vez la melodía juega con las notas Re y Fa, el bajo va haciendo acompañamiento que la misma partitura indica como *grazioso*, que se podría traducir como delicado, gracioso y lindo (Imagen 18).



Imagen 18. Joaquín Rodrigo, *En los trigales*, cc. 37-38.

Entre los compases 41 y 49 hay una variante más del tema. Por primera vez hay un cambio en el ritmo. Aparece octavo con puntillo y dieciseisavo y dieciseisavo con puntillo y treintaidosavo, que dan pie a una nueva idea musical a la que podría llamarse desarrollo. Si hacemos una comparación con los compases 5 a 7 y 47 a 49 (Imagen 19), podemos observar que la segunda vez aparecen los acordes con variantes en el ritmo pero sigue siendo la misma idea.



Imagen 19. Joaquín Rodrigo, *En los trigales*, cc. 5-7 y cc. 47-49.

Esta nueva sección del compás 50, se contrapone a la primer idea musical. El temperamento de la obra se vuelve tranquilo pero muy expresivo. Dentro de los compases 50 a 60 se hace uso de acordes quebrados de Re con la cuarta en suspensión y Re menor con séptima y la quinta bemol con adornos en la melodía. A pesar de que la melodía sólo hace uso de las notas La, Sol y Fa, las notas de adorno complementan y embellecen la idea musical.

En el compás 60 abandona temporalmente la tónica y hace una inflexión a Fa menor y a Fa sostenido mayor. La frase termina con un acorde de Fa mayor seguido de una escala que nuevamente nos lleva a la tonalidad inicial de Sol menor.

Entre los compases 87 y 90 retoma el motivo inicial del compás 17, esta vez haciendo nuevamente un cambio de intención en la obra. Aparece un *fortísimo* con movimiento en las voces de manera horizontal por segundas y de forma vertical por octavas, que nos llevan a la sección más tranquila de la obra.

A partir del compás 99 las frases se caracterizan por ser monodias de un temperamento calmo. Toda esta sección hasta el compás 136 la tonalidad cambia a Si bemol mayor.

Respecto a esta sección, Joaquín Rodrigo dice: En contraste con la danza viril del comienzo viene una especie de recitativo con lejano sonido de campanas, como una pausa reparadora de la pesada labor antes de volver a la siega.²⁸

²⁸ Gallego, *El arte de Joaquín Rodrigo*, p. 115.

3.5 Opiniones personales

Considero importante destacar el trabajo que hizo Joaquín Rodrigo con sus composiciones para guitarra. Logró el reconocimiento y dignificación de la guitarra como un instrumento de concierto. A pesar de no ser guitarrista, pudo entender muy bien el lenguaje propio del instrumento y componer obras que hoy en día permanecen entre el repertorio de muchos guitarristas.

En los trigales es una obra que desde mi perspectiva como intérprete considero muy rica en cuanto a timbres, sonoridades, temperamento y con una idea musical muy bella. Yo percibo una obra que es constantemente cambiante, a pesar de ser una obra pequeña. El temperamento de la obra pasa de ser muy tranquilo a muy enérgico, de muy contemplativo a explosivo. Creo que el intérprete puede aprovechar eso y lograr una mejor recreación de la obra. Lo que busco al interpretar esta pieza es hacer llegar al público un poco del espíritu de la música española.

La estructura de la obra se entiende fácilmente, las partes de las que se conforma están muy bien estructuradas y delimitadas. La obra al ser interpretada necesita de mucho carácter, fuerza y a su vez delicadeza. Al haber analizado la obra me puedo percatar de la gran influencia que tuvo de la música de su país. Uno puede sentir ese espíritu español en su música. Escribió obras realmente bellas, es fácil comprender que sea uno de los compositores españoles más importantes del siglo XX.

A pesar de no ser de las obras más grandes de Rodrigo, la obra posee ciertas demandas técnicas que habrá que trabajar cuidadosamente. Por ejemplo, las escalas de los compases 14, 73 y 91 son fáciles de digitar para la mano izquierda, pero habrá que ser claros en decidir qué dedos se usarán para mano derecha para poder dar la fluidez y rapidez que las escalas requieren. Por otro lado, del compás 17 a 44 habrá que cuidar que ambas voces se entiendan, tanto de manera horizontal refiriéndome a la melodía y de manera vertical por la armonía. En la medida de lo posible habrá que ir apagando los bajos para que las voces se distingan y no se embarre la armonía.

En la sección que comprende del compás 99 a 136 sugiero que se juegue con los colores y timbres que la guitarra ofrece, ya que la misma frase se repite varias veces. Habrá que hacer variantes para darle un mejor sentido a la interpretación y que no parezca repetitiva la idea musical.

La edición que elegí de la partitura (Ediciones Joaquín Rodrigo) añade una cadencia que el guitarrista Pepe Romero hizo, la cual decidí no incluir, por no ser una sección original de la obra.

4. *Fantasia Soñando en manzanares* **GUILLERMO FLORES MÉNDEZ**

4.1 Biografía

Guillermo Flores Méndez nació en el año de 1920, año en el que el nacionalismo era el rostro oficial de la música mexicana. Para ese entonces, compositores como Revueltas, Blas Galindo Carlos Chávez y desde luego Ponce eran los más nombrados del momento. Sin embargo, hay que mencionar que Flores Méndez no entró dentro de esta corriente nacionalista, ya que sus primeras obras surgieron muchos años después y contienen un lenguaje completamente nuevo. Aunque hay que destacar que desde siempre se ha declarado gran seguidor de Ponce y le tiene un profundo respeto y admiración.

Es originario de Zacatlán, Puebla. Nació el 19 de octubre de 1920. Su padre fue Carlos Flores Herrera, quien era aficionado a la música clásica y tocaba mandolina. Su madre Aurora Ascensión Méndez Méndez, tocaba piano y era maestra en una escuela rural. Cuando se encontraba estudiando la secundaria, su madre le insistió en que ingresara al Conservatorio Nacional de Música y fue entonces cuando comenzó su vocación por la música. Su primer guitarra se la regalaron su madre y su hermana. Acababa de estallar la Guerra Española, entonces era muy difícil que llegara mercancía de España y guitarras de buena calidad. En ese entonces costó 14 pesos y más que una guitarra era una tercerola. Posteriormente, ya en el Conservatorio, su maestro le compró esa guitarra y le vendió otra de un constructor de Paracho.

Ingresó al Conservatorio en el año de 1937. Estudió guitarra, solfeo, teoría musical y composición, así como pedagogía musical y análisis. De estas dos últimas, Manuel M. Ponce fue su maestro. También músicos como Francisco Salinas (quien fue su maestro de guitarra), Juan León Mariscal, Mercedes Jaime, Candelario Guisar, Domingo Tirado Benedi, Francisco Elizarrazas, Adalberto García de Mendoza, Jesús Romero, María Appendini, Paula Gómez y Dolores Medina Guzmán contribuyeron en su formación como músico.

Hablando con el maestro Flores Méndez, menciona que en la época en la que le tocó ser estudiante, la guitarra aún era terriblemente mal vista, incluso por los mismos compañeros del conservatorio y tuvo que estar soportando por mucho tiempo las críticas en contra de la guitarra. Comenzó a componer cuando era estudiante, su maestro de ese entonces, el maestro Mariscal, los obligaba a componer. Lo dejaba componer con entera libertad. Citando al maestro Flores Méndez: “mi maestro nos decía: oigan, escuchen mucho y ustedes compongan los que sientan. El maestro Ponce me decía que para componer había que estar escuchando a los grandes compositores y a todos los que pudiera, porque de ahí

salen ideas aparte de lo que ya uno puede traer.”²⁹

La primera obra compuesta de Flores Méndez de la que se tiene fecha es de cuando tenía 27 años (1947), época de transición que revivió una corriente más bien modernista. Pasado el apogeo del nacionalismo, llegó una época modernizadora con una perspectiva de transición y búsqueda técnica y estilística de una expresión individual apoyada en estilos y técnicas más contemporáneas. Entre sus influencias al componer se encuentran Ponce, Bach y Handel, y ya hablando de música más moderna Villa-Lobos, Turina y Torroba.

Fue el fundador de la Sociedad de Amigos de la Guitarra en México, que tenía la finalidad de difundir y estimular el desarrollo de la guitarra a través de conciertos radiofónicos en la XELA Radio Metropolitana y XEUN Radio UNAM, además de pláticas y conciertos en distintos lugares. También cuando llegaban novedades de discos, los transmitían ahí.

En el año de 1951, su maestro de guitarra se jubiló, fue entonces cuando fue nombrado profesor de guitarra en el Conservatorio, así como en las escuelas de Iniciación Artística N°. 1 y N. ° 2. Para el año de 1959 comenzó como maestro en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, y entre 1955 y 1980 también como profesor en la Escuela Superior de Música del INBA y en la Escuela Libre de Música José F. Vázquez. Hasta hace unos años, también fue maestro en el Instituto Cardenal Miranda y en Liceo Música David Soule. Entre sus alumnos más destacados se encuentran Gerardo Taméz, Selvio Carrizosa, Gonzalo Salazar, René Viruega y Miguel Alcázar.

La década de los 60's fue una etapa significativa para la música en México. Los nuevos enfoques y técnicas composicionales originaron finalmente un cambio cualitativo en la composición mexicana. El nacionalismo quedó atrás. Aproximadamente desde el año 1968 Flores Méndez comenzó a combinar la música con la poesía, presentando conciertos con la declamadora y poeta Hilda Águila, su esposa.

Ha recibido distinciones por su labor docente, como la que le otorgó la Unión de Cronistas de Teatro y Música, la Secretaria de Cultura y el Coro Normalista de Puebla, el Premio en Música en el IV Festival Palafoxiano y el reconocimiento como Hijo Predilecto de Zacatlán. Por su labor como compositor le otorgaron la Mención Honorífica en el Curso de la Asociación Internacional de Guitarra y un estímulo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes para la edición de algunas de sus obras, la Medalla de plata Blas Galindo, y la medalla de oro de la Sociedad de Autores y Compositores.

Muchas de sus obras han tenido una intención didáctica y sobre todo que ha sido formador de muchas generaciones de guitarristas. Se le ha considerado como el decano de los

²⁹ Flores, *Entrevista acerca de su música, vida y obra*. Entrevista realizada en la casa del compositor el día 6 de octubre del 2015.

guitarristas mexicanos.

Para el año de 1986 se retiró como maestro de la Escuela Nacional de Música, misma que, en reconocimiento a su gran labor, asignó su nombre a una de sus aulas.

Sus obras han sido editadas por la Liga de Compositores, Editorial Breves (Italia), Faber (Inglaterra), Ricordi (México) y Ediciones Musicales Mexicanas (FONCA-CONACULTA).

4.2 Síntesis de su obra

Obras para guitarra: *Allemande* (1948), *Miniatura N°1* (1950), *Minueto en estilo antiguo* (1952), *Nocturno* (1950), *Preludio N° 1* (1944), *Preludio A* (1973), *Preludio N°2* (1944), *Preludio N° 3* (1944), *Estudio* (1977), *Minueto* (1944), *A modo d coral* (1948), *Atardecer en el jardín Borda* (1951), *Gavota* (1953), *Homenaje a Manuel M. Ponce* (1956), *Canción sin palabras* (1968), *Variaciones sobre una canción mexicana* (1970), *Vals N°1* (1974), *Vals N°2* (1976), *Suite Antares* (1976), *Cuatro Bagatelas* (1976), *Canción de Cuna N°2* (1977), *Estudio sencillo* (1977), *Hoja de álbum N°1* (1978), *Preludio tierno* (1978), *Imagen evocativa* (1978), *Obsesión* (1980), *Cuatro miniaturas* (1980), *Fantasia Soñando en manzanares* (1981), *Arrullo con luz de luna* (1982), *Preludio B* (1982), *Acróstico* (1982), *Evocación* (1982), *Página romántica* (1982), *Soñando con una melodía* (1982), *Preludio y fuga* (1982), *Cuatro estudios breves* (1983), *Homenaje a Castelnuovo Tedesco* (1983), *Tres imágenes introspectivas* (1984), *Momento musical N°1* (1985), *Danza* (1985), *Preludio* (1985), *Dos bosquejos* (1985), *Homenaje a Candelario Huizar* (1985), *Homenaje a Heitor Villalobos* (1986), *Página romántica* (1989), *Momento musical N°2* (1989), *Homenaje a F. Poulenc* (1989), *Cinco apuntes* (1990), *Malinconía* (1991), *Andy* (1991), *Canción de cuna N° 1* (1991), *Tríptico* (1992), *Canción sin palabras* (1992), *Página triste* (1992), *Pequeño apunte* (1993), *Tres preludios de ausencia* (1993), *Gota de cristal* (1993), *Amanecer en Taxco* (1993), *Fisión* (1993), *Preludio Andy* (1994), *Soliloquio triste* (1994), *Postludio* (1994), *Flor de mayo* (1995), *Un suspiro por Taxco* (2003), *Homenaje al maestro Guillermo Gómez Vernet* (2004), *Vivencias* (2009), *Cintilaciones* (2010), *Preámbulo* (1994), *Ocaso* (s/f), *Remembranzas* (s/f) y *Sueños siderales* (s/f).

Música de cámara: *Allegro para cuarteto de cuerdas* (1947), *Preámbulo y fantasía concertante* para guitarra y pequeña orquesta (1973), *Preámbulo y fantasía concertante* para clavecín y guitarra (1973), *Anhelo* para voz y piano (1993), *Rondó caprichoso* para dos guitarras (1993), *Ydnagui* para guitarra y chelo (1995), *Fantasia Soñando en manzanares* para guitarra a chelo (1981), *Reptando*, para voz y piano (2004), *Xochitl Tepepitech* para voz y piano (s/f) y *Capriccio* –de la *Suite Antares* para guitarra y violonchelo (1976).

4.3 Fantasía soñando en manzanares

Al haber tenido la oportunidad de hablar con el compositor, quisiera describir un poco de la historia de cómo nació la obra. *Soñando en manzanares* surgió como un agradecimiento al constructor de guitarras español Félix Manzanero, al cual inicialmente conoció por carta. Una alumna de Flores Méndez había ido de viaje a España y aprovechando el viaje compró una guitarra. El taxista que la llevó llegó justamente al taller del laudero Félix Manzanero.

Posteriormente el maestro Flores Méndez vio la guitarra, la cual le había gustado mucho, así que tomó los datos de la etiqueta y le escribió una carta al laudero diciéndole lo mucho que le había gustado la guitarra y que admiraba mucho su trabajo. Fue así como comenzó su amistad. Para el maestro, era prácticamente imposible poder pagar una guitarra de ese precio. Fue entonces cuando a casa del maestro llegó una guitarra junto con una carta que decía “ahí le mando una guitarra.” Fue una gran sorpresa para el maestro, un detalle que no podía pasar desapercibido. La amistad fue creciendo y en varias ocasiones llegó a viajar el laudero a México con su esposa, ocasiones que aprovechaban para reunirse y salir de paseo por la ciudad.

En uno de esos viajes del laudero a México, éste fue a Paracho a ofrecer un curso de laudería. En esa ocasión traía dos guitarras, una la vendió y la otra (de mayor precio) se la regaló a Flores Méndez. Como dato curioso, me gustaría mencionar que esa guitarra se la había querido comprar un cuñado muy rico del entonces presidente López Portillo, el laudero no quiso vendérsela y prefirió regalársela al maestro Flores Méndez. Ante tal regalo, el maestro cuenta: “¿Qué podía hacer yo? Siendo una persona económicamente demasiado pobre para pagarle esa guitarra, lo único que puedo hacer es escribir algo, en homenaje, en gratitud” y fue así como surgió la *Fantasía Soñando en Manzanares*.

El nombre de la obra se lo dio debido a que por mucho tiempo el laudero estuvo invitándolo a pasar unas vacaciones a España, en una casa de descanso que tenía en Madrid, cerca del río Manzanares. Desafortunadamente por cuestiones económicas nunca pudo hacer ese viaje, pero de ahí salió el nombre de la obra. El laudero incluso le mandó una guitarra para que la vendiera y que con ese dinero pudiera el viajar a España, pero el maestro Flores Méndez por ayudar a uno de sus alumnos la vendió a un precio muy bajo y no pudo concretar el viaje, “así que le puse el título *Soñando en manzanares* precisamente por la idea de algún día ir allá”.

Al preguntar al maestro acerca de la armonía de la obra, mencionó: “Pues no sé, yo escribo como me nace, como siento, no puedo decir que me sujeto a determinado tipo, me siento muy influido por la música española, pero probablemente no deja de haber un poquito de mexicanidad. Traté de dar la sensación de hispanidad o de españolidad, como se diga en

cuanto a la espiritualidad de la música.”³⁰

El estreno de la obra lo hizo el mismo. Posteriormente la han tocado algunos guitarristas como Juan Carlos Laguna, Selvio Carrizosa y Joseph Pérez.

Está editada por el FONCA. La partitura tiene algunos errores en su dibujo ya que a veces el Flores Méndez escribía sin líneas de compás.

4.4 Análisis de la obra

La estructura de una fantasía es libre, sin embargo se pueden delimitar algunos de sus elementos principales:

- Hay temas principales y secundarios.
- En el transcurso de la obra retorna a la idea inicial.
- Se delimitan claramente los distintos periodos.
- Es de carácter contrastante entre los periodos.

Lo complicado al hacer el análisis de este tipo de obras, es que no hay una fórmula o estructura que delimite las partes. Traté de seccionar la obra en tres partes por el contraste que hay entre cada una de éstas.

Sección A	Sección B	Reexposición
1-27	28-100	101-123

Cuadro 9. Guillermo Flores, *Fantasia soñando en manzanares*, estructura general, cc. 1-123.

La obra está en Re menor, sin embargo debido a las tensiones y resoluciones que aparecen, nos da pie a que también gira alrededor de una armonía modal.

Entre los compases 1-27 todo indica que está en la tonalidad de Re menor armónica por la aparición del Si bemol y el Do sostenido, sin embargo la aparición del Mi bemol y el Do becuadro nos da pie a que hizo un cambio a Re frigio (Imagen 23).



Imagen 23. Escala Re menor armónica y Escala de Re frigio.

Esta primera sección se caracteriza además por tener varios cambios de compás, movimientos en el *tempo*, uso de ritmos variados entre los que destacan algunas figuras irregulares. Su temperamento es misterioso y tranquilo. A grandes rasgos, todo gira siempre en torno a Re, considero que lo realmente importante es destacar el tipo de acordes, texturas y colores que hace, ya que no son triadas tradicionales.

³⁰ Guillermo Flores Méndez, *Entrevista acerca de su música, vida y obra*. Entrevista realizada en la casa del compositor el día 6 de octubre del 2015.

La escala por tresillos que aparece en el compás 20 (Imagen 24), pareciera que nos mueve hacia La, que sería la dominante de nuestra tonalidad inicial. Sin embargo los movimientos cromáticos causan inestabilidad en cuanto a la resolución de este periodo. Pareciera que nos encontramos en un La locrio por la aparición del Si bemol y el Mi bemol.



Imagen 24. Guillermo Flores, *Fantasia Soñando en Manzanares*, cc.20-22.

A partir del compás 27 se podría considerar que comienza el Desarrollo, que se delimita además, por cambio en el *tempo*. Esta nueva sección es muy enérgica y contrastante. El juego de intervalos disonantes de segunda menor y cuarta aumentada aparece nuevamente como ya había sucedido en el compás 24. Hacia el compás 39 aparece nuevamente un cambio de *tempo*. Se trata de un periodo más tranquilo, resalta la melodía por sobre el ritmo. Toda esta fase de desarrollo va agregando ideas nuevas que giran en torno a la misma sonoridad y tipo de acordes.

El motivo de arpeggios en seisillos que aparecen entre el compás 70 al 75 y 77 al 79 es una idea nueva en la obra. El temperamento se vuelve calmo y misterioso. Primero aparece formando al parecer un acorde de Si disminuido y posteriormente al repetir una tercera arriba con Re sostenido disminuido y Re mayor con novena bemol (Imagen 25). Es una sección con carácter de desarrollo, de forma contrastante, enérgico pero misterioso a la vez.



Imagen 25. Guillermo Flores, *Fantasia Soñando en manzanares*, Progresión de acordes, cc. 70-75 y 77-79.

A lo largo de la obra aparecen ciertos gestos que son muy particulares, tales como las figuras de quintillos, seisillos y treintaidosavos, que me parece hacen alusión a la música española.

El intervalo de segunda menor y tritono que aparece primeramente en los compases 17 y 18, lo toma como recurso a lo largo de la obra, juega con ellos. Son intervalos disonantes, sin embargo por la textura de los acordes, nos da una sonoridad muy interesante.

Los cambios de compás y tiempo son muy notorios a lo largo de toda la obra, le da una intención más dramática conforme avanza la obra. Intercala ritmos binarios y ternarios e incluso aparecen compases menos recurrentes, como 7/8. En el compás 82 repite la idea del compás 26, nuevamente hay un cambio en el *tempo* Esta vez en un registro grave y con cambios de compás intercalados: 3/4, 3/8 y 5/8. Todo el tiempo girando en torno a Re.

El compás 97 nos da pie para regresar al tema inicial. Es la sección con el *tempo* más lento, dando la sensación de que está llegando a su fin. Los acordes resuelven una primera vez hacia un Fa aumentado, algo inusual. Posteriormente hacia un Re menor con séptima mayor (Imagen 26).



Imagen 26. Guillermo Flores, *Fantasía Soñando en Manzanares*, cc. 97-100.

La reexposición del compás 101 retoma el *tempo* inicial. A diferencia del primer planteamiento, esta vez el acorde de Re aparece en primera inversión y las células melódicas las acorta.

Insiste nuevamente con el Si bemol y el Do sostenido, lo que nos confirma la tonalidad de Re menor. El final es impetuoso. Utiliza recursos que aparecieron a lo largo de la obra. Culmina con un acorde abierto y amplio de Re menor.

4.5 Opiniones personales

Actualmente el maestro Flores Méndez tiene 95 años, ya casi no toca por el dolor que la artritis le causa y por su avanzada edad, sin embargo he de mencionar que es una persona admirable. Tuve la oportunidad de visitarlo en su casa para platicar con él. Es una persona muy fuerte, recuerda muchísimas cosas, su memoria está intacta. Le tengo profunda admiración y respeto.

Hace algunos años toqué una obra de él llamada *Suite Antares*. Siendo sincera, al interpretarla no tenía idea de que era lo que pasaba armónicamente, sin embargo pude percibir un lenguaje muy bello, sin duda propio del maestro Flores Méndez.

Si hablamos de la guitarra de concierto en México, el maestro Flores Méndez se figura como uno de los representantes preponderantes de la guitarra del siglo XX. Al escuchar otras obras de él, se puede percibir que ha desarrollado un lenguaje propio y una esencia muy personal al componer, él mismo dice que compone como lo siente, no sigue ningún patrón. Su labor ha marcado toda una escuela, muchísimas generaciones han pasado por las enseñanzas del maestro. Es uno de los compositores y maestros de la guitarra más sobresalientes de la historia de la guitarra en México.

Uno de mis objetivos con esta obra es el poder dar a conocer un poco del trabajo que ha realizado a lo largo de todos estos años. Me he percatado de que muchas veces como intérpretes caemos en el error de estar tocando las mismas obras una y otra vez. Siendo que hay infinidad de música muy bella y de muy buena calidad que es poco tocada y que tenemos al alcance. Que mejor que poder interpretar una obra de un compositor tan sobresaliente como lo es Flores Méndez.

Esta obra tiene referencia de la música española. Fue escrita pensada en el sueño de viajar a España que lamentablemente no pudo lograr. La *Fantasía* es una obra constantemente cambiante. Su estructura irregular, cambios de tiempo, sonoridades, nos envuelven en un escenario plenamente español. La obra es muy guitarrística. Explota muy bien los recursos y alcances del instrumento.

En lo personal, puedo decir que es una obra que disfruto mucho tocar. Las sonoridades envuelven y cautivan tanto al que la escucha como al que la está interpretando. Se puede jugar con las sonoridades, timbres, tiempos y temperamentos de la obra. El hecho de haber conocido bajo qué circunstancias escribió la obra me ha ayudado a comprender y dar una mejor intención al interpretarla.

5. Sonatina **MÁXIMO DIEGO PUJOL**

5.1 Biografía

La influencia de Pujol viene directamente de la herencia musical de su natal Argentina. Ha trabajado a lo largo de su carrera con géneros de las distintas regiones de su país con el objetivo de hacer una fusión del pensamiento formal académico europeo y la música de su país.³¹

Nació el 1 de junio de 1957 en el barrio de Villa Pueyrredón, en Buenos Aires Argentina. Su padre, odontólogo de profesión, en su juventud se había desempeñado profesionalmente como músico. Fue así que Pujol tuvo su primer acercamiento con la guitarra. Pujol cuenta que todo comenzó el día que descubrió una guitarra en el ropero.

A la edad de 8 años comenzó a tomar clases de guitarra con Don Gaspar Navarro, quien era vecino y amigo de su padre. Un año más tarde ofrece su primer concierto en la localidad de Villa Martelli y compone para su madre una Zamba, hecho que emocionó profundamente a sus padres y que lo marcó para toda su vida, ya que nunca más se separó de la guitarra. Posteriormente tomó clases con Alfredo Vicente Gascón y en un grupo de estudio con el reconocido músico Abel Carlevaro.

En un principio había optado por estudiar matemáticas y música a la vez pero tras algunos años fastidiosos y cansados de tratar de llevar ambas carreras, decidió dedicarse de lleno a la música. Ingresó al Conservatorio Provincial Juan José Castro donde realizó estudios instrumentales y de interpretación con los maestros Alfredo Vicente Gascón, Horacio Ceballos, Antonio de Raco, Miguel Ángel Girollet y Leo Brouwer. También tomó clases particulares de armonía y composición con Leónidas Arnedo.

Como docente se ha desempeñado desde 1995 como profesor titular de la cátedra de guitarra del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y como profesor de guitarra para niños en la Escuela de Arte de Campana ambas en Buenos Aires, Argentina.

Ha integrado diferentes ensambles con el objetivo de internarse en el lenguaje del tango. Se ha dedicado arduamente al estudio y análisis de la obra de Heitor Villalobos y Leo Brouwer, de quienes tiene gran admiración. Hasta el día de hoy, Pujol se esmera por integrar el lenguaje del tango y el pensamiento formal académico que se tiene de la música.

Ha sido acreedor a distintos premios y distinciones entre los que se destacan el 1º Premio de Concurso de Guitarra de la Asociación Promociones Musicales en Buenos Aires, Argentina en el año de 1981; 1er Premio en el Concurso de Guitarra de la Asociación

³¹ Pujol, *Máximo Pujol*, <http://www.maximopujol.com/cv-es> Fecha de consulta 7/Marzo/2016.

Estimulo Cultural en Buenos Aires (1981); 1º Premio en el Concurso de Composición de la Asociación Promociones Musicales (1981); 1er Premio en el concurso de Composición Carrefour Mondial de la Guitarre en Martinica, Francia (1986); 1º Mención Especial en la categoría Composición de los Premios de Música de la Ciudad de Buenos Aires (2003) y el Premio *Della via grano alle vie del mondo* otorgado por el Festival Internacional de Éboli, Italia por su contribución al conocimiento y a la unión entre las naciones.

Actualmente sigue desempeñándose como docente en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla en Buenos Aires. Desde 2010 y hasta la fecha es integrante del trío “Máximo Pujol Trío” donde ha podido interpretar muchas de sus obras y ha puesto al alcance del público, un poco de la música de Argentina. Cuenta con gran cantidad de obras escritas para guitarra con lo que se ha ganado el reconocimiento y respeto a nivel mundial. Su música es interpretada y grabada por intérpretes de todo el mundo y ha sido publicada por importantes editoriales de Europa y América.

5.2 Síntesis de su obra

Música de cámara: *Balvanera* para ensamble de guitarras, *Intermedio* y *Violeta Paternal* para flauta viola y guitarra, *Café para dos* para dos guitarras, *Milonga* reducción para guitarra y piano, *Plaza y Corso* para guitarra y cuarteto de cuerdas, *Dos aires candomberos* para guitarra y flauta transversa, *Fin de siglo* para tres guitarras, *Sonata caótica* para dos guitarras, *Suite Buenos Aires* para flauta o violín y guitarra, *Suite mágica* para guitarra y arpa, *Tango en Mottola* para mandolín y guitarra, *Tango milonga y final* para dos guitarras, y *Upptango* para ensamble de guitarras,

Guitarra: *Cinco Preludios* (*Preludio rockero*, *Preludio tristón*, *Tristango en vos*, *Curda tanguuada* y *Candombe en Mi*), *Color sepia*, *Cuatro piezas cristalinas* (*Página de radio*, *Candómbatan*, *Verde alma* y *Sol de marzo*), *Cuatro preludios y un postludio* (*Sigiloso*, *Heavy Wood*, *Cada momento*, *Candombe en rondo* y *Postludio*), *El arte de la milonga*, *Elegía para la muerte de un tanguero*, *Siete estudios*, *Homenaje a Aníbal Troilo*, *Imágenes de abril*, *Palermo*, *Plaza Italia*, *Seis revelaciones*, *Sonatina*, *Suite Adelaire*, *Suite del plata*, *Tango de lejos*, *Tango errante*, *Tres ensayos sobre un boceto de Kandinsky*, *Tres piezas rioplatenses*, *Trilogía del Brujo*, *Variaciones sobre un tema de Atahualpa Yupanqui*, *Villa Pueyrredón* y *Villa Real*

Obras orquestales: *Cinco oliverianas* para guitarra y orquesta, *Concierto* para tres guitarras, cuerdas y timbal, *Luminosa Buenos Aires* para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas, *Tangata de agosto* para guitarra y orquesta de cuerdas.

Otros instrumentos: *Yunta* para flauta transversa.

5.3 Sonatina

Obra escrita en el año de 1981. Siendo aún estudiante del Conservatorio la compuso para su examen final de la asignatura de Morfología, en la que había visto el tema de forma sonata durante todo el año. En ese sentido, cumple rigurosamente con la estructura predeterminada de una sonata clásica. A diferencia de una sonata, la sonatina se caracteriza por tener la estructura de una sonata pero no tiene una forma tan estricta y es de menor duración. Fue una de las primeras obras que escribió. Con esta obra obtuvo el 1º Premio en prestigiosos concursos de Argentina. También el 1º premio en el Carrefour Mondial de la Guitare de Martinica en Francia el cual le otorgó Leo Brouwer.

5.4 Análisis de la obra

La obra está escrita dentro de la armonía tonal del Siglo XX. Algunos de los pasajes hacen uso de armonía por cuartas. Está impregnada de ritmos típicos de Argentina entre los que se pueden mencionar la milonga y el candombe. También hay que destacar que la obra está escrita a partir de dos elementos melódicos expuestos en los 3 primeros compases de la obra. Estos son: una sucesión de terceras y una escala ascendente.

1ª movimiento: *Allegro rítmico*

De manera general podemos mencionar las siguientes características:

- Tiene una estructura de *allegro* de sonata.
- Escrito en compás 5/4 y 4/4 que da una sensación de inestabilidad en el pulso.
- Además incluye algunos acentos en anacrusa y tiempos débiles.
- Movimiento muy rítmico.
- La tonalidad inicial es Mi menor, pero a lo largo del movimiento va haciendo algunas inflexiones y aparecen algunos modos.

Las secciones principales se dividen de la siguiente manera:

Exposición A		Desarrollo B	Reexposición A
1-40		41-63	64-99
Tema 1 c. 1-21	Tema 2 c. 22-40		

Cuadro 10. Máximo Pujol, *Sonatina: 1º movimiento*, Estructura general, cc. 1-99.

La EXPOSICIÓN inicia con la presentación del tema 1. Es un tema muy rítmico que se caracteriza por el uso de acordes en tiempo fuerte con acentuaciones en anacrusa o tiempo débil. Está escrito principalmente en octavos y dieciseisavos. Aunque el tema es repetitivo será labor del intérprete darle una intención distinta y contrastar a la misma idea musical. En cuanto a la armonía, el primer motivo aparece escrito en la tonalidad de Mi menor, posteriormente repite ese mismo motivo un tono arriba, es decir Fa sostenido menor.

Este recurso de repetir las frases de forma literal pero en diferentes tonos lo utiliza a lo largo de la obra. También aparecen acordes con la segunda o cuarta en suspensión, lo que provoca un color peculiar en la obra, tales como el de los compases 8, 10 y 12.

Otro elemento que hay que destacar y debido a lo cual la sonoridad de la obra sale de la armonía tradicional, es el uso de modos. Tal es el caso del compás 9 donde aparece un Fa becuadro, que nos mueve temporalmente hacia Re dórico.

El segundo periodo (cc. 7-21) del tema 1 tiene un cambio de carácter y es más amplio, a diferencia del primer periodo donde la melodía está en primer plano, esta vez es más rítmico (Imagen 27). Una característica importante de mencionar y que aquí se muestra claramente, es el uso de armonía por cuartas, que es característica de mucha de la música escrita en el siglo XX.



Imagen 27. Máximo Pujol, *Sonatina: 1º movimiento* cc. 11-14.

Hacia el compás 22 se encuentra el tema 2. Nuevamente la melodía pasa a primer plano y el acompañamiento va haciendo pedal sobre las notas Re y La. La armonía insiste sobre Re, al inicio el acorde es de segunda en suspensión y no deja clara la tonalidad, sin embargo posteriormente resuelve. Repitiendo el recurso que apareció en el tema 1, nuevamente aparece escrito un Fa becuadro que nos lleva temporalmente al modo dórico. Previo al desarrollo aparece una pequeña célula del tema 1, esta vez 1 tono y medio arriba.

El DESARROLLO inicia en el compás 41 sobre la dominante de la tonalidad inicial, es decir Re. Surge una idea musical nueva y el uso de la sincopa continua. Es la primera vez que la indicación dinámica va de un *piano* a un *fortissimo*. Al igual que la sección anterior donde apareció un pedal sobre las notas del bajo, ésta vez la voz más aguda mantiene en un pedal de Mi y los acordes toman importancia, moviéndose sobre intervalos de segunda menor descendente.

Entre los compases 46 a 48 aumenta la tensión, siendo quizás la parte climática de este primer movimiento. Es una sección muy energética y explosiva. La tensión de los acordes se ve reforzada por la aparición del intervalo de 4ª aumentada. Los acordes se mueven por posiciones fijas en la guitarra, para finalmente resolver hacia Re. En el compás 49 el tema 2 aparece rítmicamente variado, al aparecer la melodía con valores rítmicos más grandes, rompe con el temperamento energético que se había formado en la idea musical anterior.

El temperamento se vuelve calmo. Al igual que en el tema 1, presenta el tema sobre Re y posteriormente un tono arriba. Los últimos 4 compases del desarrollo (cc.60-64) resaltan la influencia del compositor del género jazz (Imagen 28). Nuevamente insiste con el recurso de tocar la misma frase sobre tonos diferentes, esta vez lo repite en los compases 60 y 61 y enseguida 1 tono y medio arriba. La cadencia final aparece con los acordes Re bemol 9, Do 7, Re bemol y Re 7 que al tocarlos, claramente da una sensación de estar influenciada por el jazz.



Imagen 28. Máximo Pujol, *Sonatina: 1º movimiento*, cc. 60-64.

En el compás 69 inicia la reexposición que se repite de manera literal hasta el compás 81. Posteriormente y primera vez hay una indicación de *rallentando*, que se percibe como el anuncio del final. Una remembranza del tema 2 aparece solo que esta vez sobre otra tonalidad. Nuevamente por el acorde en suspensión, no aclara si es menor o mayor sino hasta el siguiente compás, donde se establece sobre Sol mayor. Hacia el compás 88 se va a Sol dórico como había pasado al inicio del movimiento pero sobre otro grado.

Estos últimos compases van jugando entre los acordes de Sol menor 7 y Do con la novena añadida. El movimiento culmina sobre Sol mayor, presentándose éste a manera de escala descendente y ascendente, jugando con los ritmos sincopados y los acentos. Culmina como un movimiento enérgico e impetuoso.

2º movimiento: *Andante e molto legato*

Tiene la forma de *lied* tripartito. La estructura se puede delimitar como A – B- A.

A	B	A	
Exposición	Sección modulante	Reexposición	
1-30	31-58	(D.C.1-21)-61	Coda 59-61

Cuadro 11. Máximo Pujol, *Sonatina: 2º movimiento*, estructura general, cc. 1-61.

- Es un movimiento lento de temperamento calmo y tierno.
- Muy contrastante respecto al primer y tercer movimiento.

-Este movimiento tiene referencia de estilos como la milonga por el uso del ritmo del bajo en la introducción (Dos negras con puntillo más una negra).

La sección A inicia con una introducción de dos compases. Posteriormente aparece el tema principal que abarca de los compases 3-10 (Imagen 29). Se trata de dos frases, ambas afirmativas, es decir, con la misma idea musical y rítmica similar. La primera frase del compás 3-6, está escrita sobre la dominante de nuestra tonalidad original Mi menor. La segunda frase que abarca de los compases 6-10 a diferencia de la primera, el tema está en anacrusa.



Imagen 29. Máximo Pujol, *Sonata: 2º movimiento*, cc. 1-10.

Como se ha repetido a lo largo de la obra, aparece nuevamente el tema pero una octava abajo. A diferencia de la primera vez que el tema aparecía en la voz más aguda, esta vez el tema lo hace el bajo. El siguiente periodo que inicia anacrusa al compás 22 es rítmicamente diferente pero melódicamente sigue la misma idea del tema principal.

La sección B se distingue claramente por el cambio de tonalidad. Esto es en el compás 31. Se destaca el uso del modo frigio en esta sección central. La melodía está estructurada sobre Re Frigio (Re-Mib-Fa-Sol-La-Sib-Do-Re). Hay nuevos elementos melódicos y rítmicos en esta sección. El bajo tiene un *ostinato* que se repite durante 12 compases. A partir del compás se 44 repite la melodía del compás 32 esta vez una octava arriba. Se extiende la frase haciendo un puente modulante que nos lleva nuevamente a la sección A y con ello a la reexposición del movimiento. El puente retoma el motivo rítmico y melódico del tema principal haciendo solo algunas variantes para regresar al tema principal. La reexposición nos lleva a la coda de este segundo movimiento.

La coda (Imagen 30) es de sólo tres compases y toma material de todo lo expuesto. Modula hacia la tonalidad de Re mayor. Finaliza con un acorde de Re mayor con séptima mayor que da paso al tercer movimiento que está escrito sobre esta tonalidad.



Imagen 30. Máximo Pujol, *Sonatina: 2º movimiento*, cc. 59-61.

3º movimiento: *Allegro*

-Es un rondó escrito en Re mayor con algunos fragmentos modales.

-Movimiento rápido, rítmico y animado.

-Este movimiento en particular hace referencia al Candombe, baile folclórico de Argentina.

La estructura es muy simple: A-B-A-C-A-Coda.

Estribillo	1° episodio	Puente/ Transición	Estribillo	2° episodio	Puente/ Transición	Estribillo	Coda
Re mayor	La mayor		Re mayor	Sol mayor		Re mayor	
1-16	17-28	29-33	34-49	49-61	62-66	67-72	73-79

Cuadro 12. Máximo Pujol, *Sonatina: 3° movimiento*, estructura general, cc. 1-79.

Si observamos el cuadro de la estructura general de este tercer movimiento (Cuadro 12), nos podemos percatar de que en las distintas secciones las tonalidades pasan por los grados principales de la tonalidad principal, que es Re Mayor.

De Re mayor pasa a La mayor que es la dominante, posteriormente regresa a Re mayor para irse a Sol mayor que funciona como subdominante. Finalmente con la aparición del estribillo vuelve a Re mayor.

El estribillo abarca del compás 1 al 10, sin embargo hay una extensión del compás 11 al 16, la cual no se presenta de forma literal cuando vuelve a parecer el estribillo.

El primer periodo del tema consta de dos frases, la primera abierta (I-ii-IV-iii-V) y la segunda a manera de respuesta, es cerrada (I-ii-IV-iii-I). Éste tema lo presenta 3 veces (Imagen 31):

-La primera vez en forma de acordes y ritmo sincopado.

-La segunda vez le agrega un elemento. Un bajo más rítmico que va intercalando entre las notas Re-La.

-La tercera vez reúne todos los elementos anteriores, además de presentar el tema en forma de arpeggio ascendente y descendente.

Imagen 31. Máximo Pujol, *Sonatina: 3° movimiento*, cc. 1-6.

El segundo periodo del tema se encuentra entre los compases 6 a 10. Desarrolla el tema sin embargo la idea musical sigue siendo la misma.

La sección de los compases 11 a 16, previa al primer episodio aparece de forma similar pero variada melódicamente en el compás 44. No pertenece al tema principal, pero al no haber aparecido aún ningún episodio, lo clasificaremos como un tercer periodo del tema. Es

contrastante a la idea que se había venido presentando y además la armonía se empieza a mover. Pareciera que hace una inflexión hacia Mi mayor que funciona como dominante de La, que es la tonalidad en la que aparece el primer episodio.

Hacia el compás 17 aparece el primer episodio sobre la dominante de nuestra tonalidad principal con algunos tintes del modo lidio. La rítmica es constante pero melódicamente varía respecto al estribillo. La melodía va haciendo saltos por intervalos de tercera y la tensión armónica va aumentando. Como ha aparecido ya en los movimientos anteriores, nuevamente aparece el recurso de repetir melodía pero una octava arriba y además agrega algunos armónicos, elemento que no se había presentado en los otros movimientos.

A partir del compás 29 y hasta el 33 hay una sección independiente del tema y del episodio. A lo largo del tercer movimiento aparece dos veces. Pareciera que es un puente o transición que nos indica que el estribillo va a aparecer nuevamente. Está en la región de dominante y hace énfasis en la nota de Mi bemol que forma un acorde 5º disminuida (Imagen 32).



Imagen 32. Máximo Pujol, *Sonatina: 3º movimiento*, cc. 29-33.

En el compás 34 aparece el estribillo. El que había sido el tercer periodo del tema esta vez aparece de forma variada. Nuevamente el autor deja ver su influencia del jazz usando una progresión de acordes que no resuelven de forma convencional.

El segundo episodio comienza en el compás 49. Aparecen dos periodos completamente nuevos. El primero entre los compases 49-55 donde resuelve hacia Sol mayor. Sigue haciendo uso de síncope, alterna melodía con acordes pero en cada ocasión va resolviendo diferente. Esta misma idea la repite cuatro veces. Es un periodo contrastante, además de ser material nuevo, el *tempo* es lento. El segundo periodo de este episodio se encuentra entre los compases 54-61. Se trata de una progresión de acordes sincopados con un pedal sobre la nota La. El movimiento de los acordes hace uso de intervalos de tercera y cuarta. La rítmica es constante. Vuelve a retomar el *tempo* inicial.

Posteriormente aparece el puente/transición hacia el estribillo que ya había aparecido anteriormente. Se presenta de manera literal que la primera vez. La coda, que inicia en el compás 73, retoma material del estribillo y del primer episodio. Es muy enérgica, impetuosa y rítmica. Finalmente resuelve con un *fff* sobre un acorde de Re mayor.

5.5 Opiniones personales

A lo largo de la carrera tuve la oportunidad de tocar varias obras de Pujol. Me parece una ventaja que el compositor sea también guitarrista ya que conoce bien las posibilidades de la guitarra. Sus obras son muy idiomáticas.

En sus obras el tango ha sido un referente para su estilo de composición. Se apega mucho a los ritmos tradicionales de su natal Argentina, refleja su influencia y admiración por la música de su país. En esta obra en particular, deja también ver su influencia del jazz, por el uso de progresiones, resoluciones y armonía usualmente aplicadas en este estilo.

La elección de esta obra llegó de manera inesperada. En mi programa quise incluir algo de música latinoamericana, sin embargo buscaba algo que no fuera muy tocado, esto con el objetivo de dar a conocer música nueva y salirme un poco de lo que normalmente todos tocan dentro de su repertorio. Al toparme con esta obra me agradó al instante. Considero que es una obra que explota al máximo las posibilidades de la guitarra. Es una buena opción para explorar y desarrollar las posibilidades de la guitarra en cuanto a sonoridad y timbres y por otro lado la musicalidad de los intérpretes.

El siglo XX para la guitarra ha sido culminante. En la actualidad es un instrumento no sólo usado para música popular sino que se ha posicionado y ganado su lugar como un instrumento de concierto. Me parece que América Latina ha sido una rica fuente de producción de obras para guitarra, Pujol sin duda ha sido un impulsor. La producción de música para guitarra de Pujol es amplia, se ha colocado entre los compositores latinoamericanos del siglo XX más destacados.

La guitarra ha sido desde siempre un instrumento popular, el alcance que ha tenido en los últimos años ha sido enorme. Pujol logra, creo yo, fusionar la música clásica de concierto con la música popular.

6. Tres piezas

ÓSCAR EFRAÍN CÁRDENAS PORTILLO

6.1 Biografía

Guitarrista y compositor mexicano originario de la Ciudad de Chihuahua. Nació el 31 de octubre del año de 1966. Su primer acercamiento a la música fue gracias a su padre, quien le enseñó a tocar guitarra cuando aún era un niño. Sus estudios formales de guitarra iniciaron con el maestro Cleofas Villegas. Posteriormente cambió de residencia a la Ciudad de México donde por 2 años tuvo como profesor al guitarrista Juan Carlos Chacón en el Conservatorio Nacional de Música. Más tarde ingresa a la Escuela Nacional de Música de la UNAM donde tuvo como profesores a los maestros Marco Antonio Anguiano y Juan Carlos Laguna. Además en el transcurso de su carrera, participó en clases magistrales con Iván Rijos, Alirio Díaz, Guillermo González y Julio Cesar Oliva. Su título como instrumentista lo obtuvo en el año 2004.

En 1994 viajó a La Habana Cuba, al Festival y Concurso Internacional de Guitarra donde tomó cursos de perfeccionamiento guitarrístico con Leo Brouwer y Frank Bungarten. Trabajó durante dos años con el compositor mexicano Jaime Uribe en armonía y análisis, además de obtener asesorías de Javier Chamizo, Roberto Aussel, Eduardo Barrios y Roberto Limón.

Entre los premios a los que ha sido acreedor podemos destacar el 2º lugar en el Primer Concurso Nacional de Guitarra realizado en Guanajuato en el año de 1994, 1º lugar en el Concurso Nacional de Guitarra de la XXIII Feria Nacional de la guitarra en Paracho, Michoacán, además de una mención otorgada por el compositor Julio Cesar Oliva a la mejor interpretación de su obra en 1996. Bajo la cátedra de Josep Cabré tomó el curso de Interpretación de la música renacentista. Desde el año 2003 pertenece al Centro de Apoyo para la Música Mexicana de Concierto y a la Liga de Compositores.

Como guitarrista ha participado en algunos conciertos en el interior de la República Mexicana y Belice. Ha realizado grabaciones como guitarrista con artistas como Ramón Vargas, Eva María Santana y con el Coro Voce In Tempore dirigido por Ana Patricia Carbajal.

En el 2001 produjo su primer CD como solista donde incluye obras propias, pero fue hasta el año 2011 cuando vio la luz ya que en Quindicim (lugar donde fue grabado) perdieron el master. En el año 2010 se integró al proyecto “ES PURio JAZZ quarteto” donde grabó el disco *Concerto for Classic Guitar and Jazz Piano Trio*, en el que hacen un homenaje al músico francés Claude Bolling. Cabe mencionar que actualmente además de ser el guitarrista de dicha agrupación, es él quien se encarga de realizar los arreglos y obras para el grupo.

Desde 2004 y hasta la fecha, es docente de la asignatura de música en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México y en la cátedra de música de cámara y guitarra de la Facultad de Música de la UNAM.

6.2 Síntesis de su obra

Guitarra sola: *Canción de cuna* (2001), *Tres piezas* (1997), *15 en Mixolidio* (2014), *A don Beto Son* (2009), *Cinco Preludios* (2001), *Dos vales* (2005), *Cinco estudios* (2001), *Jazzuite* (2004), *¡A la Libertad!* (2006), *Microsuite* (2014) y *Yúmarí III* (2011).

Guitarra y otros instrumentos: *Astillas Escritas*, para flauta soprano y guitarra (2012), *Como la luz al Alba* para soprano y guitarra (2010), *Sonarteña* para guitarra y piano (2009) y *Yúmare* para dúo de guitarras (2007).

Otros instrumentos: *Aluzada* para cuarteto de flautas (2012), *Mille* para flauta sola (2014), *Recuerdos infantiles* para cuarteto de saxofones³² (2003), *Preludio y fuga* para piano (2001) y *Sueño de una Noche de Verano* para orquesta³³ (2002).

Además de sus composiciones, ha realizado múltiples arreglos de música Latinoamericana.

6.3 Tres piezas

Es una de las primeras obras que el compositor realizó. A pesar de haber tenido algunos apuntes de años anteriores, la obra tiene fecha de haber sido escrita en el año de 1997. Cada obra que compone tiene una historia muy emotiva, ésta no es la excepción.

En una ocasión en la que aún era estudiante, se dio a la tarea de acomodar algunos de sus apuntes, cuadernos, partituras y demás. Se dio cuenta que tenía fragmentos de ideas musicales por montones, motivos melódicos, enlaces de acordes y melodías acompañadas. Es entonces cuando se pregunta ¿por qué no escribir algo en forma? Aunado a su gusto por componer, se mezclan muchas cuestiones personales y emocionales. Hasta cierto punto, existía algún miedo de escribir en una hoja en blanco, por el hecho de que quedaba evidenciado ante las personas. El compositor menciona que la música para él ha sido una especie de salvavidas y por muchos años ha sido su manera de expresión.

Esta obra la compuso en un momento muy emotivo de su vida. Un momento de dificultades maritales fue el detonante para escribir esta obra y está dedicada a la madre de su única hija.

³² Realizada para la grabación del Cuarteto de Saxofones Anacrúsax.

³³ Música original en la puesta de escena de *Sueño de una noche de Verano*, de William Shakespeare con el taller de Clowns de la Universidad Iberoamericana.

La primera pieza, el *Preludio*, cumple la función de darle entrada a algo que está por venir. La segunda de las piezas, *Viviendo contigo*, es la pieza central de las tres. El tema del inicio no se vuelve a repetir de forma literal. El compositor lo justifica al decir: “las cosas no se pueden repetir de la misma manera, todo cambia, no podía ser lo mismo. Además el tema inicial está disfrazado, muy adornado, casi como si fuera una cicatriz.” Así es como percibe literalmente ese momento de su vida, hubo un cambio el cual dejó una cicatriz en su vida y seguirá siendo parte de su historia. El *Rondó* toma pequeños motivos melódicos de los dos primeros movimientos.

Esta obra el compositor la tocó mucho en un principio con la intención de expresar esa situación, de la pérdida de su relación y del divorcio inevitable que vendría algunos años después.

6.4 Análisis de la obra

Las obras tienen cierta cohesión, unidad y a la vez independencia. Al parecer el elemento de cohesión es el siguiente:

- Constantes referencias hacia un centro, en este caso hacia Re.
- Este centro es tratado no de forma cadencial tonal, más bien modal.

Preludio

- Está formado por grupos o frases de tres compases que se repiten. Esto sucede hasta el compás 15.
- Tiene como centro Re mixolidio.
- Uno de los elementos que hay que mencionar es el cambio de compás constante que da la sensación de inestabilidad, sin embargo la rítmica se mantiene constante.
- El temperamento de este movimiento es tranquilo.
- Los reguladores (< >) son otra característica distintiva que se presenta a lo largo de este movimiento.

Del compás 3 al 6 el bajo hace una línea melódica descendente por semitonos, de Fa sostenido hasta Mi bemol. Deja en claro el Re mixolidio en los primeros compases donde se mueve sobre las nota de éste (Imagen 33).



Imagen 33. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Preludio*, cc. 1-3.

Del compás 7 al 15 la progresión de acordes que se forma es la siguiente (Imagen 34):

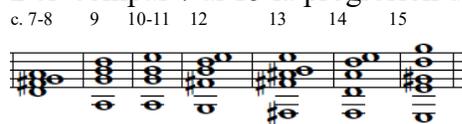


Imagen 34. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Preludio*, cc. 7-15.

Hacia el compás 16 se vislumbra la tonalidad de Re mayor por la aparición del Do sostenido.

Se puede deducir que:

- La carencia de una melodía fuerza al intérprete a realizar hincapié en los movimientos armónicos, dejando toda la fuerza en este elemento de la música.
- Los acordes que se presentan suelen ser con la segunda o cuarta agregada y sólo en algunas ocasiones se presenta la triada convencional.

Viviendo contigo

Es la pieza central de las tres. Además, polifónicamente es la más atractiva. Al igual que el preludio, presenta varios cambios de compás a lo largo del movimiento.

El temperamento de éste movimiento es contrastante.

La primera parte es muy tranquila. A partir del compás 14 cambia completamente, se vuelve enérgica e impetuosa. Es hasta el compás 23 donde además hay una indicación de *andante tranquilo*, donde nuevamente da la sensación de tranquilidad.

Está dividida en tres partes.

La primera sección se encuentra entre los compases 1 a 13. Aquí yace un juego entre ambas voces. La polifonía que se forma entre las voces se va respondiendo en contrapunto invertido hasta el compás 11.

El bajo va haciendo un *ostinato* del compás 2 al 5, mismo que continúa una tercera arriba del compás 6 al 8 (Imagen 35).

Imagen 35. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Viviendo contigo*, cc. 2-8.

Entre el compás 11 a 13 se imitan rítmicamente. Está marcado además un *accelerando* que va aumentando la tensión y nos lleva a la segunda sección de éste movimiento.

La segunda sección se encuentra de los compases 14 a 22. Es una sección de mucha fuerza. Cambia a un *ostinato* rítmico que va aumentando la tensión (Imagen 36). La melodía la lleva el bajo esta vez y el acompañamiento está hecho con acordes de intervalos de 3° menor, 2° mayor y 3° mayor principalmente.



Imagen 36. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Viviendo contigo*, cc. 14-22.

La tercera y última sección abarca de los compases 23 a 43. La melodía pasa a segundo plano. La armonía que van dejando los arpeggios es ahora el centro de atención. Aparece un cambio de tonalidad, al parecer de La mayor. Sin embargo conforme avanza reitera que se está dentro de una armonía modal.

Rondó

- Esta vez la armonía de mueve a la tonalidad de Re mayor.
 - Es un movimiento muy animado.
 - No sigue la estructura tradicional de un rondó.
 - Las distintas secciones se dividen por los cambios de compás que se perciben fácilmente.
- Podría sintetizarse de la siguiente manera:

A		B		A		C					D		E	
5/8		3/4		5/8		6/8					6/8		6/8 - 2/4	
c. 1-18		c. 19-38		c. 39-50		c. 51-91					c. 92-100		C.101-105	
c. 1-8	c. 9-18	c.19-24	c. 25-38	c. 39-46	c. 47-50	c. 51-58	c. 59-67	c. 68-71	c. 72-87	c. 88-91	c. 92-95	c. 96-100	c. 101-102	c. 103-105

Cuadro 13. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Rondó*, estructura general, cc. 1-105.

La primera sección comprende del compás 1 al 18. Está escrita un compás irregular de 5/8. Podría nombrarse como estribillo, sin embargo sólo aparece dos veces a lo largo del movimiento.

La segunda sección, que en un rondó tradicional nombraríamos primer episodio, comprende del compás 19 a 38. Está delimitado por el cambio de tiempo y un cambio de compás a 3/4. Se trata de un vals. La armadura cambia, dejando la posibilidad de estar en un Fa lidio pero retornando a Re mayor al final.

Hacia el compás 39 aparece nuevamente el estribillo de manera literal por segunda y última ocasión.

La parte más intensa tanto rítmica como armónicamente se encuentra en el compás 51. Podría nombrarse como segundo episodio.

Aparece nuevamente un cambio de tiempo y compás. Esta vez en 6/8 y de carácter dancístico. Esta sección es la más amplia de todas. Propone el compás de 6/8 y lo mantiene casi hasta el final. Es de carácter tranquilo. El patrón rítmico es constante.

Hacia el compás 88 pareciera que toma elementos del estribillo (Imagen 37). Además toma elementos del segundo movimiento donde aparece el juego de voces.

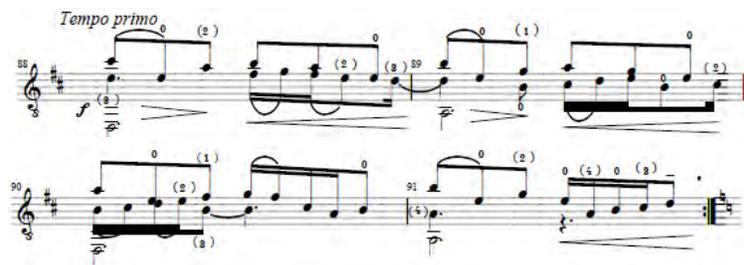


Imagen 37. Óscar Cárdenas, *Tres piezas: Rondó*, cc. 88-91.

El compás 92 da la sensación de que está por llegar a su fin la obra. Es una sección muy tranquila e incluso el compositor da la indicación de que se toque *con ternura*. Una pequeña coda de 5 compases culmina con la obra. Mezcla todos los elementos tanto rítmicos como melódicos que anteriormente se expusieron. Además de que aparece nuevamente cambios de compás, elemento que se mantuvo constante durante toda la obra.

6.5 Opiniones personales

Para Óscar Cárdenas, componer ha sido una actividad constante desde hace muchos años. No tiene alguna influencia en particular, o al menos no de manera consciente. En palabras del compositor: “Yo el único objetivo que me planteo es escuchar por fuera lo que oigo por dentro. Todo el tiempo traigo algo en la cabeza, el acto de componer es casi como un exorcismo, por un lado es muy placentero, además me quita cargas de encima. La sensación que tengo a la hora de estar componiendo es como tener una alberca de puros sonidos, me echo un clavado y me pongo a nadar, se me va el tiempo, es así como lo veo. Todas las obras que escribo tienen una historia muy emotiva.”³⁴

La elección de esta obra en mi proyecto de titulación tuvo dos razones. La primera es por la admiración que le tengo a Óscar Cárdenas, que además de ser un gran guitarrista y compositor, fue mi maestro a lo largo de la carrera. La segunda razón es mi interés por tocar música nueva de compositores mexicanos.

Óscar Cárdenas ha logrado desarrollar un lenguaje propio en sus composiciones. De entre las obras que elegí para mi titulación, ésta es de las que requieren mayor destreza técnica, algunos de los pasajes fueron en verdad un gran reto de dominar.

El primer movimiento es un juego de arpegios para mano derecha con cruzamiento de dedos. Un reto en este movimiento es lograr trabajar la dinámica y los acentos a manera de que no se vuelva repetitivo o monótono.

El segundo movimiento tiene varios elementos técnicos que hay que trabajar detalladamente. Los primeros compases tienen un juego de voces que habrá que revisar con mucho cuidado para que ambas voces sean precisas y claras. Posteriormente en el compás 14 vienen una serie de dieciseisavos que pueden llegar a ser cansados para la mano derecha. Hay que ser muy cuidadosos con la relajación de ésta mano. La última parte del segundo movimiento es más tranquila.

El tercer movimiento es el más largo de los tres y además es el que requiere mayor trabajo técnico. Algunas de las posiciones llegan a ser cansadas debido al constante uso de cejillas. Al momento de estudiarla sugiero que se haga de manera muy lenta y precisando cada movimiento, sólo hasta ese momento, será recomendable comenzar a subir el *tempo*, de lo contrario puede llegar a ser muy cansada y difícil de resolver.

En general, yo percibo una obra constantemente cambiante, por ciclos. Haciendo una comparación con lo que el compositor contó acerca de su obra, creo que cumplió muy bien su propósito. Es una obra cambiante, contrastante, que cumple cierto ciclo y relata muy bien una etapa de la vida del compositor.

³⁴ Cárdenas, *Plática acerca de su obra Tres Piezas*. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 12 de mayo del 2016.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía

- Bas, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1957. 333 pp.
- Demarquez, Suzanne. *Manuel de Falla*. Barcelona, España. Editorial Labor, 1968. 271 pp.
- Gallego, Antonio. *El arte de Joaquín Rodrigo*. Madrid. Sociedad General de Autores y Editores, 2003. 451 pp.
- García, Del Busto José Luis. *Falla*. Madrid. Alianza Editorial, 1995. 63 pp.
- Herrera, Francisco. *Enciclopedia de la guitarra*. Valencia, España. Piles editorial de Música, 2011.
- Kamhi de Rodrigo, Victoria. *De la mano de Joaquín Rodrigo*. Madrid. Ediciones Joaquín Rodrigo. 1995. 468 pp.
- Marco, Tomas. *Historia de la música española*. Madrid. Alianza Editorial, 1982. 7 vol.
- Moreno, Rivas Yolanda. *La composición en México en el siglo XX*. México. Cultura Contemporánea de México, 1994. 383 pp.
- Morgan, P. Robert. *La música del siglo XX*. Madrid. Tr. Patricia Rojo. Akal Ediciones, 1994. 566 pp.
- Orozco, Díaz Manuel. *Falla*. Barcelona. Salvat Editores, 1985. 211 pp.
- Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires. Ricordi Americana, 1946. 221 pp.
- Pedro Cursá, Dionisio de. *Manual de formas musicales*. Madrid. Grupo Real Musical, 1993. 152 pp.
- Roland, Manuel. *Manuel de Falla*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Losada, 1945. 132 pp.
- Sagardia, Ángel. *Manuel de Falla*. Madrid. Unión Musical Española, 1946. 70 pp.
- Sopeña, Federico. *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Madrid. Editorial Turner, 1988. 287 pp.

Wade, Graham. *A life in music: traveling to Aranjuez: 1901-1939*. GRM Publications, 2006. 528 pp.

Publicaciones en línea

Addessi, Anna Rita. “Claude Debussy e Manuel de Falla. Un caso di influenza stilistica.”, en *Revista de musicología*, Vol. 24, No. pp 377 – 381.

http://www.jstor.org/stable/20797716?&seq=5#page_scan_tab_contents (15-enero-2016).

S/a. Cárdenas, Portillo Óscar. Compositor y guitarrista mexicano. <http://conciertos-oscardardenas.es.tl/> (18-mayo-2016)

S/a. Martos, José, “Aristas del corazón”, <http://www.aristas.org/aristasdelcorazon/la-puerta-del-vino-de-la-alhambra-y-debussy> (31-enero-2016)

2015. SACM Sociedad de Autores y Compositores de México S. de GC de IP. Real de Mayorazgo 129 Col. Xoco Del. Benito Juárez. México D.F.

<http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=27948> (13-Enero-2016).

Entrevistas

Cárdenas, Portillo Óscar. *Plática acerca de su obra Tres Piezas*. Guitarrista y compositor mexicano. Realizada en la Facultad de Música de la UNAM el día 12 de mayo del 2016.

Flores, Méndez Guillermo. *Entrevista acerca de su música, vida y obra*. Guitarrista y compositor mexicano. Entrevista realizada en su casa. 6 de octubre de 2015.

Pujol, Máximo Diego. *Entrevista acerca de su obra Sonatina*. Guitarrista y compositor argentino. Realizada vía correo electrónico el día 18 de enero de 2016.

Partituras

Cárdenas, Óscar. *Tres piezas*. No. De Registro 144832. México, D.F. 1997.

Falla, Manuel de. *Homenaje Le Tombeau de Debussy*. Edición revisada y digitada por Miguel Llobet. Copyright 1926 by J. and W Chester, Ltd., London.

Flores, Guillermo. *Fantasia*. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. CONACULTA-FONCA. s/f.

Giuliani, Mauro. *Sonate op. 15*. Facsimiles of the original editions. s/f.

Pujol, Máximo. *Sonatine* pour guitare. Editions Henry Lemoine. 24 Rue Pigalle, 75009 Paris. Copyright 1994.

Rodrigo, Joaquín. *En los trigales*. Digitado por Narciso Yepes. Ediciones Joaquín Rodrigo. Spain. 1994.

Anexo 1

NOTAS AL PROGRAMA

Homenaje le Tombeau de Debussy.

Manuel de Falla

Manuel de Falla es considerado el primer compositor moderno que escribe una obra para guitarra. *Homenaje* fue escrito en el año de 1920 en memoria de la muerte de Debussy. El estreno se hizo en 1921 por Marie-Louise Henri Casadesus en el arpa-laúd y un año más tarde por Emilio Pujol. Es una obra llena de misticismo, evocadora y de un lenguaje musical complejo. Mezcla por un lado el impresionismo francés y a su vez el lenguaje de la guitarra española en su máxima expresión. Ningún otro compositor hasta esa fecha había podido plasmar estas características en una obra para guitarra. Es considerada una de las piezas más representativas del repertorio guitarrístico del siglo XX.

Homenaje es una danza lenta, basada en el ritmo de habanera que hace alusión al preludio *La puerta del vino* y a *La soirée dans Granade* de Debussy. Tiene un carácter fúnebre y elegíaco. Está influida por el estilo musical de Debussy y destaca la esencia del folclor español. Es una obra idiomática que explota al máximo los recursos de la guitarra.

Sonata op. 15

Mauro Giuliani

A principios del siglo XIX un gran número de compositores se interesaron por escribir para guitarra. Algunos de los guitarristas del momento, entre los que destacó Giuliani, comenzaron a dar conciertos por toda Europa. Después de tantos años, por fin la guitarra había conseguido la aceptación como un instrumento de concierto. Fue una época de grandes guitarristas, virtuosos concertistas y compositores que coincidieron y fueron influenciados de grandes músicos como Haydn, Beethoven y Mozart.

El repertorio para guitarra de Giuliani es de cerca de 150 obras con opus y 70 sin este dato. Su obra completa está siendo editada por Tecla Editions de Londres, trabajo se debe a Thomas F. Heck quien es considerado el mayor conocedor de la obra de Giuliani.

Es prácticamente nula la información que se tiene de la Sonata op. 15. Fue escrita en el año de 1812. Por la fecha en que fue compuesta, se puede deducir que Giuliani la compuso durante el periodo en que se estableció en Viena. Es reconocida como una de las mejores obras que escribió. Está escrita con la forma de una sonata clásica.

En los trigales

Joaquín Rodrigo

Joaquín Rodrigo Vidre nació la ciudad de Sagunto, España en el año de 1901. Desde pequeño perdió gran parte de su vista debido a una epidemia. Para componer siempre usó el

sistema Braille y posteriormente dictaba nota por nota a un copista. Él mismo comentó en repetidas ocasiones que probablemente acabó siendo músico por la ceguera, haciendo de la necesidad una virtud.

En los trigales fue compuesta en el año de 1938 y está dedicada a Narciso Yepes. Surge por una petición que Regino Sainz de la Maza llevaba mucho tiempo haciéndole. Fue el mismo Regino quien hizo el estreno en el Bilbao Coliseo Albia en España el 27 de noviembre de 1938.

Joaquín Rodrigo dice al respecto de la obra: “Esta pieza forma parte de una especie de Suite imaginaria que llamo *Por los campos de España*. Es una de las más populares de mis obras para guitarra. *En los trigales* se sitúa en Castilla la Vieja; la región de Castilla se extiende, como dicen sus habitantes, hasta el fin del mundo y ama la música fuerte. En contraste con la danza viril del comienzo una especie de recitativo con lejano sonido de campanas, como una pausa reparadora de la pesada labor antes de volver a la siega”.

A pesar de no ser guitarrista, pudo entender muy bien el lenguaje propio del instrumento y componer obras que hoy en día permanecen entre el repertorio de muchos guitarristas.

Con la finalidad de asegurar y preservar su música, su hija Cecilia fundó la editorial Ediciones Joaquín Rodrigo en 1989. En 1999 hizo la Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo que albergan los manuscritos del compositor.

Tres piezas Óscar Cárdenas

Cárdenas es un guitarrista y compositor mexicano originario de la Ciudad de Chihuahua. Su labor como docente y compositor ha sido ardua. Desde 2004 y hasta la fecha, es docente de la asignatura de música en el Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México y en la cátedra de música de cámara y guitarra de la Facultad de Música de la UNAM. Además es integrante de “ES PURiO JAZZ quarteto” y se encuentra activo con su labor como compositor.

Las *Tres piezas* fueron escritas en el año de 1997. La obra está dedicada a la madre de su única hija y por muchos años permaneció dentro de su repertorio como una forma de expresar la situación emocional por la que se encontraba pasando por aquellos años. La música para Cárdenas ha sido una especie de salvavidas y su manera de expresar su sentir y vivir.

Las piezas tienen cierta cohesión, unidad y a la vez independencia. Al parecer el elemento de cohesión es la constante referencia hacia un centro que es tratado no de forma cadencial tonal, sino más bien modal.

Fantasia “Soñando en manzanares”

Guillermo Flores Méndez

Al hablar de la guitarra de concierto en México, el maestro Flores Méndez se figura como uno de los representantes preponderantes. En sus obras se percibe un lenguaje propio y una esencia muy personal al componer. Su labor como docente ha marcado muchas generaciones. Se le considera el decano de los guitarristas mexicanos.

Soñando en manzanares surgió como un agradecimiento al constructor de guitarras español Félix Manzanero. El nombre de la obra se lo dio debido a que por mucho tiempo el laudero estuvo invitándolo a pasar unas vacaciones a España, en una casa de descanso que tenía en Madrid, cerca del río Manzanares. Desafortunadamente nunca pudo concretar el viaje. *Fantasia* es una obra contrastante. Su estructura irregular, cambios de tiempo, sonoridades, nos envuelven en un escenario plenamente español. De palabras del compositor: “Me siento muy influido por la música española, pero probablemente no deja de haber un poquito de mexicanidad en la obra. Traté de dar la sensación de hispanidad o de españolidad en cuanto a la espiritualidad de la música.”

La obra está editada por el FONCA. La partitura tiene algunos errores en su dibujo ya que a veces el compositor escribía sin líneas de compas.

Sonatina

Máximo Diego Pujol

El siglo XX para la guitarra ha sido culminante. En la actualidad es un instrumento no sólo usado para música popular sino que se ha posicionado y ganado su lugar como un instrumento de concierto, Pujol sin duda ha sido un impulsor.

La influencia de Pujol viene directamente de la herencia musical de Argentina. A lo largo de su carrera ha trabajado con géneros de las distintas regiones de su país con el objetivo de hacer una fusión del pensamiento formal académico europeo y la música de su país. Actualmente sigue desempeñándose como docente en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla en Buenos Aires. Desde 2010 y hasta la fecha es integrante del trío “Máximo Pujol Trío”

La *Sonatina* fue escrita en el año de 1981. Siendo aun estudiante del Conservatorio la compuso para su examen final de la asignatura de Morfología, en la que había visto el tema de forma sonata durante todo el año. En ese sentido, cumple rigurosamente con la estructura predeterminada de una sonata clásica. Con esta obra obtuvo el 1º Premio en prestigiosos concursos de Argentina. También el 1º premio en el Carrefour Mondial de la Guitare de Martinica en Francia el cual le otorgó Leo Brouwer.

La obra está escrita dentro de la armonía tonal del Siglo XX. Algunos de los pasajes hacen uso de armonía por cuartas. Está impregnada de ritmos típicos de Argentina entre los que se pueden mencionar la milonga y el candombe.