



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

OBRAS DE:

MANUEL M. PONCE

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

MAURO GIULIANI

QUE PRESENTA:

RODRIGO RIVERA ESPINOSA DE LOS MONTEROS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

ASESORES:

RECITAL PÚBLICO: **ALEJANDRO SALCEDO AVENDAÑO**

NOTAS AL PROGRAMA: **DRA. EUNICE PADILLA LEÓN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Doy gracias a mi familia por su apoyo incondicional,
en especial a ¡Lupita mi madre, gracias por todo!

A mis profesores Alejandro Salcedo,
Hugo Peñaloza y Eunice Padilla por su paciencia y enseñanzas,
y a Vale Galván por su asesoría y consejos.

Gracias a Nelly por apoyarme y estar conmigo.

Contenido

Introducción	2
La guitarra como instrumento de concierto	2
La evolución de la guitarra	3
La guitarra temprana de seis cuerdas	4
La guitarra de Torres	6
Mauro Giuliani (1781-1829)	7
Datos biográficos y contexto histórico.....	7
La forma concierto	8
El concierto clásico	9
Concierto para guitarra y orquesta op. 30.....	11
Maestoso.....	11
Andantino siciliano.....	21
Alla Polacca	26
Sugerencias interpretativas	38
Manuel M. Ponce (1882-1948)	43
Datos biográficos y contexto histórico.....	43
Ponce y la guitarra.	44
Sonata III	45
Allegro Moderato	45
Chanson.....	51
Allegro non troppo.....	54
Sugerencias interpretativas	60
Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)	62
Datos biográficos y contexto histórico.....	62
Tedesco y la guitarra	63
Capriccio diabólico, op. 85	65
Análisis	66
Cambios principales	68
Sugerencias interpretativas	75
Conclusiones	78
Anexo	80
Bibliografía	84

Introducción

La guitarra como instrumento de concierto

La importancia histórica y el impacto en el desarrollo de la guitarra que tuvieron los compositores abordados en este proyecto, son fundamentales para su posicionamiento como instrumento de concierto. Tenemos varios puntos de encuentro entre ellos, siendo el más significativo su aporte a la evolución del repertorio, gracias al cual, el uso de la guitarra se hizo cada vez más sofisticado.

El primer concierto para guitarra del compositor y guitarrista Mauro Giuliani fue estrenado el 3 de abril de 1808 en la *'Redoutensaal'* en Viena, y descrito por el periódico general de música como "la más destacada composición que ha sido escrita para este instrumento en Alemania"(Heck 1970, pp. 94-95). El principal interés de Giuliani era posicionarse como músico de renombre a través de sus composiciones y presentaciones públicas, y a su vez, dominar a la perfección el instrumento (Heck 1970, p. 186); fue el primer compositor del siglo XIX en escribir conciertos para la guitarra de seis cuerdas con acompañamiento orquestal (opus 30, 36 y 70), demostrando de esta manera su potencial. Gracias a su virtuosismo pudo explorar y aprovechar las posibilidades técnicas y musicales de un instrumento que se encontraba en una etapa de transición.

Otro papel relevante fue el de Andrés Segovia (1893-1987), guitarrista español autodidacta que creció en el ambiente guitarrístico creado por Francisco Tárrega y sus discípulos. Segovia se convirtió en la figura central de la guitarra clásica en el siglo XX y fue un intérprete que desde una perspectiva conservadora trabajó incansablemente para posicionar a la guitarra en el mundo clásico. Uno de sus aportes históricos más importantes, fue la de alentar a compositores que no estaban familiarizados con la guitarra a que empezaran a escribir para el instrumento.

En una entrevista hecha al guitarrista a sus 75 años por el *New York Times*, menciona algunos de sus objetivos como artista:

"Primero que nada quiero redimir a mi guitarra del flamenco y de todas esas cosas. Segundo, crear repertorio – ¿sabías que gran parte de los mejores

compositores de nuestros tiempos han escrito para la guitarra a través de mí y mis pupilos? Tercero, quiero crear público para la guitarra. Ahora, he logrado llenar los auditorios más grandes en todos los países, y al menos un tercio de la audiencia son jóvenes – estoy muy contento de robárselos a los Beatles. Cuarto, estoy determinado a ganarle un lugar respetable a la guitarra en las grandes escuelas de música al igual que el piano, el violín y otros instrumentos de concierto.¹

En este sentido encontramos un objetivo común con Giuliani, ambos buscaban a través de su trabajo elevar a la guitarra al estatus que tenían otros instrumentos de concierto, teniendo como diferencia fundamental que Giuliani lo hizo a través de sus composiciones, y Segovia por medio de la colaboración con los compositores de su época. De esta manera, sus objetivos lo llevaron a trabajar con Manuel M. Ponce, al cual impulsó a componer para la guitarra, logrando posicionar las piezas del autor mexicano al centro del repertorio guitarrístico; y con el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco, quien escribió el Capriccio Diabólico como un homenaje a Paganini en referencia a un supuesto pacto con el diablo, y dedicado a Andrés Segovia como un cumplido al compararlo con el virtuoso violinista.

La evolución de la guitarra

Existen ilustraciones y descripciones de instrumentos parecidos a la guitarra del siglo IX al XIII en Europa, no obstante, el origen del instrumento es incierto ya que existen pinturas en relieves de piedra que datan alrededor de 1350 A.C en la actual Turquía (Chapman p. 10).

La guitarra como tal apareció en el siglo XVI, constaba de 4 cuerdas y se utilizaba principalmente para acompañar canciones y recitar cuentos. Esta guitarra coexistía con la vihuela, que fundamentalmente era un instrumento de seis pares u órdenes de cuerdas.

¹ Henahan, Donal. (1987, junio. 4). Andres Segovie Is Dead at 94; His Crusade Elevated Guitar. Recuperado de <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0221.html>

En la época barroca apareció la guitarra de cinco órdenes, que terminaría reemplazando a la de cuatro y a la vihuela, empezando a predominar la afinación La-Re-Sol-Si-Mi. El italiano Francesco Corbetta (¿1615? -81) fue uno de los grandes virtuosos de este instrumento, una de sus obras más significativas fue *“La Guitarre Royale”* (1671) que estaba dedicada a Carlos II. La importancia de Corbetta radica en la influencia que tuvo sobre otros intérpretes y compositores posteriores, entre ellos el compositor español Gaspar Sanz, que se refería a Corbetta como el mejor guitarrista de todos, y posteriormente en Mauro Giuliani. De sus alumnos destaca el francés Robert de Visée, quien también tuvo una producción musical valiosa para la consolidación del instrumento (Chapman pp. 14-15)

Durante el siglo XVII la guitarra adoptaría principalmente el papel de instrumento de bajo continuo.

La guitarra temprana de seis cuerdas

La transición de la guitarra de cinco órdenes del barroco a un instrumento moderno de seis cuerdas individuales se llevó a cabo gradualmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX en España, Francia e Italia. Un instrumento en el museo municipal de la Haya etiquetado *“Francisco Sanguino, me fecit. En Sevilla Año de 1759”*² es el instrumento de seis órdenes más antiguo que se conoce, y también notable por ser pionero en el uso de varillas en abanico para fortalecer la tapa. A partir de 1760 en adelante, la guitarra de seis órdenes se hizo cada vez más común, sustituyendo progresivamente al instrumento de cinco cuerdas y convirtiéndose en la forma más común de la guitarra en la década de 1790, los cambios en el instrumento básico fueron muchos, perdiendo gran parte de las características que tenía en común con el laúd.

Durante las primeras décadas del siglo XIX empieza a establecerse la forma que iba a convertirse en la guitarra moderna; cabezales con maquinaria de metal se utilizan en lugar de las clavijas de madera, trastes fijos (primero de marfil o ébano, y después metal) en lugar de tripa; una boca de sonido abierta sustituye la roseta; el puente se eleva a una posición más alta, y el cuello se volvió más estrecho.

² James Tyler, Paul Sparks (2002). *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era* pp. 195. Oxford

La mayoría de las partituras publicadas en el siglo XIX fueron diseñadas para familiarizar al público con lo que era prácticamente un instrumento nuevo; como tal, muchas son de carácter didáctico, y de alcance limitado. Los logros de Fernando Sor y Mauro Giuliani en el establecimiento de un repertorio de obras de gran formato para la guitarra es la característica más notable de este período. Su trabajo abarca desde piezas fáciles, a obras extensas para el instrumento solista y en diversas combinaciones de instrumentos. Giuliani compuso para diversos tipos de conjuntos con guitarra, destacando de entre estos sus tres conciertos (opus 30, 36 y 70).

Giuliani tocaba con una Guitarra Gennaro Fabricatore al principio de su carrera.

Según el Dr. James Buckland, hay una cita interesante acerca de Giuliani, encontrada en una biografía escrita en 1836 por Filippo Isnardi, que describe una actuación en la que muestra la "invención" de la 6ª cuerda por Fabricatore en Nápoles:



*"Demostró la invención de la 6ª cuerda, del Maestro Fabbriorello en Nápoles; pero su mayor innovación fue la de adaptar a la guitarra cualquier pieza musical, y de crear una infinidad de conciertos y composiciones, por no hablar de su forma de tocar el instrumento con una maestría, con una elegancia, y con una vibrazione, que nadie antes que él logró. "*³

³ Heck, T. "Mauro Giuliani: Guitarist virtuoso " 1995, p.7

La guitarra de Torres



Antonio Torres (1817-1892) es la figura principal de la evolución de la guitarra, su instrumento se caracterizaba por ser más grande y profundo, con un contorno nuevo y un sistema de refuerzos de abanico en la tapa, así como un puente que se convirtió en el modelo estándar de la guitarra moderna.

Francisco Tárrega fue de los primeros en adoptar su versión del instrumento y de vital importancia en la evolución del repertorio, ya que además de hacer composiciones originales, también transcribía y arreglaba obras originales para otros instrumentos de compositores como Bach y Chopin, y de compositores contemporáneos a su época como Isaac Albéniz y Enrique Granados⁴.

El guitarrista Julián Arcas estuvo de gira con uno de los instrumentos de Torres durante un año, su colaboración con el constructor lo llevó a crear “La leona” uno de sus modelos mejor logrados y con gran aceptación por guitarristas de renombre, el mismo Arcas la consideraba el mejor de los instrumentos que había tocado. Su modelo sirvió de inspiración para constructores posteriores como Manuel Ramírez y Hermann Hauser, que se dedicó a replicar y perfeccionar el instrumento a petición de Andrés Segovia, en lo que podríamos llamar el “Renacimiento de la Guitarra en el siglo XX” (Chapman pp. 14-20).

⁴ Moorish, John. (2018, abril, 11). Luthier: Antonio de Torres. Recuperado de <https://www.guitarsalon.com/blog/?p=4056>.

Mauro Giuliani (1781-1829)

Datos biográficos y contexto histórico

Mauro Giuliani nació en Bisceglie, Italia, el 27 de julio de 1781, y muere en Nápoles el 8 de mayo de 1829, fue un virtuoso guitarrista y compositor italiano del siglo XIX. Desde temprana edad, su padre lo envió a la ciudad de Barletta junto a su hermano Nicola para estudiar contrapunto y teoría musical, donde su primer entrenamiento formal en música fue a través del violonchelo y posteriormente en el violín, sin embargo, la guitarra de seis cuerdas se convirtió en su instrumento principal.

A principios del siglo XIX Italia se encontraba en una complicada situación política que dificultaba el patronazgo del arte, había una gran cantidad de guitarristas profesionales, y poco interés del público por otros géneros musicales más allá de la ópera, por estas razones muchos artistas se vieron obligados a trasladarse a los países del norte para ganarse la vida. Giuliani decidió irse a Viena en 1806, donde la vida cultural era muy activa, las artes escénicas eran la principal fuente de entretenimiento para el público vienés, ya que además de la música el público también apreciaba la poesía, el teatro y las pantomimas (Heck 1995, p. 35). Gracias a este ambiente artístico, tuvo gran aceptación y reconocimiento por su virtuosismo, alcanzó rápidamente la fama, y llegó a posicionarse entre los mejores instrumentistas y compositores activos en la ciudad.

Cabe mencionar que la evolución de la guitarra se encontraba en un momento crucial de su historia, la sexta cuerda se había añadido recientemente al modelo de cinco, y era muy popular en Viena. Este renovado entusiasmo fue aprovechado por Giuliani, para cambiar la percepción que se tenía del instrumento de servir solo como acompañamiento, y elevar a la guitarra a la categoría de instrumento de concierto.

En abril de 1808 Giuliani estrenó su primer concierto para guitarra y orquesta op. 30, con gran éxito y aceptación del público. Posteriormente, dirigió el movimiento de la guitarra clásica en Viena mediante la enseñanza y la composición de un vasto repertorio (cerca de 150 obras con número de opus, y 70 sin él). Para el año de 1813 Giuliani ya era un músico de prestigio en la ciudad, tocó el violonchelo en el estreno de la Séptima Sinfonía de Beethoven en compañía de los artistas más famosos de Viena, y

alrededor de 1814 se convirtió en *‘virtuoso onorario di camera’* de la emperatriz Marie-Louise, la segunda esposa de Napoleón.

Volvió a Italia en 1819 fuertemente endeudado y en 1820, estuvo en Roma donde hizo amistad con Rossini y Paganini. Según la *‘Vita di Niccolò Paganini’*, una biografía temprana escrita por Gian Carlo Conestabile (1851) dice:

"... Ellos [Paganini y Giuliani] estaban siempre en la compañía del gran Pesarese [Rossini], la guitarra sonando, y el otro al violín - los dos genios sublimes del arte italiano, Giuliani y Paganini... "

Se sabe que Rossini compartió música inédita con Giuliani, y este a su vez, compuso variaciones en la guitarra sobre temas de Rossini (Op. 119–124), lo que sugiere su estrecha relación (Heck 1995, p.107). Finalmente se fue a Nápoles, donde fue patrocinado por la corte del reino de las Dos Sicilias hasta su muerte.

Mauro Giuliani heredó su talento a dos de sus hijos: Michel, que se desempeñó como un destacado profesor de canto en el Conservatorio de París, y Emilia quien también fue una virtuosa guitarrista y compositora⁵, la cual a sus escasos doce años se presentó a dúo con su padre en la ciudad de Nápoles en 1828, recibiendo una excelente crítica por parte de la prensa. A finales de ese mismo año la salud de Giuliani empezó a deteriorarse debido a la malaria, y a la edad de 47 años, fallece en condiciones de soledad y pobreza el 8 de mayo de 1829.

La forma concierto

En cada etapa de su desarrollo el concierto ha adoptado las características de la época, la utilizada a finales del siglo XVIII es la que conocemos generalmente como forma de concierto. A principios del siglo el concierto logró un desarrollo significativo, se introdujo el uso de la "forma ritornello", que es un término del concierto barroco que describe la estructura del primer movimiento y a menudo también la del último, en particular en el concierto grosso. Tales movimientos se caracterizan por la alternancia y el contraste entre las secciones solista y tutti (Latham p. 351).

⁵ Heck, Thomas F. *Giuliani, Mauro (Giuseppe Sergio Pantaleo)*. Oxford music online. Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11230>

La serie de 12 conciertos para cuerdas de Vivaldi (op. 3, 1711) fue la primera en hacer un uso regular y sofisticado del principio del ritornello. El ritornello es un estribillo de una o más ideas tocado por la orquesta, que se expone completo al inicio del movimiento y regresa en varias ocasiones para separar las secciones solistas, y subrayar los centros tonales por los que pasa la música.

El concierto clásico

La forma clásica del concierto compartía el plan tonal claro de la sinfonía y los movimientos de sonata. Cuando hablamos de la sonata nos estamos refiriendo a una forma musical compuesta normalmente de cuatro movimientos, cada uno de ellos compuesto bajo una forma determinada. Es decir, estamos hablando de formas dentro de una forma. El modelo de la sonata clásica es el siguiente:

Primer movimiento. Utiliza la forma tipo sonata, y es la más característica de la obra. Suele ser un movimiento rápido.

Segundo movimiento. Puede presentarse en forma binaria o ternaria, o puede utilizar la forma rondó, rondó-sonata o movimiento tipo sonata. Suele ser un movimiento de *tempo* lento.

Tercer movimiento. Suele utilizar la forma minué o scherzo. Suele ser un movimiento rápido.

Cuarto movimiento. Utiliza normalmente la forma rondó. Suele ser un movimiento de *tempo* rápido.

En las primeras décadas del siglo XIX, el concierto se vio cada vez más afectado por la preeminencia del compositor-intérprete virtuoso. Un factor constante fue el impulso por redefinir las fronteras del virtuosismo, esta influencia es notable en los conciertos de Giuliani, ya que a través de estos pretendía posicionar a la guitarra como instrumento solista.

Mauro Giuliani compuso tres conciertos: op. 30, op. 36 y op. 70, en su estreno hubo reacciones mixtas debido a la percepción de la guitarra en el público. Algunos pensaban que debía mantenerse como instrumento de acompañamiento, pero otros

estaban sorprendidos con el éxito de Giuliani en la ejecución de la guitarra como instrumento solista.

Del primer concierto para guitarra y orquesta, sólo se conoce una copia original que ha sobrevivido hasta nuestros días, que se encuentra en la Biblioteca Real de Copenhague. Cuando Thomas F. Heck completó su investigación sobre Giuliani en 1971, las partes aún no habían sido localizadas.

El concierto también fue publicado en Viena en un arreglo para guitarra y cuarteto de cuerdas; incluso existe un arreglo elaborado por Anton Diabelli para guitarra y piano, y el tercer movimiento del concierto también publicado por Diabelli, como *Rondeau alla Polacca* para dos guitarras.

Fue interpretado el 3 de abril de 1808 en Viena, en un concierto para celebrar los 76 años de Haydn y su música. Giuliani tenía considerable estatus como músico ya que estaba incluido en el programa con algunos compositores notables de la época, tales como Beethoven y Hummel (Heck 1995. pp. 39). La actuación fue un paso importante en su establecimiento como virtuoso a sólo dos años de su llegada. Heck cita el siguiente comentario de la AMZ⁶ en mayo de 1808, que califica el concierto como "la más destacada composición que se ha escrito y realizado para este instrumento en Alemania" (Heck 1970, p. 94):

"Viena, abril de 1808. Tercer día del mes, en el Redoutensaal, Giuliani, quizás el más grande de todos los guitarristas vivos, dio una cátedra que fue recibida con merecido aplauso. Uno absolutamente tendría que haber escuchado al músico para tener una idea de su habilidad inusual, su precisión, y su ejecución de buen gusto. Él interpretó el concierto y variaciones acompañado de orquesta (ambas de su propia composición), tan agradable en sí misma como la ejecución de Giuliani. Nadie pudo negarle su admiración y su aplauso, el público mostró tanto entusiasmo como pocas veces se evoca incluso por los mejores maestros. De tal manera que uno debe reconocer las virtudes de la más destacada composición que se ha escrito y ejecutado para este instrumento en Alemania -. Pues es cierto que Giuliani ha hecho ambas - tal entusiasmo debe ser alabado".

⁶ El Allgemeine Musikalische Zeitung (abreviatura: AMZ, Periódico general de música) es uno de los primeros periódicos dedicados a la música.

El estreno de op. 30 es uno de los logros más grandes en la historia de la guitarra, ya que gracias a este evento se logró su posicionamiento como instrumento de concierto.

Concierto para guitarra y orquesta op. 30

Maestoso

Giuliani demuestra su dominio y conocimiento de la forma del concierto clásico con su opus 30. Está escrito en tres movimientos (rápido-lento-rápido), y la estructura del primer movimiento ‘*Allegro Maestoso*’, está basado en la forma sonata clásica.

El término en italiano ‘*Maestoso*’, nos indica que la pieza debe ser de carácter majestuoso, triunfal, pero sin sonar demasiado festivo.

Giuliani emplea el principio “*solo-tutti*”, con un acompañamiento orquestal muy suave a través del uso moderado de las cuerdas cuando la guitarra suena. El movimiento está dividido en cuatro secciones principales: exposición orquestal, exposición del solista, desarrollo y reexposición.

Forma	Exposición orquestal			Exposición del solista			*El color azul indica las partes donde toca la guitarra		
	A1 A2	B1 B2	tema de cierre	A1 tutti	episodio cadenza	B1 B2	tema de cierre		
Compases	1 22	44 62	87	106 125	128 148	149 157	177 183 189 195		
tonalidad	La	Mi-Do-Mi La	La	La	al V del V Si	Mi	Mi Si Mi		

Forma	Desarrollo				Reexposición			
	Tutti	D	Episodio B2	t. secundario B2 Solo (puente)	A1 cadenza	B2 B1	tema de cierre coda	
Compases	202	242	273 284	287 327	335 354	355 363	383 399 408 421	
tonalidad	Mi	Mi	Do	Do Mi	La	La	La	

Al inicio se da la exposición de los temas por la orquesta. Los temas A y B son presentados por los violines:

Ejemplo 1.1 Maestoso, exposición tema A1, violín 1, compases 2-6.



Ejemplo 1.2 Maestoso, exposición tema A2, violín 2, compases 22-25.



Ejemplo 1.3 Maestoso, exposición tema B1, violín 1, compases 44-47.



Ejemplo 1.4 Maestoso, exposición tema B2, violín 1, compases 62-65.



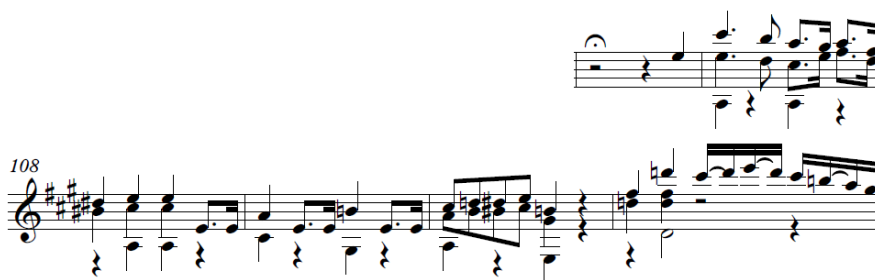
El tema de cierre se desarrolla sobre el siguiente motivo melódico.

Ejemplo 1.5 Maestoso, Tema de cierre, violín 1, compases 86-88.



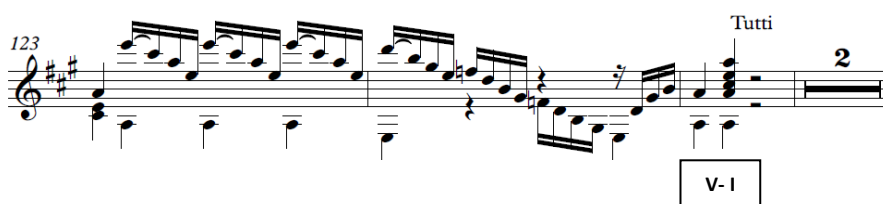
La parte de exposición solista, hace uso de terceras, sextas y arpeggios para agregar virtuosismo a la reexposición del tema A1.

Ejemplo 1.6 Maestoso, Exposición solista, compases 106-111.



Termina con una cadencia V-I, que da pie al puente orquestal.

Ejemplo 1.7 Maestoso, Exposición solista, compases 123-125.



El episodio es una variación del tema A1, que juega con el uso de “pregunta y respuesta” entre solista y la orquesta, hasta llegar al compás 135, que es un pasaje de transición que dura hasta el compás 141.

En esta sección se utilizan arpeggios de tresillo que añaden virtuosismo a esta parte que funciona como puente para llegar a la primera cadenza.

Ejemplo 1.8 Maestoso, Exposición solista, episodio, compases 141-147.

La escritura de Giuliani es altamente idiomática a la guitarra más pequeña de seis cuerdas, el uso de las seis cuerdas dentro de cada acorde arpegiado crea una ganancia en la sonoridad producida por las notas superpuestas y el movimiento empático de la cuerda. Las cadenzas son de un nivel técnico virtuosístico, y consisten en tres técnicas principales: arpeggios, secuencias de terceras y octavas, y pasajes rápidos en escala con uso frecuente de cromatismos. Giuliani utiliza el arpeggio para comenzar y para terminar las cadenzas, destacando a menudo la dominante del tono principal, o la dominante de la dominante.

Ejemplo 1.9 Maestoso, Exposición solista, cadenza, compases 146-148.

El tema B1 es retomado por la orquesta, y el B2 se desarrolla en la guitarra. Ambos temas bajo la tonalidad de Mi mayor.

Ejemplo 1.10 Maestoso, B2, compases 157-161.

The musical score for Example 1.10 consists of two staves. The first staff, labeled 'B1 Orquesta', shows a melodic line in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The second staff, labeled 'B2 Guitarra', enters in the second measure with a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The notes are G4, A4, B4, C5, and D5, with a '7' above the staff indicating a specific guitar technique or fingering.

La parte C es el tema de cierre de las exposiciones orquestales y de solista, es una extensión conclusiva que se forma por cuatro subsecciones.

La primera se desarrolla haciendo uso de terceras sobre el acorde de Mi mayor.

Ejemplo 1.11 Maestoso, Tema de cierre, compases 177-178.

The musical score for Example 1.11 is a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5.

La segunda sección utiliza arpeggios sobre la dominante del tono principal.

Ejemplo 1.12 Maestoso, Tema de cierre, compases 183-184.

The musical score for Example 1.12 is a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5.

La tercer sección se desarrolla en cuatro compases, y retoma las terceras sobre el acorde de Mi mayor extendiendo el registro hacia los agudos, y utilizando arpeggios para completar la primera frase.

Ejemplo 1.13 Maestoso, Tema de cierre, compases 189-191.

The musical score for Example 1.13 consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

La segunda frase se desarrolla sobre La mayor y los arpeggios sobre un acorde disminuido.

Ejemplo 1.14 Maestoso, Tema de cierre, compases 191-193.

The musical score for Example 1.14 consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a more complex accompaniment with arpeggiated chords and eighth-note figures. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4.

La cuarta sección es de carácter conclusivo, y se desarrolla en diez compases. La primer parte utiliza frases que se repiten haciendo uso de arpeggios sobre la dominante, y a través de octavas.

Ejemplo 1.15 Maestoso, Tema de cierre, compases 193-197.

The musical score for Example 1.15 consists of three staves. The upper staff shows a melodic line with eighth-note patterns. The middle and lower staves provide a complex accompaniment with arpeggiated chords and eighth-note figures. The key signature remains two sharps, and the time signature is 3/4.

La segunda parte lleva las octavas a un acorde de Mi mayor segmentado en saltos de terceras y cuartas, para finalizar con un *tutti* en forma de cadencia que cierra en la tonalidad principal.

Ejemplo 1.16 Maestoso, Tema de cierre, compases 198-202.



El desarrollo emplea material temático de diversas partes de la exposición, y se va elaborando a través de distintos tratamientos sobre la tonalidad de Do mayor. La parte inicia con una sección orquestal de 38 compases que emplea material del tema de cierre de la exposición orquestal.

La parte D introduce un nuevo tema en la guitarra que se va desarrollando a lo largo de la sección, sobre la tonalidad de Mi mayor.

Ejemplo 1.17 Maestoso, Desarrollo, parte D, compases 242-247.



En el compás 268 se hace una modulación a Mi menor, que sirve de transición al episodio que regresa a Do mayor.

Ejemplo 1.18 Maestoso, Desarrollo, parte D, compases 268-272.



El episodio es tocado por la orquesta, y funciona como puente para retomar el tema B2.

Ejemplo 1.19 Maestoso, Desarrollo, tema B2, violín 1, compases 284-290.



Se presenta una extensión o tema secundario de B2 a manera de segundo desarrollo por parte del solista, haciendo uso de tres técnicas principales entre las frases:

Primero utiliza octavas para presentar el tema.

Ejemplo 1.20 Maestoso, Desarrollo, t. secundario B2, compases 287-293.



Después arpeggios sobre el acorde de Do.

Ejemplo 1.21 Maestoso, Desarrollo, t. secundario B2, compases 294-296.



Y por último utiliza frases a manera de escala.

Ejemplo 1.22 Maestoso, Desarrollo, t. secundario B2, compases 301-305.



Después de esta exposición, el tema secundario se repite sin variación hasta el compás 320, donde hay una transición que modula a Mi mayor, y conecta con el solo.

Ejemplo 1.23 Maestoso, Desarrollo, t. secundario B2, compases 321-327.

El solo retoma el uso de octavas y cromatismos, funcionando como puente para la reexposición.

Ejemplo 1.24 Maestoso, Desarrollo, solo (puente), compases 328-329.

En la reexposición se presenta el tema A1 en la guitarra, y se agrega una variación en tresillos que se mantiene hasta la *cadenza*.

Ejemplo 1.25 Maestoso, Reexposición, A1, variación, compases 348-349.

La *cadenza* es más extensa que en la exposición, y vuelve a usar los recursos utilizados a lo largo del movimiento: arpeggios, secuencias de terceras, octavas, y pasajes en escala.

Ejemplo 1.26 Maestoso, Reexposición, cadenza, compases 353-354.



La reexposición de B se invierte, primero se presenta el tema B2 en la orquesta y B1 es retomado por la guitarra.

Ejemplo 1.27 Maestoso, Reexposición, B2, orquesta, compases 354-357.



Ejemplo 1.28 Maestoso, Reexposición, B1, guitarra, compases 363-366.



El tema de cierre está formado por dos secciones principales. La primera se subdivide en tres frases:

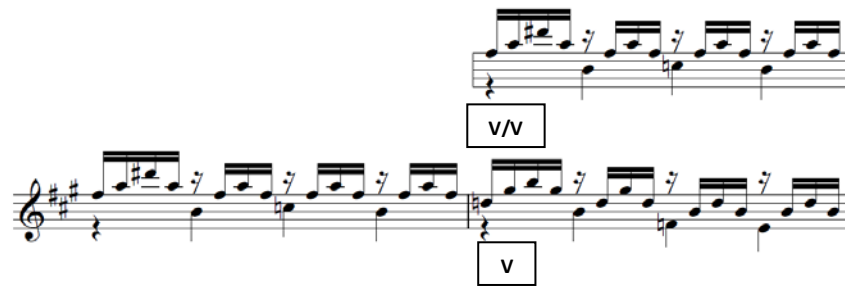
La primera hace uso de intervalos de tercera y cromatismos sobre el acorde de La, recorriendo todo el diapasón.

Ejemplo 1.29 Maestoso, Reexposición, Tema de cierre, compases 383-387.



La segunda se forma con arpeggios sobre el quinto grado de la dominante.

Ejemplo 1.30 Maestoso, Reexposición, Tema de cierre, compases 389-391.



La tercera parte inicia con un acorde arpegiado usando intervalos de tercera sobre La mayor, para después hacer una inflexión a la tonalidad de Re mayor y terminar la frase en un arpeggio sobre Re sostenido disminuido.

Ejemplo 1.31 Maestoso, Reexposición, Tema de cierre, compases 395-398.



La última sección da cierre a la parte de solista, nuevamente utiliza octavas y cromatismos, para finalizar con una cadencia perfecta a La mayor. Los últimos trece compases corresponden a la *Coda* del Maestoso, que es interpretada por la orquesta.

Ejemplo 1.32 Maestoso, Reexposición, Tema de cierre, compases 399-408.



Andantino siciliano

Andantino es el diminutivo de andante, en el siglo XVIII era indicación de un tempo más lento que andante. Este término también se utiliza para una pieza o movimiento con este carácter (Latham p. 82).

La *siciliana*, o “el estilo siciliano”, proviene de una danza y forma de aria de los siglos XVII y XVIII, algunas veces se presenta como un solo movimiento. Es frecuente encontrarla en forma ternaria (ABA) y en tempo lento en compás de 6/8 o 12/8. Generalmente está escrita en tonalidad menor, y se distingue por una melodía lírica en figuras rítmicas con puntillo, y el acorde de sexta napolitana en las cadencias (Latham p. 1390).

Ritmo de siciliana (Roger Scruton (1997). *The Aesthetics of Music*, p.25, ex.2.6. Oxford: Clarendon Press.)



El compositor y teórico musical francés Sebastién Brossard en el *Dictionnaire de musique* (1769, p. 31) describe la ‘*canzonette siciliane*’ como un tipo de giga al presentar motivos rítmicos similares y por desarrollarse en compás de 6/8 o 12/8, a lo que añadía que la siciliana solía darse habitualmente en forma *rondeau* o *da capo*. Johann Mattheson en *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) establece que se trata de una danza lenta y de carácter melancólico. El teórico y compositor Johann Joachim Quantz, decía que la siciliana era popular como movimiento lento de suites y sonatas, y que con el fin de preservar el ritmo debían omitirse los adornos en la melodía (Latham p. 1390). En la música vocal a menudo se usaba para escenas pastorales, y debido a esto, a finales del XVIII la siciliana se relacionaría con el ambiente pastoral que marcaría el uso de esta danza en composiciones posteriores.

Giuliani utilizó frecuentemente la siciliana; algunos ejemplos los encontramos en las variaciones para violín y guitarra op. 24, en la sonatina número 3 op. 71, en el segundo movimiento del concierto para guitarra op.70, y el segundo movimiento del concierto Op. 30.

Análisis

El *andantino siciliano* del opus 30, está estructurado en forma de lied-rondó. Inicia en tono menor en compás de 6/8 con unidades rítmicas características de la siciliana, presenta una forma ABAC con introducción y tema final. Las secciones están interconectadas por el estribillo, al cual llamaremos “a”, y que es utilizado hacia el final de cada periodo a excepción de la última parte.

FORMA	Introducción		A		B		A		C	FINAL	
	Intro. orquesta	a ¹ orquesta	Intro. guitarra	a ²	b	Puente	a ¹ guitarra	a ² orquesta	c	Tema final	CODA
COMPASES	1-4	5-10	11-18	19-26	27-34	35-41	42-46	47-53	54-64	65-71	72-80
TONALIDAD	Mi menor				Sol		V/Sol	Sib - Solm	Lam-Sol-Si	Mi	

El tema del estribillo aparece en la mitad del cuarto compás del periodo de introducción y sobre el V grado de la tonalidad, usando el ritmo con puntillo tradicional de la *siciliana*.

Ejemplo 2.1 Andantino siciliano, exposición tema 'a', compases 1-12.

El tema ‘a’ vuelve aparecer al final de la introducción de la guitarra, para repetirse como respuesta por la orquesta, marcando el final de la primera sección.

Ejemplo 2.2 Andantino siciliano, tema 'a' guitarra, compases 19-23.

Toda la parte A y la introducción están escritas en Mi menor, el estribillo se expone al principio y se reutiliza para separar periodos y marcar el final de la sección.

La sección B inicia con una anacrusa hacia un acorde de Sol mayor desarrollando toda la sección dentro de la tonalidad relativa mayor.

Ejemplo 2.3 Andantino siciliano, sección B, compases 26-30.



El siguiente periodo consta de 8 compases, y utiliza una melodía sencilla que se repite tres veces acompañada de un bajo en semicorcheas ejecutado por el pulgar. Esta sección funciona de puente para retomar el tema 'a', esta vez desarrollado sobre el V grado de sol.

Ejemplo 2.4 Andantino siciliano, puente y tema 'a', compases 33-41.



Terminando la reexposición de 'a', se retoma por la orquesta haciendo una modulación de *Si bemol* a *Sol menor*, que anuncia el inicio de una nueva sección.

Ejemplo 2.5 Andantino siciliano, reexposición tema 'a', compases 48-53.



La sección C utiliza material del inicio del segundo periodo de la parte B, la similitud se encuentra en el uso de la anacrusa, las figuras rítmicas y la conducción melódica, pero desarrollándose hacia La menor desde la modulación de la orquesta.

Ejemplo 2.6 Andantino siciliano, Segundo periodo de 'B', compases 30-32.



Ejemplo 2.7 Andantino siciliano, primer periodo de 'C', compases 54-56.



Después repite la figura, pero esta vez hacia Sol mayor.

Ejemplo 2.8 Andantino siciliano, parte C, compases 56-58.



La sección finaliza después de un clímax que conduce a una cadencia en Si mayor.

Ejemplo 2.9 Andantino siciliano, parte C, compases 58-64.



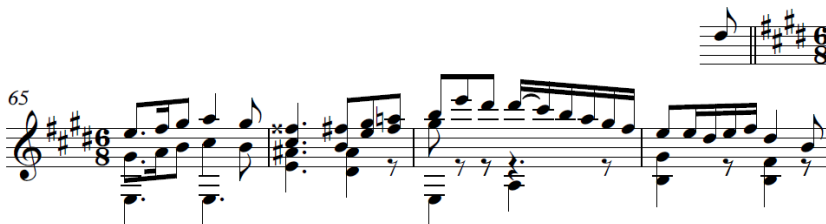
La sección final es una variación de la introducción de guitarra; utiliza las mismas ideas rítmicas y la duración de compases es similar pero escrita en la tonalidad homónima

(Mi mayor). De esta manera la sección final funciona como un epílogo extenso, debido a la coda de larga duración.

Ejemplo 2.10 Andantino siciliano, Introducción, compases 11-15.



Ejemplo 2.11 Andantino siciliano, Tema final, compases 65-68.



La coda, a diferencia del carácter *rubato* del resto de la pieza, tiene una naturaleza más fluida debido a la rítmica en semicorcheas de la melodía y al pedal en corcheas del bajo, esta característica se mantiene hasta llegar al '*slargandosi*' donde se puede aplicar una fermata, para después retomar el tempo. Los dos últimos compases de la sección se prestan a una interpretación más libre y de carácter conclusivo, principalmente en el arpeggio de Mi mayor, mismo que se puede extender hasta el acorde final a gusto del interprete.

Ejemplo 2.12 Andantino siciliano, coda, compases 72-80.

Musical score for Example 2.12, coda, measures 72-80. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes, while the bass line uses chords and eighth notes. A measure number '72' is visible at the start of the first system. The score includes a 'slargandosi' marking and a 'coda' marking. The final measure is marked with a double bar line and a fermata.

Alla Polacca

La polonesa es una danza polaca en tiempo ternario, de velocidad moderada y de carácter procesional y majestuoso que tuvo sus orígenes en las ceremonias cortesanas del siglo XVI. Como danza del siglo XIX se caracteriza por el uso de frases que inician en el primer tiempo del compás, la repetición de motivos rítmicos breves, y las cadencias en el tercer tiempo del compás. Existen ejemplos tempranos del siglo XVIII que ya mostraban estas características, como la Suite francesa no. 6 y la Suite orquestal no. 2 de Bach; otros compositores importantes como Mozart (Rondeau en polonesa de su Sonata para piano K284/ 205b), Beethoven (op. 89) y Schubert (Polonesas a cuatro manos op. 61 y 75) también incursionaron en el género.

Michal Kleofas Oginski (1765-1833) fue el responsable de moldear la polonesa en una pieza miniatura individual para clavecín o piano. Sus piezas son de carácter simple y de un lenguaje independiente a la influencia de Europa occidental; sus 26 polonesas para piano influyeron enormemente en la popularización del género a inicios del siglo XIX y sirvieron de modelo para compositores posteriores, como Chopin, quien lo utiliza en sus primeras polonesas.

Rondó clásico

A partir del clasicismo, el rondó se integra a las formas mayores: sonata, sinfonía, concierto y serenata entre otras. Podemos encontrar rondós en las sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, quienes lo incorporaron principalmente a sus sonatas.

El estribillo suele ser una melodía de carácter popular y de textura sencilla en el tono principal de la pieza, su estructura es principalmente binaria.

Las coplas o episodios se presentan como un tema o melodía contrastante en otra tonalidad afín, la melodía es más compleja y a veces contiene pasajes virtuosísticos. En el concierto las partes de solista tienen las características de la copla.

La forma rondó en la música del clasicismo estaba fijada dentro de la forma A-B-A-C-A-B-A, haciendo A-B-A como un tema, seguido por una sección C que contiene material

contrastante, y que actúa como puente para el retorno de A-B-A. Algunos rondós concluyen con una sección final corta, que lleva la pieza al cierre.

El rondó con tres coplas, formado por 7 secciones (ABACADA), aparece con frecuencia en los últimos movimientos de la Sonata.

Análisis

El tercer movimiento del op. 30 de Giuliani, presenta una estructura en forma ABACADABA.

Exposición

FORMA	A		B		A	
		Estribillo (Tutti) repetición		Copla	eingang ⁷	Estribillo (Tutti)
COMPASES	1-8		9-17	18-22	23-30	31-42
TONALIDAD	La		Mi		La	

Desarrollo

FORMA	C									
		a	b	Puente Orquesta	c	Puente Orquesta	c ² desarrollo	d	d ²	Tema de cierre
COMPASES	43-50	51-62	62-64	65-67	67-68	69-77	78-87	89-100	101-107	108-110
TONALIDAD	Mi									

FORMA	A		D					
		Estribillo(tutti)		a	b	c	c ²	d
COMPASES	112-119		132-147	148-155	156-167		168-176	177-190
TONALIDAD	La		Lam	Do		Lam	Mi La	

2 ° Exposición

FORMA	A		B	A	
		Estribillo (Tutti)	Estribillo orquesta	Copla	Estribillo (Tutti)
COMPASES	191-195	195-198	199-212	213-220	221-232
TONALIDAD	La		Mi	La	

⁷ Eingang: (Ger.: 'entrada') Un pasaje corto a manera de improvisación, que conduce a un material temático. *Eingänge* son generalmente más cortas que las cadenzas, y pueden consistir en solamente algunas notas. (Jackson pp.224)

FORMA	TEMA FINAL				
	a	b ¹ variación	Puente orquesta	b ² variación	CODA
COMPASES	233-242	243-251	251-252	253-264	265-273
TONALIDAD	La				

El estribillo es una sección de 8 compases con repetición, que se intercala entre la guitarra y el violín primero. La melodía es presentada por el violín en los primeros dos compases, y la guitarra responde en los siguientes dos con un pasaje escrito en semicorcheas a manera de escala. Esta fórmula se repite en los siguientes cuatro compases, cerrando con una cadencia perfecta en La mayor ejecutada por la guitarra.

Ejemplo 3.1 Alla Polacca, exposición de estribillo, compases 1-8.

The musical score for Example 3.1 consists of three systems of staves. The first system shows measures 1 and 2, with the guitar part playing a rhythmic pattern of eighth notes and chords, and the violin part playing a melodic line. The second system shows measures 3 and 4, with the guitar part playing a more complex rhythmic pattern and the violin part continuing its melodic line. The third system shows measures 5 through 8, with the guitar part playing a rhythmic pattern and the violin part playing a melodic line. The score is in 3/4 time, key of D major (two sharps), and tempo of 100.

La parte B inicia con la primera copla que se desarrolla sobre la dominante de La; está formada por pasajes virtuosísticos estructurados casi en su totalidad por semicorcheas, y en dos frases de cuatro compases. El acompañamiento orquestal se mantiene muy suave y sencillo en esta sección.

Ejemplo 3.2 Alla Polacca, exposición parte B, compases 9-12.

The image shows a musical score for measures 9-12. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of simple chords. Measure 10 is marked with a '10' and shows a cadenza-like passage with a final note on a half note.

La primer cadenza de este movimiento es tan corta que parece funcionar como un “Eingäng”. Se encuentra en los compases finales de la sección B, y sirve como puente para retomar el estribillo.

Ejemplo 3.3 Alla Polacca, Eingang, compases 18-22.

The image shows a musical score for measures 18-22. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass line consists of simple chords. Measure 19 is marked with a '19' and shows a cadenza-like passage with a final note on a half note. Measure 22 is marked with a '22' and shows a cadenza-like passage with a final note on a half note.

El regreso a la sección A es una variante de la primera, donde en vez de hacer la repetición, la segunda exposición del estribillo se hace enteramente como una variación orquestal que funciona como puente para la sección C.

La sección C es la parte del desarrollo, que puede dividirse en diez secciones o partes.

La primer parte, que llamaremos ‘a’, tiene una duración de ocho compases y está formada por arpeggios, melodías en escala, e intervalos de tercera. Durante los primeros cuatro compases la frase se desarrolla sobre La mayor, después se repite en la dominante, para resolver a la tónica en el último compás.

Ejemplo 3.4 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'a', compases 43-50.

The musical score for Example 3.4, part 'a', consists of two staves. The first staff begins at measure 31 with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 12-measure rest. The melody starts in measure 32 with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second staff begins at measure 46 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 12-measure rest. The melody starts in measure 47 with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The accompaniment in both staves consists of chords and rhythmic patterns in the bass line.

La siguiente sección o parte 'b', introduce una nueva melodía con una agógica similar a la parte 'a', en los primeros compases.

Ejemplo 3.4 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'b', compases 51-62.

The musical score for Example 3.4, part 'b', consists of four staves. The first staff begins at measure 51 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a melody of eighth notes. The second staff begins at measure 55 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a melody of eighth notes. The third staff begins at measure 58 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a melody of eighth notes. The fourth staff begins at measure 61 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a melody of eighth notes. The accompaniment in all staves consists of chords and rhythmic patterns in the bass line.

Un pequeño puente orquestal sirve como introducción a la sección 'c' donde la guitarra responde a la melodía propuesta por la orquesta, este recurso se vuelve a utilizar en los siguientes cuatro compases.

Ejemplo 3.5 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'c', compases 62-69.

The musical score for Example 3.5, part 'c', consists of two staves. The first staff begins at measure 62 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 2-measure rest. The melody starts in measure 63 with a quarter note G#4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The second staff begins at measure 66 with a treble clef, a key signature of three sharps, and a melody of eighth notes. The accompaniment in both staves consists of chords and rhythmic patterns in the bass line.

En 'c²', la guitarra hace un desarrollo conclusivo a través de dos motivos similares de cuatro compases, donde reutiliza recursos ya presentados en las secciones anteriores.

Ejemplo 3.6 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'c²', compases 70-77.

Musical score for Example 3.6, measures 70-77. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system (measures 70-72) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 73-75) continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third system (measures 76-77) concludes the section with a final melodic phrase and a trill.

La parte 'd' introduce un nuevo motivo rítmico que se va repitiendo hasta llegar a la sección de cierre marcada por un *trino*.

Ejemplo 3.7 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'd', compases 78-88.

Musical score for Example 3.7, measures 78-88. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of staves. The first system (measures 78-80) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 81-83) continues the melodic development with similar rhythmic patterns. The third system (measures 84-88) concludes the section with a final melodic phrase and a trill.

La parte 'd²', es una variación del tema presentado anteriormente y que conduce a la parte conclusiva de la sección C.

Ejemplo 3.8 Alla Polacca, Desarrollo, parte 'd²', compases 89-100.

Musical score for Example 3.8, measures 89-100. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves of music. The first staff (measures 89-91) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 92-94) continues this pattern with some rests. The third staff (measures 95-97) shows a more melodic line with some rests and a trill-like figure. The fourth staff (measures 98-100) concludes with a trill-like figure and a fermata.

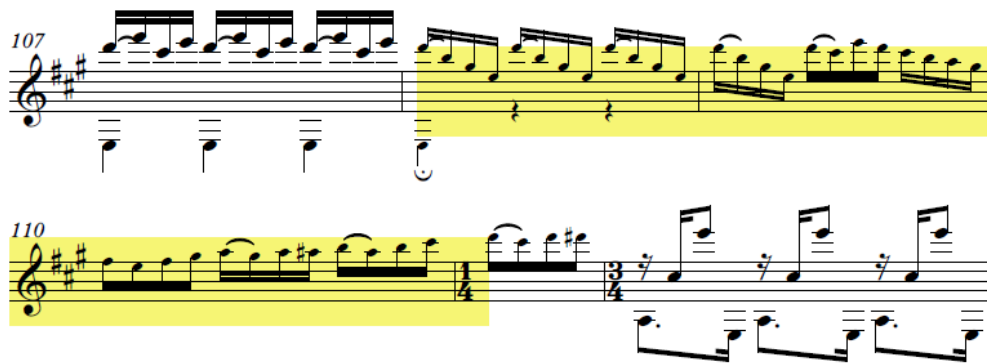
El tema de cierre está compuesto por dos partes; al inicio por una melodía repetitiva acompañada de la orquesta.

Ejemplo 3.9 Alla Polacca, Desarrollo, Tema de cierre, compases 101-107.

Musical score for Example 3.9, measures 101-107. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three staves of music. The first staff (measures 101-103) features a melodic line with a trill-like figure (tr) and a rhythmic pattern. The second staff (measures 104-106) continues this pattern with some rests. The third staff (measures 107) shows a melodic line with a trill-like figure and a rhythmic pattern.

Y después por una sección cadencial a manera de *eingang*, que conecta nuevamente a la sección A.

Ejemplo 3.10 Alla Polacca, Desarrollo, Eingang, compases 107-112.



El regreso a la sección A se hace sin ninguna variación: una exposición del estribillo en la guitarra, y una reexposición orquestal que sirve de puente.

La parte D es la más contrastante ya que está escrita en la tonalidad homónima; La menor. Funciona como un segundo desarrollo de la pieza, compuesta por 5 motivos distintos.

La primera frase se presenta dos veces; primero la expone la guitarra sola y después se repite con acompañamiento orquestal.

Ejemplo 3.11 Alla Polacca, Desarrollo, Sección D, compases 132-139.



El siguiente motivo, se desarrolla sobre Do mayor y utiliza las mismas ideas rítmicas de la frase *a*.

Ejemplo 3.12 Alla Polacca, Desarrollo, Sección D, compases 147-157.

Musical score for Example 3.12, measures 147-157. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff (measures 147-150) features a melody with eighth-note patterns and rests. The second staff (measures 151-154) continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 155-157) shows a more complex rhythmic structure with sixteenth-note runs and rests.

La frase *c* hace un énfasis rítmico en el bajo que acompaña a una melodía más lírica. Este mismo tema se repite con una pequeña variación al final que conecta con la siguiente sección.

Ejemplo 3.13 Alla Polacca, Desarrollo, Sección D, compases 156-163.

Musical score for Example 3.13, measures 156-163. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff (measures 156-157) shows a melodic phrase with eighth notes. The second staff (measures 158-160) continues the melody with a more active bass line. The third staff (measures 161-163) concludes the phrase with a final melodic statement and rests.

La frase *d* se desarrolla sobre la dominante, tiene carácter conclusivo que se conecta a la sección final.

Ejemplo 3.14 Alla Polacca, Desarrollo, Sección D, compases 167-176.

Musical score for Example 3.14, measures 167-176. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff (measures 167-169) features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second staff (measures 170-172) continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third staff (measures 173-175) shows further melodic and rhythmic complexity. The fourth staff (measures 176) concludes the section with a final melodic phrase and a bass line.

La parte conclusiva de la sección D inicia con arpeggios sobre Mi 7 y ritmos de seisillo. Es un pasaje de transición que conecta con la cadenza de cierre.

Ejemplo 3.15 Alla Polacca, Desarrollo, Sección D, compases 177-185.

Musical score for Example 3.15, measures 177-185. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff (measures 177-179) features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second staff (measures 180-182) continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third staff (measures 183-185) shows further melodic and rhythmic complexity. The fourth staff (measures 186-188) concludes the section with a final melodic phrase and a bass line.

La cadenza que da cierre a la sección D, funciona como puente para la reexposición de ABA.

Ejemplo 3.16 Alla Polacca, Desarrollo, cadenza de cierre, compases 186-190.

The image shows a musical score for measures 186 to 190. Measure 186 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/2 time signature. It contains a half note chord, followed by a quarter note, and then a sixteenth-note triplet. Measure 188 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/2 time signature. It features a sixteenth-note triplet followed by a series of sixteenth notes. Measure 189 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/2 time signature. It consists of a continuous sixteenth-note triplet. Measure 190 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/2 time signature. It continues the sixteenth-note triplet pattern.

Al final de la reexposición de ABA se desarrolla un tema final que le da cierre al concierto. Este consta de un tema con 3 diferentes variaciones que alterna con la orquesta a modo de *solo-tutti*, justo en la mitad del desarrollo.

Giuliani utiliza intervallos de tercera y octava, arpeggios, y trémolos entre cada variación para añadir virtuosismo a este último pasaje de cierre.

El inicio del tema es interpretado por la orquesta mientras la guitarra hace un acompañamiento en La mayor, alternando con el acorde de dominante.

Ejemplo 3.17 Alla Polacca, Tema final, parte 'a', compases 233-236.

The image shows a musical score for measures 221 to 236. Measure 221 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/2 time signature. It begins with a whole rest for 12 measures, indicated by a horizontal line with the number '12' above it. The music then starts with a series of eighth notes. Measure 235 is a single staff with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/2 time signature. It continues the eighth-note pattern.

En la siguiente frase la guitarra hace una variación con tercetas, en respuesta al tema propuesto por la orquesta.

Ejemplo 3.18 Alla Polacca, Tema final, parte 'a', compases 237-242.

Musical score for Example 3.18, measures 237-242. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Measure 238 is marked with a '7' below it, and measure 241 is marked with a '7' below it. The music ends with a final chord in measure 242.

Se vuelve a presentar el tema en la orquesta, pero esta vez con una variación en la guitarra que hace trémolo sobre la nota Mi.

Ejemplo 3.19 Alla Polacca, Tema final, parte 'b', compases 243-246.

Musical score for Example 3.19, measures 243-246. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Measure 244 is marked with a '7' below it. The music ends with a final chord in measure 246.

El pasaje de respuesta se desarrolla utilizando octavas.

Ejemplo 3.20 Alla Polacca, Tema final, parte 'b', compases 247-252.

Musical score for Example 3.20, measures 247-252. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Measure 247 is marked with a '7' below it. The music ends with a final chord in measure 252.

Después de un puente orquestal, se vuelve a exponer una variación con trémolos y octavas, hasta llegar a un arpeggio sobre un acorde disminuido que nos marca el final de la sección.

Ejemplo 3.21 Alla Polacca, Tema final, parte 'b²', compases 259-263.

Musical notation for Example 3.21, measures 259-263. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 259 shows a complex sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 262 shows a similar pattern with some rests. Measure 263 concludes with a cadence on a whole note G major chord.

La CODA se desarrolla utilizando arpeggios de seisillo, para finalizar el movimiento con una cadencia hacia La Mayor.

Ejemplo 3.22 Alla Polacca, Tema final, Coda, compases 265-273.

Musical notation for Example 3.22, measures 265-273. This section features sixteenth-note arpeggios (seisillo) in the right hand, with a bass line of quarter notes. Measures 265-267 show the beginning of the arpeggiated pattern. Measures 268-273 show the continuation of the pattern, ending with a final cadence on a whole note G major chord.

Sugerencias interpretativas

Para comprender mejor la música de Giuliani debemos tener claro que su objetivo principal eran las presentaciones públicas, debido a esto, sus composiciones estaban pensadas con este fin. Afortunadamente existe una pequeña declaración escrita en el prefacio de su op. 1, que nos ayuda a entender mejor su visión sobre el instrumento:

El estudio de la guitarra ha sido siempre mi ocupación favorita, y lograr la perfección mi principal objetivo.

Ansioso por descubrir la ruta más corta y directa para lograr mi objetivo, he tenido que recorrer un insuperable camino, para así acercarme al ideal que se encuentra fijo en mi mente.

Entonces, gracias a la constancia y encontrándome con cierto avance y éxito que me acercan a la meta, me surge el deseo de permitir a aquellos que comparten mi vocación participen de los frutos de mi esfuerzo. Para evitar confusiones, he puesto en orden mis ideas respecto a esta labor, y ofrezco una breve, segura y nueva guía que, a mi conocimiento, hasta ahora había sido deseada en vano.

Estos estudios que ahora presento al público, son el resultado de mucho tiempo de trabajo, comprobados por la experiencia y la práctica. Estoy convencido que los amantes de la guitarra, que practiquen fielmente, estarán listos en poco tiempo para poder interpretar con expresión todo lo que se ha escrito de manera más correcta para este instrumento⁸.

Por esta razón, es recomendable revisar los estudios para guitarra escritos por Giuliani (*Método per chitarra op. 1*), ya que en estos aborda prácticamente todas las técnicas que desarrolla en el concierto.

Debido a que el op. 30 fue escrito para un instrumento más pequeño, los diversos métodos que emplea sirven para aprovechar al máximo su sonoridad. Al interpretar este concierto en un instrumento moderno los saltos se vuelven significativamente más grandes, por lo que el dominio de las escalas y su correcta digitación a lo largo de todo el diapasón se vuelve indispensable, ya que el compositor las utiliza todo el tiempo.

La escritura de la obra es bastante idiomática y aprovecha bien los recursos del instrumento, gracias a esto, permite ofrecer demostraciones de virtuosismo por parte del intérprete, un claro ejemplo se encuentra en los compases 141-145 del primer movimiento.

⁸ Heck 1970, pp. 186

Ejemplo 4.1 Allegro maestoso, compases 141-145.

Aunque no deja de ser técnicamente exigente tocar este pasaje en el *tempo* requerido, la escritura permite resolverlo con una digitación correcta de la mano derecha, en mi caso, el uso del pulgar en el bajo y los dedos índice y medio en las notas restantes del tresillo, me permiten mantener estable el arpeggio, y así enfocarme en lograr cambios ágiles de la mano izquierda.

Giuliani utiliza recurrentemente tres técnicas: arpeggios, octavas y terceras. Estos recursos producen el efecto de una sonoridad más grande del instrumento y que el compositor aprovecha para destacar en su interacción con la orquesta.

El uso de octavas es particularmente delicado debido a que las escribe en registros que recorren todo del diapasón, por lo que elegir meticulosamente la digitación de estas es indispensable para evitar errores de notas falsas.

En el ejemplo 4.2, al encontrarse cromáticas las secuencias de octavas, lo más sencillo es elegir dos cuerdas para desplazarse en una posición fija.

Ejemplo 4.2 Allegro maestoso, compases 194-197.

En cambio, en el ejemplo 4.3 se sugiere el uso de cuerdas adyacentes para hacer más fluida la secuencia.

Ejemplo 4.3 Alla polacca, compases 95-100.



Además de su utilización para demostraciones de virtuosismo, Giuliani también usa ingeniosamente los arpeggios para las interacciones con la orquesta; en cualquiera de los dos casos las digitaciones de la mano derecha no son complicadas, sin embargo, es primordial trabajar en el timbre y la intensidad del sonido para lograr que destaquen. Como es el caso de la introducción del tercer movimiento, donde además de arpeggios también utiliza octavas.

Ejemplo 4.4 Alla polacca, compases 1-2.



Las secciones que hacen uso de las terceras requieren de una cuidadosa digitación de la mano izquierda, en gran parte por el tempo al que deben ser ejecutadas, pero también para no interrumpir la fluidez de la línea melódica. En el ejemplo 4.5 podemos apreciar dos frases con este caso, en particular la del compás 49, donde sugiero hacer un cambio a cuerdas 2 y 3 en el tercer tiempo para terminar la frase.

Ejemplo 4.5 Alla polacca, compases 46-50.



Adicionalmente a los recursos ya mencionados, las líneas melódicas correspondientes al bajo también tienen un papel esencial a lo largo de la obra. El control del pulgar de la mano derecha en cuanto a intensidad, duración de las notas, y claridad en las melodías, es un aspecto que se debe revisar en el concierto. Por ejemplo, en los compases 33-36 del andantino siciliano, la línea del bajo primero necesita presencia ya que nos conduce a resolver las tensiones armónicas, pero después debe mantenerse estable y a menor intensidad para acompañar a la melodía.

Ejemplo 4.6 Andantino siciliano, compases 33-37.



Por último, en las cadenzas del concierto el compositor junta todas las técnicas ya mencionadas a modo de improvisaciones escritas, por esta razón, es indispensable comprender en donde termina una frase y en donde comienza una nueva. El uso de la técnica apoyando de la mano derecha en los registros agudos, ayuda a darle mayor proyección y claridad al sonido, sobre todo para los pasajes en escala, en los cuales también debemos elegir de manera concienzuda las digitaciones de la mano izquierda, y aprovechar las notas que podemos pulsar al aire para hacer los cambios de posiciones siempre prestando atención al cambio de timbre que esto implica.

Ejemplo 4.7 Allegro maestoso, fragmento de compás 148.

Los círculos verdes marcan sugerencia de división de frases



Manuel M. Ponce (1882-1948)

Datos biográficos y contexto histórico

Manuel María Ponce Cuéllar, nació en la ciudad de Fresnillo en Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Desde temprana edad mostró interés en la música en parte gracias a su madre Doña María de Jesús Cuéllar quien era una aficionada de la música; a la edad de 9 años compuso su primer obra titulada “La danza del sarampión”.

A los 15 se convirtió en el organista de la catedral de San Miguel en Aguascalientes, y a los 18 entró a estudiar al Conservatorio Nacional de Música en la ciudad de México, donde su predilección hacia la música romántica para piano y la música de salón se hizo más evidente. Al poco tiempo de haber ingresado al Conservatorio, decide viajar a Europa para continuar sus estudios en el ‘Liceo Musicale’ en Bolonia, Italia y en el Conservatorio Stern en Berlín, Alemania. Durante esta época y a su regreso a México, Ponce decide explorar el folclor musical del país, inspirado por otros compositores europeos que habían hecho lo mismo (Otero pp.7- 11).

A partir de la revolución mexicana en 1910 se inició un movimiento nacionalista en las artes, Ponce fue participe de este movimiento, de hecho, se le atribuye ser uno de los iniciadores del nacionalismo musical mexicano, ya que fue el primer compositor en integrar el lenguaje de la música popular y la canción mexicana en sus obras, labor que después se consolidaría a través de su alumno Carlos Chávez.

En 1915 fue a La Habana para impartir clases de piano y colaborar con algunos diarios, ya que otra de sus facetas fue la de crítico y musicólogo, en México colaboró en numerosos periódicos entre ellos “El Heraldo Ilustrado” y “El Universal”, además de publicaciones en “Revista Musical de México” y “Gaceta Musical”. Al volver al país fue director de la Orquesta Sinfónica de México, y en 1925 fue comisionado por la Secretaría de Educación para estudiar en París las nuevas tendencias musicales, y los métodos utilizados para catalogar canciones populares (Otero p.22). Al concluir sus estudios en composición en la Escuela Normal de Música de París, regresó a la ciudad de México en 1933 para ocupar el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música.

En 1947 se le otorga el Premio Nacional de Ciencias y Artes, y un año después, muere en la ciudad de México el 24 de abril de 1948.

Su obra oscila entre el romanticismo y el modernismo con elementos impresionistas, aunque también utilizó la riqueza musical de la música popular mexicana para explorar nuevos estilos de composición.

Ponce y la guitarra.

En 1923, Manuel M. Ponce tuvo la oportunidad de conocer al guitarrista español Andrés Segovia, quien visitaba por primera vez México para ofrecer un concierto. A raíz de este encuentro quedó impresionado con la interpretación del músico, al pedirle Segovia componer algo para la guitarra, Ponce que se encontraba inspirado por el encuentro le envió meses después un arreglo de “la Valentina”, y una pieza que más tarde se convertiría en el tercer movimiento de la “Sonata mexicana”.

A raíz de la amistad que entablaron, y de la necesidad del guitarrista español por incrementar su repertorio, Ponce inició un importante periodo de producción para la guitarra que abarcó de 1923 a 1948.

A sus 43 años y con una carrera consolidada en México, decidió que era un buen momento para expandir sus conocimientos y aprender más sobre las técnicas contemporáneas de composición de la época. Con este propósito el 25 de mayo de 1925 se embarca a Francia junto con su esposa, para vivir en París. Durante este periodo su amistad con Andrés Segovia se hizo más cercana ya que en aquel tiempo el guitarrista también vivía en París, esto creó un fuerte vínculo entre ellos al grado de que Segovia daba preferencia a las composiciones de Ponce, por encima de otros compositores con los cuales colaboraba.

En el mismo año ingresó a la Escuela Normal de Música de París, para estudiar composición en la cátedra de Paul Dukas, donde conoce a Heitor Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo, compositores que también colaboraron con Segovia.

Este periodo marcó un cambio en su estilo de composición, en México a mediados del siglo XIX predominaba el estilo romántico europeo, influencia que se veía reflejada en sus trabajos. A raíz de su exposición al ambiente intelectual parisino, incorporó un

lenguaje más cercano a los estilos musicales de principios del siglo XX. Paul Dukas en alguna ocasión refiriéndose a Ponce dijo:

“tú no eres un pupilo, eres un ilustre músico que me hace el honor de escucharme”. (Otero pp.28 -29)

Durante este periodo, trabajaba intensamente en su repertorio para guitarra explorando diferentes estilos, incluso en algún momento acordó con Segovia componer piezas bajo seudónimos para jugar bromas al público y a los críticos musicales, atribuyendo su trabajo a compositores barrocos como Silvius Leopold Weiss, demostrando de esta manera su dominio en lenguaje de diversos estilos musicales. Durante su estancia en París de 1925 a 1933, compuso la mayoría de sus piezas para guitarra.

Sonata III

En 1927 creó su tercer sonata para guitarra dedicada a Andrés Segovia, en la que es muy clara la utilización del lenguaje contemporáneo adquirido en su estancia en París.

Consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *chanson* y *allegro non troppo*, con la sexta cuerda afinada en Re. La constante colaboración y revisión con el guitarrista, y el contexto cultural en el que se encontraban, sitúan a la sonata en un nuevo lenguaje que no había mostrado en sus trabajos anteriores, como el uso de acordes cuartales, y armonías como recurso expresivo a manera de “color”.

A estas alturas tenía mayor conocimiento del instrumento, y aunque nunca aprendió a tocarlo, sabía cómo explorar las posibilidades técnicas y timbres de la guitarra, esta evolución se ve claramente en la sonata III.

Allegro Moderato

El primer movimiento está escrito en forma sonata, la utilización de la armonía no es funcional en el sentido estricto ya que Ponce utiliza todo tipo de recursos cromáticos para generar un ambiente más impresionista, así como el uso constante de acordes de séptima, novena y sexta añadida. Los acordes sin arpeggio presentados en el tema

crean el efecto de una sonoridad amplia, y sirven para explorar distintos timbres y colores en el instrumento.

Es una pieza de carácter enérgico y a la vez introspectivo, está en la tonalidad de Re menor y escrita en un compás de 4/4 en tiempo de *Allegro moderato*.

Forma:

Tabla 1, Sonata III, Forma del primer movimiento, Allegro Moderato.

A - Exposición								
Forma	Tema 1	Transición 1	Variación 1	Variación 2	Puente	Tema 2	Transición 2	Repetición A
Compases	1-8	9-14	15-18	19-24	25-40	41-47	48-58	
tonalidad	Rem					Lam		

B- Desarrollo					
Forma	Tema (basado en T1)	Variación 1 (clímax)	Variación 2 (T1)	Tema 3 (cuartales)	Variación 3 (T1)
Compases	59-62	63-73	74-83	84-91	92-100
tonalidad	Re				

A ¹ - Reexposición									
Forma	Tema 1	Transición 1	Variación 1	Variación 2	Puente	Transición 2	Tema 2	Transición 3	Coda
Compases	101-108	109-113	114-118	119-124	125-130	131-140	141-147	148-153	154-158
tonalidad	Rem						Rem		

Exposición:

El Tema 1 lo encontramos en los compases 1-8, se presenta en Re menor y está formado por acordes sin arpeggio que se alternan con una nota pedal en re.

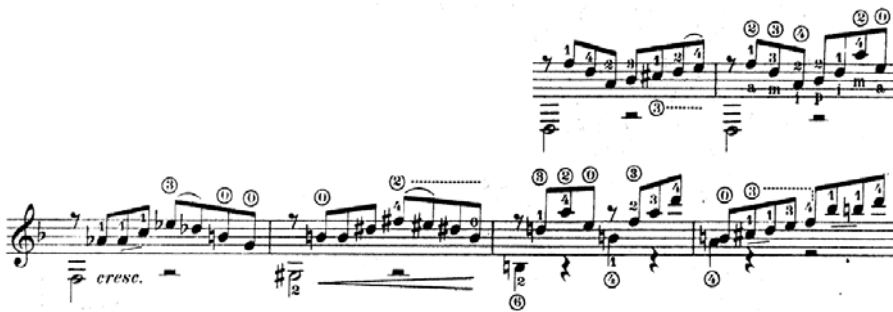
Ejemplo 1.1 Sonata III, Tema 1, Exposición, compases 1-8.



Podemos dividir el tema en dos periodos: el primero abarca los primeros 4 compases, repitiendo la rítmica de los dos primeros, y el segundo periodo abarca de los compases 5 al 8, donde mantiene la misma rítmica de negras y corcheas, finalizando el tema con una escala pentatónica sobre Mi bemol.

A partir del compás 9, tenemos la primera transición que funciona como primer puente modulante, a diferencia del Tema 1 este hace uso de arpeggios durante toda la sección.

Ejemplo 1.2, Sonata III, Transición 1, Exposición, compases 9-14.



Los compases 15 al 40 corresponden a dos variaciones y al puente, nos encontramos con un uso extenso de alteraciones y progresiones cromáticas que llenan de color toda la sección.

Ejemplo 1.3 Sonata III, Variación 1, Exposición, compases 15-24.



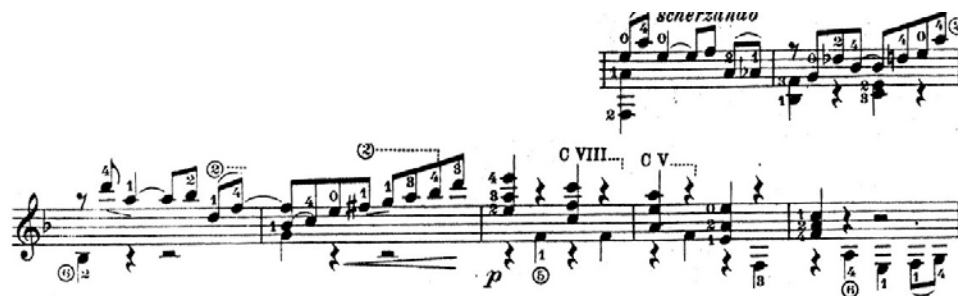
El tema 2 presenta un carácter distinto al primer tema, está escrito en La menor y bajo la indicación de “*piu lento ed espressivo*”. está formado en los dos primeros periodos por acordes con una melodía en la voz superior, y con un bajo en forma de respuesta, el tercer periodo está formado por acordes descendentes.

Ejemplo 1.4 Sonata III, Tema 2, Exposición, compases 40-48.



La segunda transición empieza bajo la indicación de *scherzando*, es una sección más melódica que contrasta con lo presentado en los temas anteriores, alterna el tema en acordes y arpeggios, y está formada con una melodía acompañada que empieza en forma descendente y concluye ascendente. En los últimos compases utiliza acordes descendentes de carácter conclusivo.

Ejemplo 1.5 Sonata III, transición 2, Exposición, compases 48-54.



Desarrollo:

Abarca de los compases 59 al 100 y se lleva a cabo sobre la idea rítmica del Tema 1, presentado en la parte A:

Ejemplo 1.6 Sonata III, Tema 1, Desarrollo, compás 59.



Esta variación del Tema 1, la encontramos durante todas las fases del desarrollo y bajo distintos tratamientos.

La parte climática inicia a partir del compás 63 y tiene una duración de diez compases, el tema se encuentra en una combinación rítmica de tresillos y octavos que se mantiene durante toda la sección. Sobre el compás 65 está la indicación '*animando sempre*', para mantener el carácter de la sección que culmina en un '*forte*' indicado en el compás 70, a partir de aquí la intensidad va disminuyendo para conectar con la siguiente sección del desarrollo.

Ejemplo 1.7 Sonata III, Variación 1, Desarrollo, compases 63-70.

La parte final de esta sección tiene una sensación de reposo en comparación a la anterior, esta vez el tema se alterna entre frases de figuras de blanca y negras.

Ejemplo 1.8 Sonata III, Variación 2, Desarrollo, compases 74-80.

Por último, viene una sección con acordes de cuarta y una exposición del tema en el registro agudo de la guitarra como cierre del desarrollo.

Ejemplo 1.9 Sonata III, final de tema 3 y variación 3, Desarrollo, compases 87-100.

Reexposición:

La reexposición empieza en el compás 100 y regresa a la tonalidad de Re menor, la primera variación se desarrolla sobre la misma tonalidad, quedando en un registro más grave que el de la exposición.

Ejemplo 1.10 Sonata III, Variaciones 1 y 2, Reexposición, compases 113-121.

Todo el material de la exposición se vuelve a presentar de manera transportada, esto permite llegar al tema 2 en la tonalidad original y sobre un registro más agudo.

Ejemplo 1.11 Sonata III, Tema 2, Reexposición, compases 139-144.

La Coda tiene una duración de 5 compases y termina sobre acordes arpegiados de Re mayor con sexta, esto crea una sensación de continuidad que permite conectar fácilmente con el siguiente movimiento.

Ejemplo 1.12 Sonata III, Coda, Reexposición, compases 154-158.



Chanson

La *chanson* inicialmente se refería a canciones polifónicas francesas de la Edad Media y el Renacimiento, pero ha estado en uso continuo para denotar canciones folclóricas o canciones cultas con texto en francés, hasta canciones acompañadas o instrumentales del siglo XVII hasta el siglo XX. Su estructura es simple, con secciones repetidas al inicio o al final bajo el esquema ABA, AABC, ABCC o incluso ABCA. (Latham p.291 y p. 414)

El 2º movimiento de la sonata III es una *chanson* con estructura ABA, se caracteriza por ser muy expresivo y en tiempo lento, utiliza recursos de la música renacentista como el contrapunto y una armonía en su mayoría tradicional, sin embargo, mantiene el carácter de música del siglo XX y fragmentos que recuerdan al impresionismo. Está escrito en Re menor y en compás de 6/8 bajo la indicación de tiempo *Andante*.

Forma:

Tabla 2, Sonata III, Forma del segundo movimiento, Chanson.

	A		B		A ¹		CODA
Forma	Tema	Puente	Tema 2	Transición	Tema (contrapunto)	Puente	Final
Compases	1-12	13-15	16-23	24-29	30-41	42-44	45-51
tonalidad	Rem	VII - I	Re	VI-VII-V	Rem	VII-I	Rem

El Tema aparece escrito en la tónica con un contrapunto en la voz intermedia, y abarca de los compases 1 al 12.

Ejemplo 2.1 Sonata III, Chanson, Tema A, compases 1-12.

Podemos dividirlo en dos periodos marcados por un contracanto en el bajo al final de ambos:

Ejemplo 2.2 Sonata III, Chanson, Tema A, Periodo 1 compases 1-4.

Ejemplo 2.2 Sonata III, Chanson, Tema A, final Periodo 2, compases 10-12.

El puente presenta un ritmo de danza, acompañado de un bajo en cada tiempo fuerte y construyéndose sobre armonías de séptima y séptima con novena, que resuelven a un acorde con de tónica con calderón.

Ejemplo 2.3 Sonata III, Chanson, puente, compases 13-15.

La sección B contrasta con el carácter melancólico de A, mantiene el ritmo de danza propuesto en el puente y está escrita bajo la indicación de tempo “Vivo”. Abarca de los compases 16 al 23.

Ejemplo 2.4 Sonata III, Chanson, Parte B, compases 16-23.

De manera similar a la sección A, se puede dividir en dos periodos marcados por el acorde con *fermata* del compás 19. Ambos periodos presentan la misma idea rítmica alternándose entre el I y el V grado de la tonalidad, pero en diferentes alturas.

La siguiente sección es un tema de transición que regresa al tiempo de *Andante*, pero bajo la indicación de *Calmo* y *piano espressivo*. Es un tema nuevo que abarca de los compases 24 al 29, y que prepara el regreso al tema principal.

Ejemplo 2.5 Sonata III, Chanson, Transición, compases 24-29.

La reexposición de A muestra un desarrollo en el tratamiento contrapuntístico de la voz media, logrando una mayor tensión armónica y haciendo más expresiva la reaparición del tema principal.

Ejemplo 2.6 Sonata III, Chanson, fragmento reexposición de A, compases 30-35.

El puente se vuelve a presentar sin cambios, pero esta vez sirve de enlace con la Coda.

Ejemplo 2.7 Sonata III, Chanson, puente y Coda, compases 42-51.

La Coda usa material de A, tanto del tema principal como del contracanto del bajo. Finaliza en un acorde de Re acompañado de armónicos, que al igual que la sección anterior, deja una sensación de continuidad que ayuda a conectar con el movimiento final.

Allegro non troppo

El último movimiento es un rondó, en donde el estribillo se repite después de cada episodio intermedio. El tema se caracteriza por tener un aire español, está construido por rasgueos y frases en escala sobre Re mayor. Los temas intermedios son contrastantes y de carácter opuesto al tema principal.

La forma está basada en el rondó-sonata clásico, sin embargo, Ponce hace algunas innovaciones agregando nuevas secciones contrastantes a la cuarta copla. La armonía empleada no es inusual, pero si tratada de una manera muy particular, mezclando recursos de la música española y la música impresionista.

La obra está escrita en Re mayor y en compás de 3/4, a tempo de *Allegro* y con una estructura rítmica formada principalmente por corcheas y semicorcheas.

Forma:

Es un Rondó con forma ABACDAEAE sin Coda.

Tabla 3, Sonata III, Forma del tercer movimiento, Allegro non troppo.

Forma	A	B	A	C	A	D	A
	Exposición 1	Copla 1	Exposición 2	Copla 2	Exposición 3	Copla 3	Exposición 4
Compases	1-8	9-16	17-24	25-38	39-46	47-66	67-74
tonalidad	Re	Lam	Re	Sim	Re	Rem	Re

Forma	E						A	E1
	Copla 4	E1 (contraste)	Copla 4	E1	Copla 4	E1	Exposición 5	Episodio contrastante
Compases	75-82	83-86	87-94	95-98	99-124	125-128	129-139	140-148
tonalidad	Re frigio						Re	

En los compases 1al 8, se expone el tema principal en la tonalidad de Re mayor, la presentación es enérgica a través de un acorde rasgueado en la tónica, y con la utilización de dieciseisavos sobre la escala de Re mayor. Este tema aparece siempre intercalado entre las coplas y sin modificación.

Ejemplo 3.1 Sonata III, Allegro non troppo, tema A, exposición 1, compases 1-8.

El ritmo tiene un aire alegre, y define las células rítmicas que se van a utilizar durante todo el tercer movimiento.

El tema B se presenta en La menor, es la copla más parecida al tema ya que mantiene el aire español, utiliza patrones similares en los acordes y escalas, con un ritmo en corcheas y variaciones a semicorcheas.

Ejemplo 3.2 Sonata III, Allegro non troppo, tema B, compases 9-16.

El tema C presenta un ritmo más marcado, resalta el uso de octavas en el bajo que responden al motivo de carácter rítmico en la voz aguda. Puede dividirse en dos secciones, durante los primeros seis compases está en Si menor. Después de la indicación 'poco ritardando' que da cierre a la primera sección, se vuelve a presentar el tema en Sol menor.

Ejemplo 3.3 Sonata III, Allegro non troppo, tema C, compases 25-38.

La parte D se desarrolla principalmente en Re menor, aunque en ocasiones parece estar en modo Frigio, es un movimiento más lento y contrastante en comparación al

tema principal, de todos los episodios es el más lírico y de carácter modal. Su tratamiento es a través de acordes en su mayoría simultáneos y cromáticos, que producen una riqueza de sonoridad y colores debido al movimiento casi coral de las voces.

Ejemplo 3.4 Sonata III, Allegro non troppo, tema D, compases 47-66.

Se puede dividir la sección en frases de cuatro compases que se distinguen claramente por los acordes con calderón. A partir del compás 59 se repite el tema, pero esta vez terminando sobre un acorde de dominante, que ayuda a regresar a la cuarta exposición de A.

De los compases 76 al 128, se desarrolla el tema E, está formado por episodios contrastantes que se alternan entre los tempos *Vivo* y *Lento*. Esta sección alterna el virtuosismo mediante el uso de Trémolo y escalas, con la tranquilidad de pasajes en acordes lentos y expresivos.

Ejemplo 3.5 Sonata III, Allegro non troppo, tema E, compases 75-86.

La primera parte de E inicia con la copla número 4, está escrita en trémolos y divide en dos secciones marcadas por escalas sobre Re frigio; la última escala es descendente y conecta directamente al primer episodio contrastante.

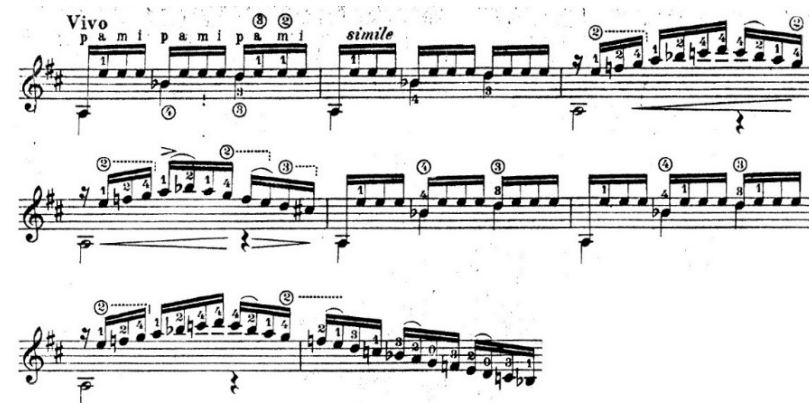
La sección E1 está construida en cuatro compases; a cuatro voces con la melodía principal en el registro agudo, un contracanto en la voz intermedia, y un bajo como acompañamiento. Se desarrolla sobre la tónica, y hace uso de cromatismos y extensiones armónicas entre las distintas voces. Tiene la indicación dinámica 'enérgico' y podemos dividirla en dos frases de dos compases.

Ejemplo 3.6 Sonata III, Allegro non troppo, tema E1, compases 83-86.



La siguiente aparición de E, mantiene el mismo modelo melódico pero construido sobre la dominante y desarrollándose en La Frigio.

Ejemplo 3.7 Sonata III, Allegro non troppo, tema E, compases 87-94.



E1 se vuelve a presentar con la misma estructura, pero con la melodía en un registro más grave, y en el mismo tono que la sección anterior.

Ejemplo 3.8 Sonata III, Allegro non troppo, tema E1, compases 95-98.



La última exposición de 'E' es más larga que las anteriores, se va dividiendo en periodos de cuatro compases y finaliza con una extensión de cierre de dos compases bajo la indicación de *ritardando molto*. En esta sección el trémolo hace la función de contracanto a la melodía expuesta por el bajo, y a su vez va marcando los cambios de periodo.

Ejemplo 3.9 Sonata III, Allegro non troppo, fragmento de tema E, compases 99-109.

La penúltima aparición del tema contrastante, repite el modelo ya establecido pero esta vez en la región armónica de la sensible.

Ejemplo 3.9 Sonata III, Allegro non troppo, fragmento de tema E, compases 99-109.

Ponce concluye la obra con la sección A y E1 en vez de coda. Hace algunas alteraciones al final del tema principal, el cual extiende con dos silencios de todo un compás. La última exposición de E1 se desarrolla en la región armónica de la dominante, y finaliza con una cadencia extendida sobre el V y I grado en los últimos cuatro compases.

Ejemplo 3.10 Sonata III, Allegro non troppo, tema A y E1, compases 129-148.



Sugerencias interpretativas

Debido a la estética de la pieza y a su estructura armónica, es muy importante prestar atención a los matices y agógica que vienen marcados de manera muy específica en la partitura, además de considerar los posibles cambios de timbre en las progresiones de acordes. Utilizar correctamente estos recursos beneficia al contraste de carácter entre temas, y al control sobre el discurso musical. El uso de diferentes timbres en el siguiente ejemplo, nos ayuda a distinguir una frase que se repite en diferentes registros.

Ejemplo 4.0 Sonata III, Allegro moderato, compases 15-18.



De igual manera, ser cuidadosos con la duración de las notas permite que la conducción melódica sea más clara y se distinga en que voz se desarrolla el tema. El uso moderado de *rubato*, puede favorecer a los cambios de sección o de carácter entre periodos.

En el siguiente ejemplo hacer *rubato* en la anacrusa del compás 56, hace más claro el *rallentando* del compás 57.

Ejemplo 4.1 Sonata III, Allegro moderato, compases 55-57.



La sensación de 'legato' en el segundo movimiento es un factor esencial para su interpretación, para lograrlo es necesaria una correcta digitación en la mano izquierda y una técnica meticulosa para que las notas terminen de sonar justo cuando empieza el siguiente sonido, de igual manera, hay que destacar las melodías en contrapunto y el contracanto del bajo para hacer entendible la interacción entre estas y el tema principal.

Ejemplo 4.2 Sonata III, Chanson, compases 1-4.



En cuanto a digitación es recomendable abordar primero la propuesta por Segovia, esto con el fin de familiarizarse con la pieza y explorar los timbres propuestos por el guitarrista.

El buen uso de matices en el tercer movimiento, enfatiza el carácter antagonista entre las coplas y el tema principal. En el tema A los acordes arpegiados del principio deben sonar con mucha presencia, utilizar el pulgar de la mano derecha para ejecutarlos es una buena opción, y en mi caso, digitar el primer acorde con una media cejilla ayuda a la velocidad de cambio de acorde.

Ejemplo 4.3 Sonata III, Allegro non troppo, compases 1-3.



Al igual que los movimientos anteriores, cuidar la conducción melódica, apegarse a las indicaciones de carácter del compositor y seguir de manera estricta las indicaciones agógicas nos da un mayor control sobre el discurso de la pieza. Un ejemplo muy claro lo encontramos en las escalas de la parte E, donde existe el riesgo de querer ejecutarlas a un tempo más rápido del indicado; de esta misma sección es importante ejercitar la estabilidad del trémolo.

Ejemplo 4.4 Sonata III, Allegro non troppo, compases 75-86.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked 'Vivo' and 'p', with a melodic line and a 'pami pami pami' vocalization above it. The middle staff is marked 'simile' and shows a similar melodic pattern. The bottom staff is marked 'Lento' and 'energico', with a more complex rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)

Datos biográficos y contexto histórico

Mario Castelnuovo-Tedesco Nació en Florencia el 3 de abril de 1895, y muere en Beverly Hills, California el 16 de marzo de 1968. Su educación musical formal se inició en Florencia en 1909, donde recibe su título de pianista, y en 1918 el diploma en composición en el *Liceo Musicale de Bologna*. Quizá la figura musical más influyente en el desarrollo temprano de Castelnuovo-Tedesco fue el compositor Ildebrando Pizzetti con el cual estudió en 1915. La música de Castelnuovo-Tedesco formaba parte del repertorio de la *Società italiana di Musica*, de la cual su maestro Pizzetti fue uno de los fundadores, esto le dio la exposición necesaria y ayudó a crear una reputación que se vio reforzada por el patrocinio de la *Sociedad Internacional de Música Contemporánea*, que, durante un período de 18 años usó su música más que la de cualquier otro

compositor italiano. Además de compositor, fue un pianista exitoso, crítico y ensayista, y como tal contribuyó ampliamente a diversas revistas de música italianas.

En el verano de 1939, poco antes del estallido de la guerra, se fue con su familia a Nueva York, permaneciendo en esta ciudad durante un año y medio antes de mudarse a California. Allí, en el otoño de 1940, firmó un contrato con la Metro-Goldwyn-Meyer, iniciando una relación con varios estudios de Hollywood, incluyendo Columbia, Universal, Warner Brothers, 20-Century Fox y CBS que duró de 1940 a 1956. Durante este tiempo compuso más de 70 obras de concierto, incluyendo canciones y ópera.

Tedesco se convirtió en ciudadano de Estados Unidos en 1946, y hasta su muerte, estuvo afiliado al Conservatorio de Música de Los Ángeles (más tarde Instituto de las Artes de California). También fue un destacado profesor de música para cine, y entre sus alumnos destacados se encuentran Jerry Goldsmith, Henri Mancini, André Previn, y John Williams.

Tedesco y la guitarra

La búsqueda de Andrés Segovia por ampliar el repertorio de la guitarra, lo llevó a relacionarse con compositores de reputación establecida, que no necesariamente estaban familiarizados con el instrumento como Manuel M. Ponce y Castelnuovo-Tedesco entre otros.

Cuando Segovia viaja a Venecia en 1932 con Manuel de Falla, conoce a Mario Castelnuovo-Tedesco durante el Festival Internacional de Música, que era un punto de reunión de figuras importantes de la música. De Falla, que ya había colaborado con el guitarrista y a raíz de esto entablado amistad, le pidió que lo acompañara a la presentación de una de sus obras. Durante el Festival asistieron a la presentación del *Quintetto per-Pianoforte e Archi* de Castelnuovo-Tedesco, donde tuvieron oportunidad de conocer al compositor y elogiar su obra, pero a pesar de haberse encontrado en diversas ocasiones con él, Segovia no tuvo oportunidad de platicarle sobre sus proyectos para la guitarra, fue hasta el último día del festival cuando a través de Clara, la esposa de Tedesco, pudo hacerle la petición de una obra.

Cuando regresa a su ciudad, el compositor le escribe una carta diciendo:

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

El guitarrista contestó con una nota en donde le mostraba la afinación del instrumento, y dos piezas que a su juicio contenían las mayores dificultades técnicas que se podía encontrar: las Variaciones sobre un tema de Mozart de Fernando Sor y las Variaciones sobre la Folía de España de Manuel M. Ponce, quien llevaba varios años colaborando con Segovia y ya le había escrito la Sonata III entre otras obras.

Tedesco, al estudiar estas piezas, decidió hacer una del mismo género: el resultado fue las *‘Variazioni attraverso i secoli’*, donde abarca distintos estilos, desde una *Chacona* y un *Preludio*, seguidos por dos valeses al estilo de Schubert, para finalizar con un *Fox-Trot* al estilo jazz. Cuando terminó la *Chacona* y el *Preludio* se los envió a Segovia preguntándole si era posible tocarlos en la guitarra, pero antes de que llegara la respuesta ya había escrito toda la pieza.

En una carta que Segovia escribe en 1933 a Manuel M. Ponce, habla de la composición como *‘refinada e inteligente, con muy agradable sonoridad’*.⁹ Segovia y Tedesco se reunieron de nuevo en Italia, y de este encuentro surgió la idea de componer la *Sonata Omaggio a Boccherini*.

Más tarde en ese mismo año, Segovia le escribió con una nueva petición diciendo:

*“Paganini también era admirador de la guitarra, ¿Por qué no escribes un homenaje a Paganini?”*¹⁰

A Tedesco le gustó la idea y compuso una larga e intrincada pieza bajo el nombre de *Capriccio Diabólico*.

A raíz de estos encuentros, Tedesco se convertiría en un gran entusiasta de la guitarra, y seguiría componiendo piezas para Andrés Segovia hasta su muerte en 1968.

⁹ Alcázar, Miguel. (1989). The Segovia-Ponce Letters, Columbus, p. 148.

¹⁰ *‘Perche non scrivi un Omaggio a Paganini?’* Castelnuovo-Tedesco, Una vita di musica [Parte I], p. 312.

Finalmente compuso numerosas obras para el instrumento por iniciativa propia, y dedico parte de su obra a otros guitarristas.

Poco después de emigrar a los Estados Unidos, Castelnuovo-Tedesco completo su primer concierto para guitarra y orquesta, dedicado a Segovia, que durante mucho tiempo fue considerado el primero para el instrumento en el siglo veinte.

Su trabajo incluye 35 piezas para instrumento solista; tres para dúo, cuatro con orquesta, seis con voz, ocho para varias combinaciones de instrumentos, incluyendo un concierto para dos guitarras y orquesta, y una pieza para narrador, clarinete, acordeón, banjo, contrabajo, percusión y guitarra.

Capriccio diabólico, op. 85

La pieza busca imitar las dificultades técnicas de la música de Paganini, volviéndola de carácter virtuosístico. Segovia la estrenó en Londres en 1935, sólo veinte días después de recibirla. Sin embargo, nunca estuvo de acuerdo con el título, y se lo hizo ver en una carta que le escribió el 21 de enero de 1954, desde Kansas City:

El Capriccio que toqué en Nueva York estuvo muy “diabólico”. Hace mucho tiempo que te pedí permiso para suprimir el adjetivo, conservando, como es natural, el subtítulo explicativo de “Omaggio a Paganini”. De esa manera se imprimió en el programa de Town Hall. La razón de la supresión del término “diabolico”, es que la crítica, así como el público que asiste a la audición, espera más una pieza de “fuegos artificiales” que lo que realmente es. Ni uno ni otro pueden entender que el “diabolismo” pueda estar entre las tentaciones de las dulces e insinuantes melodías, sino en trayectos rápidos y ágiles que jamás en la guitarra parecerán tan satánicos como en el piano o en el violín. Cuando he incluido el nombre completo de la pieza, la crítica ha hecho alusión de una manera humorística; en Londres, por ejemplo, en la crítica del Times, hablaron mucho de la benignidad del diablo que te había inspirado... Todo el mundo ama tu pieza, anunciada sin el título de “diabolico” y en Nueva York, la reacción del auditorio fue sumamente entusiasta... Andrés”.

Tedesco nunca estuvo de acuerdo con la interpretación de Segovia, como lo describe en la carta que le escribe el 3 de mayo de 1959:

...yo encuentro tus ejecuciones de mi música excelentes y tus discos magníficos, con excepción del Capriccio Diabolico, que tú ya lo sabes. En él amo la sonoridad, aunque menos la interpretación...

En 1945 a petición de Segovia, Castelnuovo-Tedesco hizo un arreglo de *Capriccio diabolico* para guitarra y orquesta (Opus 85b) pero nunca lo tocó.

Análisis

Para entender la forma de la pieza es indispensable saber de dónde surge el término “*Capriccio*”. Tradicionalmente era una pieza de música vocal o instrumental de carácter fantástico o caprichoso, esto se refiere a obras que no tienen forma fija en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad.

Rousseau lo definió en su diccionario (1768) como “una especie de música libre, en que el compositor, sin sujetarse a ningún tema, da rienda suelta a su genio y se somete al fuego de la composición” (Latham, pp. 293).

En el siglo XVI, en ocasiones se daba este nombre a los madrigales, pero a principios del XVII se utilizó para piezas de teclado que empleaban imitación fugada, aunque no siguieran necesariamente las reglas del contrapunto estricto (Latham, pp. 293).

En el siglo XVIII, la indicación “a capriccio” fue utilizada en ocasiones para indicar una *cadenza*. Con frecuencia tales pasajes eran publicados como piezas separadas, generalmente como estudios técnicos de corte virtuosístico. Los 24 *Capriccios* para violín (1733) de Locatelli, fueron originalmente *cadenzas* de conciertos que posteriormente sirvieron de modelo para otros compositores como Paganini.

Tedesco sabía que era una forma muy utilizada por Paganini para demostrar su virtuosismo, y al utilizar este término en el título de la pieza nos da una idea del carácter con el que se debe de ejecutar.

El Capriccio Diabólico se divide en siete partes que van desarrollando el material presentado en la exposición. Las secciones se conectan entre sí a través de un pasaje de transición o puente:

Forma	A			B		C				D	
Secciones	exposición	A1	transición	A2	transición	A3	A4		transición	A5	transición
Compases	1-15	16-29	30-37	38-54	55-66	67-99	100-105	106-121	122-133	134-144	145-153
Tonalidad	Rem		VI- I -V - VI	Re	III v/Si ^b Re	Rem - V	Vdis/V - Rem	IIIm- Fa	Re	IIIm/Re	V/Mim - Re

E		F			FINAL
A6	transición	A7	transición		Coda
154-163	164-167	168-190	191-203	204 - 220	221-260
Re	Sol	Solm - V - VI	Si ^b - VI	Re - Rem	Rem -V - Rem

Mario Castelnuovo-Tedesco dijo:

*"¡Ahora, con respecto a la guitarra, tengo que hacer algunas 'confesiones'! ¡En primer lugar, no toco la guitarra en absoluto! ¡Ni siquiera -y siempre digo esto- una cuerda abierta! ¡Sin embargo, 'pienso en términos guitarrísticos 'y me gusta' inventar '! Sé muy bien que mis piezas son, a veces, "intocables" y que no sólo requieren digitación, sino también la "buena voluntad" de un editor (¡a quien siempre estoy muy agradecido!). ¡Pero, por otra parte, si no era 'atrevido', entonces la misma melodía se repetiría una y otra vez! "*¹¹

Andrés Segovia generalmente hacía modificaciones a las piezas que le dedicaban, de algunas aún se conservan los manuscritos originales con las anotaciones hechas por el guitarrista como es el caso del Capriccio Diabólico, su versión es más fácil de tocar y sus modificaciones a la armonía cambian el carácter original por un estilo más romántico; da mayor énfasis y fluidez a la melodía, y hace posible ejecutar la pieza a un tempo más rápido. La versión de Castelnuovo-Tedesco tiene un sonido más cercano al impresionismo, debido al uso continuo de acordes de séptima sobre la melodía.

¹¹ Van Gammeren, D.L., (2008) The Guitarworks of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative, source studies and critical editions of selected works, University of Manchester.

En general, los ajustes realizados por Segovia no transforman a la pieza de una manera negativa, algunos cambios menores como mover la melodía hacia el bajo, completar la armonía de los acordes y octavar melodías, sirven para aprovechar mejor los recursos del instrumento, y vuelven más idiomática a la pieza.

Un ajuste interesante como el cambio de los acordes de séptima, se justifica debido al tempo que debe ejecutarse, la atmósfera de los acordes cambia ligeramente, pero la secuencia se vuelve más fluida y fácil de tocar. Otro cambio relevante es la eliminación de una sección grande de la coda, sin embargo, esto no afecta la estructura general de la pieza.

Quizá algunos cambios no eran necesarios ya que en general la versión original, aunque es más difícil, sigue siendo idiomática y es posible ejecutarla. Sin embargo, es importante recordar que la colaboración de intérprete y compositor estaba presente, y que los cambios realizados por Segovia fueron revisados y aprobados por Tedesco.

Cambios principales

De acuerdo con el estudio realizado por Rosemarie Vermeulen, en su “Capriccio Diabolico de Mario Castelnuovo-Tedesco: una edición revisada y crítica”, existen diversos cambios en la estructura original de la pieza realizados por Andrés Segovia; los más significativos son los siguientes:

Exposición

En la exposición, las armonías permanecen intactas, se añaden notas en los acordes que completan la armonía y dan más sonoridad en los compases 2, 3 y 7. El cambio más significativo es en el compás 14, donde Segovia cambia la melodía de registro hacia el bajo para darle más sonoridad.

Ejemplo 1.1 Capriccio diabólico versión original, exposición, parte A, compases 2-3.

Ejemplo 1.2 Capriccio diabolico versión Segovia, exposición, parte A, compases 2-3.



Ejemplo 1.3 Capriccio diabolico, exposición, parte A, compás 7.

Castelnuovo-Tedesco.

Segovia.



Ejemplo 1.4 Capriccio diabolico, exposición, parte A, compases 14-15.

Castelnuovo-Tedesco.

Segovia.



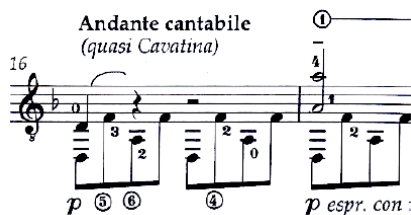
Parte A1

Segovia toca el acompañamiento en los compases 16, 17 y 24 una octava más alta. Esto hace posible tocarlo en la V posición, y permite mantener más tiempo la duración de las notas. En Castelnuovo-Tedesco la distinción entre melodía y acompañamiento es más clara, por la distancia entre las notas.

Ejemplo 1.5 Capriccio diabolico, parte A1, compases 16 y 17.

Castelnuovo-Tedesco.

Segovia.



En el compás 21, la versión de Segovia es más 'guitarrística'. Las notas del bajo se desplazan al inicio del compás para formar el acorde.

Ejemplo 1.6 Capriccio diabólico, parte A1, compás 21.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



En Segovia, el compás 27 es sencillo de tocar en la primera posición. La versión de Castelnuovo-Tedesco es más complicada, pero deja muy claro que es parte de una secuencia que se inicia en el compás 25. En la versión de Segovia esto todavía es audible, pero omite los bajos en tiempo débil, probablemente para resaltar el aspecto virtuoso de la melodía.

Ejemplo 1.7 Capriccio diabólico, parte A1, compás 25.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



El compás 28 también es más fácil de tocar en la edición de Segovia. Sin embargo, debido a que el acompañamiento es reducido al primer tiempo, se pierde el acento original, y los acordes en combinación con la melodía.

Ejemplo 1.8 Capriccio diabólico, parte A1, compás 28.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Parte A3

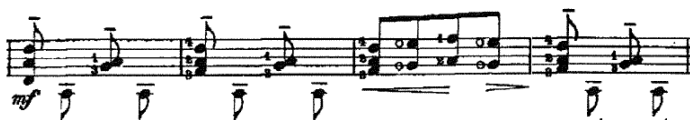
Quizá por cuestión de gusto, Segovia reemplaza los acordes de séptima. Su versión favorece la velocidad de ejecución, logrando más virtuosismo a cambio del sonido “impresionista” de la versión original.

Ejemplo 1.9 Capriccio diabólico, parte A3, compases 74-77.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Ejemplo 1.10 Capriccio diabólico, parte A3, compases 78-81.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



En los compases 84 y 85, este cambio es muy evidente ya que se eliminan por completo los acordes, conservando solo al inicio del compás la armonía propuesta por Segovia. Lo mismo sucede con los compases 88 al 91.

Ejemplo 1.11 Capriccio diabolico, parte A3, compases 84-85.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Ejemplo 1.12 Capriccio diabolico, parte A3, compases 88-91.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Segovia cambia la nota pedal de los compases 92-93 y 95.

Ejemplo 1.13 Capriccio diabolico, parte A3, compases 92-95.

Segovia.



Castelnuovo-Tedesco.



En los compases 96-99, la parte original tiene el pedal en el VI grado de Re menor, y en la edición de Segovia sobre el II de La menor.

Ejemplo 1.14 Capriccio diabolico, parte A3, compases 96-99.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Transición de A6

En los compases 164-168, Tedesco permanece en la tonalidad de Sol mayor hasta el primer octavo del compás 168, y cambia a Re menor en el primer grupo de dieciseisavos. Segovia elimina los acordes, y altera la línea del bajo a manera de escala, para llegar de forma más sutil a Re menor.

Ejemplo 1.15 Capriccio diabolico, parte A3, compases 164-168.

Castelnuovo-Tedesco.



Segovia.



Final

Segovia elimina 24 compases que tienen la función de coda (236 a 259), y va directamente al 260. En el manuscrito escribió “difícil a causa de los acordes superiores”. Probablemente tomó esta decisión para mejorar la estructura, según su criterio. Sin embargo, estos cambios no afectan la forma general de la pieza.

Ejemplo 1.16 Capriccio diabolico, manuscrito, Coda, compases 236-259.

The image shows a handwritten musical score for the Coda of Capriccio diabolico, measures 236-259. The score is written on five staves. The first staff is marked "Coda (alla Marcia) Ritornello". The second staff has a red bracket and the handwritten note "difficile, a cause de accords superieurs". The third staff is marked "Tant la part inférieure" and "Coda en prose". The fourth staff is marked "Ritornello e ritornello". The fifth staff is marked "Tous les ans." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Al llegar al tema de cierre escribe: “¿no te gustaría que la aparición del tema fuera un poco más concreta?”.

Ejemplo 1.17 Capriccio diabolico, manuscrito, Tema de cierre.

The image shows a handwritten musical score for the closing theme of Capriccio diabolico. The score is written on two staves. The first staff is marked "Coda tempo molto (...)" and "Largo ad libitum". The second staff is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A red handwritten note at the bottom reads: "n'aimeriez-vous pas rendre l'apparition de ce theme un peu plus concret?".

Segovia cambia el tremolo en Mi, por un tema más reconocible de "La Campanella" de Paganini, al hacer esto agrega más compases y cambia el acorde final a una octava más alta que en la parte original.

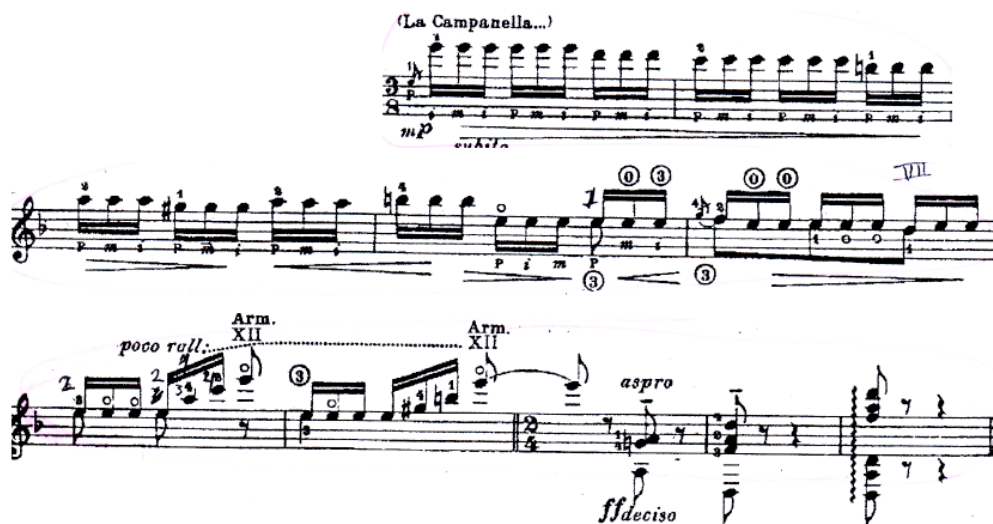
Ejemplo 1.18 Capriccio diabólico versión original, final.

Castelnuovo-Tedesco.



Ejemplo 1.19 Capriccio diabólico versión Segovia, parte final, compases 251-260.

Segovia.



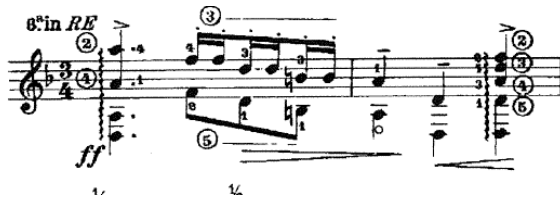
Sugerencias interpretativas

Uno de los retos del Capriccio diabólico consiste en mantener unidad y continuidad musical entre sus partes, ya que utiliza diversas técnicas y recursos en su discurso como: cambios constantes de compás, modulaciones, pasajes en escala, y arpeggios extendidos que añaden complejidad al entendimiento de la obra.

Debido a esto, la pieza requiere de una técnica sólida y consolidada para poder enfocarse en el desarrollo musical y darle claridad y sentido a la interpretación sin obstáculos.

Ejemplos:

Los acordes en la exposición requieren bloquear el sonido de algunas cuerdas con la mano izquierda y de extensiones grandes de los dedos.



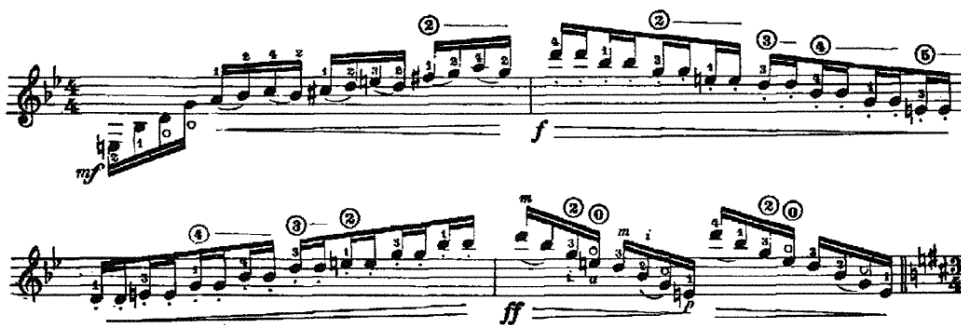
En los pasajes de acordes arpegiados con apoyaturas, se debe prestar atención a la digitación de la mano derecha.



En las melodías hay que dar énfasis a la expresión y al carácter cantábile que indica el compositor. Una opción para resaltar las melodías y diferenciarlas de los contracantos, es utilizar la técnica *apoyando* en la mano derecha.



De igual manera, una combinación de técnica *tirando* para las partes en *piano*, y *apoyando* para las *forte*, funciona para lograr las dinámicas de amplio espectro.



En las partes rítmicas a modo de tarantela, y pasajes de acordes en secuencia debemos ser meticulosos en cuanto a la digitación de la mano izquierda, la propuesta por Segovia es un buen punto de partida.



En la sección en trémolo es fundamental trabajar en la estabilidad de este, y resaltar la melodía del bajo.



En las partes de escalas combinadas con arpeggios, hay que mantener un tempo estable y respetar el carácter indicado por el compositor, ya que, por su naturaleza se corre el riesgo de querer tocarlas demasiado rápido.



En las frases de notas repetidas se recomienda nuevamente tocar *apoyando*, de esta forma es más fácil hacer *staccato*, y se vuelven más evidentes los cambios de volumen.



Al tratarse de un capriccio la interpretación y las demostraciones de virtuosismo se vuelven más libres, sin embargo, se deben respetar las indicaciones de tempo y de

expresión musical que indica el compositor, ya que son esenciales para entender a fondo la estructura de la pieza, el carácter, y la conexión entre secciones. Las digitaciones propuestas por Segovia son bastante útiles en gran medida por su exploración de los timbres en la guitarra, no obstante, existen más formas de resolver la pieza mediante la exploración de diferentes digitaciones a criterio del intérprete que también pueden favorecer a la interpretación.

Conclusiones

El objetivo principal de estas notas es el de abordar piezas de estilos diferentes y de relevancia en la historia del instrumento, y que a su vez representaran un desafío técnico y musical.

Por lo tanto, una de las dificultades de este trabajo fue el de encontrar música con estas características y el delimitar la cantidad de información para fines de estas notas. Finalmente, la elección se hizo bajo la supervisión y consejo de mi profesor, con el cual revisé el repertorio abordado durante mis años de estudio y después de ir descartando propuestas, se llegó al programa propuesto en este trabajo. Otro reto fue el encontrar un hilo conductor entre las obras seleccionadas.

El resultado es, por consiguiente, un repertorio que pretende abordar las dificultades técnicas más comunes y de necesidad básica para el guitarrista, que a su vez cuenta con un contenido histórico de fondo muy interesante y de gran impacto en la evolución del instrumento.

Para lograr el propósito de estas notas, se realizó una investigación que trata de mostrar la relevancia histórica de las obras elegidas, y que a su vez revela la visión y el compromiso de dos figuras prominentes de la guitarra, que, aunque divididos por diferentes épocas tienen más en común de lo que jamás hubiera podido imaginar. De esta manera, descubrí la influencia que estos tuvieron en el establecimiento de la reputación del instrumento, y la relación directa en su evolución, por ejemplo: el trabajo de Giuliani sirvió para mostrar el potencial de la guitarra que hoy llamamos romántica y la utilidad de una recién añadida sexta cuerda, además de conseguir un lugar en la música de concierto a través de sus obras; otro ejemplo es el trabajo de Segovia, ya que debido a su búsqueda logró una transición en la utilización de cuerdas

de tripa a cuerdas de nylon, y gracias a su colaboración con compositores destacados de su época, como lo fue Ponce y Tedesco, logró la consolidación de la guitarra clásica en el siglo XX. Ambos participaron en eventos históricos del instrumento y lograron gracias a su trabajo una evolución en la guitarra, en el cual podemos notar mediante el análisis realizado, que partió de un trabajo de composición hecho solo por guitarristas, hasta llegar a la guitarra moderna del siglo XX en la que sus composiciones más prominentes fueron hechas por compositores que no estaban familiarizados con el instrumento.

Finalmente, logré un mejor entendimiento de las piezas a través del análisis musical y al comprender el contexto histórico en el que fueron concebidas, y simultáneamente, adquirí el conocimiento sobre cómo utilizar estas herramientas que considero fundamentales para la interpretación, y que todo músico debe tener en cuenta en su formación.

Concluyo este trabajo esperando sea de utilidad a futuros lectores, y sirva de punto de partida a otras investigaciones que busquen enriquecer los temas tratados en este trabajo.

Anexo

PROGRAMA

Sonata 3

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Allegro moderato
Chanson: Andantino molto espressivo
Allegro non troppo

Capriccio diabólico
Tedesco
(Omaggio a Paganini)

Mario Castelnuovo-
(1895 – 1968)

Premier Grand Concerto pour la guitare
en La mayor op. 30

Mauro Giuliani
(1781 – 1829)

Maestoso
Andantino siciliano
Polonaise

Duración del programa: 55 minutos

Notas para programa de mano

Sonata III

La obra para guitarra de Manuel M. Ponce, es resultado de la amistad con el guitarrista español Andrés Segovia quien lo impulsó a componer para el instrumento, y logró posicionar las piezas del autor mexicano al centro del repertorio guitarrístico internacional del siglo XX.

En 1927 Ponce escribe su tercer sonata para guitarra dedicada a Segovia, en la que utiliza el lenguaje impresionista adquirido durante su estancia en París. Consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *chanson* y *allegro non troppo*. La constante colaboración y revisión con el guitarrista y el contexto cultural en el que se encontraban, sitúan a la sonata en un nuevo lenguaje que no había mostrado en sus trabajos anteriores.

Manuel M. Ponce compuso seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto para guitarra y orquesta, otro ciclo de seis preludios, además de piezas y canciones cortas. Aunque nunca aprendió a tocar el instrumento, sabía cómo explotar las posibilidades técnicas y tímbricas de la guitarra.

La obra de Ponce es sin duda una invaluable aportación para el repertorio guitarrístico.

Capriccio diabólico, op. 85

Cuando Segovia viaja a Venecia en 1932 con Manuel de Falla conoce a Mario Castelnuovo-Tedesco durante el Festival Internacional de Música, que era un punto de reunión de figuras importantes de la música. Durante el Festival asistieron a la presentación de Castelnuovo-Tedesco, donde tuvieron oportunidad de conocerlo y elogiar su trabajo. A raíz de este encuentro Segovia pudo hacerle la petición de una obra.

Cuando regresa a su ciudad, el compositor le escribe una carta diciendo:

“Querido Segovia: tendré un gran placer en escribir algo para usted porque muchas veces he tenido la ocasión de admirarlo, pero debo confesarle que no

conozco su instrumento y no tengo ni la más remota idea de cómo se componga para la guitarra...”

El guitarrista contestó con una nota en donde le mostraba la afinación del instrumento, y dos piezas que a su juicio contenían las mayores dificultades técnicas que se podía encontrar. Tedesco al estudiar estas piezas escribe las *‘Variazioni attraverso i secoli’*, donde abarca distintos estilos, desde una *Chacona* y un *Preludio*, seguidos por dos vales al estilo de Schubert, para finalizar con un *Fox-Trot* al estilo jazz.

En una carta que Segovia escribe en 1933 a Manuel M. Ponce, habla de la composición como *‘refinada e inteligente, con muy agradable sonoridad*. Más tarde en ese mismo año, Segovia le escribió con una nueva petición diciendo:

“Paganini también era admirador de la guitarra, ¿Por qué no escribes un homenaje a Paganini?”

A Tedesco le gustó la idea y compuso una larga e intrincada pieza bajo el nombre de *Capriccio Diabólico*. La pieza busca imitar las dificultades técnicas y el carácter virtuosístico de la música de Paganini. Segovia la estrenó en Londres en 1935, sólo veinte días después de recibirla.

Tedesco se convirtió en un gran entusiasta de la guitarra, y siguió componiendo piezas para Andrés Segovia hasta su muerte en 1968. Finalmente compuso numerosas obras para el instrumento por iniciativa propia, y dedicó parte de su obra a otros guitarristas.

Poco después de emigrar a los Estados Unidos, Castelnuovo-Tedesco completó su primer concierto para guitarra y orquesta, dedicado a Segovia, que durante mucho tiempo fue considerado el primero para el instrumento en el siglo XX.

Su trabajo incluye 35 piezas para instrumento solista; tres para dúo, cuatro con orquesta, seis con voz, ocho para varias combinaciones de instrumentos, incluyendo un concierto para dos guitarras y orquesta, y una pieza para narrador, clarinete, acordeón, banjo, contrabajo, percusión y guitarra.

Concierto para guitarra y orquesta op. 30

El primer concierto para guitarra de Mauro Giuliani, fue interpretado el 3 de abril de 1808 en Viena, en un concierto para celebrar los 76 años de Haydn y su música. Giuliani tenía considerable estatus como músico ya que estaba incluido en el programa con algunos compositores notables de la época, tales como Beethoven y Hummel. Esta presentación fue un paso importante en su establecimiento como músico virtuoso a sólo dos años de su llegada a la ciudad.

El estreno de op. 30 es uno de los logros más grandes en la historia de la guitarra, ya que gracias a este evento se logró su posicionamiento como instrumento de concierto.

Mauro Giuliani compuso tres conciertos: op. 30, op. 36 y op. 70, en su estreno hubo reacciones mixtas debido a la percepción de la guitarra en el público. Algunos pensaban que debía mantenerse como instrumento de acompañamiento, pero otros estaban sorprendidos con el éxito de Giuliani en la ejecución de la guitarra como instrumento solista.

El concierto también fue publicado en Viena en un arreglo para guitarra y cuarteto de cuerdas; incluso existe un arreglo elaborado por Anton Diabelli para guitarra y piano, y el tercer movimiento del concierto también publicado por Diabelli, como *Rondeau alla Polacca* para dos guitarras.

Bibliografía

Alcázar, Miguel. (1989). *The Segovia-Ponce Letters*. Columbus, OH: Editions Orphée.

Alcázar, Miguel. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, De acuerdo a los manuscritos originales*. México: Ediciones Étoile.

Brossard, Sebastián (1769). (Digitalizado 2011). *Dictionaire de musique*. (Trad. James Grassineau). Londres: J. Robson.

Brown, Clive. (1999). *Classical & Romantic performing practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press.

Chapman, Richard. (2001). *Enciclopedia de la Guitarra*. Londres: Dorling Kindersley (DK).

Conestabile, Giancarlo. (1851). (Digitalizado 2013). *Vita di Niccolò Paganini da Genova scritta ed illustrata da Giancarlo Conestabile, Tipografia di Vincenzo Bartelli*. Florencia, Italia: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Heck, Thomas F. (1970). *The Birth of the Classic Guitar and its Cultivation in Vienna, Reflected in the Career and Compositions of Mauro Giuliani* (disertación tesis doctoral). New Haven, Connecticut, Estados Unidos: Universidad de Yale.

Heck, Thomas F. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*. Columbus, OH: Editions Orphée.

Henahan, Donal. (1987, junio. 4). *Andres Segovia Is Dead at 94; His Crusade Elevated Guitar*. Recuperado de <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0221.html>

Jackson, Roland. (Roland. (2005). *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York-London: Taylor and Francis Group.

Latham, Alison. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.

Moorish, John. (2018, abril, 11). *Luthier: Antonio de Torres*. Recuperado de <https://www.guitarsalon.com/blog/?p=4056>.

Moreno Rivas, Yolanda. (1995). *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. México: Escuela Nacional de Música (UNAM).

Otero, Corazón. (1983). *Manuel M. Ponce and The Guitar*. Inglaterra: Musical New Services Limited.

Otero, Corazón. (1987). *Mario Castelnuovo-Tedesco: su vida y su obra para guitarra*. Ciudad de México: Fomento Cultural Corazón Otero, A.C.

Ratner, Leonard G. (1980). *Classic music: expression, form and style*. New York: Macmillan Publishing Co.

Rings, Steven. (2005). *American Record Guide*, vol. 68, número 1, p.110-111.

Tavares, Luciano. (2014): *Las sonatas para guitarra de Manuel M. Ponce*. Brazil.

Tyler, James & Sparks, Paul (2002). *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era*. Inglaterra: Oxford University Press.

Vermeulen, Rosemarie. (2014). “*Mario Castelnuovo-Tedesco’s Capriccio Diabolico: een herziene, kritische editie*”, Research Report. Amsterdam: Conservatorium van Amsterdam.

Westby, James. *Mario Castelnuovo-Tedesco*. Oxford music online. Doi: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05128>

Van Gammeren, D. E. L. (2008). *The Guitarworks of Mario Castelnuovo-Tedesco: editorial principles, comparative, source studies and critical editions of selected works*. Inglaterra: University of Manchester.