

**Recital: selección y montaje de cinco obras para guitarra solista entre el siglo XIX y
primera mitad del siglo XX**

Oscar Eduardo Sadler Rivera

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en música

Director:

Henry Antonio Rodríguez Silva

Licenciado en música

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Licenciatura en Música

Bucaramanga

2018

Agradecimientos

A mi padre y su esposa por su apoyo incondicional durante mi formación académica.

A mis hermanos por su respaldo y convicción en mi profesión.

A mi maestro Henry Rodríguez a quien guardo respeto y admiración, y agradezco cada uno de sus consejos musicales y personales.

A los profesores Óscar González y Dayra González por contribuir a mi formación profesional.

A mis amigos y colegas, en especial a Carlos Barrios, Cristhian Chancí, Juan Orozco, Víctor Gerena, por su apoyo y camaradería durante la carrera.

A Derly Rivera por estar presente en los momentos importantes de mi vida, a quien agradezco por su amor y compañía en este largo camino.

Contenido

Introducción	26
1. Fundamentación	27
1.1. Justificación	27
2. Objetivos	29
2.1. Objetivo General	29
2.2 Objetivos específicos	29
3. Aspectos metodológicos	30
3.1. Selección del material musical.....	30
3.2. Análisis y montaje del repertorio.....	30
3.3. Elaboración del documento final.	30
3.4. Presentaciones previas	31
3.5. Sustentación	31
4. Marco histórico	31
4.1. Contexto histórico de la guitarra en siglo XIX	31
4.2. La guitarra en la primera mitad del siglo XX	35
4.3. La guitarra en Latinoamérica primeras décadas del siglo XX.....	35
5. Obras	37
5.1. Sonata Op. 15b.....	37
5.1.1. Fernando Sor (1778-1839).....	37

5.1.2. Reseña de la obra.....	39
5.1.3. Análisis estructural.....	40
5.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	53
5.2. Elegía.....	58
5.2.1. Johann Kaspar Mertz (1806-1856).....	58
5.2.2. Reseña.....	59
5.2.3. Análisis estructural.....	60
5.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	69
5.3. Capricho Árabe.....	73
5.3.1. Francisco Tárrega (1852-1909).....	73
5.3.2. Reseña.....	76
5.3.3. Análisis estructural.....	77
5.3.4. Sugerencias Técnicas e Interpretativas.....	88
5.4. Sonatina Meridional.....	91
5.4.1. Manuel María Ponce (1882-1948).....	91
5.4.2. Reseña.....	95
5.4.3. Análisis estructural.....	96
5.4.3.1. Primer Movimiento (Campo).....	97
5.4.3.2. Segundo movimiento “Copla”.....	106
5.4.3.3. Tercer movimiento “Fiesta”.....	108

5.4.4. Sugerencias Técnicas e interpretativas.	115
5.5 Preludio Número 1	120
5.5.1. Heitor Villa-Lobos (1887-1959).....	120
5.5.2. Reseña.	123
5.5.3. Análisis estructural.....	124
5.5.4. Sugerencias técnicas e interpretativas.....	130
6. Conclusiones	133
Referencias Bibliográficas.....	135

Lista de tablas

Tabla 1. Análisis estructural. Sor, sonata Op. 15b.....	41
Tabla 2 Análisis estructural. Mertz, Elegía.....	60
Tabla 3. Análisis estructural. Tárrega, Capricho Árabe.....	81
Tabla 4. Análisis estructural. Ponce, Sonatina Meridional, Campo.	97
Tabla 5 Análisis estructural. Ponce, Sonatina Meridional, Copla	106
Tabla 6 Análisis estructural. Ponce, Sonatina Meridional, Fiesta	108
Tabla 7 Análisis estructural. Villa-Lobos, preludio 1.....	125

Lista de apéndices

(Ver apéndices en el CD y pueden visualizarlos en la Base de Datos de la Biblioteca UIS)

Apéndice A. Fernando Sor, Sonata Op. 15b.

Apéndice B. Johann Kaspar Mertz, Elegía.

Apéndice C. Francisco Tárrega, Capricho Árabe.

Apéndice D. Manuel M. Ponce, Sonatina Meridional.

Apéndice E. Heitor Villa-Lobos, Preludio No. 1.

Lista de figuras

Figura 1: Fernando Sor. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág.80)	37
Figura 2. Sor. Compases 1-5. Adaptado de Sonata Op. 15b, Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni(Ed)(1978, pág. 1)	42
Figura 3. Sor. Compases 6-14. Adaptado de Sonata Op. 15b, Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1).....	42
Figura 4. Sor. Compases 15-17. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1).....	43
Figura 5. Sor. Compases 22-23. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2).....	43
Figura 6. Sor. Compás 26. Adaptado de Sonata Op.15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)	43
Figura 7. Sor. Compases 27-32. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2).....	44
Figura 8. Sor. Compases 33-38. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2).....	44
Figura 9. Sor. Compases 39-44. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3).....	45
Figura 10. Sor. Compases 45-50. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3).....	45
Figura 11. Compases 51-52. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)	45

Figura 12. Sor. Compás 53. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)	46
Figura 13. Sor. Compases 54-59. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)	46
Figura 14. Sor. Compases 60-65. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	46
Figura 15. Sor. Compases 66-67. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	46
Figura 16. Sor. Compases 66-67. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	47
Figura 17. Sor. Compases 69-74. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	47
Figura 18. Sor. Compases 75-77. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	47
Figura 19. Sor. Compases 78-79. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	48
Figura 20. Sor. Compases 80-85. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)	48
Figura 21. Sor. Compases 86-94. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)	48
Figura 22. Sor. Compases 95-99. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)	49

Figura 23. Sor. Compases 100-107. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)	49
Figura 24. Sor. Compases 108-109. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)	49
Figura 25. Sor. Compases 109-110. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)	50
Figura 26. Sor. Compases 111-113. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)	50
Figura 27. Sor. Compases 114-116. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)	50
Figura 28. Sor. Compases 129-137. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 7)	51
Figura 29. Sor. Compases 138-152. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)	52
Figura 30. Sor. Compases 153-156. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)	52
Figura 31. Sor. Compases 159-176. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 9)	53
Figura 32. Sor. Compases 14-15. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1)	55
Figura 33. Sor. Compás 18. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)	55

Figura 34. Sor. Compás 28. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)	56
Figura 35. Sor. Compás 34. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)	56
Figura 36. Sor. Compás 46. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)	56
Figura 37. Sor. Compás 71. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)	57
Figura 38. Sor. Compases 153-156. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)	57
Figura 39. Johann Kaspar Mertz. Adaptado de opern revue, Op 8 No 1-8, volume I. Brian Torosian. DGA (Ed) (2006).....	58
Figura 40. Mertz. Compases 1-5. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3)	61
Figura 41. Mertz. Compases 6-12. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3)	62
Figura 42. Mertz. Compases 13-15. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4)	63
Figura 43. Mertz. Compases 18-23. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 5)	64
Figura 44. Mertz. Compases 24-28. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)	65
Figura 45. Mertz. Compases 29-32. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)	65
Figura 46. Mertz. Compases 34-36. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)	66
Figura 47. Mertz. Compases 37-38. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)	66
Figura 48. Mertz. Compases 39-41. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 7)	67
Figura 49. Mertz. Compases 48-50. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 8)	67
Figura 50. Mertz. Compases 64-65. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 9)	68

Figura 51. Mertz. Compases 66-71. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 9).....	68
Figura 52. Mertz. Compás 5. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3).....	70
Figura 53. Mertz. Compás 12. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3).....	70
Figura 54. Mertz. Compás 13. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4).....	70
Figura 55. Mertz. Compás 14. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4).....	71
Figura 56. Mertz. Compás 19. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 5).....	71
Figura 57. Mertz. Compases 40-41. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 7).....	72
Figura 58. Mertz. Compases 64-65. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 9).....	72
Figura 59. Francisco Tárrega. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág.95)	73
Figura 60. Tárrega. Compases 1-12. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2).....	77
Figura 61. Tárrega. Compases 13-14. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2).....	78
Figura 62. Tárrega. Compás 15. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2).....	78
Figura 63. Tárrega. Compases 23-25. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3).....	78
Figura 64. Tárrega. Compases 33-34. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3).....	79
Figura 65. Mertz. Compás 35. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3).....	79

Figura 66. Tárrega. Compases 43-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 4).....	79
Figura 67. Tárrega. Compás 45. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. .4).....	80
Figura 68. Tárrega. Compases 61-62. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5).....	80
Figura 69. Tárrega. Compás 63. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5).....	80
Figura 70. Tárrega. Compases 1-4. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2).....	81
Figura 71. Tárrega. Compases 13-14. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2).....	82
Figura 72. Tárrega. Compás 15. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2).....	82
Figura 73. Tárrega. Compás 20. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2).....	82
Figura 74. Tárrega. Compases 23-25. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3).....	83
Figura 75. Tárrega. Compases 33-34. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3).....	83
Figura 76. Tárrega. Compás 35. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3).....	83

Figura 77. Tárrega. Compás 40. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (201, pág. 4)	84
Figura 78. Tárrega. Compás 41. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	84
Figura 79. Tárrega. Compases 43-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	84
Figura 80. Tárrega. Compases 45-45. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	85
Figura 81. Tárrega. Compases 60-62. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)	85
Figura 82. Tárrega. Compás 63. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)	85
Figura 83. Tárrega. Compas 73. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)	86
Figura 84. Tárrega. Compases 1-9. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)	86
Figura 85. Tárrega. Compas 18. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)	87
Figura 86. Tárrega. Compás 20. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)	87
Figura 87. Tárrega. Compases 21-22. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)	87

Figura 88. Tárrega. Compases 41-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	88
Figura 89. Tárrega. Compases 51-52. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	88
Figura 90. Tárrega. Compases 1-9. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)	89
Figura 91. Tárrega. Compases 21-22. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)	90
Figura 92. Tárrega. Compases 32-34. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)	90
Figura 93. Tárrega. Compases 41-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	90
Figura 94. Tárrega. Compases 51-52. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)	91
Figura 95. Manuel M. Ponce. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 141)	92
Figura 96. Ponce. Compases 1-10. Adaptado de Sonatina, Alcázar, Étoile (Ed) (2000, pág. 171)	95
Figura 97. Ponce. Compases. Adaptado de Sonatina, Alcázar, Étoile (Ed) (2000, pág., 181)	95
Figura 98. Ponce. Compases 1-6. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)	97
Figura 99. Ponce. Compases 1-20. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)	99

Figura 100. Ponce. Compases 21-24. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	99
Figura 101. Ponce. Compases 25-28. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	99
Figura 102. Ponce. Compases 29-35. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	100
Figura 103. Ponce. Compases 37-51. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	100
Figura 104. Ponce. Compás 51. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	100
Figura 105. Ponce. Compases 52-66. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	101
Figura 106. Ponce. Compases 71-73. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	101
Figura 107. Ponce. Compases 74-78. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	101
Figura 108. Ponce. Compás 80. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	102
Figura 109. Ponce. Compases 81-87. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	102
Figura 110. Ponce. Compases 88-97. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	102

Figura 111. Ponce. Compases 98-113. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4,5).....	103
Figura 112. Ponce. Compases 114-125. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	103
Figura 113. Ponce. Compases 126-131. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	104
Figura 114. Ponce. Compases 132-141. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	104
Figura 115. Ponce. Compases 142-143. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	104
Figura 116. Ponce. Compases 147-149. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	105
Figura 117. Ponce. Compases 163-193. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5,6).....	105
Figura 118. Ponce. Compases 194-195. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 6).....	106
Figura 119. Ponce. Compases 220-225. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 6).....	106
Figura 120. Ponce. Compases 1-3. Adaptado de Sonatina Meridional II Copla. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7)	107
Figura 121. Ponce. Compases 8-13. Adaptado de Sonatina Meridional II Copla. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7)	107

Figura 122. Ponce. Compases 22-28. Adaptado de Sonatina Meridional II Copla. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7).....	108
Figura 123. Ponce. Compases 1-5. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8).....	109
Figura 124. Ponce. Compases 17-25. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott.(Ed) (1967, pág.8).....	110
Figura 125. Ponce. Compases 26-41. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8).....	110
Figura 126. Ponce. Compases 42-48. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8).....	111
Figura 127. Ponce. Compases 49-68. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9).....	111
Figura 128. Ponce. Compases 68-88. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9).....	112
Figura 129. Ponce. Compases 89-104. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9).....	112
Figura 130. Ponce. Compases 105-120. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9,10).....	113
Figura 131. Ponce. Compases 130-137. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10).....	113
Figura 132. Ponce. Compases 140-147. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10).....	114

Figura 133. Ponce. Compases 143-167. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10).....	114
Figura 134. Ponce. Compases 168-172. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10).....	115
Figura 135. Ponce. Compases 5-6. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3).....	115
Figura 136. Ponce. Compases 52-57. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4).....	116
Figura 137. Ponce. Compases 126-131. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	116
Figura 138. Ponce. Compases 161-163. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5).....	117
Figura 139. Ponce. Compases 8-9. Adaptado de Sonatina Meridional II Copla. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 7).....	117
Figura 140. Ponce. Compases 22-23. Adaptado de Sonatina Meridional II Copla. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 7).....	118
Figura 141. Ponce. Compases 4-5. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 8).....	118
Figura 142. Ponce. Compases 88-89. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 9).....	119
Figura 143. Ponce. Compases 90-103. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 9).....	119

Figura 144. Ponce. Compases 136-141. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 10).....	120
Figura 145. Heitor Villa-Lobos. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 155)	120
Figura 146. Villa-Lobos. Compases 1-3. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)	125
Figura 147. Villa-Lobos. Compases 8-9. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)	126
Figura 148. Villa-Lobos. Compases 10-12. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)	126
Figura 149. Villa-Lobos. Compases 16-28. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1,2)	127
Figura 150. Villa-Lobos. Compases 33-35. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 2)	127
Figura 151. Villa-Lobos. Compases 39-51. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 2,3)	128
Figura 152. Villa-Lobos. Compases 52-53. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)	129
Figura 153. Villa-Lobos. Compases 57-60. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)	129
Figura 154. Villa-Lobos. Compases 67-77. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)	129

Figura 155. Villa-Lobos. Compases 78-80. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 4)	130
Figura 156. Villa-Lobos. Compases 129-132. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 5)	130
Figura 157. Villa-Lobos. Compás 1. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)	131
Figura 158. Villa-Lobos. Compases 5-9. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)	131
Figura 159. Villa-Lobos. Compases 20-26. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 2)	132
Figura 160. Villa-Lobos. Compases 52-53. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)	132
Figura 161. Villa-Lobos. Compases 72-77. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude n ^o 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)	133

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL: SELECCIÓN Y MONTAJE DE CINCO OBRAS PARA GUITARRA SOLISTA ENTRE EL SIGLO XIX Y PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX*

AUTOR: OSCAR EDUARDO SADDER RIVERA**

PALABRAS CLAVE: GUITARRA, SIGLO XIX Y XX, FERNANDO SOR, TÁRREGA, MERTZ, PONCE, VILLA-LOBOS.

DESCRIPCIÓN:

El presente proyecto plantea la realización de un recital de guitarra solista con obras escritas originalmente para el instrumento teniendo en cuenta su contexto histórico, la biografía de sus compositores, el análisis estructural de las piezas musicales seleccionadas y las sugerencias técnicas e interpretativas en casos específicos de las mismas.

Las obras seleccionadas están comprendidas entre el siglo XIX y primera mitad del XX y cada una ubicada cronológicamente en orden consecutivo, resaltando el aporte de dichos compositores a la literatura guitarrista universal. En la elección de las piezas musicales se tuvo en cuenta la dificultad técnica e interpretativa de las mismas, teniendo en cuenta que no se puede respaldar un repertorio sin tener fundamentos teóricos y musicales que estén al nivel de lo que se pretende tocar. Cabe resaltar que para la elección de las piezas a interpretar se tomó como punto de partida el siglo XIX pues es a principios de este siglo que se compone para guitarra de seis cuerdas simples, posteriormente se hace un recorrido de ciento cincuenta años a través de la mirada compositiva de cinco figuras importantes para la guitarra pues contribuyeron en gran medida al mejoramiento técnico e interpretativo del instrumento y enriquecieron la literatura guitarrística universal.

* Trabajo de grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en música. Director: Henry Rodríguez Silva, Licenciado en música.

ABSTRACT

TITLE: RECITAL: SELECTION AND ASSEMBLY OF FIVE WORKS FOR SOLO GUITAR BETWEEN THE 19th AND THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY*

AUTHOR: OSCAR EDUARDO SADDER RIVERA**

KEYWORDS: GUITAR, 19th AND 20th CENTURY, FERNANDO SOR, TÁRREGA, MERTZ, PONCE, VILLA-LOBOS

DESCRIPTION:

The basis of this project was to propose the realization of a recital of solo guitar with works written originally for the instrument considering its historical context, the biography of its composers, the structural analysis of the selected musical pieces and the technical and interpretative suggestions in specific cases of them.

The selected works are comprised between the 19th and the first half of the 20th century and each one is chronologically arranged in consecutive order, highlighting the contribution of its composers to universal guitarist literature. In the selection of the musical pieces was considered the technical and interpretative difficulty of them, since a repertoire cannot be supported without having theoretical and musical foundations that are at the level of what is intended to be played. It is worth mentioning that for the pieces to interpretet, the twentieth century was taken as a starting point, since it is at the beginning of this century that music was composed for a simple six-string guitar. Afterwards, a journey of one hundred and fifty years is made through the comparative look of five important figures for the guitar as they contributed greatly to the technical and interpretative improvement of the instrument and enriched the universal guitar literature.

* Bachelor Thesis

** Facultad de Ciencias Humanas. Licenciatura en música. Director: Henry Rodríguez Silva, Licenciado en música.

Introducción

La guitarra se caracteriza hoy en día por ser el instrumento popular por excelencia. Es conocido a nivel mundial, ya que dada su versatilidad permite interpretar diferentes géneros musicales enriqueciendo culturas en cada rincón del planeta; asimismo, cabe resaltar que este instrumento dentro de la academia es nuevo, dado que hasta el siglo XX se llevan a cabo las primeras inclusiones de la guitarra en la oferta académica de los conservatorios, universidades y escuelas de música.

El presente proyecto plantea una selección de cinco obras para guitarra solista tomando como punto de partida el siglo XIX, ya que en este periodo se consolidó la guitarra de seis cuerdas simples; así mismo, para la elección del material musical se tuvieron en cuenta los aportes que los compositores hicieron a la técnica e interpretación del instrumento como también la necesidad de dar a conocer este repertorio entre los estudiantes de la cátedra de guitarra. El autor realizó un análisis estructural de las piezas seleccionadas, como también una recopilación de datos biográficos, el contexto histórico del compositor y su obra, dicha información reposa en este documento y pretende ser guía útil para futuros interesados en abordar el repertorio propuesto. El objetivo principal del recital es promover el montaje de este tipo de repertorio en la comunidad guitarrística local y qué mejor manera que realizar un espacio de concierto donde se pueda dar a conocer este tipo de obras.

La guitarra como instrumento de concierto tuvo su auge en la primera mitad del siglo XIX, época en la cual se consolidó la guitarra de seis cuerdas simples y representó una evolución en la técnica para la ejecución del instrumento. Durante la segunda mitad de este mismo siglo, a pesar

de que la guitarra perdía interés y se veía relegada a ser un instrumento para la música popular, surge la figura de Francisco Tárrega que, entre otros compositores, aprovecha sus capacidades como intérprete y compositor explorando los recursos tímbricos del instrumento, realiza transcripciones y composiciones ampliando el repertorio guitarrístico.

Durante el siglo XIX la figura del compositor como intérprete fue predominante y solo hasta la primera mitad del siglo XX compositores no guitarristas incluyen a la guitarra dentro de sus composiciones; tal es el caso de los compositores latinoamericanos Manuel María Ponce y Heitor Villa-Lobos quienes enriquecieron la literatura guitarrística en el siglo XX.

1. Fundamentación

1.1. Justificación

Durante la formación de todo guitarrista se hace necesario abordar estudios y obras de los compositores propuestos en el presente proyecto, debido a que contribuyen al mejoramiento técnico e interpretativo. Estos compositores son referentes de concursos, audiciones, y se incluyen de manera obligatoria en los programas de formación en guitarra a nivel nacional e internacional.

Es bueno aclarar que la mayoría de compositores seleccionados en este trabajo de grado están incluidos en el programa de la cátedra de guitarra de la Escuela de Artes-Música de la Universidad Industrial de Santander; sin embargo, dado el poco tiempo de clase (una hora semanal) y el poco interés reflejado en la falta de conocimiento sobre la literatura guitarrística universal por parte de algunos estudiantes del instrumento, no permite profundizar en el repertorio de estos grandes compositores para la guitarra. Partiendo de esta hipótesis el autor propone mediante un recital de

guitarra, generar interés en los estudiantes de la cátedra de guitarra por conocer este repertorio e indagar por la obra de dichos autores y a su vez otros que se trabajan en el programa, teniendo en cuenta la importancia que poseen los compositores seleccionados para el presente trabajo, así como también la época, dado que en el siglo XIX nacen las primeras composiciones para guitarra de seis cuerdas simples, siendo quizás un programa de concierto una de las mejores formas de dar a conocer la obra de un compositor.

Por estas razones se toma como base de este trabajo de grado los aportes realizados por los compositores antes citados al desarrollo artístico de la guitarra y por un deseo individual de presentar algunos artistas que han marcado el devenir del ponente de este proyecto y evidenciar los avances logrados durante la formación guitarrística mediante un recital de guitarra.

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Realizar un recital de guitarra solista con cinco obras del siglo XIX y primera mitad del siglo XX promoviendo en los estudiantes de la cátedra de guitarra la inclusión de este repertorio en su formación académica y artística.

2.2 Objetivos específicos

- Seleccionar cinco obras para guitarra solista escritas en el siglo XIX y primera mitad del siglo XX.
- Hacer un análisis formal y armónico de las obras seleccionadas.
- Desarrollar un espacio de concierto para promover el montaje y divulgación de este tipo de repertorio.
- Evidenciar en los compositores seleccionados el aporte a la técnica e interpretación del instrumento.

3. Aspectos metodológicos

3.1. Selección del material musical

En esta primera etapa se hizo una recopilación y posterior selección de las obras a interpretar en el recital, con la asesoría del profesor del instrumento teniendo en cuenta que la exigencia del repertorio sea acorde a las posibilidades del intérprete.

3.2. Análisis y montaje del repertorio

En esta segunda etapa se realizó un análisis formal y armónico de las obras seleccionadas y se procedió a empezar el estudio y montaje de las mismas. Durante esta etapa fue importante el trabajo mancomunado con el profesor de la cátedra ya que fue una guía para realizar el estudio eficaz del repertorio. El análisis formal y armónico de las obras permitió tener una mejor comprensión de las mismas lo cual repercutirá directamente en la interpretación de dichas composiciones.

3.3. Elaboración del documento final.

La elaboración del documento final, es un complemento al recital y se realizó simultáneamente al montaje de las obras. Este documento tiene como fin ser fuente de consulta para futuros estudiantes interesados en el montaje de este repertorio, brindando herramientas como lo son el análisis formal

y armónico de las piezas e información relevante sobre el contexto histórico de los compositores y la obra.

3.4. Presentaciones previas

En esta etapa se realizaron dos presentaciones previas al concierto final. La primera se llevó a cabo en el alma mater y la segunda en la casa del libro total, centro de difusión cultural de Bucaramanga.

3.5. Sustentación

En esta etapa final se cumplió con cada uno de los objetivos planteados. Por tanto, se realizó un recital de guitarra solista con cinco obras de los compositores mencionados en el presente trabajo.

4. Marco histórico

4.1. Contexto histórico de la guitarra en siglo XIX

A principio del siglo XIX se conocía la guitarra de tres maneras: seis órdenes, cinco órdenes y de seis cuerdas simples. Para las dos primeras se escribieron diferentes métodos de cómo ser interpretadas, pero fue la última quien se mantuvo vigente a partir de las primeras décadas del siglo XIX, siendo considerada desde este momento como un instrumento con capacidades polifónicas lo cual facilitaría ser un instrumento solista, aunque “la mayor parte de la música compuesta para guitarra en esta época estaba destinada a aficionados y no a profesionales. Eran los propios compositores los que tocaban las obras más complejas en sus recitales” (Díaz & Alcaraz, 2010,

pág. 82), compositores destacados tales como Fernando Sor, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado entre otros.

Es importante resaltar la figura de Fernando Sor en el contexto pedagógico de la guitarra durante este periodo de la historia musical, ya que fue uno de los autores que aportó una cantidad considerable de composiciones pedagógicas (estudios y método) para mejorar la técnica e interpretación del instrumento. “Desde el punto de vista formal, la música para guitarra puede dividirse en cinco grandes apartados: Música didáctica, pequeños tipos formales. Música de cámara, tema con variaciones, obras derivadas de la forma sonata” (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 84).

Toda la música de este periodo fue escrita por guitarristas-compositores; Fernando Sor(1778-1839), Ferdinando Carulli(1770-1841), Mauro Giuliani(1781-1829) son los más representativos, aunque muchos otros podrían citarse: Mertz, Zani de Ferranti, Aguado, Horetzky, Matiegka, Molitor y hasta Paganini y Berlioz, en su papel de guitarristas-compositores, que comparados con sus maestros Haydn, Mozart, Beethoven y sus sucesores, son decididamente menores, pero que produjeron música muy fina e interesante; el repertorio “clásico” de la guitarra. Sin embargo, la guitarra permaneció un poco al margen de la gran corriente musical clásica y romántica. Se escribieron comparativamente pocas sonatas para guitarra y eso sí, muchísimas piezas de salón (Pedreira, 2016, pág. 68).

En esta primera mitad de siglo, la guitarra clásica pasa por cambios organológicos que le permiten consolidarse como un instrumento con capacidades armónicas y una versatilidad tímbrica, cualidades que le permiten adaptarse a la estética de la época. De hecho, durante este periodo en España resaltan los autores Sor y Aguado.

Sor y Aguado exploran y desarrollan las posibilidades del instrumento, Mozart y Haydn ya han compuesto algunas de las obras fundamentales de la historia de la Música, sin lugar a dudas modelos instrumentales a seguir para la guitarra. Sor y Aguado constituyen una aportación fundamental para el desarrollo de la guitarra como instrumento capaz de expresar ideas musicales de cierta complejidad no realizadas anteriormente (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 94).

Por otra parte, Italia fue uno de los países que aportó a la literatura guitarrística del siglo XIX, con autores como Mauro Giuliani, Mateo Carcassi, Ferdinando Carulli, Luigi Legnani entre otros, si bien Fernando Sor realizó una labor pedagógica Mauro Giuliani contribuyó en gran medida en el repertorio de la guitarra.

La obra de Giuliani es de una importancia trascendental para el instrumento. Por una parte, con su labor de conciertos llevo la guitarra al más alto nivel en su tiempo, pues fue considerado el más grande de su época, desarrolló la técnica y llevó los recursos conocidos a un elevado grado de elaboración en sus obras que se caracterizan por los pasajes de gran virtuosismo y que aún hoy día con el salto cualitativo de la técnica inclusiva, siguen siendo de difícil ejecución. Fue un fino orquestador y poseía un profundo dominio de los recursos armónicos, instrumentales y expresivos de su tiempo (Pedreira, 2016, pág. 72).

La primera mitad del siglo XIX fue una época fructífera para la guitarra, debido a que se realizó una producción musical a nivel de repertorio y pedagogía significativa para el instrumento, estas producciones llevaron a la guitarra a salas de concierto, tomando auge y siendo popular en toda Europa gracias a los autores mencionados anteriormente y otros como, Napoleón Coste, Giulio Regondi, Johann Kaspar Mertz, Luigi Legnani, Simón Molitor, entre otros que evidencian que durante esta primera mitad de siglo la guitarra tuvo una acogida importante en Europa.

Durante las primeras décadas , del siglo XIX la guitarra había alcanzado un nivel importante en cuanto a repertorio e intérpretes pero llegada la segunda mitad de siglo el instrumento empieza a perder su papel como instrumento de concierto, esto produce un declive en comparación con las décadas anteriores, aunque es importante resaltar que durante este periodo discípulos de los maestros mencionados anteriormente, realizan composiciones, arreglos, adaptaciones y siguen contribuyendo al estudio y la técnica del instrumento; tal es el caso de Giulio Regondi que fue considerado niño prodigio dada sus capacidades técnicas para interpretar el instrumento.

Técnicamente era un guitarrista muy completo: tenía una técnica exquisita para el trémolo, amplios arpeggios y melodía acompañada bien estructurada. Tocaba con una guitarra con dos o tres bordones

(habitualmente ocho cuerdas) apoyando el dedo pulgar en un dedal que ponía sobre la tapa armónica método muy desfasado en aquella época (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 102).

Francia fue durante muchos años vitrina artística para muchos guitarristas, aunque son pocos los guitarristas franceses que se lograron destacar. Un ejemplo fue Napoleón Coste, discípulo de Sor quien al igual que su maestro contribuyó al estudio de la técnica del instrumento.

En su producción musical para guitarra destacan sus 25 estudios Op 38., que siguen teniendo vigencia. En su *Libro de oro* Op. 52 figuran transcripciones de Couperin, Haendel, Haydn, Mozart, y algunas versiones suyas de Robert de Visée, autor del que fue el primero en propagar su nombre.

También publicó el *Méthode* complete de sor, revisado y aumentado por él (Pedreira, 2016, pág. 86).

Si bien Sor, Aguado y Giuliani lograron formar los cimientos de la guitarra en cuanto a técnica e interpretación, esta segunda generación de guitarristas-compositores continuaron ampliando el repertorio y experimentaron en la utilización de guitarras con mayor número de cuerdas. (Utilización de cuerdas extras en los bajos) Estos autores fueron el anclaje con uno de los autores más importantes de la época, Francisco Tárrega. Este reconocido guitarrista y compositor fue una figura importante, puesto que, amplió las posibilidades tímbricas del instrumento. Es considerado uno de los más célebres guitarristas españoles de la historia. Pero la figura de Francisco Tárrega no nace sola, España fue un país productor de compositores y guitarristas de calidad excepcional tal es el caso de Julián Arcas quien fue una inspiración para el joven Tárrega. Arcas ofrecía conciertos con programas variados.

Eran integrados por fantasías sobre motivos de óperas adaptados por él a la guitarra, por obras originales de formas libres en el gusto de su época, Temas variados, Rondós polacos, etc., o bien, por otras sobre temas populares regionales hábilmente desarrolladas con idea de dar realce no solo al instrumento sino al virtuosismo del ejecutante (Pujol, 1978, pág. 35).

La obra de Tárrega no fue muy ambiciosa desde el punto de vista formal pero “todas las obras de Tárrega están escritas con una concepción instrumental ejemplar de la que consigue interesantes

recursos y sonoridades” (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 105) .Un ejemplo de este tipo de obras es la gran jota; aquí el compositor muestra nuevas sonoridades posibles con el instrumento.

4.2. La guitarra en la primera mitad del siglo XX

La llegada del siglo XX trae consigo una serie de cambios en diferentes aspectos de la sociedad, cambios tanto en la estética del arte como en la estética de la música, pero la música para guitarra seguía manteniendo su estilo de finales de siglo XIX y como instrumento de concierto perdía importancia, se veía relegada a ser un instrumento para acompañar música popular y se alejaba de la música erudita, perdiendo terreno frente al piano, instrumento preferido para los compositores de la época. Fue entonces que la figura de Andrés Segovia sería importante en la historia de la guitarra; “será el linarense Andrés Segovia el encargado de transportar la guitarra a una nueva dimensión a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Segovia influyo enormemente en la técnica, el repertorio y la imagen internacional de la guitarra” (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 124).

Segovia en su intento de darle un estatus a la guitarra de concierto, realizó giras por importantes escenarios de la música, así como también hizo transcripciones para el instrumento lo que permitía dar a conocer las posibilidades del mismo en la música erudita.

Sus giras de concierto pusieron a la guitarra en contacto con públicos cada vez más vastos. A través de transcripciones y encargos a compositores celebres (Turina., Torroba, Ponce, Villa-lobos, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Rodrigo entre otros) incrementó el acervo musical de la guitarra (Pedreira, 2016, pág. 94).

4.3. La guitarra en Latinoamérica primeras décadas del siglo XX

La historia de la guitarra tal cual como la conocemos hoy en día tuvo su auge en Europa y este documento se ha centrado en la importancia de los compositores europeos para el desarrollo técnico y musical del instrumento, pero es importante resaltar que a finales del siglo XIX y primera

mitad del XX en Latinoamérica surgen figuras que marcan el devenir futuro de la guitarra; tal es el caso de Agustín Barrios, Heitor Villa-Lobos, Manuel María Ponce entre otros.

Agustín Barrios fue el más grande compositor para guitarra de la primera mitad del siglo XX. Constituye el primer caso de artista itinerante de Latinoamérica que recorrió a lo largo de su vida los rincones del sur y el centro del continente, incluyendo caribe y Europa. Barrios transitó por la ruta usual de los grandes intérpretes de la música clásica que surgieron a finales del siglo XIX y comienzos del XX paralelamente con la edificación de los grandes teatros de Suramérica (Pedreira, 2016, pág. 118).

La figura del compositor y guitarrista fue predominante en el siglo anterior, pero gracias a la labor de Segovia compositores no guitarristas empiezan a escribirle al instrumento; tal es el caso de Heitor Villa-Lobos, quien tocaba el piano, el violonchelo y la guitarra de manera autodidacta, quien escribió numerosas obras para guitarra de gran riqueza musical y pedagógica.

Villa-Lobos fue un gran explorador de las posibilidades de la guitarra; la utilización de acordes en posiciones altas con cuerdas al aire es una característica llamativa de su lenguaje. Los doce estudios suponen una de las cumbres virtuosísticas y pedagógicas del repertorio de la guitarra (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 132).

Otro importante compositor latinoamericano de la primera mitad de siglo fue el mexicano Manuel María Ponce quien tuvo una íntima amistad con Andrés Segovia a quien confió parte de su obra para guitarra para su posterior edición y publicación. Segovia tuvo gran importancia en la obra de Ponce como bien lo relatan las cartas de Ponce a Segovia en el libro de Miguel Alcázar. Ponce amplió el repertorio de la guitarra durante el siglo XX e incluyó diferentes estilos en sus obras.

Ponce sería uno de esos compositores que contribuyeron de manera definitiva al repertorio. En su música se mezclan los últimos aires del romanticismo europeo que tanto caló en América con un tratamiento impecable de elementos de su país; sus sonatas para guitarra sola dan una buena muestra de ello (Díaz & Alcaraz, 2010, pág. 132).

5. Obras

5.1. Sonata Op. 15b

5.1.1. Fernando Sor (1778-1839).



Figura 1: Fernando Sor. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág.80)

Compositor y guitarrista español nacido en Barcelona en 1778 proveniente de una familia de clase media. Su formación musical en sus primeros años la recibió de mano de su padre, quien era un músico aficionado, tras el fallecimiento de su padre ingresa al monasterio de Monserrat donde puede continuar sus estudios musicales y desde muy joven demuestra talento en el canto, la composición y la guitarra y despierta el interés del padre Anselmo Viola quien fue tutor de Sor durante seis años. La primera influencia guitarrística de Sor fue el español Federico Moretti, evidencia de esto es lo que el mismo Sor escribió en su método para guitarra:

Escuché un acompañamiento suyo interpretado por uno de sus amigos, y a la marcha de la línea bajo, así como las partes armónicas que distinguí me hicieron formar un alto concepto de mérito, lo consideré entonces la antorcha que debía iluminar los vacilantes pasos de los guitarristas (Pedreira, 2016, pág. 81).

Tras abandonar el monasterio a sus 16 años, Sor ingresa a la carrera militar durante 1796 y 1800 en este periodo compone su primera ópera “Telemaco nell'isola di Calipso” estrenada en 1797 en Barcelona la cual tuvo un gran éxito. En 1800 Sor se traslada a Madrid bajo la protección y patrocinio de la duquesa de Alba, quien le brinda apoyo incondicional para que pueda dedicarse a sus labores musicales. Durante su estadía en Madrid Sor conoce diferentes obras de figuras artísticas de la época como Goya, Boccherini, Moratín. Las cuales marcarían el futuro devenir de su obra compositiva.

Posteriormente tras la muerte de la duquesa en 1802 Sor se traslada a Cataluña a petición del duque de Medinaceli para ejercer un puesto administrativo, durante este periodo Sor compone dos sinfonías, tres cuartetos, y varias canciones españolas, lastimosamente este material no se conserva.

Tras la invasión francesa en 1810 Sor como otros músicos españoles deciden unirse al gobierno de José Bonaparte y recibe un puesto como comisario general de la policía de la provincia de Jerez, luego de la huida de Bonaparte a Francia en 1812 Sor es considerado traidor a la patria y toma el camino del exilio a París, reside en esta ciudad hasta 1815 y escribe el Op. 5 y 7 la seguidilla bolera *mis descuidados ojos* y la marcha patriótica *marchemos marchemos*. a finales de 1815 se instala en Londres donde vive por siete años hasta 1823, durante esta etapa hizo una producción musical considerable, ya que se publicaron 50 obras en Londres y 17 en París, entre estas obras destacan piezas para guitarra sola, solos y dúos para piano, canciones inglesas y la música para cuatro ballets entre ellos el *ceñillon*, el cual es considerado uno de sus mayores éxitos, posteriormente en 1823 se traslada a Rusia a causa de que Félicité Hullin, quien fuese su compañera sentimental acepta el puesto de primera bailarina en el Ballet de Moscú, en este periodo Sor sigue cultivando su éxito como compositor e instrumentista y sigue componiendo Ballets, obras para guitarra sola también

realiza una labor como concertista, entre sus obras más destacadas de este periodo ruso están la *Marche Funèbre à la mort de S.M. l'Empereur Alexandre*, el ballet *hercule et omphale*.

En 1826 Fernando Sor vuelve a Paris donde vive hasta su muerte en 1839, puede decirse que esta época fue la más importante en cuanto a la obra de sor para guitarra ya que dedicó gran parte de su tiempo a escribir para este instrumento y a ejercer su labor como concertista, cabe resaltar que Fernando Sor es un paradigma para la técnica de la guitarra, si bien durante su vida escribió estudios, fue en su última estancia en Paris donde publicó su método de guitarra, que es considerado una de las obras pedagógicas más importantes del siglo XIX.

Tres aspectos destacan en la vida y obra de Fernando sor: la composición, la interpretación y la pedagogía, en cuanto a su obra escrita para guitarra puede catalogarse en colecciones de piezas breves agrupadas (minuetos, vales, divertimentos, etc.), como el Op. 1 o el Op. 2; fantasías, como el Op. 59; temas con variaciones, en ocasiones también llamados fantasías por su autor (por ejemplo, el Op. 7); temas ajenos variados, por ejemplo, el famosísimo Op. 9; obras didácticas, es decir, aparte del Método, colecciones de esaidios con fines pedagógicos; cuatro sonatas; dos arreglos de óperas. A esto hay que sumar 12 obras para dos guitarras (Fundación Juan March, 1992, pág. 23).

En cuanto a la música escrita para guitarra Sor escribió obras para guitarra sola y duetos, y se catalogan en música con número de opus y sin número, en total se documentan hasta el opus 63 como bien lo clasifica Brian Jeffery en su libro *Fernando Sor composer and guitarrist 1994*.

5.1.2. Reseña de la obra. La sonata Op. 15b es la segunda sonata compuesta por Fernando Sor alrededor de 1800 y 1810 y no se tiene certeza del año de composición dado que el manuscrito no tiene año ni autógrafo, pero se documentan diferentes publicaciones contemporáneas a Sor, aunque estas difieren en los años de publicación, como bien lo describe (Yates, 2001) en su artículo sobre la segunda sonata de Op. 15b las documenta de la siguiente manera:

Fuente A: Castro (París, c.1802-14) (placa n. 47)

Sonata seconda pour la guitare, composée par Fernando Sor", en el periódico de Salvador Castro,

Journal de Musique Etrangère pour la Guitare ou ("Journal of Foreign" Música para la guitarra o Lyre

"). A juzgar por el número de placa (47), Castro puede haber publicado este trabajo antes de publicar la Sonata prima (placa n. ° 50). Esta versión contiene varios compases adicionales que no se encuentran en ninguna versión posterior, junto con numerosas pequeñas diferencias en los detalles de la sonorización de acordes, la ornamentación y la textura anotada (de las cuales es la representación polifónica más completa de todas las fuentes).

Fuente B: Anón (París, c.1814-18) (placa n° 81)

"Colección de Morceaux Choisis des Meilleurs Autuers Espagnoles et Italiens pour Guitarre ou Lyre, Rédigée par un Espagnol", como "Sonata di Sor", publicada entre c.1814 y 1821 (editor desconocido). Esta versión está marcada como "Allegretto", al igual que la versión de Castro, tiene la misma coda y contiene varias diferencias de tono que, de lo contrario, solo se encuentran en la versión de Castro. No tiene el material extra de Castro, ni los mismos adornos ni radiantes, y tiene mucho en común con las supuestas versiones posteriores de Meissonnier. Es significativamente similar a estas versiones se puede sugerir que Sor puede haber suministrado el manuscrito él mismo. Ciertamente, las revisiones presentes son más de naturaleza compositiva que editorial.

Fuente C: Meissonnier (París, c.1816-21) (placa n. 110)

Aunque Sor casi con certeza proporcionó el manuscrito para esta edición, numerosos errores se encontraron en la impresión, incluida la omisión de la coda final. Es interesante notar que la notación de esta versión (y todas las subsiguientes) es en realidad menos polifónica que la versión de Castro. El tempo ahora aparece como "Allegro moderato", como lo hace en todas las versiones posteriores.

Fuente D: Meissonnier (París, c.1616-21) (placa n. ° 110, pero con las páginas 2-3 recién grabadas) Esta versión corrige prácticamente todos los errores encontrados en la fuente C, y restablece la coda (aunque un poco diferente uno que el dado en Castro o fuente B). La versión más definitiva de la pieza.

Fuente E: Meissonnier-Heugal (París, después de 1839) (placa No. H. y C. 110)

Una reimpresión exacta de la versión corregida de Meissonnier, fuente D, de las mismas placas.

Fuente F: Simrock (Bonn y Colonia: c.1824-5) (placa n. ° 2310)

Basado en la primera versión de Meissonnier (Meissonnier vendió muchas de las piezas de Sor a este editor), con un intento editorial de corregir algunos de los errores más obvios. (Yates, 2001)

5.1.3. Análisis estructural. La sonata Op. 15b es una sonata de un solo movimiento en forma sonata, con una influencia de la obertura italiana presente en diferentes motivos rítmicos característicos de este género de finales del siglo XVIII. Cabe resaltar que esta es la segunda sonata

de Sor y es una de sus primeras composiciones, aunque no se tiene certeza de la fecha de composición se puede deducir que lo hizo cuando debería tener unos 20 a 25 años y aún era un joven compositor explorando las posibilidades del instrumento, debido al estilo de la obra es común que Sor pensara la pieza de forma orquestal y en algunos fragmentos buscase la imitación de instrumentos como la trompeta, violines, flautas, entre otros.

La obra está escrita en tonalidad de Do mayor, en compás de 4/4 con indicación de tiempo de Allegro moderato, estructuralmente tiene forma sonata: A-B-A´.

Tabla 1.
Análisis estructural. Sor, sonata Op. 15b.

Sonata Op. 15b			
Macroestructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
	A	1-15	Do mayor
Exposición			Do mayor, Sol
A	Transición	16-22,22-26,26-32	mayor
	B	33-52,53-67,67-77	Sol mayor.
Desarrollo B			Do mayor, Sol
	C	78-83,84-97,98-113	mayor, Do menor
	A1	114-128	Do mayor
Reexposicion	Transición	129-137	Do mayor
A´			Do mayor
	B1	138-152,153-167,167-170	Do mayor
	Coda	171-178.	Do mayor.

Las frases de esta sonata son periódicas y simétricas como es habitual en el clasicismo, en la primera sección la obra empieza con un motivo melódico sobre un arpeggio descendente de Do mayor

visione e diteggiatura di Ruggero Chiesa FERNANDO SOR
(1778-1839)

Allegro moderato

Figura 2. Sor. Compases 1-5. Adaptado de Sonata Op. 15b, Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1)

dominantes secundarias

Figura 3. Sor. Compases 6-14. Adaptado de Sonata Op. 15b, Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1)



Figura 4. Sor. Compases 15-17. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1)

La sección del compás 16 al 32 es una transición hacia el tema b, en cuanto a sus frases, la primera está comprendida del compás 16 al 22 y armónicamente alterna entre dominante y tónica, posteriormente la región del compás 22 al 26 es modulante hacia la dominante, la sección final de esta transición concluye con la llegada a Sol mayor.



Figura 5. Sor. Compases 22-23. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)



Figura 6. Sor. Compás 26. Adaptado de Sonata Op.15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

Figura 7. Sor. Compases 27-32. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

Después de esta sección de transición se expone el tema b en Sol mayor (Dominante) con un carácter más tranquilo, presenta articulaciones rítmicas de tresillos de corcheas, corcheas y semicorcheas generando contraste con el tema A. La primera sección de este tema B está comprendida desde el compás 33 al 52.

Figura 8. Sor. Compases 33-38. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

Figura 9. Sor. Compases 39-44. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)

Figura 10. Sor. Compases 45-50. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)

Figura 11. Compases 51-52. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)

Los compases siguientes del 53 al 56 muestran una melodía elaborada por grados conjuntos por arpeggios y respuestas en la voz inferior que se mueve por saltos melódicos ascendentes y descendentes.

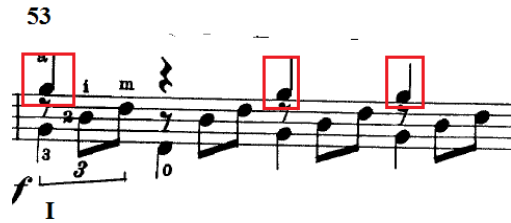


Figura 12. Sor. Compás 53. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)



Figura 13. Sor. Compases 54-59. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)

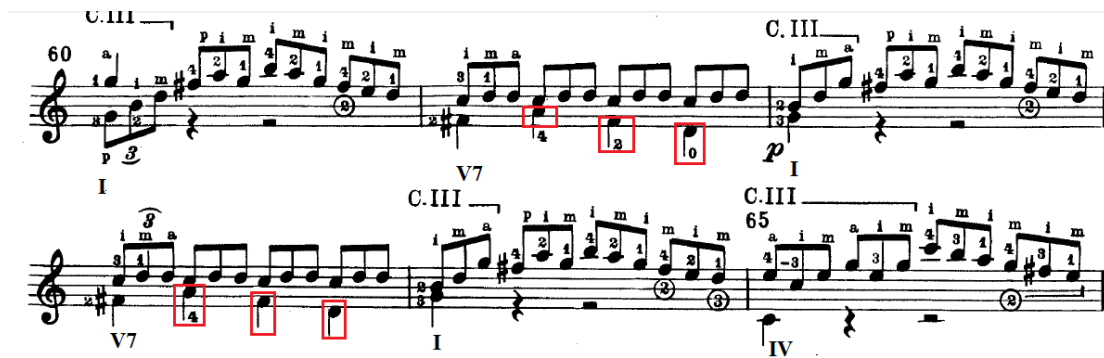


Figura 14. Sor. Compases 60-65. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)



Figura 15. Sor. Compases 66-67. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)

La última sección (67-77) del tema B tiene un carácter conclusivo y podría considerarse una coda para anteceder al desarrollo.



Figura 16. Sor. Compases 66-67. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)

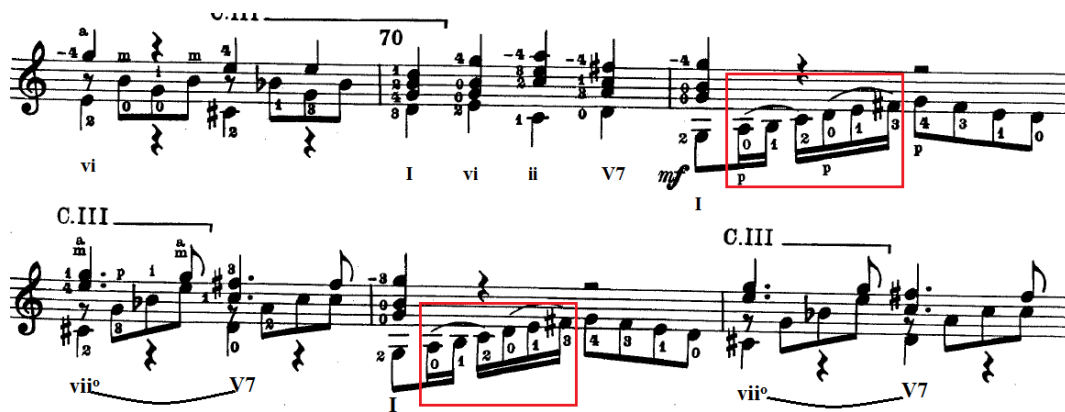


Figura 17. Sor. Compases 69-74. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)



Figura 18. Sor. Compases 75-77. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)

La sección del desarrollo (B) se divide en tres partes, una primera región en Do mayor (78-73)

78
a) *p*
V7 I V
S. 8281 Z.

Figura 19. Sor. Compases 78-79. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)

80 *rinf.*
iii V7 (V7/ii) Bb:I
C.III C.VI
ii ii (V7 → I)

Figura 20. Sor. Compases 80-85. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)

I V7 *novena bemol* V7
C.VI C.VIII
I V7
C.VI
V7 I (V7 → Modulación a Do menor)

Figura 21. Sor. Compases 86-94. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)

Figura 22. Sor. Compases 95-99. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 5)

Figura 23. Sor. Compases 100-107. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)

Figura 24. Sor. Compases 108-109. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)

La siguiente sección es una transición de modulación a Do mayor para la reexposición del tema A'.

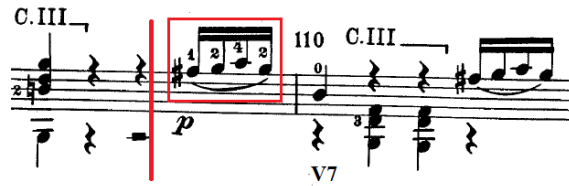


Figura 25. Sor. Compases 109-110. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)



Figura 26. Sor. Compases 111-113. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)

Seguido a esta transición se presenta la reexposición (A') la cual se divide en tres secciones (114-128), transición (129-137) b1(138-170) y la coda final (171-178).

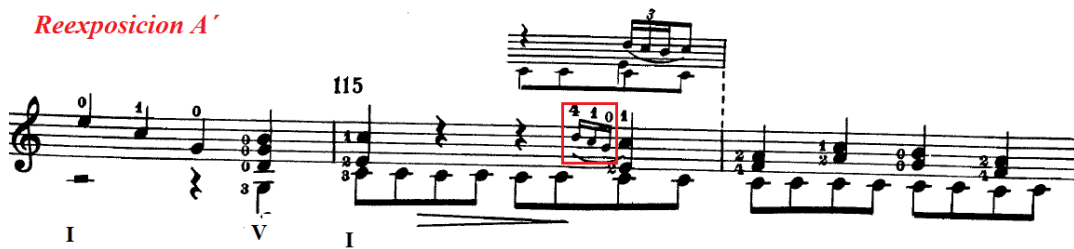


Figura 27. Sor. Compases 114-116. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 6)

Transición

130

C. I

I

(V7/IV-----IV)

C. I

(V7/IV-----IV-----) (VII°/V)

135

C.III

C.III

V

ff

V

Figura 28. Sor. Compases 129-137. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 7)

El tema B' que comienza en el compás 138 hasta el 170 se subdivide en tres secciones, la primera sección abarca desde el 138 al 152. Esta región está en tonalidad de Do mayor.

C.V.

140

145

150

Chord symbols: I, IV, V, V7, ii

Figura 29. Sor. Compases 138-152. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)

Posteriormente la siguiente frase es una transición para el último tema de la obra. (151-159) en toda la frase predomina el tresillo de corchea brindándole mayor ligereza al pasaje.

155

Chord symbols: I, V7, ii

Figura 30. Sor. Compases 153-156. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)

The image displays a musical score for guitar, spanning measures 159 to 176. The score is written in a single system with a treble clef and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *p*, *f*, *cresc.*). Chord symbols are provided below the staff, including I, V7, vi, ii, and C.I. (C.III, C.VIII). Technical markings like 'a)' and 'b)' are present. Red boxes highlight specific passages in measures 164, 169, and 170. The score concludes with a CODA section in measure 176.

Figura 31. Sor. Compases 159-176. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 9)

5.1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas. La sonata Op.15b es una sonata de un solo movimiento que presenta una clara influencia de la obertura italiana de finales del siglo XVIII, dichos elementos en común son la agrupación simétrica de las frases, puntos de llegada concretos, identificación notoria de los temas, repetición de los temas como recurso para desarrollar las secciones temáticas y transiciones rítmicas entre los temas. (Yates, 2001) Partiendo de esta

información se puede decir que Sor concibió esta pieza con un pensamiento orquestal y operístico. Es importante tener presente esta concepción de la obra ya que al identificar los pasajes que evocan la imitación de algún instrumento sinfónico, se deben resaltar imitando el timbre de dicho instrumento. Vale la pena citar el artículo *la guitarra de Fernando Sor* escrito por Eduardo Fernández para el centro de investigación de la interpretación musical adscrito a la escuela Universitaria de música de la Universidad de la Republica Uruguay, en dicho artículo Fernández realiza un análisis al método de guitarra de Fernando Sor. Puntualmente de este documento se puede extraer información de primera mano sobre la concepción de Sor en cuanto a la imitación tímbrica de los instrumentos.

Sor (como se citó en (Fernández, 2016)). recomienda las siguientes indicaciones para la imitación tímbrica instrumental:

Para el oboe: ni intentarlo en pasajes cantábile, pero posible en pasajes de terceras que alternen articulaciones de legato y staccato. Calidad de sonido: atacar la cuerda cerca del ponticello y “con la poca uña que tengo” para la flauta: usar el registro agudo y muchas ligaduras; calidad de sonido, la habitual; para los cornos; escritura a dos voces con la característica escala correspondiente a los armónicos naturales. Calidad de sonido: evitar cuerdas al aire y digitar el pasaje en cuerdas más graves de lo que sería normal (Aguado hablaría de usar el primer equísono, por ejemplo, producir el Mi de la 1ª al aire no en ella sino en la 2ª, y así sucesivamente); atacar la cuerda más hacia la boca de lo habitual; Sor da medidas específicas de la distancia con el puente, pero ya hemos dicho que no son muy útiles en una guitarra moderna. Pero el principio general sí se puede aplicar. Para la trompeta: sus sugerencias son más complicadas, y es asombroso percibir la atención de Sor a la acústica y su fineza de oído. En cuanto al “dialecto”: frases que usen las alturas de los armónicos naturales, y que reproduzcan toques de tipo militar. Para conseguir la calidad del sonido, Sor recomienda dos cosas: tocar cerca del ponticello, y apoyar el dedo de la mano izquierda no en su posición habitual (cercana al traste siguiente) sino en una cercana al traste anterior. Así, la cuerda rozará contra el traste siguiente y dará un ruido en el ataque similar al de la trompeta. Para el arpa: arpeggios cubriendo una gran extensión de registro; calidad de sonido, atacar las cuerdas casi sulla tastiera y con ataque perpendicular de los dedos (Fernández, 2016, pág. 9;10).

Si bien la partitura tiene indicaciones interpretativas, el autor propone ciertas indicaciones de dinámica teniendo en cuenta el estilo galante de la pieza. En los compases 14-15 se sugiere alternar entre *f* y *mf* atendiendo a la progresión armónica utilizada por el compositor.



Figura 32. Sor. Compases 14-15. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 1)

En el compás 18 se presenta un adorno melódico con ligados en posición de Do Mayor este fragmento representa una dificultad técnica debido a la velocidad del pasaje y la posición inmediatamente siguiente, ejecutar con precisión dicho adorno resulta difícil por el movimiento realizado en la mano izquierda, se sugiere practicar este compás a tempo lento sin dejar posiciones fijas, de manera que al mantener una posición fija innecesaria es probable que los adornos no sean claros en su ejecución.



Figura 33. Sor. Compás 18. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

Sor utiliza el siguiente motivo rítmico cada vez que hay una transición entre temas.



Se sugiere tocar las secciones que tengan este elemento rítmico imitando el sonido de la trompeta, para lograr este timbre se aconseja un ataque cerca al puente de la guitarra.



Figura 34. Sor. Compás 28. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

Posteriormente en el compás 34, el autor sugiere una imitación a la flauta por el registro y la fluidez de la melodía.



Figura 35. Sor. Compás 34. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 2)

En el compás 46 el compositor escribe un movimiento de terceras, esta sección genera una dificultad técnica en la ejecución de las terceras, se recomienda realizar movimiento por movimiento hasta tener precisión de las notas escritas, un desacierto en las notas, entorpece notablemente el discurso musical de esta sección.



Figura 36. Sor. Compás 46. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 3)

Esta obra presenta diferentes tipos de ligados, ya sean ascendentes, descendentes, o de percusión, en el fragmento siguiente se expone una línea melódica que tiene ligados ascendentes ejecutados en dos pulsaciones. Es importante realizar un trabajo técnico enfocado en este tipo de ligados de tres notas que se pulsan con el dedo pulgar de la mano derecha. Se recomienda realizar un cambio tímbrico o de articulación en la repetición del pasaje.

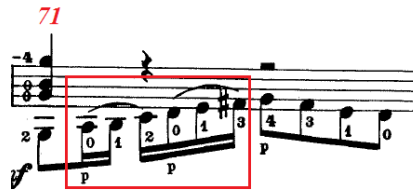


Figura 37. Sor. Compás 71. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 4)

En la reexposición del tema A en los compases 153, 154, 155 se presenta una melodía ascendente sobre el arpeggio de Do mayor escrita en tresillos de corchea, dicho pasaje genera una dificultad técnica, de forma tal que requiere un desplazamiento a octava posición desde el traste 3 al 8 y por la velocidad en que se debe ejecutar, la imprecisión y generación de notas extrañas a la armonía en el portamento sol-do es una posibilidad que se debe cuidar y evitar. Se recomienda estudiar este pasaje a una velocidad controlada, la digitación propuesta es cómoda y facilita la interpretación del fragmento musical.

Figura 38. Sor. Compases 153-156. Adaptado de Sonata Op. 15b. Ruggero Chiesa. Suvini Zerboni (Ed) (1978, pág. 8)

A manera de conclusión el autor aconseja tener un acercamiento a la obra sinfónica y operística del compositor para lograr extraer elementos estilísticos que se puedan adaptar a la pieza en mención.

5.2. Elegía

5.2.1. Johann Kaspar Mertz (1806-1856).



Figura 39. Johann Kaspar Mertz. Adaptado de opern revue, Op 8 No 1-8, volume I. Brian Torosian. DGA (Ed) (2006)

Nació en Bratislava Hungría en 1806 y falleció en Viena Austria en 1856. Proveniente de una familia humilde, durante su infancia estudia guitarra y flauta demostrando habilidad en la ejecución de dichos instrumentos, pero decide inclinarse por la guitarra como su instrumento principal; durante su juventud se desempeñó como profesor de guitarra logrando vivir de la enseñanza de dicho instrumento.

Llegó la revolución húngara en marzo de 1848 y esta guerra orilló al pueblo a huir de sus tierras, y en relación dejando a un personaje como Mertz sin ingresos ya que no habría ni público, ni estudiantes que siguieran la cualidad de sus talentos como compositor, guitarrista (Zapata, Gasque, Palomeque, & Gómez, 2018, págs. 55,56).

A partir de 1848 se traslada a Viena donde ejerce una fuerte labor como compositor, instrumentista y pedagogo del instrumento. Fue un innovador en la ejecución de la guitarra muestra de esto es el uso del pulgar en la mano izquierda y la pulsación simultanea de varias notas con el

pulgar de la mano derecha (Díaz & Alcaraz, 2010). Cabe resaltar que también era partidario de utilizar guitarras de ocho y diez cuerdas como también lo hacían sus contemporáneos Coste y Regondi. Durante su vida en Viena Mertz realizó conciertos en diferentes escenarios de Europa y gana una reputación entre los guitarristas de la época. En 1856 Mertz gana el primer premio en un concurso de composición para guitarra organizado por el ruso Nikolai Makaroff en Bruselas con su obra concertino op. 56 para guitarra y Napoleón Coste obtiene el segundo premio con su obra gran serenata Op. 30 (Zapata, Gasque, Palomeque, & Gómez, 2018).

En cuanto al repertorio, Mertz no solo escribió para guitarra, también para piano, música de cámara como tríos y duetos entre sus obras más representativas tenemos:

Tres nocturnos Op 4. Elegía en la menor, el carnaval de Venecia, Variaciones Op. 6, Seis valsos Op. 9, Barden klangen op.13 (una colección de melodías que tuvieron gran éxito y entre las que se encuentran Tarantela, Romanza, Gondoliers, etc.) Fantasía op 14 y 15, dúos para guitarra terzina y guitarra o para guitarra y piano, Trio para guitarra, violín y flauta o viola Op. 32, piezas para guitarra sola Op. 65. También algunas colecciones de cantos alpinos con acompañamiento de zither op. 64 y 65, etcétera (Pedreira, 2016, pág. 75).

En su labor como didacta del instrumento Mertz publicó un método para guitarra llamado schule fur die gitare.

5.2.2 .Reseña. Según el diccionario enciclopédico de la música, la elegía como género musical “es una canción de lamento o una composición instrumental de carácter triste” (Latham, 2008, pág. 519). Partiendo de este significado podemos suponer que Mertz compone esta pieza queriendo plasmar un carácter nostálgico y melancólico que evoque en el intérprete y el oyente un sentimiento de tristeza, es difícil tener claridad sobre la historia y el contexto de esta obra, aunque se encuentran versiones digitalizadas del manuscrito autografiado, estas versiones no tienen fecha, ni dedicatoria.

Es difícil tener un concepto claro y concreto del porque Mertz escribió esta pieza, pero se puede deducir que en cuanto a su estilo, es una obra que presenta elementos propios del romanticismo, como cromatismos, rubato, pasajes largos en dominante, uso del séptimo grado y acordes disminuidos, si bien la obra fue escrita para guitarra es innegable el hecho de que tenga una concepción pianística, basta con recordar que Mertz fue contemporáneo a Chopin, Schumann, Liszt entre otros, además su esposa fue pianista y esta influencia se ve plasmada en gran parte de su obra, y la Elegía no es la excepción puesto que presenta pasajes y disposiciones de acordes no muy comunes en la guitarra que tienden a ser más usados en el piano.

5.2.3. Análisis estructural. La obra en mención está escrita en tonalidad de La menor, estructuralmente presenta la siguiente forma: introducción, A B A C, en cuanto a la introducción tiene métrica de 12/8 e indicación de tiempo *largo* (lento), seguido a la introducción hay cambio de métrica a 4/4 con predominio de tresillos de corcheas durante gran parte de la pieza y el tiempo indicado es *andante con espressione*.

Tabla 2
Análisis estructural. Mertz, Elegía.

Elegía		
Macroestructura	Compases	Tonalidad
Introducción	1-23	La menor
A	24-37	La menor
	37-40	
B	41-49	Mi mayor
A	50-61	La menor
	61-64	

Elegía		
C	65-72	La menor

La introducción tiene una duración de 23 compases se divide en 2 regiones, la primera del compás 1-12 y la segunda del 13 al 23.

ELEGIE
für die Gitarre
(Boije Ms 412) 3

J.K.MERTZ

The image shows the first five measures of the piece. The guitar part starts with a piano (*p*) dynamic and includes techniques like '8va loco' and 'arpa'. The vocal line is marked 'espressivo il canto'. Chord diagrams are shown below the guitar staff: *i*, *VI*, *ii*, *V*, *i*, *V7*, *i*, *VI7*, *bII/V*, *V*, *V7*, *i*.

Figura 40. Mertz. Compases 1-5. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3)

En el compás 5 se presenta una melodía de carácter expresivo y cantable que se extiende al compás 8, posteriormente los compases siguientes hasta el 11 tiene un predominio melódico sobre el bajo, ya que la voz inferior tiene movimientos melódicos ascendentes y descendentes.

En la segunda sección de la introducción se presenta una melodía acompañada de arpeggios de fusas que abarca del compás 13 al 15 y se repite del 15 al 17.

The musical score consists of three systems of guitar notation. The first system (measures 13-15) features a melody line with a Roman numeral 'IV' above it and a tempo marking '[a tempo]'. Red boxes highlight arpeggiated chords in measures 13, 14, and 15. Below the first system, a red 'V' is under measure 13 and a red 'i' is under measure 15. The second system (measures 16-17) features a melody line with a Roman numeral 'VII' above it. Red boxes highlight arpeggiated chords in measures 16 and 17. Below the second system, a red 'i' is under measure 16 and a red 'ii' is under measure 17. The third system (measures 18-19) features a melody line with a Roman numeral 'IV' above it. Red boxes highlight arpeggiated chords in measures 18 and 19. Below the third system, a red 'i' is under measure 18 and a red 'V' is under measure 19. The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (0, 1, 2, 4, 7), accidentals, and dynamic markings like '>' and '>]'.

Figura 42. Mertz. Compases 13-15. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4)

Finalmente, esta segunda sección finaliza con una exposición de acordes de dominante y tónica que van alternando hasta el compás 21.

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is annotated with red letters indicating chord types: 'V' for dominant chords and 'i' for tonic chords. Measure numbers are indicated above the staff lines: 7, 18, 19, 20, 21, 22, and 23. Performance instructions include accents (>) and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *misterioso*. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are shown above notes. Chord diagrams are provided for measures 18, 19, 20, and 21. The sequence of chords is V, i, V, i, V7, and i.

Figura 43. Mertz. Compases 18-23. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 5)

Posteriormente se da inicio al tema principal de la obra, la métrica cambia a 4/4 y se indica tiempo de *andante con espressione*. En esta primera parte se encuentra frases simétricas, en el compás 1 se presenta en arpeggio el primer grado de la tonalidad reiterando que la pieza está en tonalidad de la menor.

The musical score for measures 24-28 is written for guitar. The top staff shows a melodic line with a tempo marking of "Andante con espressione". The bottom staff shows an arpeggiated accompaniment. Performance markings include *p*, *dolce*, *loco*, and *rit.*. Chord symbols in red include VII⁰/V, V7, i, IV, V, and VI. Fingering numbers (1-4) and slurs are present throughout the piece.

Figura 44. Mertz. Compases 24-28. Adaptado de *Elegie*. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)

La siguiente frase es una reiteración de la sección anterior, pero presenta variaciones tanto melódicas como armónicas.

The musical score for measures 29-32 is a variation of the previous section. It features a melodic line and an arpeggiated accompaniment. Performance markings include *pp*, *dolcissimo*, *rit.*, and *a tempo*. Chord symbols in red include i, ii, III, V7/III, and III. Fingering numbers and slurs are used to indicate specific techniques.

Figura 45. Mertz. Compases 29-32. Adaptado de *Elegie*. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)

Figura 46. Mertz. Compases 34-36. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)

La siguiente sección es una transición hacia el tema B, la armonía alterna entre dominante y tónica.

Figura 47. Mertz. Compases 37-38. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 6)

Se presenta el tema B en tonalidad de Mi mayor, esta sección se desarrolla en arpeggios de fusas y le melodía está escrita en corcheas y negras.

Figura 48. Mertz. Compases 39-41. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 7)

Seguidamente del tema B se presenta una reexposición del tema A, con ligeras variaciones en su primera frase.

Figura 49. Mertz. Compases 48-50. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 8)

Seguido a la reexposición del tema A, Mertz muestra un material nuevo, cuya sección tiene carácter triunfal y conclusivo. Es importante resaltar la pequeña transición de semifusas en arpeggio que alterna entre tónica y dominante, cuya función es transicional y atmosférica.

Figura 50. Mertz. Compases 64-65. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 9)

Figura 51. Mertz. Compases 66-71. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 9)

5.2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas. Partiendo de la concepción de que es una pieza escrita bajo influencia pianística, ciertos pasajes tendrán dificultad técnica en cuanto a la mano izquierda como la derecha, de forma tal la digitación empleada puede ser determinante al momento de solucionar dichos problemas. Otro factor importante es el tempo de la obra, si bien Mertz no escribe indicación numérica de tempo, si hace indicación de *andante con espressione* pero no se sabe con exactitud cuál era tempo adecuado que Mertz quería para su pieza, la concepción del tempo no es la misma actualmente que en su época, como bien lo acota Eduardo Fernández en su artículo sobre las practicas interpretativas del siglo XIX *lo mismo no es lo mismo*.

No tenemos idea de cuán literalmente o no se comportaba el virtuoso con el texto, cuando tocaba su obra en una situación de concierto, suponer que cualquier estudiante puede tocar lo que tocaban los virtuosos de entonces es, al menos, una petición de principio, ya que no sabemos lo que tocaban ellos. Sin duda el estudiante moderno es capaz de tocar las notas a tiempo (¿y cuál es el tempo correcto?), pero eso no es necesariamente lo mismo que “tocar bien” (Fernández, 2015, pág. 3).

Esta pieza presenta repeticiones de frase con ligeras variaciones, el autor sugiere realizar cambios en la repeticiones, ya sea de carácter tímbrico, dinámico, o de articulación, además en dichas repeticiones se puede dar un nuevo significado a la frase ya que en el romanticismo se tenían ciertas libertades en cuanto a la interpretación de un texto musical, como la “flexibilidad rítmica” (Fernández, 2015, pág. 7). Además de esto los compositores utilizaban el recurso de la rearmonización en la repetición de sus frases y los enlaces melódicos cromáticos. A continuación, se hará una descripción de los pasajes que para el autor representaron puntos de discusión técnico e interpretativo.

Compas 5 al 7, se sugiere realizar un ataque en el dedo anular con mayor profundidad en la cuerda, esto con el fin de resaltar la melodía de las otras voces.

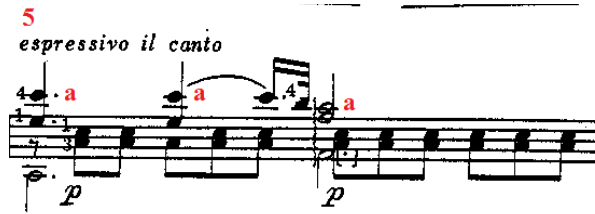


Figura 52. Mertz. Compás 5. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3)

Compas 12, si bien el compositor indica claramente las figuras y su duración, el autor recomienda tocar esta sección ad libitum, a causa de ser una transición hacia la segunda parte de la introducción y puede tener cierta flexibilidad rítmica.

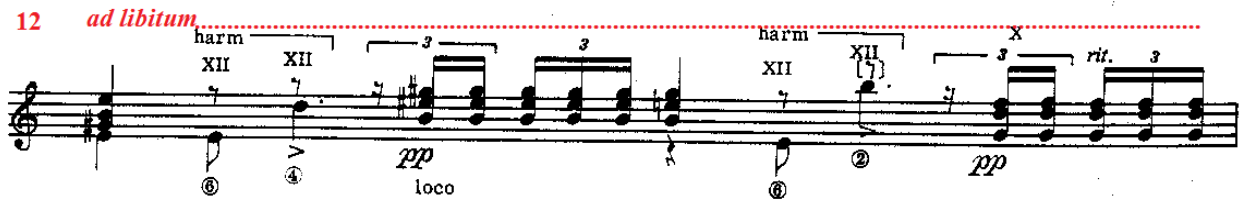


Figura 53. Mertz. Compás 12. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 3)

En la sección del 13 al 16 el autor propone la siguiente digitación para la mano derecha con el fin de evitar entorpecer el pasaje y facilitar la naturalidad del movimiento de los dedos.



Figura 54. Mertz. Compás 13. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4)

Figura 55. Mertz. Compás 14. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 4)

Figura 56. Mertz. Compás 19. Adaptado de Elegie. Boije Ms 412(Ed) (s.f, pág. 5)

En el inicio del tema se sugiere seguir las indicaciones de dinámicas, como los reguladores propuestos por el compositor, curiosamente esta obra solo tiene indicación de *piano* lo que deja pensar el carácter triste de la pieza y da libertad al intérprete de conducir dinámicamente la obra teniendo en cuenta su armonía, siendo importante resaltar las secciones de tensión en dominante y de relajación en tónica, muy común del estilo galante.

En el compás 40 presenta una sección de arpeggios en Mi mayor, es importante destacar la melodía y mantener las notas del arpeggio a un mismo nivel sonoro, a excepción del bajo que debe durar dos tiempos, el autor propone la siguiente digitación.

5.3. Capricho Árabe

5.3.1. Francisco Tárrega (1852-1909).



Figura 59. Francisco Tárrega. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág.95)

Compositor y guitarrista español nacido en Villareal en 1856 proveniente de una familia humilde, “su padre como buen aficionado a las artes decide darle iniciación en el solfeo para posteriormente hacerle cursar clases de violín y piano” (Pujol, 1978, pág. 33). Las primeras lecciones de piano las recibió de Eugenio Ruiz, un reconocido pianista ciego quien gozaba de buena reputación en el público valenciano. También tomó clases de guitarra con Manuel González conocido como “el ciego de la marina” “debía su apodo por haber nacido en el barrio de la marina de la misma ciudad del mediterráneo” Ribes (como se citó en (Pujol, 1978, pág. 33)). En 1862 Julián Arcas realiza un concierto en Castellón de la plana, ciudad de residencia del joven Tárrega, en este recital Arcas da una muestra de las posibilidades del instrumento y sus capacidades como intérprete, Tárrega queda maravillado por la forma de tocar de Arcas y gracias al esmero de su padre consigue una audición con el importante concertista quien al escuchar al joven guitarrista le sugiere viajar a Barcelona para recibir clases con él, gracias al esfuerzo de su padre, Francisco Tárrega se traslada a Barcelona y continua su formación guitarrística con dicho maestro.

Tras su corta estadía en Barcelona y las dificultades económicas para mantenerse en esa ciudad, Tárrega se devuelve a Castellón de la plana y debido a las precarias condiciones en que se encontraba su familia decide contribuir trabajando como pianista en el casino de Burriana alternando el estudio de la guitarra en sus horas de descanso. Durante su trabajo en Burriana tiene varios seguidores quienes le brindan apoyo moral y económico uno de esos fue Antonio Cánesa Mendayas, como bien lo narra Emilio Pujol en su ensayo biográfico sobre Tárrega. (Pujol, 1978, pág. 53) “Movíase en este círculo D. Antonio Cánesa Mendayas, rico comerciante y cosechero de la localidad, quien, prendado de las dotes y condiciones excepcionales del joven artista, le ofreció su incondicional y generosa protección.” fue importante su apoyo a Tárrega que aprovechando sus recursos económicos le concedió una visita al taller de D. Antonio Torres, un reconocido luter de Sevilla quien gozaba de buena reputación por la construcción de sus guitarras, para adquirir un mejor instrumento que le brindara mayores posibilidades acústicas y se adaptara a las necesidades del joven intérprete.

Tárrega ingresa al Real conservatorio de Madrid para el curso del año 1874-1875 donde cursa estudios de solfeo y posteriormente armonía y piano, es importante aclarar que durante esta época la guitarra no se incluía en la oferta académica de este prestigioso conservatorio lo que no fue un impedimento para que el joven Tárrega se diera a conocer en el claustro de profesores como un guitarrista de cualidades excepcionales tanto técnicas como musicales, tal fue su aceptación en el público madrileño que fue invitado a tocar en un concierto benéfico en el Teatro de la Alhambra junto a prestigiosos concertistas de la escena ibérica, dicho concierto fue determinante para el devenir artístico de Francisco, a partir de entonces tendría el impulso definitivo para que se dedicara por completo a ser un concertista de guitarra, prueba del exitoso concierto son las críticas recibidas por parte del selecto público, entres estos estaba Emilio Arrieta, director del

conservatorio, como bien lo describe Emilio Pujol. Arrieta (como se citó en (Pujol, 1978, pág. 73)) “La guitarra necesita de ti, y tú naciste para ella”. Aquella noche quedó consagrado Tárrega como concertista y músico eminente”

En 1881 Francisco Tárrega contrae matrimonio con María Josefa Rizo y posteriormente se traslada a Madrid, donde ejerce una labor en la enseñanza del instrumento y logra tener algunos discípulos sin dejar a un lado sus conciertos, pero lastimosamente su condición económica no era la mejor y la salud de su esposa era delicada lo que motivo a que la Familia Tárrega se instalara definitivamente en Barcelona, ciudad que le brindaría mejores posibilidades para su realización artística, personal y familiar.

Una de las tantas anécdotas de Tárrega en Barcelona fue el hecho de tocar con Pablo Casals con quien compartió en la música de cámara con un cuarteto donde también tocaba su hermano Vicente Tárrega, Francisco tocaba las partes de la viola con la guitarra “faltaba una viola, y, ante la dificultad de encontrar un violista amigo y el deseo de Tárrega de intervenir en el conjunto, se acordó que este supliera con su guitarra la parte correspondiente a la viola” (Pujol, 1978, pág. 103).

En 1892 se reunían en la casa de los guitarreros en Barcelona figuras notables de la guitarra, para compartir, tocar, criticar y elogiar, en cierta ocasión Tárrega escuchó al joven Miguel Llobet “al darse cuenta éste de la facultades extraordinarias del muchacho, le abrió las puertas de su hogar para cuantas veces deseara sus consejos” (Pujol, 1978, pág. 119). Llobet también pudo escuchar las cualidades artísticas de Tárrega:

Llobet oyó a Tárrega aquella tarde “granada” de Albéniz y la obertura de “Tanhauser”. La impresión que recibió fue de maravilla. La primera le cautivo por la sensibilidad expresiva infundida a la nueva versión; y la segunda, por la síntesis obtenida de una obra tan ricamente orquestal en un elemento tan simple como es la guitarra (Pujol, 1978, pág. 120).

Tárrega vivió en Barcelona por el resto de su vida, pero dio giras a nivel nacional e internacional dándose a conocer como una de las figuras más importantes en la guitarra del siglo XIX, y marco el devenir de futuros intérpretes tal es el ejemplo de Llobet, de Pujol, Daniel Fortea entre otros. Tárrega fue el precursor de una nueva escuela para la guitarra.

El 15 de diciembre de 1909, falleció en su casa de Barcelona Francisco Tárrega Eixea, figura imprescindible en la historia de la música, cuya labor como concertista, compositor, transcriptor y maestro fue determinante para el desarrollo de la guitarra del siglo XX (Tirado, 2009, pág. 23).

5.3.2. Reseña. El capricho árabe es una de las obras más representativas de Francisco Tárrega y ha sido una pieza infaltable en el repertorio de los más importantes guitarristas del siglo XX. Fue compuesta en 1892 y dedicada por Tárrega al maestro Tomás Bretón, compositor y violinista español de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, con quien Tárrega tuvo una buena amistad, Emilio Pujol en su libro *Tárrega, ensayo biográfico*, da constancia de esta dedicatoria adjuntando la carta que Tomás Bretón le dirige a Tárrega en respuesta a la dedicatoria del *Capricho Árabe*.

El atrevimiento que se ha tomado Ud, con mi modesto nombre, amigo Tárrega, es un honor y favor muy grandes que me rinde. Yo se lo agradezco, pero muy de veras. Sabe el alto y sincero concepto que tengo de sus méritos; figúrese, pues, si será para mi motivo de orgullo que un artista serio se acuerde de mí para tal distinción. ¡Muchas gracias! ¿Lo ha publicado? Aquí se podría hacer, si ya no lo ha hecho (Pujol, 1978, pág. 145).

Es difícil tener claridad sobre la influencia en la composición del Capricho Árabe, pero cabe recordar que España estuvo bajo el dominio árabe por casi 700 años, y la influencia de la cultura árabe quedo muy presente en la arquitectura, la música, y costumbres españolas, ejemplo de esto es el famoso castillo de alhambra. El *capricho árabe* es una manifestación musical que evoca la cultura morisca muy presente en la música española.

5.3.3. Análisis estructural. Estructuralmente la pieza tiene la siguiente forma: Introducción A-B-C-A. La introducción está escrita en tonalidad de Re menor en compás de $\frac{3}{4}$ y con una duración de 12 compases haciendo una repetición de los 4 primeros compases.

The image shows a musical score for guitar, measures 1-12, in D minor, 3/4 time, Andantino tempo. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) is marked '6ª en ré' and 'Arm VII'. The second system (measures 5-8) is marked '5ª' and 'Arm VII'. The third system (measures 9-12) is marked '10ª' and '6ª'. The score includes various guitar techniques such as fretting (indicated by numbers 1-4), slurs, and accents. A red box highlights the first four measures of the first system. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 60. Tárrega. Compases 1-12. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2)

Posteriormente los compases 13-14 son un puente de enlace con el tema A, y el compás cambia a 4/4.



Figura 61. Tárrega. Compases 13-14. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2)

En el compás 15 se muestra claramente el Tema A con el siguiente motivo melódico:

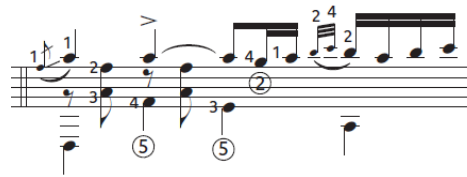


Figura 62. Tárrega. Compás 15. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 2)

Compases 23-24 al igual que el compás 13 y 14 son un enlace para la repetición del tema A.



Figura 63. Tárrega. Compases 23-25. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3)

Compases 33-34 acompañamiento de enlace para modular a Fa mayor



Figura 64. Tárrega. Compases 33-34. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3)

Compas 35 tema B en Fa mayor

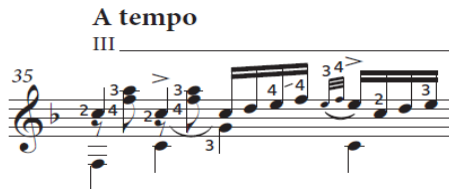


Figura 65. Mertz. Compás 35. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 3)

Compas 43-44 cadencia para modular a Re mayor, utilización de escala cromática.

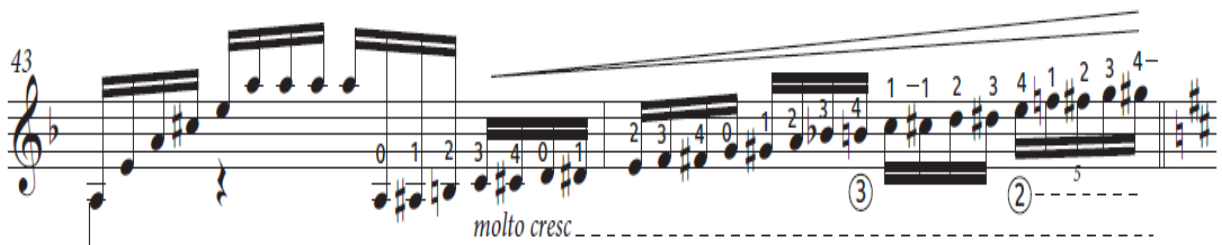


Figura 66. Tárrega. Compases 43-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014. Pág. 4)

Compas 45 presentación del Tema C en Re mayor.

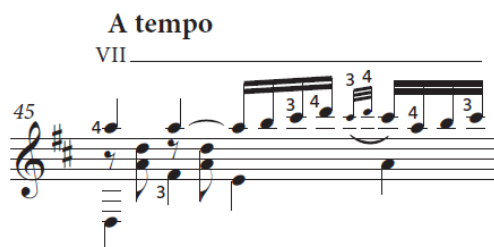


Figura 67. Tárrega. Compás 45. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. .4)

Compases 61-62 cadencia para modular a Re menor.

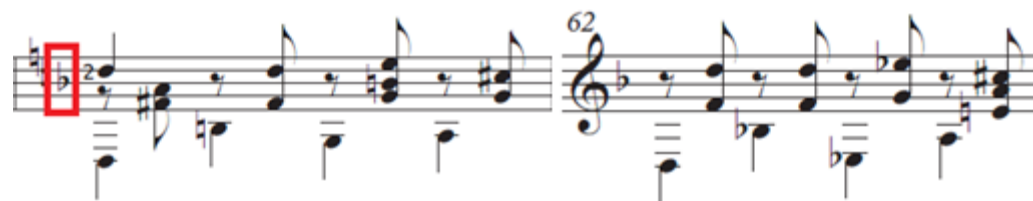


Figura 68. Tárrega. Compases 61-62. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)

Compas 63, Re exposición del tema A en Re menor.

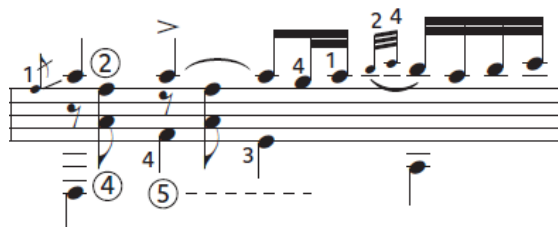


Figura 69. Tárrega. Compás 63. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)

A manera de síntesis la obra tiene el siguiente esquema formal y tonal:

Tabla 3.
Análisis estructural. Tárrega, Capricho Árabe.

Capricho árabe		
Macroestructura	Compases	Tonalidad
Introducción	1-12	Re menor
A	13-34	Re menor
B	35-44	Fa mayor
C	43-62	Re mayor
A	63-73	Re menor

En esta pieza predomina la relación entre tónica (i) y dominante (V) salvo en algunos pasajes que presenta progresiones armónicas diferentes y utilización del dominantes secundarias y acordes de sexta napolitana.

La introducción está en tonalidad de Re menor y comienza con el acorde de tónica con la ausencia de tercera, seguido a esto el quinto grado o dominante predomina en los compases siguientes y se muestra la progresión iv-V, antes de la repetición de la frase.



Figura 70. Tárrega. Compases 1-4. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

En los compases siguientes a la introducción se presenta una transición al tema A, el compositor reafirma la tonalidad de Re menor alternando i-V-V7-i-V



Figura 71. Tárrega. Compases 13-14. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

El tema A se desarrolla en Re menor con la progresión i-V hasta el compás 20

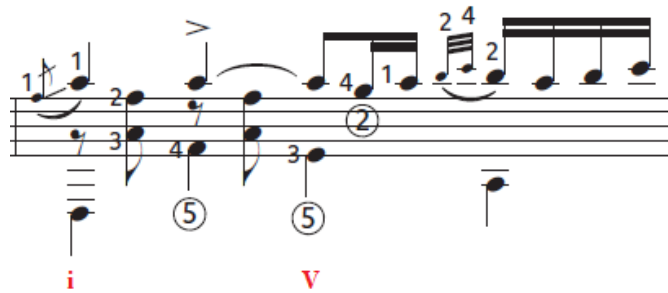


Figura 72. Tárrega. Compás 15. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

En el compás 20 se presenta una dominante secundaria, en este caso es el V del iv.

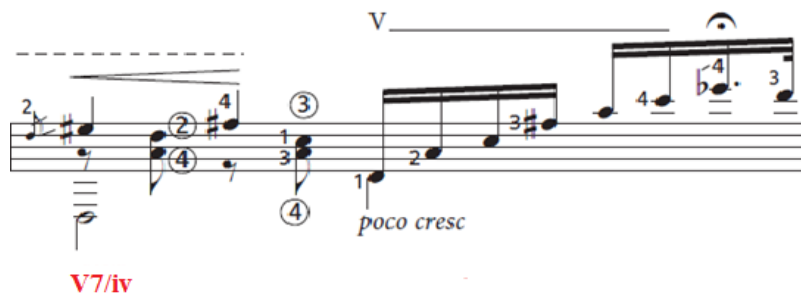


Figura 73. Tárrega. Compás 20. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

En los compases 23 y 24 el compositor utiliza la progresión i-VI-bII-V, utilizando el acorde bII (sexta napolitana) antes del V y posteriormente repite el tema volviendo al i grado.

A tempo

23

p

i VI bII V i VI bII V i V V

Figura 74. Tárrega. Compases 23-25. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

En los compases 33 y 34 que son una transición para modular a Fa mayor realiza la siguiente progresión i-VI- bII-V-i-VI -(ii-V7) de Fa mayor.

ritato

i VI bII V i VI (ii-V7)/III

Figura 75. Tárrega. Compases 33-34. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

Tema B está en la tonalidad de Fa mayor y maneja la misma progresión armónica de I-V.

A tempo

III

35

I V

34

Figura 76. Tárrega. Compás 35. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

En el compás 40 el compositor utiliza el acorde Em7b5 o ii del vi.

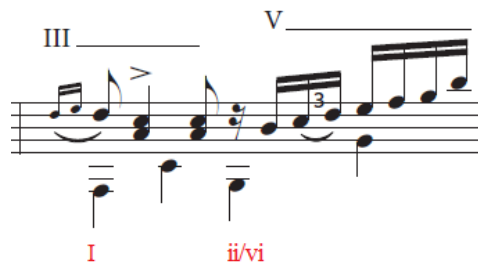


Figura 77. Tárrega. Compás 40. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (201, pág. 4)

En el compás 41 se muestra el acorde de La mayor o V del vi, y en los compases 43-44 se realiza un enlace melódico por cromatismo al tema C que está en tonalidad de Re mayor.



Figura 78. Tárrega. Compás 41. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)



Figura 79. Tárrega. Compases 43-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

En el compás 45 se presenta el tema C en tonalidad de Re mayor con una progresión de I-V que predomina durante los compases siguiente

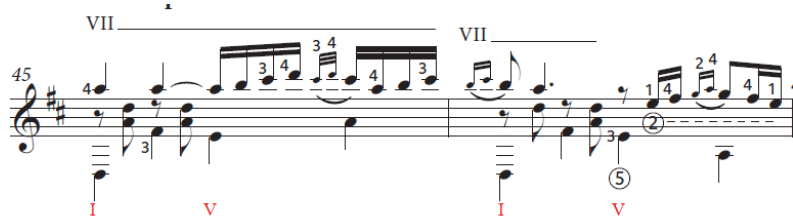


Figura 80. Tárrega. Compases 45-45. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

En los compases 60-61-62 el compositor realiza una cadencia para modular a Re menor y re exponer el tema A.



Figura 81. Tárrega. Compases 60-62. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)

En el compás 63 se re expone el tema A tonalidad de Re menor.

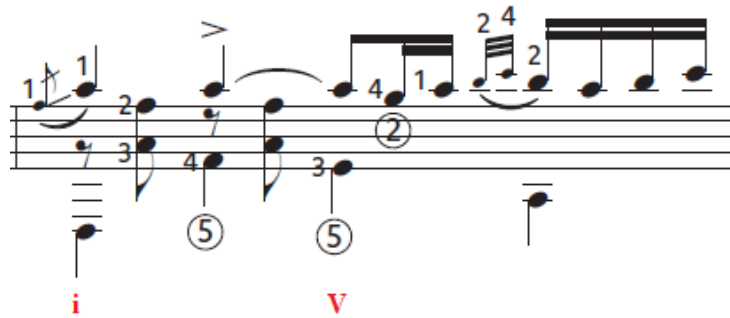


Figura 82. Tárrega. Compás 63. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)

Y finalmente la pieza termina en el compás 73 en acorde de Re menor.

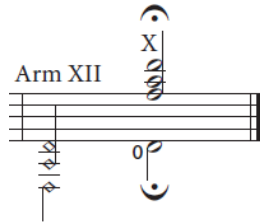


Figura 83. Tárrega. Compas 73. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 5)

Melódicamente esta obra es rica en los llamados “arabescos” que se hacen presentes a lo largo de la pieza. “El termino arabesco hace referencia al estilo ornamental del arte y la arquitectura árabe, y en música se aplica a una composición florida y delicada” (Latham, 2008, pág. 95). “En el caso específico de esta pieza los arabescos son pasajes melódicos rápidos de carácter virtuosístico que interrumpen el tempo establecido y lo sustituye por un tempo rubato que invita a la libertad rítmica”. (musicnetmaterials, 2014)

En la introducción se presenta un pasaje con figuras rápidas en este caso arabescos, en el compás 2 y se repite en el 6.

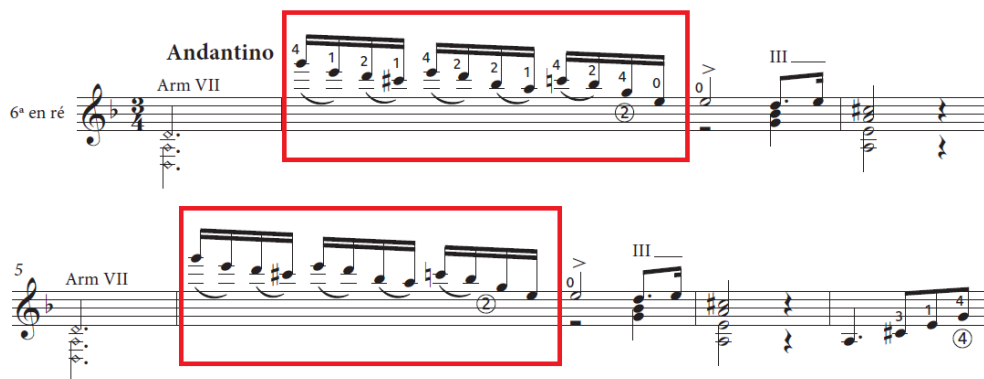


Figura 84. Tárrega. Compases 1-9. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

Posteriormente en la parte A en los compases 18,21, 22-23 el compositor escribe arabescos para embellecer melódicamente la obra.

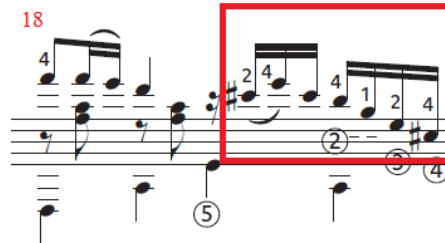


Figura 85. Tárrega. Compas 18. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

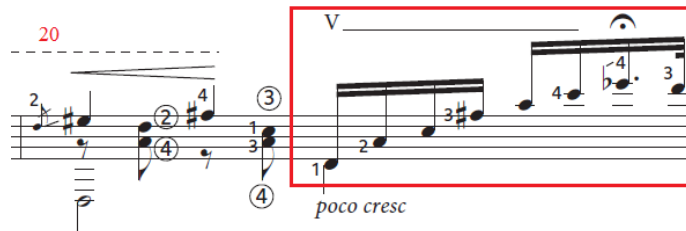


Figura 86. Tárrega. Compás 20. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

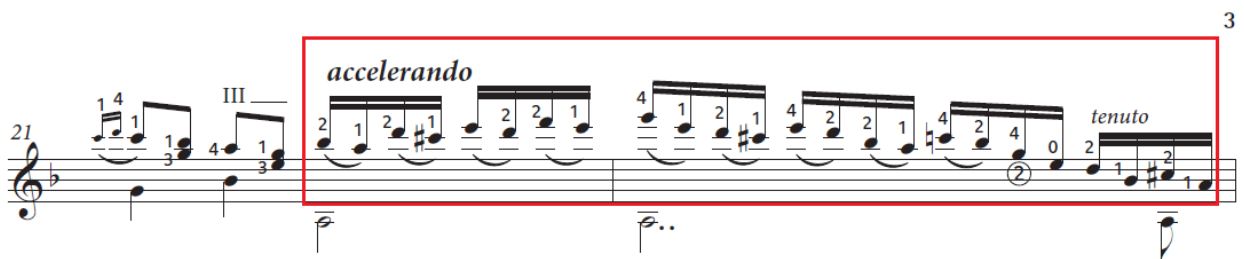


Figura 87. Tárrega. Compases 21-22. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

En la parte B en Fa mayor los compases 41-44 se presentan arabescos y un enlace melódico cromático para el tema C que modula a tonalidad de Re mayor.

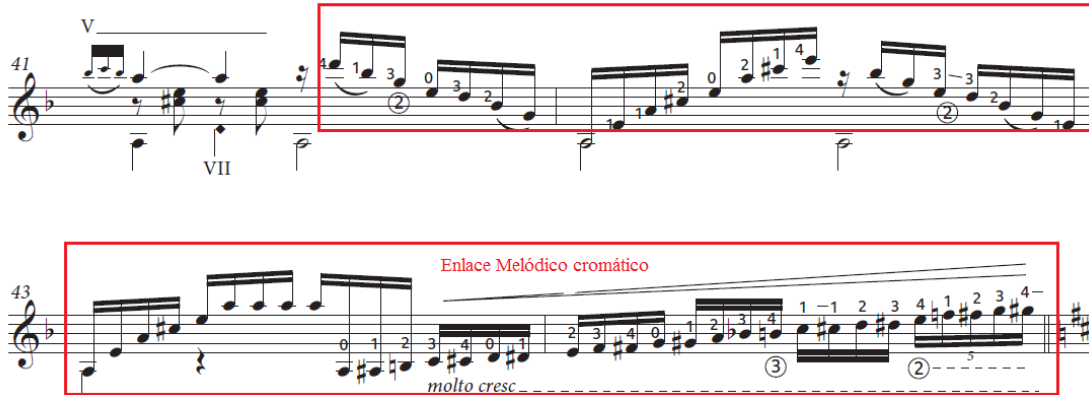


Figura 88. Tárrega. Compases 41-44. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

En la parte C de la obra se presenta un pasaje melódico que adornan y enlazan para la repetición del motivo melódico inicial en Re mayor.

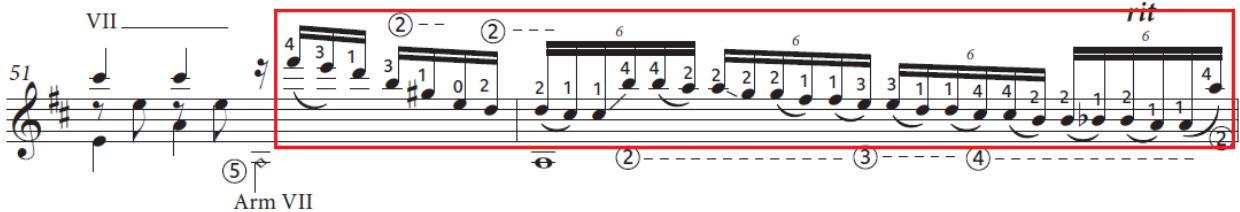


Figura 89. Tárrega. Compases 51-52. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

Desde el punto de vista formal el *Capricho Árabe* es una pieza con una estructura sencilla. Pero melódicamente Tárrega expone las frases de la obra, utilizando ornamentación, ligados, glisandos, portamentos entre otros, que enriquecen la pieza.

5.3.4. Sugerencias Técnicas e Interpretativas. Debido al carácter de la obra es importante realizar un trabajo técnico enfocándose en la ejecución de ligados, grupetos, apoyaturas, glisandos y portamentos, así, la claridad en estos aspectos técnicos mejorara notablemente la interpretación de la misma. A manera de descripción el autor resaltará los pasajes que se consideran puntos de discusión tanto técnico como interpretativo.

La obra presenta repetición en el fraseo por lo que se aconseja realizar un contraste en las repeticiones, ya sean cambios tímbricos, dinámicos y de articulación. En la introducción en el compás 2 se sugiere tocar mezzoforte y natural (en la roseta de la guitarra) y en el compás 6 que es una repetición del 2 se recomienda realizar un contraste tímbrico tocando brillante cerca al puente.

Figura 90. Tárrega. Compases 1-9. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 2)

Como se mencionó anteriormente es importante tener la mayor claridad posible en los pasajes rápidos (arabescos), para esto el trabajo a una velocidad lenta es primordial, se sugiere estudiar con metrónomo a un tiempo prudente hasta tener seguridad de las notas del pasaje, posteriormente subir gradualmente la velocidad hasta lograr el tiempo deseado, cabe resaltar que dichos pasajes pueden tocarse con rubato pero sin caer en la exageración, ya que podría alterarse notablemente el discurso musical. En cuanto al acompañamiento se debe mantener siempre en un segundo plano cuya función es resaltar la melodía, los bajos deben apagarse oportunamente para evitar residuos armónicos que ensucien la armonía inmediatamente siguiente.

La obra presenta una reiterada repetición de los temas, por consiguiente, se sugiere realizar cambios en las repeticiones, ya sean de articulación, dinámica, timbre o recursos interpretativos que permitan darle otro sentido a la repetición.

21 *III*
acelerando.....
tenuto

Figura 91. Tárrega. Compases 21-22. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

32 *Brillante.....*
ritard
p *mf*

Figura 92. Tárrega. Compases 32-34. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 3)

En los compases 41,42, 43 se recomienda hacer un acelerando cuando la melodía realiza un movimiento melódico ascendente sobre el arpeggio de La mayor.

41 *V*
acelerando.....
VII
rit.....
molto cresc
5

Figura 93. Tárrega. Compases 41-44. Adaptado de Capricho Árabe. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

En la sección del compás 51 y 52 el compositor escribe una transición melódica construida a base de seisillos, se sugiere tocar libremente este pasaje antes de la repetición de la frase en Re mayor.

Figura 94. Tárrega. Compases 51-52. Adaptado de *Capricho Árabe*. Frederic Zigante. Eschig (Ed) (2014, pág. 4)

A manera de conclusión puede decirse que la obra tiene un carácter expresivo con pasajes rápidos que requieren un tratamiento técnico enfocado en la ejecución de ligados y desplazamientos tanto ascendentes como descendentes. Se sugiere el uso del apoyado para resaltar la melodía, si bien el apoyado es un recurso útil para destacar o dar un color diferente, el intérprete puede optar si desea apoyar o no el pasaje que requiere destacar. El autor recomienda la audición de obras de corte español contemporáneas al compositor, ya sean de carácter instrumental o vocal, esto con el fin de tener una mejor percepción de la pieza.

5.4. Sonatina Meridional

5.4.1. Manuel María Ponce (1882-1948).



Figura 95. Manuel M. Ponce. Adaptado de Historia de la guitarra, selección de lecturas, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 141)

Manuel María Ponce nació en 1882 en Zacatecas, México, hijo de Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cúellar,” Pionero del nacionalismo musical mexicano y uno de los más importantes compositores para guitarra de todos los tiempos” (Pedreira, 2016, pág. 141). Pocos meses después de su nacimiento sus padres se trasladan a Aguascalientes de donde era oriundos y como buenos amantes de la música deciden brindarle a Manuel clases de piano. Cabe resaltar que las primeras lecciones de piano las recibió de su hermana Josefina con el método Hilarión Eslava (Córdova, s.f.). Posteriormente continúa sus lecciones de piano y solfeo con Cipriano Ávila, demostrando talento para la ejecución de este instrumento. En 1895 es ayudante del organista de la iglesia de San Diego y posteriormente pasa a ser organista titular.

En 1900 Ponce se muda a Ciudad de México para continuar su formación musical, continuó sus estudios de piano con Vicente Mañas, reconocido pianista mexicano de la época y alternó sus estudios de armonía con Eduardo Gabrielli, en 1901 ingresa al Conservatorio Nacional de Música donde estudia por un corto tiempo hasta 1903 (Reyes, 2013).

Tras su corta estancia en la capital mexicana, Ponce regresa a Aguascalientes y ejerce labor como profesor de piano y solfeo, además realiza giras locales como concertista de piano y compone diferentes obras para piano.

En 1904 a petición de Eduardo Gabrielli Ponce viaja a Italia y se entrevista con Marco Enrique Bossi director del conservatorio de Bologna “liceo Rossini” quien le aconseja a Ponce estudiar en

el conservatorio para tomar clases de piano con Luigi Torchi y composición Cesare Dall'olio para perfeccionar su dominio del instrumento (Pedreira, 2016). Cabe resaltar que Ponce ya contaba con una cantidad de obras escritas para piano, como mazurcas, gavota, sus miniaturas entre otras. Posteriormente continuó sus estudios de piano en Alemania con Martin Krauser.

En 1907 Ponce regresa a México y toma la cátedra de piano del conservatorio nacional de música, durante los años posteriores Ponce realiza una importante labor como maestro del instrumento alternando con conciertos y sin dejar a un lado sus composiciones, unos de los conciertos importantes en su vida fue el realizado bajo la dirección del reconocido compositor Julián Carrillo como bien lo describe Martin Pedreira:

El 7 de julio de 1912, y con la Orquesta Beethoven bajo la dirección del compositor, teórico y director don Julián Carrillo Trujillo (San Luis Potosí, 1875- México D. F 1965). Ponce presenta en el teatro Abreu su *Concierto para piano y orquesta*. Dos días después, estrena con la misma orquesta, y bajo la dirección del maestro Carrillo, *Tres cuadros nocturnos*, para orquesta de cuerdas; *trío*, para piano, violín y cello; *Preludio y fuga sobre un tema de Bach, legende, mazurcas no. 6.7.15 y 20, Dos nocturnos, Hacia la cima, cuatro canciones mexicanas, tema variado mexicano y concierto para piano y orquesta* (Pedreira, 2016, pág. 142).

En 1914 Ponce decide hacer una recopilación de canciones mexicanas reconociendo el valor de la música folclórica de su país, dichas canciones fueron reconocidas a nivel mundial, tal es el caso de *estrellita* compuesta por Ponce y de la cual se hicieron numerosos arreglos y adaptaciones para diferentes formatos instrumentales como también para instrumentos solistas.

Debido a la situación sociopolítica que se dio en el marco de la revolución mexicana (1910-1920) el ejército de Venustiano Carranza ejerce poder sobre el gobierno de Victoriano Huerta, Ponce era simpatizante de Huerta y tuvo que ir a Cuba como refugiado durante 1915 y 1917, en este periodo Ponce se interesó por la música folclórica cubana y escribió varias obras bajo la influencia de la música cubana, como la *rapsodia cubana No. 1 para piano, suite cubana para piano, elegía de la ausencia para piano solo* (Reyes, 2013).

En 1917 regresa a México y retoma la cátedra de piano del Conservatorio Nacional de Música y posteriormente es nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, cargo que desempeña hasta 1920. Durante este periodo Ponce realiza una sólida actividad pedagógica y compositiva, ejemplo de esto es la fundación de la academia Beethoven y la composición de su obra *Chapultepec*, tríptico sinfónico (Pedreira, 2016).

En 1925 Ponce viaja a París para perfeccionar sus estudios en composición y decide estudiar con Paul Dukas (1865-1935) en la École Normale de Musiqué hasta 1933, en esta época parisina Ponce conoció a figuras importantes de la música como Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, y Andrés Segovia con quien sostiene una buena amistad y le dedica gran parte de su obra para guitarra.

En 1933 vuelve a México y retoma la Catedra de piano del Conservatorio Nacional de Música y además desempeña esta misma labor en la Facultad de Música de la Universidad Nacional de México. Continúa su labor como docente y compositor, en 1934 compone su *poema elegiaco* en homenaje a su amigo y escritor mexicano Luis Urbina, y funda la cátedra de folclor musical en la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de México (Córdova, s.f.).

En 1940 Ponce realiza una gira en América del sur junto al guitarrista Andrés Segovia, la gira se llevó a cabo en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile, y se hace el estreno mundial del concierto para guitarra y orquesta *concierto del sur*, con Andrés Segovia como solista.” el Concierto representa el pináculo del prolífico catálogo guitarrístico de Ponce, mismo que constituye una aportación ineludible a la literatura universal de la guitarra” (Barrón, 2012, pág. 66). Ponce y Segovia mantuvieron una buena relación a lo largo de casi 25 años, prueba de esto son la recopilación de cartas de Segovia a Ponce que realizó Miguel Alcázar, Ponce dedicó gran parte de su obra para guitarra a Andrés Segovia y Segovia fue una influencia para sus

composiciones, en efecto le comisiono obras para guitarra de diferentes estilos y formas, enriqueciendo el repertorio guitarrístico del siglo XX.

La obra para guitarra de Ponce fue escrita durante 25 años entre 1923 y 1948, esta obra se divide en seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos sonatinas, dos suites, 24 preludios en todas las tonalidades, un estudio, otros seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto para guitarra y orquesta y piezas varias (Alcázar, 2000).

Manuel Ponce fue un adelantado a su época, legando para posteridad una obra que abarca 250 partituras. Su muerte ocurrió el 24 de abril de 1948, y sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores, en México D.F (Pedreira, 2016, pág. 143).

5.4.2. Reseña. Originalmente la Sonatina Meridional tenía el nombre de “Sonatina” según el manuscrito final de Manuel María Ponce con fecha de diciembre de 1930, Paris.

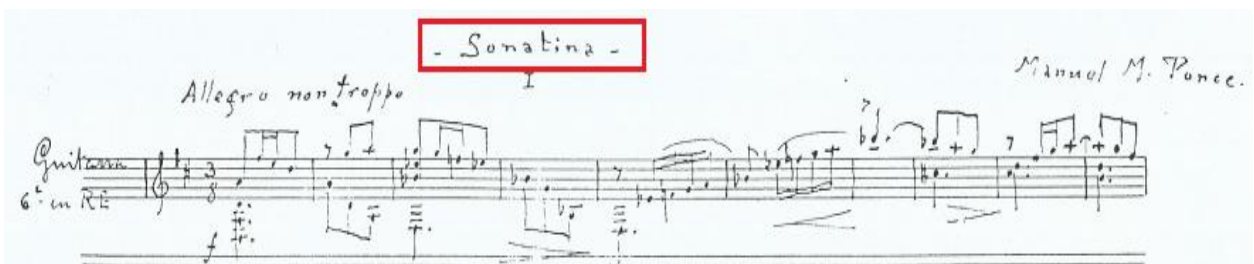


Figura 96. Ponce. Compases 1-10. Adaptado de Sonatina, Alcázar, Étoile (Ed) (2000, pág. 171)



Figura 97. Ponce. Compases. Adaptado de Sonatina, Alcázar, Étoile (Ed) (2000, pág., 181)

“La Sonatina fue escrita en un estilo español, debido a una petición expresa de Segovia, pero con un color impresionista que nos recuerda las incursiones en lo español de un Debussy o un Ravel” (Alcázar, 2000, pág. 166).

Cabe resaltar que Ponce tenía una buena amistad con Andrés Segovia, al cual le tenía plena confianza para la edición, revisión y publicación de su obra para guitarra, prueba de esta amistad son las cartas que Segovia envió a Ponce y de las cuales Miguel Alcázar hizo una recopilación y publicación en su libro *Segovia-Ponce letters* y puntualmente en una de estas cartas se encuentra a petición de Segovia a Ponce para que escribiera la Sonatina, esta carta tiene fecha de 31 de agosto de 1930.

Pero mientras el Concierto avanza, mientras llega a la edad viril, ¿por qué no escribes una Sonatina – no Sonata- de carácter netamente español? Si quisieras ponte a ello, se la ofrecería enseguida a Schott, para que la incluyese en la serie de mediana dificultad. ¿Por qué no lo haces? tengo unos deseos enormes de que la escribas... Estoy seguro de que harías algo tan gracioso como la de Torroba, y de mucha más enjundia musical. Decídetes. Ahí tienes temas, aunque en realidad, ni siquiera los necesitas (Alcázar, 1989, pág. 79).

En los años posteriores Segovia toco la pieza en diferentes escenarios europeos y continuó comunicándose con Ponce por medio de cartas donde le sugirió cambios en la obra en los pasajes que él creía pertinente.

Segovia realizó su publicación con Schott en 1939, bajo el título de Sonatina meridional, pero añadiéndole también un subtítulo programático a cada uno de los movimientos. Así, el primer tiempo se convirtió en Campo, el segundo en Copla, y el tercero en Fiesta; y el Allegro non troppo del primer movimiento se volvió Allegretto, y el Vivace del último tiempo terminó en Allegro con brío. Segovia grabó en Londres, en junio de 1949, la obra completa para HMY (Alcázar, 2000, pág. 168).

5.4.3. Análisis estructural.

5.4.3.1. Primer Movimiento (Campo). Este primer movimiento está escrito en tonalidad de Re mayor en forma sonata: Exposición (A)- desarrollo (B) – re exposición (A). con una métrica de 3/8 y con indicación de tiempo de Allegretto.

I Campo

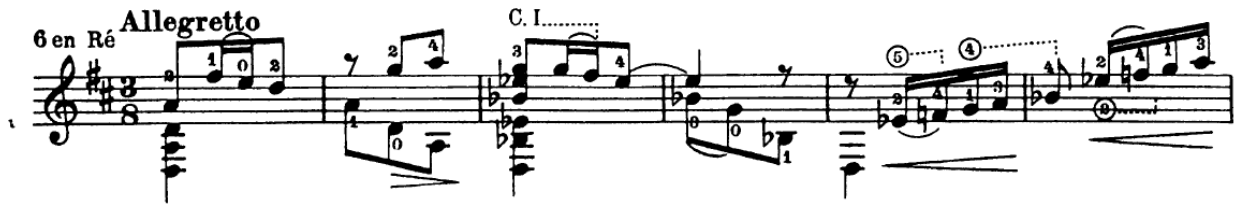


Figura 98. Ponce. Compases 1-6. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

En cuanto a la estructura formal del primer movimiento la obra presenta una forma sonata y se describe en la siguiente tabla.

Tabla 4.
Análisis estructural. Ponce, *Sonatina Meridional*, Campo.

Primer Movimiento-Campo.			
Macroestructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición A	Tema a	1-20	Re mayor
	Puente melódico	21-24	
	Transición	25-36	
	Puente melódico	37-51	
	Tema b	51-79	La mayor
Desarrollo B		80-41	
	Puente melódico	125-141	
Reexposición	Tema a	142-163	Re mayor

Primer Movimiento-Campo.			
	puente melódico	163-167	
	Transición	168-179	
	Puente melódico	180-194	
	Tema b	195-213	Re mayor
	Transición	114-221	
	Coda.	222-227	

Es importante para el intérprete conocer el fraseo de la obra y como se dividen estas frases en la pieza, para mayor comprensión se acotarán las frases de este primer movimiento.

La primera frase está comprendida entre el compás 1 al 20 y presenta una melodía con acompañamiento de bajo y acordes en ciertos compases. La melodía está construida en figuras de menor duración como la corchea y la semicorchea para darle un carácter ligero a la pieza y el uso de ligados como articulación embellecen la melodía, también es importante resaltar los portamentos y rítmicamente el tresillo de semicorcheas en la voz superior de los compases 18 y 20 contribuyen a la evocación del estilo español.

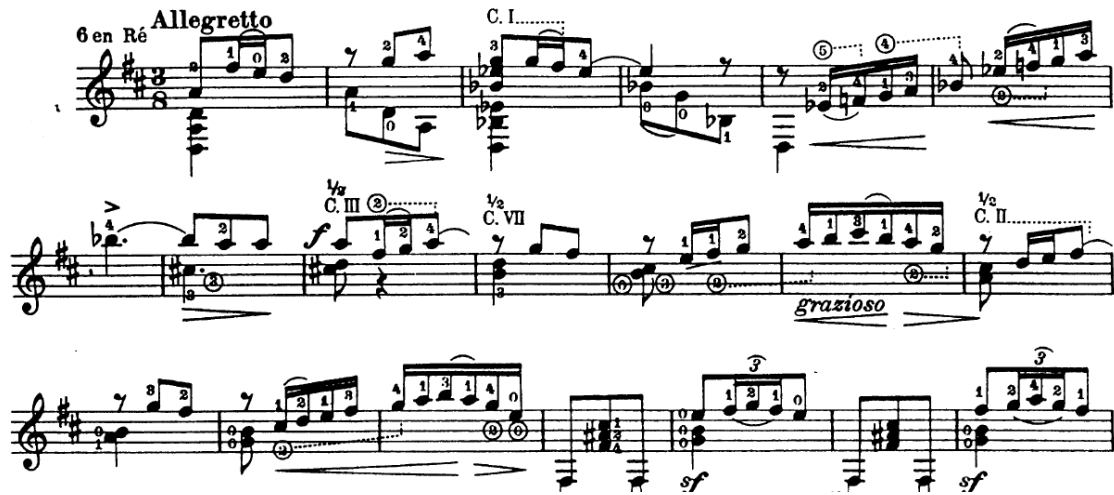


Figura 99. Ponce. Compases 1-20. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

La segunda frase es considerada por el autor como un puente de enlace melódico, en esta pequeña sección se indica tocar en pizzicato.



Figura 100. Ponce. Compases 21-24. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

Posteriormente se muestra una sección de transición hacia el tema b. Esta frase tiene similitud con la primera en cuanto a que es una melodía con acompañamiento de bajo y acordes en ciertos compases, aunque el acorde tiene menor duración.



Figura 101. Ponce. Compases 25-28. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

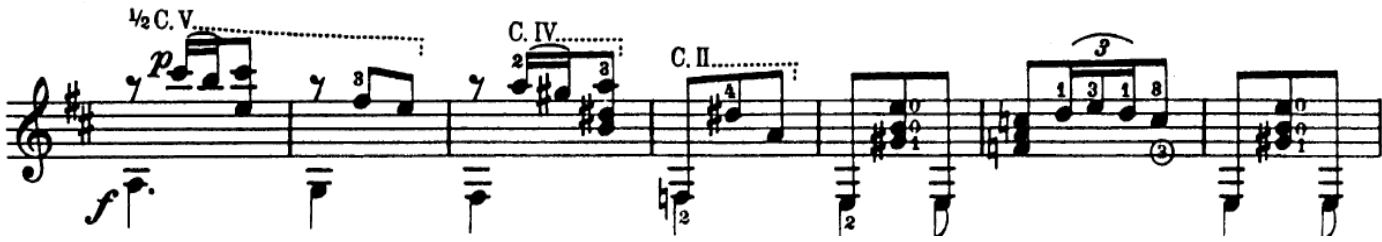


Figura 102. Ponce. Compases 29-35. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

La cuarta frase es un enlace melódico hacia el tema b, en la primera parte de este puente se debe tocar en pizzicato y la segunda sección natural (pulsación normal de las cuerdas)

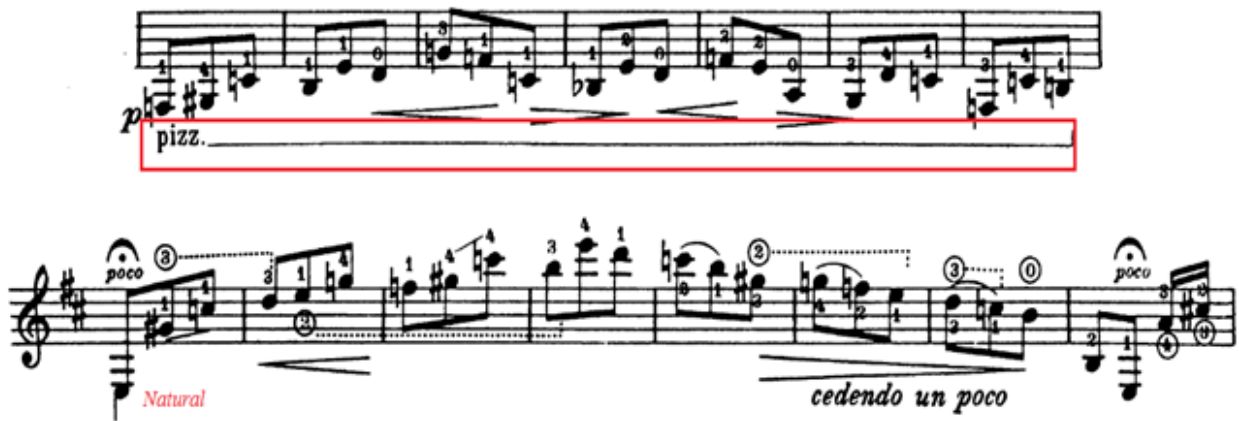


Figura 103. Ponce. Compases 37-51. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

Precedido por el puente melódico se da inicio al tema b, en el compás 51, es importante resaltar que esta frase está construida sobre un tema popular español llamado “en lo alto” y fue sugerido por Andrés Segovia a Ponce.

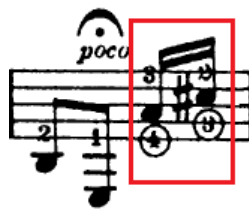


Figura 104. Ponce. Compás 51. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)



Figura 105. Ponce. Compases 52-66. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)

La sexta frase es una transición hacia el desarrollo o parte B. que sigue una secuencia armónica de V-ii7.



Figura 106. Ponce. Compases 71-73. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)



Figura 107. Ponce. Compases 74-78. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)

Posteriormente la siguiente frase da inicio al desarrollo o parte B del primer movimiento. La melodía se construye bajo un modelo rítmico de una corchea y cuatro semicorcheas dándole un carácter ligero a la sección, permitiendo evidenciar el contraste con el tema anterior.



Figura 108. Ponce. Compás 80. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)



Figura 109. Ponce. Compases 81-87. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)

La siguiente sección está basada en el tema b de la exposición A.



Figura 110. Ponce. Compases 88-97. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)

La siguiente sección al igual que la anterior tiene elementos rítmicos basados en el tema b.



Figura 111. Ponce. Compases 98-113. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4,5)

La siguiente frase sigue manejando el elemento rítmico característico de esta sección, repitiendo el motivo rítmico de corchea y cuatro semicorcheas para resaltar el carácter contrastante del desarrollo de la obra.



Figura 112. Ponce. Compases 114-125. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

Los compases posteriores son una transición hacia la re-exposición, con un modelo rítmico de tres corcheas que se repite en todos los compases de esta sección, se presenta una secuencia de acordes consecutivos ascendentes que mantienen un pedal en el bajo en la nota La.



Figura 113. Ponce. Compases 126-131. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)



Figura 114. Ponce. Compases 132-141. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

Se presenta la reexposición del tema A, durante esta sección se muestran ciertas variaciones en algunos fragmentos, a continuación, se mostrarán estas variaciones

Re exposición del tema A

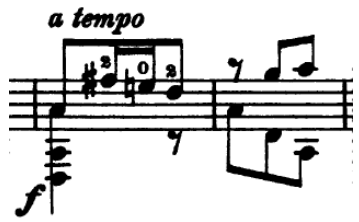


Figura 115. Ponce. Compases 142-143. Adaptado de Sonatina Meridional I Campo. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

En el siguiente fragmento se muestra una variación a los compases 7 y 8 en los cuales se presenta por primera vez la línea melódica.



Figura 116. Ponce. Compases 147-149. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

En la siguiente sección se presentan diferentes variaciones con respecto a la exposición del tema

A. Toda esta sección tiene función de enlace con el tema b que es reexposto en el V grado.



Figura 117. Ponce. Compases 163-193. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5,6)

Se re expone el tema b en Re mayor o tónica, como es habitual en la forma sonata.



Figura 118. Ponce. Compases 194-195. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 6)

Finalmente, este primer movimiento termina con una coda presentando una melodía descendente en el registro grave que termina en acorde de Re mayor utilizando las seis cuerdas del instrumento.



Figura 119. Ponce. Compases 220-225. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 6)

5.4.3.2. Segundo movimiento “Copla”. Estructuralmente este segundo movimiento se divide en tres partes, cuya forma es A B A´ en tonalidad de Re menor y escrito en compás de 6/8. Tiene un carácter expresivo y lírico y con indicación de tiempo de Andante.

Tabla 5
Análisis estructural. Ponce, *Sonatina Meridional*, *Copla*

Segundo movimiento “Copla”		
Macroestructura	Compases	Tonalidad
A	1-7	Re menor
B	8-21	Re mayor
A´	22-28	Re menor

El tema A es una frase que va desde el compás 1 al 7, en los dos primeros compases el compositor construye la melodía sobre la escala menor armónica de re menor y manteniendo un pedal en el bajo en la nota La y posteriormente en el compás 3 presenta el acorde de Re menor estableciendo la tonalidad de la pieza.

Figura 120. Ponce. Compases 1-3. Adaptado de *Sonatina Meridional II Copla*. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7)

Posteriormente en el compás 8 empieza el tema B presentando una melodía sobre Re mayor de carácter ascendente construida a dos voces, voz inferior y superior, en los compases siguientes se realiza un enlace cromático donde los bajos se mueven de manera ascendente y la voz superior realiza saltos melódicos y movimiento por grados conjuntos.

Figura 121. Ponce. Compases 8-13. Adaptado de *Sonatina Meridional II Copla*. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7)

En el compás 22 hay una recapitulación del primer tema que se extiende hasta el compás 28 con algunas variaciones en ciertos compases, siendo esta la parte final de este segundo movimiento. Cabe resaltar que durante los primeros compases de la recapitulación mantiene un pedal de tónica.



Figura 122. Ponce. Compases 22-28. Adaptado de *Sonatina Meridional II Copla*. Segovia. Alcázar. Étoile (Ed) (1967, pág.7)

5.4.3.3. Tercer movimiento “Fiesta”. Estructuralmente el tercer movimiento se divide en tres temas principales con una forma A, B, A’, en tonalidad de Re mayor escrito en compás de 3/4 con indicación de tiempo Allegro con brío, este movimiento es de carácter enérgico, con un pronunciado estilo español presente en diferentes pasajes en donde el compositor emplea elementos de la música española como rasgueos, ligados, tresillos, articulaciones y motivos melódicos propios del país ibérico.

Tabla 6
Análisis estructural. Ponce, *Sonatina Meridional*, *Fiesta*

Tercer movimiento “Fiesta”			
Macroestructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
A	Tema a	1-16	D

Tercer movimiento “Fiesta”

	Transición	17-26	D
B	Tema c	27-139	F#,A, Fm,A,Am,D, G
	Tema d	140-151	D
A	Transición	152-161	D
	Coda	162-167	D

La primera frase de este tercer movimiento presenta un carácter enérgico y contrastante con el movimiento anterior, es decir empieza con indicación de dinámica de *ff con* acordes de seis voces y rasgueos tradicionales de la música española para guitarra.



Figura 123. Ponce. Compases 1-5. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8)

Posteriormente del compás 17 al 25 se presenta la segunda frase con una construcción melódica en la voz superior, el inicio de este pasaje contrasta con el anterior, puesto que tiene indicación de

dinámica de piano y solo al final de la frase el compositor escribe *f* y *ff*, además el carácter de esta pequeña sección tiene predominio por la melodía por la ausencia de acordes en bloque.



Figura 124. Ponce. Compases 17-25. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott.(Ed) (1967, pág.8)

La siguiente frase da inicio a la sección B de este movimiento, con un movimiento melódico ascendente en la voz inferior, alternando con acordes en la voz superior.



Figura 125. Ponce. Compases 26-41. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8)



Figura 126. Ponce. Compases 42-48. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.8)

Durante la sección posterior se mantiene un pedal de acorde sobre el primer tiempo de cada compás la melodía se construye por grados conjuntos en un rango melódico de Si a Mi.



Figura 127. Ponce. Compases 49-68. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9)

En la sección inmediatamente siguiente se maneja una melodía a dos voces con un juego melódico de pregunta y respuesta entre la voz superior inferior.

Figura 128. Ponce. Compases 68-88. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9)

Esta frase se construye a 3 voces resaltando las dos voces inferiores que se encuentran a un intervalo armónico de quinta.

Figura 129. Ponce. Compases 89-104. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9)

Esta sección es quizás la que presenta o evoca con mayor pronunciamiento el aire español, característico de la guitarra, es rico en rasgueados y ligados además su velocidad le da un carácter virtuosístico al pasaje.



Figura 130. Ponce. Compases 105-120. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.9,10)

El siguiente pasaje está construido por una melodía que se mueve ascendente, la voz inferior tiene una duración de blanca con puntillo y se mueve ascendente con intervalos melódicos de cuarta, seguido a esto al llegar la voz superior al La, se presenta el movimiento melódico descendente para conectar con la frase siguiente.



Figura 131. Ponce. Compases 130-137. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10)

En esta frase es importante resaltar la sección que se indica como lejano y humorístico, esta sección tiene una duración de 11 compases.



Figura 132. Ponce. Compases 140-147. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10)

Finalmente, la sección siguiente es una recapitulación del tema A, durante esta parte se vuelven a presentar acordes de seis voces que requieren la utilización de las seis cuerdas, dichos acordes tienen indicación de dinámica *forte*, también se resalta la duración real de las figuras en la voz superior.



Figura 133. Ponce. Compases 143-167. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10)

Finalmente, la obra concluye con una pequeña coda presentando una escala descendente con un motivo rítmico de tresillo de corchea, dos corcheas y negra durante 5 compases y finaliza con acorde de Re mayor a seis voces con indicación de dinámica de *fff*.



Figura 134. Ponce. Compases 168-172. Adaptado de *Sonatina Meridional III Fiesta*. Segovia. Schott. (Ed) (1967, pág.10)

5.4.4. Sugerencias Técnicas e interpretativas. El primer movimiento es el de mayor duración, estructuralmente está escrito en forma sonata, por eso es importante que el intérprete conozca la división temática de la pieza para poder resaltar los temas y el desarrollo de los mismos.

La edición y digitación de esta obra fue hecha por Andrés Segovia, si bien Segovia es considerado uno de los grandes intérpretes de la guitarra en el siglo XX sus digitaciones son cuestionadas por su dificultad, aunque dichas digitaciones obedecen a la estética de la época y la percepción musical de Segovia. El autor del presente documento sugiere cambios de digitación en ciertos pasajes para facilitar la fluidez del discurso musical.



Figura 135. Ponce. Compases 5-6. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 3)

En la siguiente sección se sugiere cambios en la digitación, y resaltar la presentación del tema B, este hace parte de las canciones españolas que Segovia sugirió a Ponce. Es importante tocar los

bajos con la mayor claridad posible respetando su duración y tocar en la misma región tímbrica es decir no alternar notas iguales en diferentes cuerdas.



Figura 136. Ponce. Compases 52-57. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 4)

En la sección del desarrollo es importante realizar un claro contraste con la sección anterior y resaltar cada vez que se presenten elementos de los temas a y b. En la sección de transición para la reexposición se recomienda la siguiente digitación para evitar movimientos innecesarios en la mano izquierda.



Figura 137. Ponce. Compases 126-131. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

En la reexposición A' se retoman elementos del tema a con ligeras variaciones, es importante realizar un trabajo técnico enfocado en la ejecución del tresillo de semicorchea con ligados, ya que esto es muy característico de la música española escrita para guitarra, y debido al carácter español de la pieza, la ejecución clara de estos tresillos enriquecerá notablemente la interpretación de la misma.



Figura 138. Ponce. Compases 161-163. Adaptado de *Sonatina Meridional I Campo*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 5)

El segundo movimiento “copla” tiene un carácter más tranquilo y lírico por lo tanto la melodía debe ser muy expresiva, se sugiere aplicar un ligero rubato de manera que no se altere la idea principal del movimiento.

En el octavo compás el autor propone cambiar el *forte* por un *piano*, con el objeto de ser coherente con el discurso musical además facilitaría la ejecución del *crescendo*, y en el compás 9 se elimina el *piano súbito*, para que tenga relación con el motivo inmediatamente anterior.

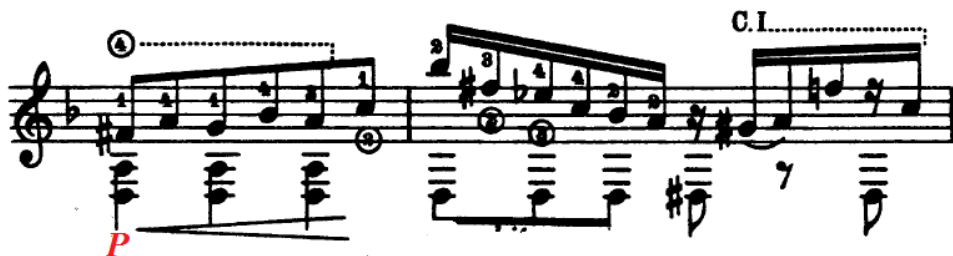


Figura 139. Ponce. Compases 8-9. Adaptado de *Sonatina Meridional II Copla*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 7)

En la siguiente sección (22-23) se propone una digitación para que el dedo pulgar de la mano derecha toque de manera simultánea las tres últimas cuerdas de la guitarra es decir los bajos, este recurso es muy común encontrarlo en piezas de Ponce, Villa-Lobos, Rodrigo entre otros.

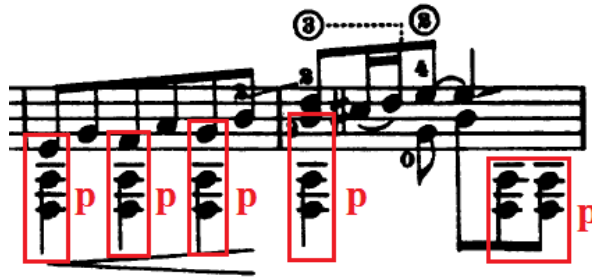


Figura 140. Ponce. Compases 22-23. Adaptado de *Sonatina Meridional II Copla*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 7)

El tercer movimiento “Fiesta” tiene un carácter enérgico, rítmico y es más rápido que los anteriores, su indicación de tiempo es *allegro con brío*, también tiene elementos idiomáticos de la guitarra española, como rasgueos, ligados, tresillos de corchea, acordes con cuerdas al aire, y elementos melódicos de la escala andaluza. Este movimiento es el que tiene mayor influencia de la música española.

La ejecución de los rasgueos representa una dificultad técnica cuando se es ajeno a este tipo de música, por lo tanto, se recomienda escuchar folclor español que se toque con guitarra. Puntualmente en la pieza Segovia sugiere tocar los rasgueos con una digitación de anular, índice y medio como abanico, el autor sugiere realizar los rasgueos utilizando todos los dedos de la mano derecha de manera simultánea enfocándose en el movimiento de la muñeca y resaltar las tres primeras cuerdas para que el rasgueo sea más claro.



Figura 141. Ponce. Compases 4-5. Adaptado de *Sonatina Meridional III Fiesta*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 8)

En la siguiente sección el autor propone cambios de dinámica y sugiere digitar las voces inferiores utilizando el dedo pulgar para resaltar simultáneamente estas voces.



Figura 142. Ponce. Compases 88-89. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 9)



Figura 143. Ponce. Compases 90-103. Adaptado de Sonatina Meridional III Fiesta. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 9)

La sección a tratar requiere de una visión subjetiva del intérprete en cuanto a la indicación “lejano y humorístico” propuesta por Segovia. El autor propone tocar esta sección entre el puente y la boca de la guitarra, con indicación de dinámica de piano, en cuanto al ataque se sugiere una pulsación solamente de uña.



Figura 144. Ponce. Compases 136-141. Adaptado de *Sonatina Meridional III Fiesta*. Segovia. Schott (Ed) (1967, pág. 10)

La sonatina meridional es una de las obras más representativas para guitarra de Manuel María Ponce, si bien el manuscrito original no tiene ciertas indicaciones interpretativas que si están presente en la versión publicada de Segovia, no se debe negar el hecho que dichas indicaciones enriquecen musicalmente la obra.

5.5 Preludio Número 1

5.5.1. Heitor Villa-Lobos (1887-1959).



Figura 145. Heitor Villa-Lobos. Adaptado de *Historia de la guitarra, selección de lecturas*, Martín Pedreira, Museo de la Música (Ed) (2016, pág. 155)

Nació en Rio de Janeiro en 1887 proveniente de una familia educada, quienes le inculcaron desde muy pequeño el amor por la música. Su padre Raúl Villa-Lobos le impartió las primeras lecciones de violonchelo, clarinete y teórica musical, su madre y su tía eran pianistas. Desde muy temprana edad mostró aptitudes para la música y tenía preferencia por dos tipos de música, la de

Bach gracias a su tía Zizinha quien tocaba en el piano partes del clave *bien temperado*, y la música folclórica brasileña.

Heitor mostraba facilidad para tocar en la guitarra diferentes ritmos autóctonos de su país, y lo hacía de manera autodidacta aunque es importante resaltar la influencia y amistad que tuvo con Zé de Cavaquinho quien le enseñó diversos aires y ritmos capoeiros con quien tuvo una amistad a lo largo de 45 años (Pedreira, 2016).

Tras la muerte de su padre en 1899, Heitor vive con su madre por un corto periodo de tiempo y después se muda con su tía Zizinha, ella le brindaba mayor libertad para tocar en pequeñas orquestas y tener mayor acercamiento con la música, mientras que su madre quería que estudiase medicina. En 1905 decide realizar un viaje por los estados de Espírito Santo, Bahía y Pernambuco para conocer acerca de su folclor, sus instrumentos, los cantos, los bailes, etc.; durante este viaje el recopiló gran cantidad de cantos y ritmos autóctonos de estas regiones. Cabe resaltar que Villa-Lobos fue fiel amante de la música nacional y que en gran parte de su obra destaca el valor de la música folclórica de su país.

A sus 20 años interesado por el estudio formal de la música decide estudiar la obra de algunos compositores clásicos y románticos, como la de Wagner y se inscribe en el instituto Nacional de Música para recibir clases de armonía y composición. Durante esta época destacan entre sus composiciones los *Cantos Sertanejos*. Es importante resaltar que Villa-Lobos no era partidario de componer bajo la influencia de otro compositor, sentía la necesidad de desarrollar un estilo propio. Villa-Lobos también tuvo un acercamiento con la música de Claude Debussy y Vincent d'Indy, de este último compositor, estudió su *curso de composición musical*.

En 1923 Villa-Lobos ya tenía una obra musical abundante entres sus piezas más notables están, *concierto para violín*, las dos primeras sinfonías, la música para los ballets *Amazonas* y *Uirapurú*,

obras para piano como *A prole do bebe*, *Carnaval das crianças brasileiras*, tres sinfonías alusivas a la primera Guerra Mundial, el choro número 1 dedicado a la guitarra (Pedreira, 2016).

Villa-Lobos conoció a lo largo de su carrera a figuras notables de la música, tal es el caso de Darius Milhaud con quien compartió numerosas anécdotas en Brasil y a quien le brindo importante información sobre la música de su país, otro importante músico fue Arthur Rubinstein, quien le aconsejo y facilito que Heitor viajara a Paris y pudiera complementar sus estudios y mostrar su música en el viejo continente.

Durante su viaje a Paris Villa-Lobos conoce a diferentes figuras artísticas, París era vitrina artística a nivel mundial en aquella época y la metrópolis que reunía a artistas de todo tipo, era un destino obligado para mostrar su producción musical, entre estas figuras esta Max Eschig, quien fue un importante editor musical francés y quien publica gran parte de su obra además de brindarle conciertos a lo largo del territorio francés con el fin de dar a conocer su música. (Burbano, 2012). Entre los artistas que tuvieron contacto con Villa-Lobos destacan Ravel, Prokofiev, Stravinsky, Honneger, Stokowsky, Philipp, Marguerite Long, Picasso, Andrés Segovia, entre otros.

A su regreso a Brasil Villa-Lobos desempeñó diferentes cargos en la educación musical, fue el fundador de la academia Brasileña de Música en 1945. Cabe resaltar la labor de difusión que hizo Leopold Stokowski de la obra de Villa-Lobos logrando darle un renombre mundial. Villa-Lobos no solo fue un compositor prolífero, también un educador musical, y a quien se le debe la creación de diferentes centros de educación musical, como bien lo acota Martin Pedreira:

Gracias a él se constituyó el SEMA (Servicio de Educación Musical y Artística de la antigua municipalidad). También en la Universidad del Distrito Federal fue creado a instancia suya un curso de Formación de profesores de Música, dirigido personalmente por él. Más tarde, paso a dirigir el recién creado Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico . Esta fue una de las etapas de mayor actividad de este gran interprete-creador-educador (Pedreira, 2016, pág. 157).

Villa-Lobos fue una figura importante del nacionalismo musical brasileiro, un compositor con una obra que enriqueció la literatura musical del siglo XX, entre sus obras más representativas están las famosas Bachianas brasileiras de las cuales aplicó el estilo contrapuntístico de Bach al folclor nacional escribiendo 8 en diferentes formatos instrumentales.

Mediante esta vuelta a las técnicas del tardío Barroco, pasadas por el tamiz de las últimas evoluciones del tonalismo del siglo XX llegó a establecer el músico la forma de las llamadas “Bachianas”. De estas produjo ocho, entre 1930 y 1944 (Orrego, 1965, pág. 28).

Otra de su destacable obra son los Choros, son 14 en total y escritos para diversos formatos instrumentales e instrumentos solistas, ejemplo de esto es el Choro 1 el cual fue escrito para guitarra solista. En cuanto a su producción escrita para guitarra podría decirse que no fue muy extensa, pero es considerada como uno de los pilares del repertorio del siglo XX.

5.5.2. Reseña. El preludio 1 es el primero de los 5 preludios para guitarra compuesto por Heitor Villa-Lobos, a pesar de que no se tiene certeza del año de composición en la publicación por la casa editorial Eschig se le atribuye al año 1940. En total Villa-Lobos escribió seis preludios para guitarra, pero el sexto como bien lo apunta Turibio Santos se extravió tras la guerra civil española en la residencia de Andrés Segovia (Santos, 1985).

Los cinco preludios fueron dedicados a su esposa Arminda Neves de Almeida a quien Villa-Lobos llamada “Mindinha” con los siguientes títulos (Santos, 1985):

Preludio 1. Melodía Lírica, homenaje al habitante del sertao brasileño

Preludio 2. Melodía Capadocia, capoeira

Preludio 3. Homenaje a Bach

Preludio 4. Homenaje al indio Brasileiro

Preludio 5. Homenaje a la vida social.

Aunque no se tiene datos verídicos de la influencia que tuvo Villa-Lobos al componer este preludio vale la pena mostrar la reseña que Turibio Santos deja escrita en su libro “Villa-Lobos and The guitar” sobre el preludio 1.

La melodía de este preludio es un retrato contrastante de Brasil y su música, siendo melancólico, conmovedor y bastante triste, pero de alguna manera con cierto optimismo, un crescendo constante y un sentido de movimiento constante juguetón. La sección del medio tiene sus raíces en lo folclórico, recordándonos el interior de Brasil, el lirismo de las guitarras (Santos, 1985, pág. 32).

El preludio fue estrenado el 11 de diciembre de 1942 en Montevideo por el guitarrista uruguayo Abel Carlevaro. (Museo Villalobos). Carlevaro es considerado como uno de los referentes de la guitarra en el siglo XX por su trabajo realizado a la técnica aplicada al instrumento. Villa-Lobos tuvo una buena amistad con Carlevaro a quien le instruyó en la forma de tocar su música y Carlevaro retribuyó tal amistad tocando y llevando la música de Villa-Lobos como pieza infaltable en sus conciertos. Alfredo Escande dedica un capítulo completo en su libro “Abel Carlevaro. *Un mundo nuevo en la guitarra*” para narrar la relación entre Carlevaro y Villa-Lobos y acotar diferentes anécdotas entre estos dos grandes músicos.

Él me enseñó la manera de tocar sus obras. Un día que yo estaba trabajando el Preludio” N° 1, cuando llegué al pasaje donde se tocan sextas paralelas, yo le dije: Pero, ¿por qué no tocar sextas aumentadas?”. “¡Sí —me dijo él— pero ya he enviado el texto al editor!” Entonces tomó su lápiz y modificó la partitura. Al finalizar el curso, me la regaló, y yo la tengo todavía. Tengo también el manuscrito de varios estudios. Hay muchos errores en la obra editada (Escande, 2012, pág. 215).

5.5.3. Análisis estructural. La obra en mención presenta una forma A B A, está escrita en tonalidad de Mi menor con una sección contrastante en Mi mayor, el carácter de la pieza es muy lírico con una melodía en la voz inferior con acompañamiento de acordes en las voces superiores, con una métrica de 3/4 e indicación de tiempo de andantino espressivo. Este preludio presenta características similares a la modinha (género musical de Brasil), en consecuencia, tiene una melodía larga y prolongada de carácter melancólico, el acompañamiento se maneja a un segundo

plano y cuya función es realzar aún más la melodía evocando los rasgueos utilizados por los guitarristas para acompañar al solista en la modinha. (Huether, 2011).

Estructuralmente el preludio presenta la siguiente forma.

Tabla 7
Análisis estructural. Villa-Lobos, preludio 1.

Preludio 1 Heitor Villa-Lobos		
Macroestructura	Compases	Tonalidad
A	1-51	Mi menor
B	52-79	Mi mayor
A	80-132	Mi menor

La frase numero 1 está comprendida en los compases 1 y 12, la melodía tiene un carácter melancólico con imitación al violonchelo en la voz inferior, cuyo movimiento melódico es ascendente y desciende para empezar la segunda frase.

Prélude nº 1



Figura 146. Villa-Lobos. Compases 1-3. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude nº 1. Zigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)*

iv-----III7

Figura 147. Villa-Lobos. Composes 8-9. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude nº 1. Gigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)

(V7-V)-----V7

Figura 148. Villa-Lobos. Composes 10-12. Adaptado de Cinq Préludes. Prélude nº 1. Gigante. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)

En la siguiente sección o tema a2 se reexpone la melodía inicial hasta el compás 16, en los compases siguientes se expone un material nuevo en cuanto a melodía y armonía.

La sección del compás 39 al 51 según el autor es considerado un puente con una constante reiteración de tónica que finalmente en el compás 51 prepara la resolución a la parte mayor del preludio.

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 39 through 51. The score is written on a single treble clef staff. It begins with measure 39, which includes a circled number 4 and a circled number 5 below the staff, indicating fingerings. The tempo marking 'A tempo' is placed above the staff. Measure 40 is marked 'rall.' and contains a circled number 6. Measure 41 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 42 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 43 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 44 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 45 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 46 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 47 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 48 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 49 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 50 is marked 'A tempo' and contains a circled number 1. Measure 51 is marked 'rit.' and contains a circled number 1. The score also includes various guitar-specific notations such as 'XII VII' and 'XII' above the staff, and '4' and '3' below the staff, indicating fret positions and fingerings. The key signature is one sharp (F#).

Figura 151. Villa-Lobos. Compases 39.51. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Gigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 2,3)

La sección B está en tonalidad de Mi mayor y es contrastante en carácter, tiempo y articulación, esta sección presenta amalgama de compases alternando entre 2/4 y 3/4 y con indicación de tiempo Piu mosso.



Figura 152. Villa-Lobos. Compases 52-53. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude nº 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)



Figura 153. Villa-Lobos. Compases 57-60. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude nº 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)

En los compases 67 al 69 realiza una repetición melódica y armónica sobre iv7 grado y posteriormente los compases 72 al 77 se presenta una progresión descendente de acordes mayores.

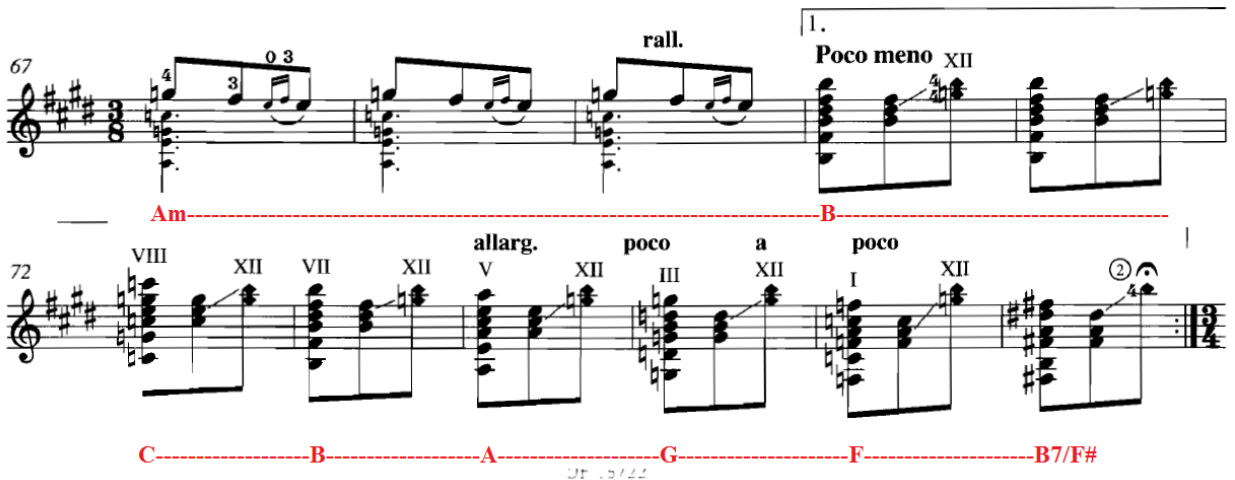


Figura 154. Villa-Lobos. Compases 67-77. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude nº 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)

Luego de repetir la sección B los compases 78 y 79 son puente de enlace a la recapitulación del tema A.



Figura 155. Villa-Lobos. Compases 78-80. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 4)

La obra tiene una recapitulación de la parte A sin modificación a excepción de los dos últimos compases en los cuales cambia la progresión para concluir la pieza.



Figura 156. Villa-Lobos. Compases 129-132. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 5)

5.5.4. Sugerencias técnicas e interpretativas. El preludio 1 es una pieza de carácter expresivo, que en su sección A en Mi menor tiene una melodía cantábil en el bajo. El autor recomienda realizar un ligero rubato en la melodía y aplicar calderones de poca duración cuando se llega a las notas más agudas de la línea melódica. El acompañamiento siempre debe manejarse en un segundo plano con una pulsación libre tocando las tres voces al mismo nivel sonoro. Técnicamente esta primera sección requiere un trabajo enfocado en el desplazamiento de la mano izquierda a lo largo del diapasón para ejecutar los portamentos de la obra, se recomienda conocer el análisis técnico realizado por Abel Carlevaro en su libro “*técnica aplicada a la guitarra, volumen II- 5 preludios y choro 1 de Villa-lobos*” siendo una herramienta útil al momento de abordar la obra en mención.

En el compás 1 Villa-Lobos escribe un portamento que va desde un Si a un Mi en la quinta cuerda, este desplazamiento se recomienda hacer con un desplazamiento del brazo, puesto que al realizar el desplazamiento con un mismo dedo pueden aparecer ruidos indeseados. (Carlevaro, 1985).



Figura 157. Villa-Lobos. Compás 1. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)

Posteriormente en los compases 5, 6, 7, 8 hay un movimiento melódico del Mi al Si que requiere un desplazamiento del brazo izquierdo. Seguido a esto las notas dobles sobre los bordones ameritan un tratamiento técnico del dedo pulgar, se requiere la pulsación doble del pulgar sobre estas dos cuerdas de manera simultánea.

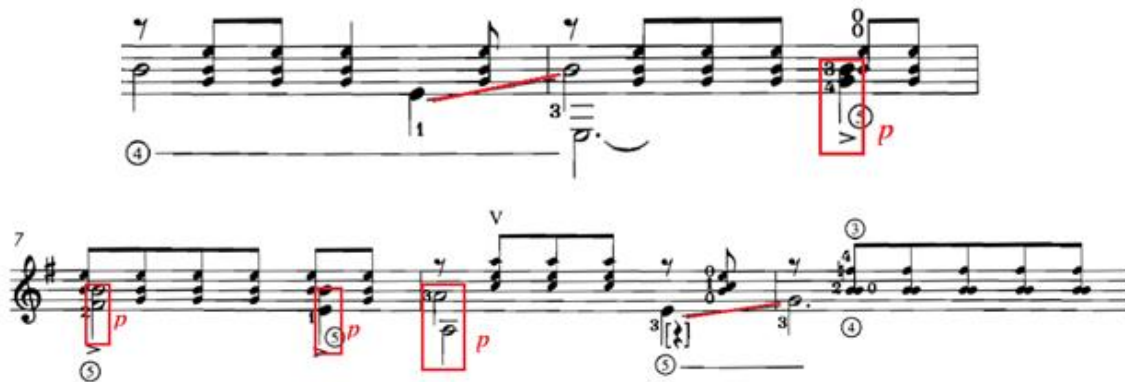


Figura 158. Villa-Lobos. Compases 5-9. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Zigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 1)

Del compás 22 al 26 hay una secuencia de acordes disminuidos que se tocan en las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, estos desplazamientos generan una dificultad en el pasaje, para evitar que estos movimientos entorpezcan el discurso musical, se recomienda relajar el dedo pulgar de la mano izquierda y evitar la presión exagerada en el diapasón del instrumento.

Figura 159. Villa-Lobos. Compases 20-26. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Gigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 2)

En la sección B donde a la pieza modula a Mi mayor, el compositor aligera el tiempo y utiliza amalgama de compases de 2/4 y 3/4. En los primeros compases se presenta el acorde Mi mayor en arpeggio ascendente, aunque la melodía del tema empieza en las dos últimas semicorcheas, como bien lo acota Carlevaro en su análisis. “Es importante destacar que el arpeggio no tiene valor melódico: eso lo notaba este autor cuando el propio Villa-Lobos le entonaba el mencionado pasaje, haciéndole observar cuales eran las notas cantantes.” (Carlevaro, 1985, pág. 11)

Figura 160. Villa-Lobos. Compases 52-53. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Gigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)

En la sección del compás 72 al 77, se presenta una progresión de acordes mayores de seis voces, obligando a tocar las seis cuerdas de la guitarra, el autor sugiere tocar estos acordes con un barrido del dedo pulgar de la mano derecha que abarca las seis cuerdas.

Figura 161. Villa-Lobos. Compases 72-77. Adaptado de *Cinq Préludes. Prélude n° 1. Gigante*. Eschig (Ed) (2007, pág. 3)

Este preludio es quizás el más conocido a nivel internacional y se han grabado numerosas versiones, la sugerencia del autor es construir una interpretación basada en la representación personal del texto musical, teniendo en cuenta el contexto histórico, la obra no guitarrística del compositor, y los elementos folclóricos brasileños que tengan incidencia en esta composición.

6. Conclusiones

La realización de un recital con el repertorio propuesto permite evidenciar los avances técnicos e interpretativos del autor del presente proyecto durante su formación como licenciado en música.

El contexto histórico del repertorio seleccionado brinda al intérprete una visión clara sobre el estilo, la época, el compositor, la concepción de la obra; por lo tanto, esta información repercute positivamente en la ejecución de dicho repertorio.

El análisis estructural es una herramienta útil para el intérprete, le permite tener claridad de la estructura de la obra, su división fraseológica, armonía predominante, cadencias, secciones de transición; aspectos importantes al momento de abordar el repertorio.

Las presentaciones previas permitieron dar a conocer este repertorio en la comunidad académica y también en otras poblaciones a las cuales esta música le es ajena.

El presente documento es una guía útil para futuros interesados en abordar este repertorio ya que presenta aspectos relevantes sobre los compositores y las obras, como el contexto histórico, el origen de la obra, dedicatoria, análisis estructural, sugerencias técnicas e interpretativas, y pretende ser texto de consulta para los estudiantes de la cátedra de guitarra.

Para la realización del recital y la confección del presente documento el autor aplicó los conocimientos adquiridos a lo largo de su formación profesional como licenciado en Música, no solo primó el interpretar las piezas seleccionadas sino también la investigación, los análisis, la audición de obras contemporáneas a las propuestas, la percepción musical de intérpretes cercanos a los compositores y el criterio construido a lo largo de su formación para interpretar este repertorio.

Realizar un recital como proyecto de grado con el repertorio seleccionado es un reto a nivel instrumental, dado que el montaje de dichas obras requiere de un dominio técnico e interpretativo, con esto se espera contribuir a que futuros intérpretes incluyan en su repertorio alguna de las obras seleccionadas o profundicen en la obra de los compositores trabajados en el presente documento, como también se espera inspirar a que estudiantes de la cátedra de guitarra opten por presentar recital de grado como su proyecto final, lo que tendrá una repercusión positiva en el nivel de guitarra en la escuela y por ende en la ciudad.

Referencias Bibliográficas

- Alcázar, M. (1989). *The Segovia-Ponce Letters*. Editions Orphée, Inc.
- Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce De acuerdo a los manuscritos originales*. Étoile, S.A de C.V.
- Barrón, J. (2012). Manuel M. Ponce en Sudamérica (1941). *Revista Musica Chilena*. Obtenido de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/26542/27973>
- Burbano, A. (2012). *Influencias de Composición en la Obra de Heitor Villa-Lobos, Bachiana Brasileira No. 4*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Carlevaro, A. (1985). *Técnica aplicada a la guitarra, volumen II- 5 preludios y choro 1 de Villa-Lobos*. Barry.
- Córdova, J. (s.f.). www.aureoherrero.org. Obtenido de <http://www.aureoherrero.org/cronologiaponce.htm>
- Díaz, R. S., & Alcaraz, M. I. (2010). *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*. editorial club universitario.
- Escande, A. (2012). *Abel Carlevaro, un nuevo mundo en la guitarra*. Aguilar.
- Fernández, E. (2015). Lo mismo, no es lo mismo. *Interpretación y Técnica Guitarrística en el repertorio del comienzo del siglo XIX* (pág. 3). Montevideo: Boletín EUM.
- Fernández, E. (2016). La guitarra de Fernando Sor. *El paradigma guitarrístico de Fernando Sor*. Montevideo: Boletín EUM.

Fundación Juan March. (1992). <https://www.march.es/>. Obtenido de

<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc368.pdf?v=96526174>

Huether, J. (2011). *Villa-Lobos cinq préludes: an analysis of influences*. University of Oregon.

Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

musicnetmaterials. (2014). www.musicnetmaterials.wordpress.com. Obtenido de

<https://musicnetmaterials.wordpress.com/2014/08/14/capricho-arabe-de-francisco-tarrega-analisis/>

Orrego, J. (1965). Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo. *Revista Musical Chilena*. Obtenido

de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13955/14255>

Pedreira, M. (2016). *Historia de la guitarra, selección de lecturas*. La Habana: Museo de la música.

Pujol, E. (1978). *Tárrega, ensayo biografico*. Valencia: Artes gráficas Soler S.A.

Reyes, R. (2013). *Manuel M. Ponce Suite in D Major for solo Guitar Performance Edition and Analysis*. Arizona State University.

Santos, T. (1985). *Heitor Villa-Lobos and the Guitar*. Wise Owl Music.

Tirado, M. (2009). Francisco Tárrega: un guitarrista imprescindible. *Ribalta*, 23. Obtenido de

<http://revistaribalta.blogspot.com.co/2009/12/francisco-tarrega-un-guitarrista.html>

Yates, S. (2001). www.stanleyyates.com. Recuperado el 12 de enero de 2018, de

<http://www.stanleyyates.com/articles/Sor%20op.%2015/Sor%20op.%2015b.htm>

Zapata, L., Gasque, J., Palomeque, R., & Gómez, C. (2018). Contrastes y similitudes en la obra de Johann Kaspar Mertz y Giulio Regondi. *Revista Universitaria de Divulgación de Ciencias y Artes UNICACH*, 55-56. Obtenido de <http://cuid.unicach.mx/revistas/index.php/encuentro/article/view/1436>