

**RECITAL DE GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA,
DE CÁMARA Y CONCERTANTE**

VICTOR HUGO HERNÁNDEZ MUÑOZ

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA**

2014

**RECITAL DE GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA,
DE CÁMARA Y CONCERTANTE**

VICTOR HUGO HERNÁNDEZ MUÑOZ

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de:
Licenciado en Música**

Directora:

Karen Arango - Maestra en Guitarra

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES
BUCARAMANGA**

2014

A mi madre, viajera por amor

AGRADECIMIENTOS

A mi Padre que está en los Cielos; porque todo lo verdaderamente bueno viene de Él a través de Jesús y es quien hace posible todas las cosas en mi vida.

A mis padres; a mi madre María Nelly Muñoz por su vida entera de abnegación, y a mi padre Pablo Hernández por su afecto incondicional.

A todos mis familiares y amigos, porque de muchas maneras han sido instrumento de Dios en mi vida.

A todos mis maestros y mentores que me inspiraron en la música a través de los años, entre ellos, a Humberto Bohórquez (Luthier de la guitarra con la que realizaré el recital), Carlos Ramírez (q.e.p.d.), Roberto Castellanos, Luis Eduardo Camargo, Humberto Triana, Carlos Santamaría, Roberto Martínez, Germán Orozco, Zsuzsanna Naggy, Oscar González y a mi maestra actualmente y directora de proyecto Karen Arango, por su paciencia y ejemplo de excelencia.

A toda mi familia de la iglesia Plenitud de Vida, a mi amigo y pastor Ricardo Caballero por sus oportunos consejos y su ejemplo de vida con la mirada puesta en Jesucristo.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	15
1. FUNDAMENTACIÓN	17
1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	17
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	17
1.3 OBJETIVOS.....	18
1.3.1 Objetivo General	18
1.3.2 Objetivos Específicos.....	18
1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS	19
1.5 ANTECEDENTES.....	21
2.MARCO REFERENCIAL.....	23
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUITARRA CLÁSICA	23
3. COMPOSITOR: MAURO GIULIANI.....	26
3.1 SONATA BRILLANTE OP. 15.....	30
3.1.1 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas	32
3.1.1.1 Primer Movimiento - Allegro Spirito.....	34
3.1.1.2 Segundo Movimiento - Adagio con Espressione.....	39
3.1.1.3 Tercer Movimiento - Finale - Allegro Vivace	42
3.2 CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA Op. 30	45
3.2.1 La Guitarra de Concierto.....	45
3.2.2 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas	47
3.2.2.1 Primer Movimiento - Allegro Maestoso	47
3.2.2.2 Segundo Movimiento - Andantino Siciliano.....	50
3.2.2.3 Tercer Movimiento – Polonaise.....	52
4.1 HISTORIA DEL TANGO – ASTOR PIAZZOLLA.....	59
4.2 LA GUITARRA EN MÚSICA DE CÁMARA.....	60
4.2.1 La Suite.....	61
4.2.2 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas	62

4.2.2.1 Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla	63
4.2.2.2 Café 1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla.....	65
4.2.2.3 Nightclub 1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla	68
4.2.2.4 Concert d´ aujourd´hui - La Historia del Tango - Astor Piazzolla	71
5. CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA.....	77

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Sonata Brillante Op.15 de M. Giuliani Primer movimiento. Compases 12 - 13.....	35
Figura 2.Sonata Brillante Op. 15 deM. Giuliani. Primer movimiento. Compases 96 - 97.....	37
Figura 3.Estudio #15, Allegro Op 51 de M. Giuliani. Compases 1 - 2.....	37
Figura 4. Sonata Brillante Op.15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 127 -128.....	37
Figura 5. Estudio #15 Allegro Op 51 de M. Giuliani. Compases 32 - 33.....	38
Figura 6. Sonata Brillante Op. 15de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 202 – 203.....	39
Figura 7. Estudio #3 Op. 1 (Segunda parte) de M. Giuliani. Compás 17	39
Figura 8.Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 16 - 18.....	40
Figura 9. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer Movimiento. Compases 26 al 28.....	41
Figura 10. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 148 - 151.....	41
Figura 11.Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 45 – 51.....	44
Figura 12.Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 30 – 34.....	44
Figura 13.Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 37 - 38.....	44
Figura 14.Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases130 -131.....	45
Figura 15.Estudio #13 Op.48 de M. Giuliani. Compases 17 - 20	48
Figura 16.Concierto Op.30de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 181 - 182.....	49

Figura 17. Estudio #13 Op.48 de M. Giuliani. Compases 14 - 15	49
Figura 18. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 308 - 309.....	49
Figura 19. Estudio #18 Op. 51 M. Giuliani. Compases 1 – 9	51
Figura 20. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 35 - 40.....	51
Figura 22. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 1 - 2.....	53
Figura 22. Estudio #2 Op. 1 (tercera parte) M. Giuliani. Compases 1 - 2	53
Figura 23. Estudio #3 Op. 1 (cuarta parte) de M. Giuliani. Compases 4 - 11.....	53
Figura 24. Estudio #4 Op. 48M. Giuliani. Compases 1 - 9	54
Figura 25. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Fragmento Estribillo (a`) Compases 33 - 34.....	54
Figura 26. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compás 191	55
Figura 27. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 267 - 268.....	55
Figura 28. Estudio #12 Op. 48M. Giuliani. Compases 1 – 4	56
Figura 29. Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla. Compases 1 al 12.....	64
Figura 30. Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla. Compases 33 - 36.....	65
Figura 31. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 1 - 3	66
Figura 32. Romántico, Cinco Piezas para guitarra, Astor Piazzolla. Compases 1 - 3.....	67
Figura 33. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 8	67
Figura 34. Romántico, Cinco Piezas para guitarra, Astor Piazzolla. Compás 2....	67
Figura 35. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 6 - 7	68
Figura 36. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 75	68
Figura 37. Night-club -1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 15	70

Figura 38.Night-club -1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 120 - 121.....	70
Figura 39.Night-club - 1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 122 - 123.....	70
Figura 40.Concert d' aujourd'hui, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 1 - 3.....	72
Figura 41.Concert d' aujourd'hui, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 5 - 7.....	73

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Análisis del Primer Movimiento. Allegro Spirito - Sonata Op 15 Mauro Giuliani.....	34
Tabla 2. Análisis del segundo movimiento. Adagio con Espressione - Sonata Op 15 Mauro Giuliani.....	39
Tabla 3. Análisis del Tercer Movimiento. Finale - Allegro Vivace - Sonata Op 15 Mauro Giuliani.....	42
Tabla 4. Análisis del Primer Movimiento, Allegro Maestoso, Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 de Mauro Giuliani.....	47
Tabla 5. Análisis del Segundo Movimiento, Andantino Siciliano - Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 Mauro Giuliani.....	50
Tabla 6. Análisis del Tercer Movimiento, Polonaise - Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 Mauro Giuliani	52
Tabla 7. Análisis de Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla.....	63
Tabla 8. Análisis de Café-1930, Historia del Tango, Astor Piazzolla	65
Tabla 9. Análisis de Nighthclub-1960, Historia del Tango, Astor Piazzolla	68
Tabla 10. Análisis de Concert d`aujourd`hui, Historia del Tango, Astor Piazzolla	71

RESUMEN

TÍTULO: RECITAL DE GUITARRA COMO INSTRUMENTO SOLISTA, DE CÁMARA Y CONCERTANTE*

AUTOR: HERNÁNDEZ MUÑOZ, Victor Hugo**

PALABRAS CLAVES: GUITARRA, SOLISTA, DE CÁMARA, CONCIERTO, RECITAL, GIULIANI, PIAZZOLLA

DESCRIPCIÓN:

En este proyecto se muestran tres alternativas diferentes que tiene la guitarra como instrumento concertante. Las obras que han sido escogidas para este propósito son: para la guitarra solista, la Sonata Brillante en Do mayor Op. 15 del compositor italiano Mauro Giuliani; para la guitarra en música de cámara, la Historia del Tango del compositor argentino Astor Piazzolla; y para la guitarra concertante; el Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 de Mauro Giuliani. El conocimiento exacto de los autores y la contextualización apropiada de sus obras son una parte fundamental en la realización del presente trabajo y en el montaje de repertorio. Por lo tanto, se han estudiado las biografías de los autores y también se ha hecho un análisis musical e interpretativo de las obras. En este proceso se evidencia la utilidad que representa el hecho de revisar los estudios del compositor Mauro Giuliani, ya que en ellos se encuentran herramientas técnicas como digitaciones, dinámicas y articulaciones, que son una fuente de ayuda importante para solucionar pasajes difíciles en las obras. Asimismo, los comentarios de Astor Piazzolla y el estudio de otras obras que escribió para la guitarra, han proporcionado elementos interpretativos que contribuyen a la comprensión de las piezas de la Historia del Tango. Además, este proyecto cuenta con sugerencias técnicas e interpretativas, basadas en los consejos de profesores, que, a través de diferentes clases magistrales, han contribuido al mejoramiento de la técnica y el rendimiento del instrumento. En consecuencia, esto permite ofrecer propuestas interpretativas, así como sugerencias sobre los aspectos técnicos y las recomendaciones de los estudios específicos que buscan resolver pasajes de considerable dificultad en las piezas y de esta manera proporcionar una guía a los guitarristas que eventualmente deseen estudiar estas obras.

* Proyecto de Grado

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes. Directora: Karen Arango

ABSTRACT

TITLE: GUITAR RECITAL AS A SOLOIST, CHAMBER AND CONCERTANTE INSTRUMENT*

AUTHOR: HERNÁNDEZ MUÑOZ, Victor Hugo**

KEYWORDS: GUITAR SOLOIST, CHAMBER MUSIC, CONCERT, RECITAL, GIULIANI, PIAZZOLLA

DESCRIPTION:

The development of this project takes into account three different alternatives that the guitar has as a concert instrument. The pieces that have been selected for this project are: Brilliant Sonata in C major Op. 15 wrote by the italian composer Mauro Giuliani; for soloist guitar as chamber music, The History of Tango (Historia del Tango) wrote by the argentinian composer Astor Piazzolla, and the Guitar concerto Op. 30 composed by Mauro Giuliani for concert guitar. The accurate knowledge of the authors and the appropriated contextualization of their works are a fundamental part in the development of this project and in the assembly of the repertoire. This project delves into the biography of the composers, as well as a formal and an interpretative analysis of the pieces. In this process it is demonstrated the utility of doing a review of Mauro Giuliani's studies, because they contain the technical elements as fingering, dynamics and articulation that are a strong help to face the study of the Giuliani's pieces. In the same way, the comments done by Astor Piazzolla and the study of different Piazzolla's guitar works, supply interpretative elements for the comprehension of the History of Tango pieces. In addition, this project has interpretative and technical suggestions, based on the advice of teachers, who, in different master classes, helped to achieve technical improvement and the efficiency of the instrument. As a consequence, this opens the possibility to offer interpretative proposals suggestions about technical aspects and recommendations of specific studies that seek to solve passages of considerable difficulty in the pieces, providing a guide to guitarists that eventually would like to study these works.

* Degree project

** Faculty of human sciences, Bachelor of Arts school. Director: Karen Arango

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la música instrumental occidental, desde el Renacimiento hasta nuestros días, los compositores han procurado aprovechar al máximo los recursos sonoros que son particulares en los instrumentos musicales a los cuales dedican su trabajo creativo, y se han valido de diversas formas musicales para resaltar dichas capacidades en cada instrumento. Éstas han aparecido de manera natural en un principio y han ido evolucionando y transformándose para ajustarse a las necesidades de cada periodo a través de los siglos; es así que, desde el siglo XVI aparecieron las primeras recopilaciones consideradas como música instrumental. El lugar de origen de este legado musical es el continente europeo, en países como Italia, Francia, Alemania e Inglaterra ya se contaba con instrumentos, intérpretes y compositores dados a la tarea de resaltar las virtudes de la música instrumental¹.

En el caso particular de la guitarra, a lo largo de la historia los compositores han venido aprovechando los recursos tímbricos y en general sus facultades sonoras, componiendo obras que destacan el instrumento no sólo como instrumento solista, sino también conciertos para guitarra y orquesta, además de numerosas piezas de música de cámara que la incluyen. Este proyecto busca entonces resaltar dicha importancia de la guitarra en sus tres principales facetas de desempeño en las salas de concierto, por medio de la puesta en escena de las obras seleccionadas.

Por otra parte, serán presentadas las propuestas interpretativas que han sido consideradas principalmente bajo la tutoría de la profesora Karen Arango y el profesor Óscar González durante la carrera de Licenciatura en Música en la

¹BELTRANDO-PATIER, Marie Claire, *et al.* Nacimiento del Arte Instrumental En: Historia de La Música. Espasa Calpe, S.A. [CD-ROM]

Escuela de Artes de la Universidad Industrial de Santander. Dichas propuestas también se fundamentan en clases magistrales y recomendaciones basadas en la trayectoria musical de guitarristas clásicos, como son los maestros Edwin Guevara y Andrés Villamil, entre otros, con quienes se han estudiado en diferentes momentos las obras elegidas.

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

En la actualidad nuestro entorno musical tiene entre sus recitales a la guitarra como instrumento asiduo. No obstante, la participación de este instrumento en las salas de concierto ha sido mayormente como instrumento solista, siendo poco frecuente encontrar en la agenda de la ciudad de Bucaramanga recitales que incluyan a la guitarra en agrupaciones de cámara, y casi nulos los conciertos para guitarra y orquesta. Surge así la inquietud por tomar parte en este tema, propiciando un escenario en el cual se halle a la guitarra desempeñando estos tres roles básicos que son: como instrumento solista, en música de cámara y en concierto para guitarra y orquesta.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Los conciertos de música clásica en Bucaramanga han ido en aumento paulatino gracias a los esfuerzos de personas e instituciones comprometidas con el arte y la cultura. Debido a esta creciente actividad musical, es importante tomar parte de ella aportando lo propio como músicos en formación profesional.

Realizar un recital de guitarra que incluya la participación de otros instrumentos tanto en agrupación orquestal como de cámara representa un reto considerable, teniendo en cuenta la poca intervención del instrumento con este tipo de ensambles en nuestra ciudad. Por tal motivo, es importante presentar a la comunidad en general un proyecto que muestra las diferentes facetas concertantes de este instrumento en un mismo momento y no sólo de manera

individual como se le ha visto mayormente. De tal modo, con este proyecto se propone además nutrir la agenda musical de nuestra comunidad.

Para lograr el objetivo propuesto es necesario contar con una serie de etapas de trabajo individual y colectivo que son base fundamental. Durante este proceso se requiere de un estudio sustancial de los compositores, contexto histórico, estilo y generalidades técnicas de las obras, que ayudará, en un momento posterior, a proponer opciones que se acerquen en gran medida a una correcta interpretación musical. Sumado a ello, se tomará como parte imprescindible del plan de trabajo el montaje de las obras, el cual se hará principalmente de forma individual, y sólo en fecha cercana a la finalización del proyecto se realizará de manera colectiva.

1.3 OBJETIVOS

1.3.1 Objetivo General

Explorar las posibilidades concertantes de la guitarra a través de un recital que incluya una obra para guitarra solista, una obra para guitarra en formato de cámara y una obra para guitarra y orquesta.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Presentar en un mismo escenario los tres roles de la guitarra clásica, con el fin de dar a conocer sus amplias posibilidades y recursos interpretativos.
- Resaltar la importancia del instrumento entre la comunidad en general que participa como público en las salas de concierto en nuestra ciudad.

- Difundir repertorio para guitarra que represente las tres facetas del instrumento a través de un concierto.
- Proporcionar un material que sirva de ayuda a los guitarristas que deseen abordar las obras interpretadas en el concierto, con el fin de plantear soluciones a problemas comunes de ejecución.

1.4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para la realización del presente proyecto se toma en cuenta una serie de etapas que incluyen la selección de las obras, pasando por el análisis musical de las mismas, aspectos biográficos de los autores, el montaje de cada una de las piezas, los ensayos con los músicos que colaboran con el recital, eventuales conciertos preliminares de las obras seleccionadas y, finalmente, la puesta en escena de dicho recital.

A continuación se enumeran y especifican los diferentes momentos del plan de trabajo del proyecto.

1. Selección del repertorio. En esta etapa se eligen las obras que respondan a las características del objeto de estudio. Se consideran aspectos técnicos, musicales e interpretativos, y se procura escoger periodos o compositores contrastantes que permitan evidenciar la versatilidad del instrumento y del intérprete.
2. Montaje de las obras. En esta etapa se inicia el proceso de aprendizaje de las obras mediante la lectura y memorización de las partituras con el instrumento.

3. Recopilación y análisis de la literatura seleccionada. Para sustentar la investigación del presente proyecto se requiere el análisis de textos, artículos, entrevistas, vídeos y libros referentes a los compositores y las obras seleccionados, junto con la investigación de cada periodo y estilo.
4. Análisis de obras. En este punto se realizarán propuestas técnicas e interpretativas junto con el análisis teórico-formal de las piezas, en aras de lograr la comprensión necesaria para el estudio del material planteado. Se examinará si existe relación entre los estudios y otras piezas de los compositores que resuelvan pasajes importantes de las obras seleccionadas para el concierto.
5. Ensayos de música de cámara y ensayos con orquesta (y piano acompañante). En esta etapa se realiza el ensamble entre las partes de los demás instrumentistas y el guitarrista mediante la consideración y posterior consenso de dinámicas, tempo, entradas, articulaciones y demás generalidades técnicas e interpretativas de las obras.
6. Conciertos preliminares de las obras seleccionadas. Se planea la realización de presentaciones previas al concierto final. En ellas, el concierto para guitarra y orquesta se interpretará con acompañamiento de piano ejecutando la reducción.
7. Concierto final. Dicho concierto será la sustentación misma del presente proyecto de grado.

1.5 ANTECEDENTES

Desde la creación de los programas de música en la Universidad Industrial de Santander (UIS) en 1983² y en la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB) en 1994³, se comenzaron a fraguar las bases de los procesos educativos musicales profesionales que transforman actualmente nuestro entorno musical santandereano, y puntualmente, se gestaron los fundamentos para que la guitarra clásica empezara a hacer parte de la agenda cultural.

Hoy en día es habitual ver a la guitarra como instrumento solista en los eventuales recitales que se realizan en la ciudad de Bucaramanga. A pesar de ello, no son muy comunes los programas de conciertos en los que se puedan apreciar las demás posibilidades que tiene la guitarra, como lo son su faceta en agrupaciones de cámara y acompañada por una orquesta sinfónica. Hay que mencionar que se destacan los esfuerzos que realizan personas y entidades como la orquesta sinfónica de la UNAB y algunos proyectos orquestales, que florecen como una esperanza para que se puedan llevar a cabo conciertos para orquesta e instrumento solista con mayor frecuencia.

En la UIS se han realizado recitales de grado en los que la guitarra ha participado como instrumento solista y algunos en música de cámara; pero ha sido nula su faceta en concierto con orquesta. Algunos de estos recitales para guitarra solista han sido: *La Guitarra clásica en el contexto musical, universal y nacional* (por Ricardo A. Figueroa - 2010), *La guitarra en un recorrido folclórico latinoamericano* (por John Smith Barrios - 2013); y *La guitarra clásica en un recorrido por*

² UIS, Universidad Industrial de Santander, Ficha técnica del Programa Académico de Licenciatura en Música [En línea] consultado en Abril 24 de 2014. Disponible en: <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/fichaTecnica.jsp>

³ UNAB, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Facultad de Música. [En línea] consultado en Abril 24 de 2014. Disponible en: <http://www.unab.edu.co/portal/page/portal/UNAB/presentacion-institucional/facultades-departamentos/presentacion?codDependencia=FMUS>

Latinoamérica (por Edwin G. Amorocho - 2014). Entre los recitales en los que la guitarra ha participado como instrumento de cámara se encuentran: *Recital, la flauta en piezas de música universal y como instrumento melódico en adaptaciones de músicas latinoamericanas para trio de flauta, viola y guitarra* (por Jefferson Guerrero Carreño - 2012) y en *Recital de Violín - un viaje a través de la historia*, en la obra *Danza de los amantes efímeros* (por Juan José Cala - 2013)⁴.

Con este panorama musical presente en nuestra ciudad, surge la inquietud de concretar a través de este proyecto la realización de un recital que incluya las tres facetas de la guitarra clásica, en un mismo momento y escenario.

⁴ Los trabajos de grado de estos recitales se encuentran disponibles en el catálogo bibliográfico de la biblioteca de la UIS. En: <http://tangara.uis.edu.co/>

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUITARRA CLÁSICA

Aunque se considera a la guitarra como un “instrumento español por excelencia”⁵, difieren sus posibles antecesores. Algunos de ellos son instrumentos como el *Tanbur* de los Hititas en el 1400 a.C., la *Cithara* de procedencia romana en el 400 d.C., el *Ud* árabe del siglo VIII, o la *Kithara* de los griegos⁶.

No obstante, su principal desarrollo se dio en España. En el siglo XIV la guitarra era usada mayormente como acompañante en canciones y músicas populares, mientras que la *Vihuela*, que era un instrumento de seis pares de cuerdas y muy similar a la guitarra, era el instrumento preferido por los músicos cortesanos. Paulatinamente, la guitarra fue ganando terreno en la vida musical española, reemplazando así a la vihuela en las reuniones de la nobleza⁷.

Tanto compositores como intérpretes de la vihuela y de la guitarra hicieron parte de la evolución del instrumento que hacia el siglo XVI ya era muy importante en el ámbito musical europeo. Los compositores más relevantes de este siglo fueron Vicente Espinel, Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana y, un siglo más tarde, Gaspar Sanz, quien marcó un hito en la historia de la guitarra tal como la conocemos hoy día. Este compositor español escribió sobre teoría y técnica, e hizo numerosas adaptaciones de canciones populares españolas e italianas en su

⁵ DUFUORCQ, Norbert. La Música, los hombres, los instrumentos, las obras. 2 Tomo. ed. 4: abril de 1976. Editorial Planeta, S.A. Calvet, 51 – 53 Barcelona ISBN 84-320-2052-4. p. 209.

⁶ ROASCIO, Marcelo y GOLDAR, Laura. El Rincón del Guitarrista. Historia de la Guitarra Clásica. [En línea] consultado en Enero 28 de 2014. Disponible en: <http://www.guitarraonline.com.ar/index.php?sec=articulos/historia&titulo=Articulos>

⁷ WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Historia de la Guitarra. [En línea] consultado en Febrero 3 de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra

importante obra *Introducción de Música sobre la Guitarra Española*, en 1674⁸. Este valioso aporte significó la entrada de la guitarra a mejores escenarios culturales.

En el siglo XVIII, gracias a su fácil manejo y afinación, la guitarra clásica aparece en escena sustituyendo al laúd, el cual era uno de los instrumentos predilectos de la época barroca. De esta manera, el instrumento ingresa poco a poco en la música erudita gracias a intérpretes y compositores procedentes de Italia y España, quienes enriquecieron el repertorio durante este periodo; los más representativos fueron Fernando Sor, Dionisio Aguado, Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani y Luigi Legnani, entre otros⁹.

Posteriormente, en los siglos XIX y XX, guitarristas y compositores como Johann Kaspar Mertz, Francisco Tárrega, Miguel Llobet, Emilio Pujol y Heitor Villa-Lobos, fueron ampliando también el repertorio y mejorando cada vez más la técnica de ejecución.

En el siglo XX, gracias a los avances en la técnica de la guitarra y sus recursos sonoros, el instrumento llama la atención de los compositores del momento. Estos comenzaron a interesarse además en las posibilidades tímbricas que desde entonces estaban siendo exploradas en el instrumento. De esta manera, compositores como Alexandre Tansman, Mario Castelnuovo Tedesco, William Walton, Luciano Berio, y Alberto Ginastera, entre otros, escribieron obras muy importantes que hacen parte del repertorio universal.

⁸WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Historia de la Guitarra. [En línea] consultado en Febrero 3 de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra

⁹CLAIRE, Marie, *et al.* Op. cit. Los Instrumentos de la Época Barroca

Por otra parte, el guitarrista más representativo durante la primera mitad de este siglo, fue sin duda Andrés Segovia¹⁰, a quien los compositores emergentes dedicaron muchas de sus obras escritas para este instrumento. Agustín Barrios por su parte, fue un guitarrista y compositor latinoamericano muy importante a principios del siglo XX¹¹.

Más adelante aparece Julian Bream, quien, además de ser un gran intérprete de la guitarra, era laudista y dedicó su vida a resaltar la música escrita para estos dos instrumentos¹². La segunda mitad del siglo XX estuvo a cargo de numerosos y cada vez mejores guitarristas de diferentes nacionalidades que llevaron la guitarra clásica hasta su máxima expresión en toda la historia hasta el momento. Cabe mencionar a algunos de los más importantes guitarristas que protagonizaron este periodo, como Narciso Yepes, John Williams, Manuel Barrueco, David Russell y Pepe Romero.

Hoy en día el catálogo de guitarristas es amplio y de muy alta calidad interpretativa y técnica, lo cual da testimonio de la evolución y vigencia del instrumento, al punto de ser considerado el instrumento más popular¹³ en la música no académica y un instrumento muy importante en la música erudita en las salas de concierto.

¹⁰ WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Andrés Segovia [En línea] consultado en Febrero 11 de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Andres_segovia.

¹¹ WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Agustín Pío Barrios. [En línea] consultado en Febrero 11 de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Agustin_Barrios

¹² WIKIPEDIA, La Enciclopedia Libre. Julian Bream. [En línea] consultado en Febrero 11 de 2014. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Julian_Bream

¹³ TINCANI, Paola. Strumenti Musicali Collection. Numero 1, Chitarra Classica. Everprint - Carugate - Milano, 2013. p. 61.

3. COMPOSITOR: MAURO GIULIANI

Giuseppe Sergio Pantaleo nació el 27 Julio 1781 en Bisceglie, Bari; falleció el 7 de Mayo de 1829 en Nápoles¹⁴. Hasta finales del siglo XX, los datos biográficos de Mauro Giuliani eran escasos, además de no ser muy claros ni precisos¹⁵. Según reza en la primera reseña biográfica conocida, que data de 1836, hecha por Filippo Isnardi en la publicación del 30 de abril del mismo año, Mauro Giuliani habría nacido en Barletta, provincia de Bari en el año 1781. Esta imprecisión en el lugar de nacimiento ha sido corregida en buena parte gracias a las investigaciones realizadas por el escritor Nicola Giuliani, descendiente directo de Mauro Giuliani, quien al presente ha realizado una labor de suma importancia en el redescubrimiento de la vida y obra de este compositor italiano, siendo autor de varios libros y creador del *Centro di Studi Mauro Giuliani* (Centro de Estudios Mauro Giuliani)¹⁶.

Bisceglie, que es ahora reconocido como el verdadero lugar de nacimiento de Mauro Giuliani, fue la ciudad de residencia en sus primeros meses de vida. Sus padres, Michele y Antonia, se trasladaron a Barletta junto con sus hijos cuando Mauro contaba con menos de un año de edad. En Bisceglie, sin embargo, permanecieron los demás familiares, tíos y primos de Mauro Giuliani. Tras abandonar Bisceglie, se trasladó a Barletta, donde recibió su educación regular y posterior formación musical¹⁷.

¹⁴DON RANDEL Michael. Diccionario Harvard de Música. tit original: *Harvard Concise Dictionary of Music*. Traducido por Victorino Pérez. 1 Ed. Enero 1984. p. 201.

¹⁵SBISÀ, Nicola. Posfazione. En: GIULIANI NICOLA: *La Sesta Corda - Vita Narrata di Mauro Giuliani*. Levante Editori -Bari Julio de 2008 p.81-84.

¹⁶Isnardi Filippo, *Cenni Biografici in torno a Mauro Giuliano*.L'Omnibus, Sabato 30 Aprile 1836, *Foglio Periodico*. Citado por Giuliani Nicola. *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani*. Levante Editori -Bari Julio de 2008 p.92.

¹⁷GIULIANI Nicola. *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani*. Levante Editori -Bari Julio de 2008 Capítulo Tercero, *Barletta, anzi Bisceglie* p. 27.

En 1791, Mauro Giuliani recibió sus primeras lecciones musicales junto con su hermano Nicolò, quien era tres años mayor que él. La esperanza de su padre era que el hijo menor algún día fuese un prominente cantante de ópera.

Su primer maestro fue Gaetano Stefano Raffaele Lucci, quien era profesor de música, violoncello y guitarra francesa en Barletta. Gaetano Lucci se casó un año más tarde con la joven hermana de Mauro, Emmanuella. El matrimonio de su hermana con su profesor de música benefició significativamente su formación musical, ya que Gaetano y Emmanuella continuaron viviendo en casa de sus padres. Fue por tanto con Lucci con quien Mauro Giuliani realizó sus estudios de violoncello y de guitarra durante todo el tiempo que aquel residió en Barletta¹⁸.

Esta ciudad se empezaba a convertir en un lugar de constantes actividades musicales, con especial relevancia orquestal y operística. Este factor atrajo a personajes de la realeza en el año 1797. Si bien no se sabe con certeza si Mauro Giuliani participó en actos musicales delante de los nobles, es posible que se sintiera motivado a desarrollar sus capacidades compositivas por el entusiasmo que le provocara la presencia los prestigiosos visitantes. Isnardi incluso atestigua que Giuliani compuso en ese mismo año su primera misa, la cual le valió considerable reconocimiento¹⁹. Para ese momento, el joven músico contaba con 16 años de edad, y aunque no se movió mucho de Barletta durante ese tiempo, sí viajó a lugares aledaños con el fin de realizar algunos conciertos.²⁰

Barletta continuó siendo el lugar de residencia y fue testigo de las prontas nupcias del joven músico. Siendo aún menor de veinte años, el 9 de marzo de 1800 Mauro

¹⁸ GIULIANI. Op. cit., p. 27-29.

¹⁹ ISNARDI. Op. cit. Citado por Giuliani Nicola. *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani*. Levante Editori -Bari Julio de 2008 p.29.

²⁰ GIULIANI. Op. cit., p. 29.

Giuliani se casó con Maria Giuseppa del Monaco y tan solo un año después, el 17 de mayo de 1801, la joven pareja tuvo su primer hijo, Michele Giuseppe²¹.

El hecho de que en Italia la música vocal era más apreciada que la música instrumental, llevó a que Mauro Giuliani considerara nuevos horizontes musicales y el destino fue Trieste, una ciudad al norte de Italia con gran auge cultural, a la cual arribó en 1803. Trieste fue además el punto de partida para que Giuliani realizara numerosos conciertos por distintas ciudades de Europa, aunque después de su primer concierto en Trieste, anunciado por un periódico local, Mauro Giuliani debió regresar a Barletta a causa del nacimiento de su segundo hijo, Gaetano. Posteriormente, en 1805, se trasladó a Trieste junto con su familia en busca de un futuro promisorio y mayores posibilidades de desarrollarse como guitarrista, violonchelista y compositor²². Aunque Giuliani continuó tocando el violonchelo en diferentes orquestas, fue la guitarra su instrumento favorito, con el que trascendió en la historia hasta nuestros días.

En 1806, la creciente actividad en su carrera musical lo llevó a Viena, la ciudad que por aquel entonces era el epicentro musical de Europa. Fue allí donde publicó sus más importantes obras y estudios para guitarra. Viena también fue la ciudad donde estrenó su primer Concierto para guitarra y orquesta Op. 30. El estreno de este concierto, en abril de 1808, fue todo un suceso que le valió diversas apreciaciones y críticas por la novedad de la guitarra como instrumento solista, la cual hasta ese momento era usada habitualmente en música de cámara.

Quizá el periodo de mayor trascendencia, en cuanto a su trayectoria musical, fue precisamente el tiempo en que se estableció en Viena por cerca de 12 años²³. Para ese entonces vivía en esta ciudad el eminente pianista e improvisador de salones de la aristocracia vienesa, Ludwig Van Beethoven, quien era apadrinado

²¹ *Ibíd.*, p 30.

²² *Ibíd.*, p. 31-32.

²³ SBISA, *Op. cit.*, p.82.

por los príncipes Lobkowitz y Kinski²⁴. Con Beethoven llegó a tener una relación de considerable aprecio entre colegas, testimonio que se puede inferir de una carta enviada por el compositor alemán, agradeciendo a Giuliani por su participación en el estreno de su séptima sinfonía en Viena²⁵.

Finalmente, el deceso de Giuliani se dio en Nápoles la noche del 7 de mayo de 1829²⁶, a sus 47 años de edad, dejando un legado de valiosas composiciones no sólo para la guitarra solista, sino además música de cámara como tríos, dúos y otras piezas que incluyen diversas conformaciones instrumentales²⁷.

Del catálogo de obras de Mauro Giuliani cabe mencionar algunas de las más importantes y que hoy en día hacen parte del repertorio universal de la guitarra. Además, sus estudios y ejercicios para guitarra, que siguen siendo vigentes en los programas de los conservatorios y universidades en todo el mundo. El catálogo de obras más representativas de Mauro Giuliani contiene: Estudios Op. 1, Sonata Brillante Op. 15, Ejercicios Op. 48, Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30, Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 70, Variaciones Sobre un Tema de Haendel Op. 107, Seis Rossinianas Op. 119 hasta el 124 respectivamente y la Gran Sonata Eroica Op. 150.

²⁴DUFUORCQ, Op. cit., p. 88-89.

²⁵Just Classical Guitar Club, Mauro Giuliani *Il più celebrato virtuoso dell'Ottocento* Segundo párrafo. Enlace: <http://www.justclassicalguitar.com/it/storia/ottocento/elenco/mauro-giuliani> [En línea] consultado en Febrero 13 de 2014.

²⁶GIULIANI. Op. cit., p 76.

²⁷PETRUCCI MUSIC LIBRARY: Category: Giuliani, Mauro. [En línea] consultado en Febrero 13 de 2014. Disponible en: http://imslp.org/wiki/Category:Giuliani,_Mauro

3.1 SONATA BRILLANTE OP. 15

La primera parte del recital que corresponde al presente proyecto busca explorar las cualidades de la guitarra solista. Para este propósito se ha escogido la Sonata Brillante Op.15 en Do Mayor de Mauro Giuliani. Los contrastantes movimientos de esta forma musical propician un terreno fértil para el despliegue de las facultades tímbricas y recursos técnicos propios del instrumento sin acompañamiento. A lo largo de esta obra, puede verse además la capacidad que tiene la guitarra para ser interpretada tanto de manera monofónica como polifónica.

La Guitarra Solista

Aunque hoy en día la guitarra es valorada como instrumento prominente en las salas de concierto, no siempre fue así. Como ha sido mencionado anteriormente²⁸, este instrumento participaba habitualmente como acompañante en las canciones de la música popular. El proceso para alcanzar el estatus de instrumento solista tuvo diferentes etapas, protagonizadas por varios intérpretes que surcaron el camino hasta lograr que la guitarra tuviera cabida en los conservatorios y una participación importante en la vida musical académica.

Entre los siglos XVIII y XIX, la guitarra tuvo exponentes principalmente españoles e italianos que compusieron numerosas obras musicales de gran importancia para el desarrollo de la técnica del instrumento y para el repertorio solista que sigue vigente hoy en día. Algunos de los más destacados fueron: de España, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Francisco Tárrega, Emilio Pujol, Daniel Fortea y Miguel Llobet, entre otros; de Italia, Mateo Carcassi, Fernando Carulli y Mauro Giuliani. Las obras y estudios de estos personajes han sido su legado a la guitarra y perdura hasta nuestros días.

²⁸ Véase Contexto histórico de la guitarra clásica.

Es muy reconocida, de igual manera, la labor que llevó a cabo el ilustre guitarrista Andrés Segovia en el siglo XX. Gracias a su virtuosismo con el instrumento, pudo dar a conocer al mundo su belleza sonora por medio de cientos de recitales que realizó a través de su larga vida. Dentro de su repertorio, Segovia interpretaba obras de distintas épocas, desde Bach hasta su contemporáneo compositor Heitor Villa-Lobos. De su mano, la guitarra pasó de ser un instrumento relegado al acompañamiento de canciones populares, a ocupar un lugar relevante en los recitales y la vida cultural musical de occidente como instrumento solista.

El género Sonata

El género sonata ha sido usado por los compositores como forma predilecta a la hora de exponer una idea musical completa y desarrollado temáticamente a través de los contrastes de tempos y de tonalidad. Ésta posee un orden que sirve para que la obra completa tenga coherencia y significación en sí misma, sus movimientos están estrechamente relacionados y conectados hábilmente por el compositor. La estructura de esta forma no sólo es usada en las obras que se denominan “sonata”, también numerosas sinfonías, cuartetos y conciertos, desde Haydn, están basados en esta misma forma musical²⁹.

Los fundamentos de la sonata sugieren tres o más movimientos con tempos contrastantes, rápido - lento - rápido; pese a que no es una norma, sí es una tendencia bastante común. Además, existen multitud de variaciones en cuanto a la cantidad de movimientos, como sonatas compuestas por dos y otras por cuatro o más. El contraste también puede plantearse a partir de cambios de tonalidad en sus movimientos o dentro de los mismos.

²⁹ SCHÖNBERG, Arnold. Fundamentos de la Composición Musical. Trad. A. Santos. Grupo Real Musical, ed. 2. época 2, Agosto 2001. I.S.B.N.: 84-387-0363-1 p. 241.

La Sonata Brillante en Do Mayor para guitarra Op. 15 de Mauro Giuliani, está compuesta por tres movimientos que se pueden denominar A, B, y A' en su macro estructura.

3.1.1 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas. Para el abordaje de las obras es ideal conocer, en lo posible, todo lo que rodea la obra en general, teniendo en cuenta aspectos como la biografía del compositor, su trayectoria musical, sus obras más representativas, el contexto histórico y las circunstancias en que fue compuesta la obra seleccionada. Estos conocimientos previos ayudarán al instrumentista a familiarizarse prontamente con lo que quizá el compositor quiso expresar a través de dicha obra.

Después de tener un marco referencial nutrido, se recomienda hacer una primera lectura de la obra que incluya el análisis de la forma, textura compositiva, lenguaje musical usado por el compositor y recursos técnicos requeridos, que permita, posteriormente, hallar las partes de mayor dificultad sobre las cuales se deba trabajar, teniendo especial cuidado de no afectar el discurso total de la obra.

Una recomendación importante que suelen hacer los maestros de la guitarra es no escuchar versiones de la obra que está enfrentando el instrumentista, esto para evitar tener conceptos ajenos a la experiencia personal, en otras palabras, para no reproducir la interpretación de otro, sino construir y producir una versión propia.

Cuando surgen pasajes particularmente difíciles, se aconseja revisarlos de manera aislada y hacer un estudio reflexivo que esté enfocado en la dificultad específica. En este punto es muy importante que el estudio sea en *tempo* lento, evitando pasar por alto errores que ensucien las notas del pasaje. Luego de tener dominio sobre dicho pasaje, se debe subir progresivamente la velocidad con la ayuda del metrónomo, e incluso rebasar la velocidad esperada para confirmar que la dificultad ha sido superada satisfactoriamente.

Aunque en primer lugar se busque resolver aspectos técnicos, también es aconsejable que desde ese momento se consideren las dinámicas y demás recursos expresivos que ayuden a enriquecer los pasajes que están siendo analizados.

Es útil también prestar atención a la estrecha relación que existe entre los estudios y los ejercicios para guitarra de Mauro Giuliani con sus obras. Este tipo de relación ofrece una ayuda importante al momento de buscar soluciones para los pasajes de considerable dificultad técnica, ya que en los estudios se evidencia el alto nivel técnico de Giuliani y su conocimiento acerca de las capacidades y recursos del instrumento dentro la música de la práctica común. La manera como digitaba sus estudios es, por tanto, una buena fuente al momento de afrontar el montaje de las piezas del presente recital.

Para las secciones que tienen pasajes que se repiten, la sugerencia es buscar elementos sonoros contrastantes entre sí. Para ello, se sugiere utilizar una variedad de recursos tímbricos, que son muy importantes al momento de enriquecer pasajes que resultarían monótonos al ser repetidos sin ninguna variación intencional. Entre las posibilidades de contraste tímbrico que tiene la guitarra, se encuentran los sonidos brillantes que se logran al pulsar las cuerdas cerca del puente, a lo que se le denomina *sul ponticello*³⁰. Por otra parte, el sonido *dolce* se consigue al pulsar las cuerdas cerca del diapasón o incluso sobre él, y a esto se le conoce con el término *sulla tastiera*³¹. Los puntos intermedios entre estos dos extremos tímbricos pueden considerarse igualmente como elementos de contraste. Además de esto, es importante utilizar las múltiples dinámicas de la música para diferenciar pasajes reiterativos.

³⁰ En los instrumentos de cuerda esta expresión indica tocar cerca del puente o *ponticello* y en la guitarra se consigue al pulsar las cuerdas en la región cercana al puente o tira-cuerdas de la guitarra, y procurando usar más la uña que la yema del dedo al tocar cada nota.

³¹ En los instrumentos de cuerda esta expresión indica tocar cerca del diapasón o *tastiera*.

3.1.1.1 Primer Movimiento - Allegro Spirito

Tabla 1. Análisis del Primer Movimiento. Allegro Spirito - Sonata Op 15 Mauro Giuliani

Primer Movimiento. Allegro Spirito			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición A	a	1 - 16	Do mayor
	Transición	17 – 30	Periodo de modulación
	Cadencia	30 – 33	Periodo de modulación
	b	33 – 65	Sol Mayor
	Coda	65 - 84	Periodo de modulación
Elaboración B	c	85 – 95	La menor armónico
	d	96 – 104	La menor armónico
	Cadencia	104 – 107	Periodo de modulación
	d´	108 – 115	La Mayor
	e	115 - 130	La menor armónico
Re – Exposición A´	Cadencia	131 – 133	Periodo de modulación
	a	134 – 143	Do Mayor
	Transición	144 – 155	Periodo de modulación
	Cadencia	155- 158	Periodo de modulación
	b´	159 – 190	Do Mayor
	Coda	190- 204	Do Mayor

El primer movimiento está planteado, como es habitual, con la misma estructura de la forma Sonata, es decir A, B, A'. La reexposición del tema A fue una característica que heredó la forma sonata de la Suite antigua, sin embargo, esta tradición fue abolida poco a poco debido a que resultaba en detrimento de la obra cuando ésta era de gran proporción. Con Beethoven como precursor, los compositores optaron por no repetir la exposición³². Es por este motivo que se omitirá dicha repetición en el recital, aunque esté señalada originalmente en la partitura.

³² ZAMACOIS, Joaquín. Curso de Formas Musicales. Editorial Labor, S. A. Barcelona, Ed 5, 1982. ISBN: 84-335-7836-7 p. 175.

musical (c. 34 al 40) que al repetirse (c. 43 al 49) puede hacerse *Sul Ponticello*, que, por su color sonoro brillante, contrasta con el *dolce* de la primera vez.

El desarrollo, sección B, y que comienza en tonalidad de La menor (c.85), hace su aparición con unos tresillos de corchea en arpeggios descendentes en *Fortissimo* (*FF*) con el acorde de Mi7 (E7), dominante de La menor. Estos arpeggios se alternan con una sucesión de 4 acordes en *plaqué*³³, que inician con el segundo tiempo del compás y resuelven en el primer tiempo del siguiente, y que pueden ser interpretados en *crescendo* desde *Forte* (*F*) hasta *Fortissimo* (*FF*).

Los tres temas c, d y e que se desarrollan en esta sección pueden ser interpretados, además de con los matices señalados originalmente en la partitura, con las dinámicas que en relación directa sugieren las melodías ascendentes con el regulador *crescendo* y las melodías descendentes en *decrescendo*. Los fragmentos que presenten repeticiones pueden ejecutarse con el elemento de contrastarse que ya ha sido explicado; entre *dolce* en oposición al *brillante*, o con *Forte* y *Piano*.

A continuación se presenta un ejemplo útil del por qué se recomienda revisar los estudios en relación a las obras escritas por el mismo compositor. En este caso, con base en una sección del estudio Op. 51 No.15, que se relaciona estrechamente con los compases 96 y 97 de la Sonata Op.15, se recomienda usar una de las ligaduras escritas en el estudio No.15 para la ejecución del bajo. Esto es importante, ya que da contraste a la articulación en el fraseo de ese motivo que es reiterado. En el compás 97, se sugiere no ligar las notas que han sido ligadas en el compás anterior, Además, se sugieren unas dinámicas y digitaciones específicas que contribuyen a dar fluidez a dicho pasaje. También se señala la

³³ Del Francés que traduce Placa o Bloque, y que en música se refiere a que las notas de un acorde suenen simultáneamente; contrario al arpeggio, en que las notas suenan una después de la otra.

precaución de apagar el bajo en el momento oportuno, evitando así que las notas se prolonguen y generen armonías que no corresponden.



Figura 2. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 96 - 97



Figura 3. Estudio #15, Allegro Op 51 de M. Giuliani. Compases 1 - 2

El final del tema e, en el desarrollo de este movimiento, contiene en sus últimos compases (c. 127 - 128) una gran similitud con el estudio número 15 del Op. 51 (c. 32 al 33) de Giuliani, lo que ayuda a confirmar la conveniencia de realizar los estudios de Giuliani antes del montaje de sus obras más serias, debido a que en ellos se encuentran soluciones a problemas técnicos, como es el caso de los arpeggios en este ejemplo.

Como se verá en la ilustración, la similitud está en la disposición de los arpeggios con los mismos acordes, aunque el valor de las figuras sea diferente.



Figura 4. Sonata Brillante Op.15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 127 -128



Figura 5. Estudio #15 Allegro Op 51 de M. Giuliani. Compases 32 - 33

La Reexposición inicia con un pequeño puente que busca volver a la tonalidad de Do mayor para luego retomar el tema inicial a. En esta oportunidad se sugiere variar el color tímbrico de la frase que se reitera (c. 140 - 143) y de esa manera, lograr un contraste sonoro que genere mayor interés en el oyente.

La transición entre el tema a y el b (c. 144 - 147) está compuesta por un pequeño motivo o célula rítmico-melódica implícita en el tema a de la primera parte del movimiento y que, además, es desarrollado con diversas variaciones durante toda la sonata. Dicho motivo se trata de un silencio de corchea seguido de tres corcheas que convergen en el siguiente tiempo fuerte. Este motivo se va entrelazando contrapuntísticamente entre dos voces que luego conducen a una pequeña coda del tema a, en tonalidad de Sol mayor. La cadencia que se encuentra en los compases 155 al 158 modula nuevamente a Do mayor, tonalidad en la que se desarrollan finalmente el tema b' y la coda de este primer movimiento.

En el compás 202 se presenta una leve dificultad a partir del segundo tiempo, relacionada con la digitación del traslado de la mano izquierda en octavas, que puede resolverse como se ha mencionado antes, recurriendo a la ayuda que ofrecen los estudios del mismo compositor para tales casos. El estudio que se relaciona con este pasaje de la sonata es el número 3 del Op. 1, segunda parte compás 17, el cual contiene en su digitación la ayuda pertinente para este pasaje, tal como lo ilustran las figuras 6 y 7 a continuación:



Figura 6. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 202 – 203



Figura 7. Estudio #3 Op. 1 (Segunda parte) de M. Giuliani. Compás 17

3.1.1.2 Segundo Movimiento - Adagio con Espressione

Tabla 2. Análisis del segundo movimiento. Adagio con Espressione - Sonata Op 15 Mauro Giuliani

Segundo Movimiento, Adagio con Espressione			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición A	a	1 - 16	Sol Mayor
	b	16 - 24	Sol Mayor
Elaboración B	Transición	24 - 28	Periodo de Modulación
	c	29 - 33	Re Mayor
	Transición y Coda	33 - 48	Periodo de modulación
Re – exposición A'	a	49 - 64	Sol Mayor
	b'	64 - 74	Sol Mayor
	Coda	74 - 84	Sol Mayor

Su estructura está basada en una variante de la forma Sonata, llamada *Sonata con Desarrollo*³⁴, que es una de las múltiples formas en que se pueden encontrar

³⁴ ZAMACOIS. Op. cit, p. 188.

el tempo lento o segundo movimiento, como lo explica Joaquín Zamacois: “*El tiempo lento es el de forma más variada y libre de la Sonata*”³⁵.

Este movimiento está compuesto en Sol Mayor. Siendo esta tonalidad el quinto grado de la original (Do Mayor), se produce un contraste que, en el contexto de toda la sonata, cumple la función de ser el movimiento contrastante en tempo y tonalidad.

Esta parte de la sonata es de carácter tranquilo. La indicación del tempo *Adagio con Espressione* invita a la calma que, con melodías cantábiles y destellos ocasionales de adornos en fusas, crean un ambiente nuevo pero coherente con el primer movimiento y también consecuente del tercero.

El *basso ostinato*³⁶ es un recurso bastante usado (compases del 16 al 23, del 33 al 34, del 40 al 47, del 64 al 73), el cual evoca un pasaje del primer movimiento (compases del 26 al 29) que también se encontrará en el tercero (compases del 148 al 154), generando así coherencia entre los tres movimientos a través de este elemento en común. En estos casos, el *basso ostinato* debe tocarse en dinámica *piano* para que la melodía que va en la parte superior resalte sobre la armonía que la acompaña. Además de esto, se proponen dinámicas como *crescendo* donde la melodía es ascendente y *diminuendo* en los casos donde es descendente.

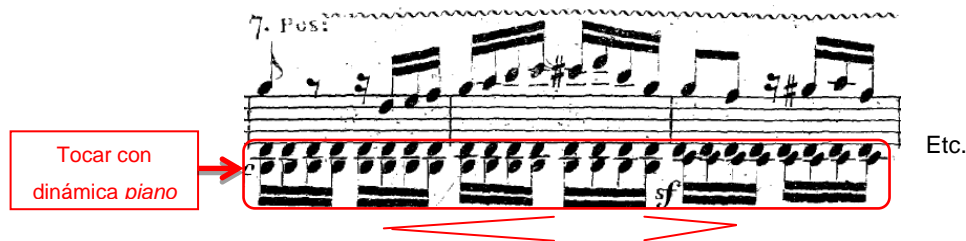


Figura 8. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 16 - 18

³⁵ Ibid., p. 183 - 190.

³⁶ El bajo obstinado hace referencia a una sección en la que la voz del bajo es repetitiva, mientras que las voces más agudas pueden tener movimientos melódicos.



Figura 9. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer Movimiento. Compases 26 al 28

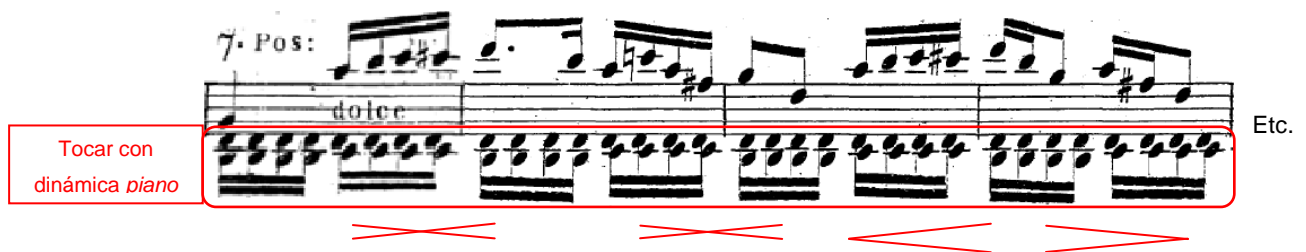


Figura 10. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 148 - 151

Por medio de los ejemplos ilustrados anteriormente se evidencian algunos elementos que Giuliani usó para dar coherencia a lo largo de toda la sonata Op. 15.

3.1.1.3 Tercer Movimiento - Finale - Allegro Vivace

Tabla 3. Análisis del Tercer Movimiento. Finale - Allegro Vivace - Sonata Op 15 Mauro Giuliani

Tercer Movimiento. Finale - Allegro Vivace - Rondó-Sonata			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición A	Estribillo (a)	1-16	Do Mayor
	Copla I (b)	17-38	Sol Mayor
	Puente	38-50	Periodo de Modulación
	Estribillo (a)	51-66	Do Mayor
Elaboración B	Copla II (c)	67-112	La menor
	Estribillo (a´)	112-123	Do Mayor
	Puente	124-130	Periodo de Modulación
	Copla III (d)	130-166	Do Mayor
	Puente	167-173	Periodo de Modulación
Re-Exposición A´	Estribillo (a)	174-189	Do Mayor
	Copla IV (b)	190-207	Sol Mayor
	Puente	207-220	Periodo de Modulación
	Estribillo (a)	220-235	Do Mayor
	Coda	236-263	Do Mayor

Este tercer movimiento de la sonata está compuesto bajo la forma musical Rondó - Sonata. Existen básicamente dos tipos de Rondó: el Rondó simple y el Rondó-Sonata³⁷. El rondó simple, que se deriva de la última danza habitualmente usada en las suites, está constituido por un tema principal llamado estribillo, el cual generalmente se encuentra en la tonalidad principal y además es alternado con las denominadas coplas que pueden estar en distintas tonalidades. El Rondó-Sonata, por su parte, contiene los elementos fundamentales del Rondó Simple, sumados a características propias de la forma sonata.

Entre los aportes de la forma Sonata al Rondó, uno consiste en tratar a la Copla I como un tema B, que puede incluir o no un puente. Además, en el Rondó-Sonata, existe la posibilidad de hacer un tratamiento libre a las demás coplas.

³⁷ ZAMACOIS. Op. cit., p. 196 - 199.

Este es el movimiento de mayor velocidad de los tres y contiene una combinación de elementos nuevos, también retoma material temático usado en los dos movimientos anteriores. En los primeros compases se presenta un motivo rítmico dinámico repetitivo que, partiendo de un *Piano* a un *Sforzando* en tempo *Allegro Vivace*, representa un llamado de atención sobre este estribillo que será el tema principal en la tercera parte de la sonata. Le sigue una melodía en arpeggios que debe ser bien articulada, cuidando de crecer a medida que las notas se hacen más agudas y luego descansar en la conclusión de cada frase.

A lo largo de este movimiento, se resalta el carácter vivo y brillante que hace alusión al título de esta sonata. Es precisamente el recurso técnico del sonido brillante o *sul ponticello*, el que debe aprovecharse a través de toda la obra y en especial, en esta última parte donde se presenta varias veces el mismo estribillo, aquí surge la posibilidad de producir cambios tímbricos cada vez que se presenta.

Temáticamente, éste es el resumen temático de lo que el compositor utilizó en toda la sonata. Contiene, por ejemplo, pasajes alusivos a los dos movimientos anteriores, como son las pequeñas cadencias. En estos puntos se recomienda ser ligeramente flexible en el tempo, haciendo uso de acentos agógicos³⁸. A continuación se proponen dinámicas y algunos acentos agógicos que, en este caso, consisten en destacar algunas notas de las escalas y en ellas hacer un *tenuto (ten)*⁴².

³⁸El término agógica fue introducido por Hugo Riemann y se refiere a las variaciones del ritmo, tales como acento y dinámicas, con propósitos expresivos. En LATHAM, Alison. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA, Ed 2008, Fondo de Cultura Económica Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F. p. 47.

⁴² Se hace referencia a la acepción del término que denota una ligera prolongación en la duración de la nota. *Ibíd.*, p. 1501.



Figura 11. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 45 – 51



Figura 12. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Primer movimiento. Compases 30 – 34



Figura 13. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 37 - 38

Un último elemento común en los tres movimientos que es importante destacar, es el de la base armónica que acompaña la melodía formada por el arpeggio de los acordes, y aunque este aspecto ya ha sido mencionado en las observaciones del primer movimiento (Véase Primer Movimiento - Allegro Spirito), en el tercer movimiento aparece una indicación *mezza voce*³⁹ que brinda una ayuda importante para cuidar, por recomendación del mismo compositor, que dicho acompañamiento no opaque la melodía que se va cantando en la voz superior. De manera que esta recomendación es válida para todas las veces que aparece una melodía acompañada por arpeggios en los bajos a lo largo de toda la sonata.

³⁹ Expresión italiana que en música coral significa cantar con la mitad de la intensidad vocal.



Figura 14. Sonata Brillante Op. 15 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 130 -131

3.2 CONCIERTO PARA GUITARRA Y ORQUESTA Op. 30

3.2.1 La Guitarra de Concierto. Fue hasta pasada la segunda mitad del siglo XVII que los actos musicales tenían lugar exclusivamente en las residencias aristocráticas en Europa. Con el florecimiento del periodo musical conocido como Barroco, se marca una brecha determinante en cuanto a quiénes asistían a las representaciones musicales y los lugares donde se llevaban a cabo. Entonces aparecen las salas de concierto públicas a las que la clase burguesa podía asistir con mayor frecuencia, pagando el costo del ingreso para poder disfrutar de dicho privilegio. Este suceso permitió a los músicos de la época ampliar sus horizontes, que hasta el momento se limitaban a lo que pedían sus mecenas, razón por la que dependían de ellos por completo, pues no tenían otro campo de acción⁴⁰.

Las representaciones musicales a partir de entonces debían satisfacer a un público de gustos diversos. Ya no bastaba con entretener las celebraciones de la nobleza, sino que la música debía también sorprender y conmover. Asimismo, el virtuosismo y la maestría en ese momento hacían de la música la protagonista en las salas de concierto⁴¹.

Ese cambio de escenario hizo que se destacaran algunos instrumentos como el violín, el pianoforte y el violonchelo, ya que éstos se desempeñaban muy bien en salas de conciertos cada vez más amplias en las que se requería un mayor

⁴⁰ BELTRANDO-PATIER, Op. cit.

⁴¹ Idem

volumen del instrumento. El favorecimiento de algunos instrumentos con mayor volumen, redundaría en el detrimento de otros menos dotados de estos recursos como lo eran la *viola da gamba* y el *clavecín*, entre otros⁴².

En ese contexto se encontraba la guitarra a principios de 1800 y, como dice Nicola Giuliani, la guitarra pasó de ser un instrumento reservado a la música de cámara para ingresar a las grandes salas de concierto, y este hecho tuvo mucho que ver con la obra que se eligió para este punto en el recital⁴³.

Para hablar puntualmente de la guitarra dentro de esta forma musical, es necesario mencionar que el concierto Op. 30 de Giuliani es considerado el primer concierto escrito para guitarra y orquesta en la historia. Se pudiera equiparar cronológicamente con el concierto Op. 8 de Ferdinando Carulli (1770 - 1841), pero no se tiene certeza de la fecha de su estreno, aunque fue publicado en 1809. Aunque el concierto para guitarra de Mauro Giuliani fue publicado en 1810, fue estrenado en abril de 1808 por el mismo compositor, siendo un acontecimiento musical de gran importancia en Viena, donde se llevó a cabo, quedando testimonio en la crónica que se escribió en esa ciudad por aquellos días⁴⁴.

Parte de la importancia de este concierto está en que, siendo la primera vez que la guitarra se enfrentaba al acompañamiento orquestal, el compositor usó los recursos técnicos de su virtuosismo con el instrumento junto con sus conocimientos de composición para que el concierto generara gran impresión entre el público vienés, y así poder ser bien reconocido en el ámbito musical de la ciudad. La obra está perfectamente estructurada dentro de la forma concertante y la guitarra se despliega en una muestra de capacidades sonoras no escuchadas antes en las salas de concierto⁴⁵.

⁴² Idem

⁴³ GIULIANI. Op, cit. p. 35.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁵ CHIESA, Ruggero. Primo Concerto in La Maggiore per Chitarra e Orchesta op. 30, Prefazione. [partitura]. Edizioni Subini Zerboni. Milano 1977. 135 p.

3.2.2 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas⁴⁶

3.2.2.1 Primer Movimiento - Allegro Maestoso

Tabla 4. Análisis del Primer Movimiento, Allegro Maestoso, Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 de Mauro Giuliani

Primer Movimiento, Allegro Maestoso - Forma Sonata			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición Orquesta	Tema A	1 - 44	La Mayor
	Puente	45 - 62	La menor
	Tema B	62 - 98	La Mayor
	Puente	98 - 106	La Mayor
Exposición Con Solista	Tema A	106 - 148	La Mayor
	Cadencia	148 - 149	Modulación
	Tema B	150 - 202	Mi Mayor
Desarrollo	Puente (tutti)	202 - 241	Periodo de Modulación
	Desarrollo A, B y C	242 - 334	Mi Mayor Do Mayor La menor
Re – Exposición A'	Tema A`	334 -353	La Mayor
	Cadencia	353-355	La Mayor
	Puente (tutti)	355 - 363	La Mayor
	Tema B	355-408	La Mayor
	Coda	408 - 421	La Mayor

La introducción de los temas principales en este movimiento está a cargo de la orquesta, mientras que la guitarra permanece expectante durante cerca de 4 minutos en los 105 compases de la exposición. En ella se presentan los temas A y B en tonalidades cercanas a La Mayor que luego la guitarra vuelve a tratar, pero esta vez con la orquesta como acompañante a manera de repetición de la exposición.

⁴⁶En los aspectos técnicos de ejecución, las recomendaciones hechas para el estudio de la Sonata Op. 15 del mismo compositor, han de ser útiles también para esta obra final del recital; además de las que se presentan en esta parte del libro.

Ya que Giuliani profundiza en sus estudios Op. 1 (segunda parte), en las tonalidades más usuales de la guitarra, se recomiendan los números que tengan relación con las tonalidades de los pasajes del concierto, por ejemplo: para las secciones del primer movimiento que se encuentran en tonalidad de La Mayor, se recomiendan los estudios 13, 14, y 16, que se encuentran en la misma tonalidad y trabajan saltos de terceras, de sextas y de décimas, que son muy comunes en la partitura del concierto.

En este primer movimiento existen numerosos pasajes que contienen escalas a octavas en diferentes tonalidades; para ellos se sugiere trabajar los siguientes estudios: del Op. 1, (segunda parte) del mismo compositor, los números 3, 7, 11, 15; del Op. 51, el 17 y del Op. 48 el estudio 13. Estos estudios tratan el tema de las octavas en detalle, y por tanto ofrecen ayuda para la solución de las posibles dificultades en dichos pasajes. A continuación se muestra un pasaje de octavas en uno de los estudios, con el fin de evidenciar la relación con pasajes similares del concierto y la respectiva sugerencia de digitación:

The image shows a musical score for Study #13, Op. 48 by M. Giuliani, measures 17-20. The score is written on two staves in 2/4 time. The first staff shows measures 17-19 with dynamics 'cresc.' and 'f'. The second staff shows measures 17-20 with dynamics 'mf' and 'f'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Roman numerals I and IV are placed above the first and fourth measures of the second staff respectively.

Figura 15. Estudio #13 Op.48 de M. Giuliani. Compases 17 - 20

Se sugiere la siguiente digitación al momento de abordar pasajes del concierto como el que se muestra a continuación:

3.1.1.2 Segundo Movimiento - Andantino Siciliano

Tabla 5. Análisis del Segundo Movimiento, Andantino Siciliano - Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 Mauro Giuliani

Segundo Movimiento, Andantino Siciliano - Forma Ternaria			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Tema A	Tema A	1 - 23	Mi menor
Tema B	Cadencia	26 - 46	Sol Mayor
Tema A`	Tema A`	54 - 64	Mi menor
	Coda	64 - 80	Mi Mayor

La tonalidad menor del quinto grado le infunde un carácter lúgubre al inicio de este segundo movimiento, como dice Scattolin: el inicio del segundo movimiento muestra la melancolía y el misterio del alma del compositor, de repente te lleva a un abismo del cual te saca tomándote de la mano con melodías cada vez más dulces, como si él mismo, después de haber llegado a los lugares más oscuros de su alma, estuviese siendo guiado por una luz hacia la parte más tranquila de sí mismo⁴⁷. Esta apreciación interpretativa puede tomarse como ejemplo de una escena imaginaria con la cual intentar desarrollar las líneas melódicas en esta sección del concierto, tal como los maestros de la guitarra en sus clases magistrales que usan metáforas para guiar al estudiante a través de un hilo conductor que dé la sensación de estar narrando una historia con la música que se está interpretando.

Es por tanto una recomendación importante hacer uso de la creatividad del intérprete e imaginar historias posibles que puedan relacionarse coherentemente con la articulación y el fraseo de algunos episodios musicales que se presten para este fin a lo largo de la obra.

Este segundo movimiento también contiene pasajes relacionados con los estudios del mismo compositor. La importancia de usar dichos estudios como material de

⁴⁷SCATTOLIN, Massimo. Prefazione En: GIULIANI Op. cit., p. 7.

consulta y de referencia, radica en que las digitaciones, dinámicas y articulaciones propuestas en ellos son muy útiles al ejecutarlas en las obras que suelen contener secciones similares.

A continuación se compara el inicio del estudio #18 Op. 51 con una sección del segundo movimiento del concierto (c. 35 - 40), y se sugiere que con la práctica de las dinámicas que en él se proponen, se ejerciten elementos técnicos que ayuden a solucionar posibles dificultades, como en este ejemplo la de mantener el acompañamiento armónico de los bajos con volumen menor (*Piano*) a la de la melodía que se desarrolla simultáneamente en la parte superior.

18^{me} Etude. *Grazioso.* 7^{ma} Pos.

Dinámica de *Piano* en los bajos

Figura 19. Estudio #18 Op. 51 M. Giuliani. Compases 1 – 9

Tocar con dinámica de *Piano* en los bajos

Figura 20. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Segundo movimiento. Compases 35 - 40

3.1.1.3 Tercer Movimiento – Polonaise

Tabla 6. Análisis del Tercer Movimiento, Polonaise - Concierto para Guitarra y Orquesta Op. 30 Mauro Giuliani

Tercer Movimiento. Polonaise - Allegreto- Rondó-Sonata			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Exposición A	Estribillo (a)	1 - 16	La Mayor
	Copla I (b)	17 - 30	La Mayor
	Estribillo (a`)	31 - 50	La Mayor
Elaboración B	Copla II (c)	51 - 116	Mi Mayor
	Estribillo (a`)	117 - 136	La Mayor
	Copla III (d)	137 -191	La menor
	Cadencia	191	Periodo de Modulación
Re-Exposición A´	Estribillo (a)	192 - 199	La Mayor
	Copla I (b)	200 - 213	La Mayor
	Estribillo (a`)	214 - 233	La Mayor
	Coda Final	234 -274	La Mayor

A este tercer movimiento se le ha llamado también *Rondó alla Polaca* en una adaptación que de esta pieza hizo el compositor Anton Diabelli (1781 - 1858) para dos guitarras⁴⁸. Esto sirve para comprender dos aspectos fundamentales: su forma y el carácter de la danza. Por tanto, se recomienda familiarizarse con el carácter de la Polonesa mediante el análisis y audición de obras con este título compuestas en el mismo periodo o cercano.

La *Polonaise* o Polonesa es una danza que tiene su origen alrededor del siglo XVI en las reuniones cortesanas de Polonia, era comúnmente usada en procesiones y festividades. Su tempo es ternario y moderado, y aunque conserva el mismo nombre en el siglo XIX, la polonesa de este último periodo es diferente en su forma a las primeras danzas. Los motivos rítmicos son repetitivos y las frases comienzan siempre en el primer tiempo del compás⁴⁹.

⁴⁸ DIABELLI, Anton. Rondeau alla Pollacca pour deux Guitarras, tiré du Premier Concert. Op. 30 composé par Mauro Giuliani. Vienne.[Partitura] 14 p.

⁴⁹ LATHAM. Op. cit., p. 1203.

Los primeros arpeggios que aparecen en este movimiento presentan la dificultad de apagar el bajo (mi) para evitar el choque armónico entre Dominante y Tónica:



Figura 21. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 1 - 2

Para este caso se recomiendan los estudios de Giuliani #2 (tercera parte) y el #3 del Op. 1 (cuarta parte), que abordan el uso de apagadores en los bajos.

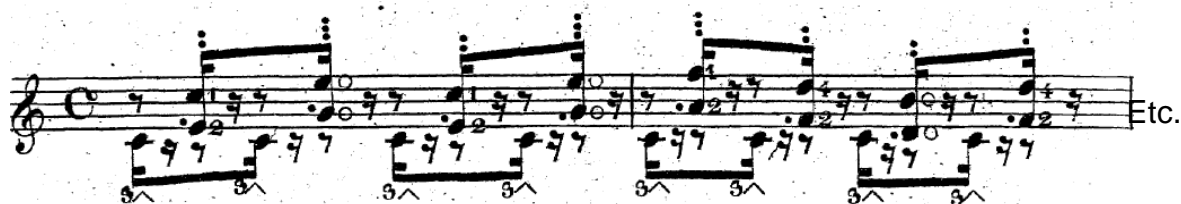


Figura 22. Estudio #2 Op. 1 (tercera parte) M. Giuliani. Compases 1 - 2



Figura 23. Estudio #3 Op. 1 (cuarta parte) de M. Giuliani. Compases 4 - 11

Es importante mencionar que el tempo de esta pieza debe ser festivo pero moderado, como es propio de la danza Polonesa. En consecuencia, se sugiere estudiar con metrónomo especialmente los pasajes que contienen escalas en

semicorcheas y tener cuidado de no aumentar la velocidad. Para tal propósito se recomienda igualmente el estudio #4 del Op. 48, que trata acerca de escalas con ligados ascendentes y descendentes, y sirve como ejercicio preliminar para abordar la digitación en las escalas de las coplas y algunos estribillos.

Nº 4. Mauro Giuliani, Op.48.

Moderato.

Figura 24. Estudio #4 Op. 48M. Giuliani. Compases 1 - 9

Figura 25. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Fragmento Estribillo (a'). Compases 33 - 34

A partir del compás 191, este movimiento contiene una cadencia construida sobre una escala cromática de 24 notas que van desde las más graves de la guitarra hasta el traste doce, exhibiendo buena parte del registro del instrumento. Se recomienda estudiar lentamente, teniendo especial cuidado en que los cambios constantes de posición no afecten la continuidad de la escala y sólo aumentar paulatinamente la velocidad a medida que se logre una buena articulación. El

término *Slargandosi*⁵⁰ traduce alargándose, así pues, hacia el final de la escala se debe disminuir la velocidad generando expectativa acerca del reiterativo estribillo que aparece enseguida.

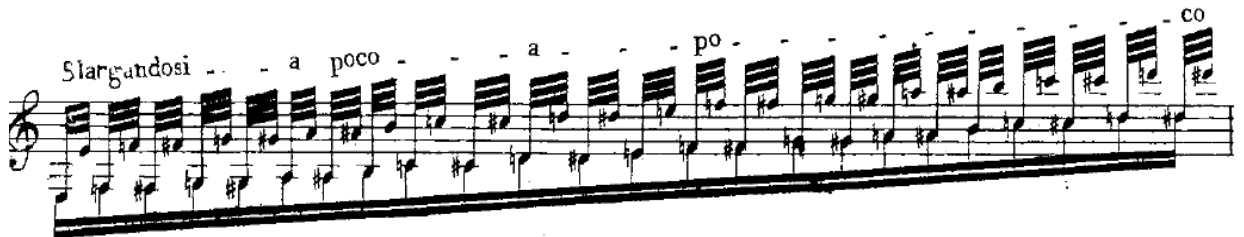


Figura 26. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compás 191

Los arpeggios de los últimos compases representan una dificultad considerando la velocidad a la que deben ser tocados. Se trata de seisillos en semicorcheas con la digitación cíclica *p i m a m i* de la mano derecha, que implica la articulación de los dedos en direcciones opuestas. Giuliani contempla esta dificultad en sus estudios entre los cuales se recomienda el estudio sistemático de los 120 arpeggios Op. 1 (primera parte), especialmente los números 31, 32, 33, 87, 88, 89 y 120. También son útiles los estudios 5 y 12 del Op. 48, y 5 y 12 del Op. 100. A continuación se relacionan los arpeggios del final del tercer movimiento con uno de los estudios recomendados como ejemplo:



Figura 27. Concierto Op.30 de M. Giuliani. Tercer movimiento. Compases 267 - 268

⁵⁰LATHAM. Op. cit., p. 1420.

Nº 12.

Allegretto. Mauro Giuliani, Op.48.

Figura 28. Estudio #12 Op. 48M. Giuliani. Compases 1 – 4

4. COMPOSITOR: ASTOR PIAZZOLLA

Nació en Mar del Plata, Argentina, el 11 de marzo de 1921, y falleció el 4 de julio de 1992 en Buenos Aires. Sus padres, Vicente Piazzolla y Asunta Manetti, eran de ascendencia italiana. La familia Piazzolla se mudó a Nueva York, Estados Unidos, en busca de mejores oportunidades laborales cuando Astor tenía tan solo cuatro años de edad. Allí inició sus estudios académicos de rigor y aprendió a tocar el bandoneón motivado por su padre Vicente, quien anhelaba que su hijo se convirtiera en un prominente músico del tango como lo era en aquel tiempo Carlos Gardel. Muy pronto, en 1930, los Piazzolla se vieron obligados a volver a Argentina debido a la difícil situación económica que por los años treinta golpeó a Norteamérica. El vaivén entre Nueva York y Argentina fue una constante en la niñez y juventud de Astor Piazzolla, lo que le facilitó desde temprana edad dominar con fluidez el inglés y el español. Para Astor, esta vivencia casi simultánea entre dos culturas diferentes enriqueció su argot musical, ya que pudo experimentar desde las músicas folclóricas de su natal argentina, pasar por el jazz, el rock, y llegar hasta la música barroca, clásica y contemporánea⁵¹.

⁵¹ AZZI María Susana y COLLIER Simón. Astor Piazzolla, su vida y su música. Editorial El Ateneo ed 1., reimp. 1. – Buenos Aires 2012. Traducción: Leandro Wolfson p. 27-28. ISBN 978-950-02-8673-2 p.31.

Un momento trascendental en su formación musical fue cuando obtuvo el premio *Fabien Sevitzy*, otorgado por el gobierno francés. Esto le permitió ir a París a estudiar con Nadia Boulanger, con quien aprendió importantes conceptos de la música académica. Como se cita en el libro *Astor Piazzolla*, de María Susana Azzi y Simón Collier: “(...) lo que [Piazzolla] en ese lapso pudo conocer fue trascendental. ‘Me parecía no haber estudiado nunca’, comentó en 1987, y una vez que le preguntaron qué le debía a la Boulanger, respondió: ‘Absolutamente todo’. Era una maestra exigente, y a veces le daba cuarenta o cincuenta ejercicios de un saque, pero a él esa disciplina le gustaba. También tomaba nota de sus opiniones, principalmente las referidas a la música contemporánea, sobre la cual ella era escéptica”⁵².

Piazzolla conoció de cerca a personajes importantes de la música del siglo XX, no sólo del ámbito clásico o académico, sino también del jazz y del folclor, además del mundo de las letras y la poesía⁵³.

A medida que progresaba en sus habilidades musicales, Piazzolla formó parte de numerosas agrupaciones dedicadas al tango. Su participación fue en principio sólo como bandoneonista, pero luego su inquietud por la innovación y su creatividad lo llevaron a desempeñarse como arreglista y compositor. Su espíritu musical revolucionario lo confrontó con músicos ortodoxos que consideraban que su música no era comercial⁵⁴.

A lo largo de su vida, Piazzolla realizó numerosas giras de conciertos, especialmente por América y Europa, siendo elogiado entre el público asistente.

⁵²Ibid., p. 105.

⁵³Ibid., p. 515 - 517.

⁵⁴Ibid., p. 76.

Sin embargo, no consiguió tener tal éxito en su natal Argentina, donde el público acostumbrado al tango clásico no aprobaba enteramente sus composiciones⁵⁵.

Lo que sucedió fue que Piazzolla, aburrido de la monotonía que empezó a sentir luego de tocar con diversas orquestas de tango, renovó la manera de tocar este estilo tradicional de su país natal, haciendo un replanteamiento, muy a su manera, de los arreglos musicales. Basado en sus conocimientos sobre armonía y teoría musical, Piazzolla se lanzó hacia el inexplorado campo de hacer música tradicional argentina influenciada por la música clásica y el jazz.

”(...)Yo estudié en Estados Unidos bandoneón y música...aprendí a tocar el bandoneón con Bach, Schumann, Mozart, todos los compositores clásicos y no tocaba tangos(...)cuando tenía 13 años, toqué mi primer tango con Carlos Gardel, después en mi vuelta a Argentina en el año 37, y comienzo en el 38 a tocar con las mejores orquestas de tangos (...) me gusta mucho tocar con ellos (...) pero al repetir durante años las mismas composiciones, empiezo a odiar el tango (...) me empiezo a aburrir, yo creo que no hay nada más feo que un músico sobre un escenario, aburrido de lo que está tocando...no me gustaba lo que tocaba, porque se repetía (...) no me gusta aburrirme, cuando toco debo estar feliz sobre el escenario.⁵⁶”

Hacia el final de su vida, Piazzolla tenía un fuerte anhelo porque su música fuera elevada “al nivel de lo clásico”. Para este propósito, se unió a un cuarteto de cuerdas de la Orquesta de Cámara de Mantua, con quienes hizo presentaciones en Italia, Holanda, Finlandia y Suiza. Además, se unió al Cuarteto Kronos de Alemania en un festival que se realizó en Ulezen.

⁵⁵Biografías y Vidas, Astor Piazzolla. [En línea] consultado en Agosto 4 de 2014. Disponible en:<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

⁵⁶ VIGGIANO, Hugo Omar. Astor PIAZZOLLA Quinteto en Lisboa 1987 (completo). sonido, color. 78 min. [Video Documental en formato .flv]

El último concierto de Piazzolla fue el 3 de agosto de 1990 en Atenas, Grecia, en el teatro Herodes Atico con una orquesta de la ciudad dirigida por Manos Hadjidhakis, un amigo suyo. En este mismo concierto fueron interpretados los *Tres tangos para bandoneón y orquesta*, *Concierto para bandoneón* y, por último, Piazzolla se despidió para siempre de las salas de concierto con su obra, quizá la más emblemática, compuesta en memoria de su fallecido padre: “Adiós Nonino”⁵⁷.

Los padecimientos antes de su muerte se prolongaron por cerca de 2 años. En ese tiempo de enfermedad buscaron aliviar su dolor haciendo que escuchara música de Bach, Stravinsky y también su propia música, la cual, curiosamente, prefirió no escuchar más en los últimos días de su vida. Su fallecimiento finalmente fue la noche del 4 de julio de 1992⁵⁸.

4.1 HISTORIA DEL TANGO – ASTOR PIAZZOLLA

Para esta parte del recital se eligió una obra que permite ver las cualidades de la guitarra no solo como instrumento solista, sino también como acompañante. Dicho acompañamiento no se limita a acordes arpegiados o en *plaqué*, sino que además, está nutrido de algunas técnicas extendidas del instrumento, como son los golpes en diferentes partes de la guitarra, con los cuales el compositor representa características propias del tango, género protagonista en este dueto.

Esta obra goza de popularidad en las salas de concierto y tiene gran aceptación por parte de los músicos académicos y de diferentes estilos musicales. Un ejemplo de ello es el caso del guitarrista de jazz Al di Meola, quien la hizo parte de su trabajo discográfico “Música del Mundo”.

⁵⁷ AZZI. Op. cit., p. 443 - 446.

⁵⁸ Ibid., p. 454 - 455.

4.2 LA GUITARRA EN MÚSICA DE CÁMARA

En el siglo XVIII la guitarra tuvo transformaciones muy significativas en su forma, lo que despertó el interés entre los compositores y teóricos de la época. Los cambios en el instrumento estaban relacionados con su estructura, proporciones, el embellecimiento por medio de incrustaciones, la aparición del rosetón perforado totalmente, pero principalmente la adición de una sexta cuerda que se le atribuye a Manuel García, conocido como el Padre Basilio, quien era guitarrista de la corte de Carlos IV. Estas innovaciones técnicas, le permitirían posteriormente a la guitarra afirmarse como instrumento de concierto⁵⁹.

Ya en el siglo XIX, la guitarra tuvo cada vez mayor implicación en la música culta como instrumento solista y ocasionalmente en la orquesta. Pero sobretodo fue su participación en la música de cámara lo que resaltó su importancia e hizo que su reputación como instrumento no estuviera más en discusión⁶⁰.

“La música de cámara, en su sentido más amplio, existía ya a fines de la edad media y en el Renacimiento. En ese periodo las piezas musicales no se componían exclusivamente para determinados instrumentos sino que se ejecutaban con los instrumentos disponibles”⁶¹.

Como dice Randel⁶², el principal objetivo en la música de cámara es resaltar el producto que, en conjunto, logran los instrumentos que participan. Esto la diferencia de obras que tienen como protagonista a algún instrumento, mientras que los demás intervienen como acompañamiento complementario. La música de cámara, cada parte es tocada por un solo instrumento, lo que contrasta con la música orquestal, en la que cada parte es interpretada por un grupo del mismo

⁵⁹TINCANI. Op. Cit., p. 65-66.

⁶⁰ Idem

⁶¹DON RANDEL. Op. cit., p. 85.

⁶² Ibíd., p 85.

instrumento, tocando a unísono. El número de ejecutantes en el conjunto instrumental de cámara determina en ocasiones el nombre de la obra musical, como por ejemplo, un trío (tres instrumentistas), un cuarteto (cuatro), un sexteto (seis), etc.⁶³.

4.2.1 La Suite. La palabra Suite deriva del idioma francés y significa colección o serie⁴⁸; también se le conoció con otros nombres como *Ordre* en Francia, *Partita* en Alemania y *Sonata* en Italia⁴⁹. Es de las formas musicales más antiguas, muy usada en el periodo Barroco, y consiste en la agrupación de danzas instrumentales que tienen coherencia en relación con la tonalidad y material temático; dichas piezas han de ser tocadas consecutivamente.

Existen principalmente dos clasificaciones de la suite: antigua y moderna. El desarrollo de la forma Suite tuvo un salto cronológico de casi dos siglos, desde su auge en el barroco del siglo XVII hasta finales del siglo XIX, terminando el romanticismo y cerca del modernismo.

En la suite antigua las piezas de la obra eran básicamente danzas populares no muy extensas y, en los casos más primitivos, sin desarrollo de sus temas musicales. Joaquín Zamacois expuso que la evolución natural de toda forma se manifestó en el sentido de ir abandonando su simplicidad. Uno de los mayores exponentes de la suite antigua sin lugar a duda fue Johann Sebastian Bach, quien compuso numerosas obras con esta forma, como las suites francesas y las suites inglesas para clavicémbalo⁶⁴.

⁶³ *Ibíd.*, p. 85.

⁴⁸ ZAMACOIS. *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁹ LATHAM, *Op. cit.*, p. 1469.

⁶⁴ ZAMACOIS. *Op. cit.*, p. 151 -152.

La suite moderna (o posterior) surgió a finales de siglo XIX. Luego de un ligero abandono de esta forma en el periodo Romántico por parte de los compositores, salvo excepciones como algunas obras para orquesta bajo títulos distintos pero que en esencia conservaban la misma estructura formal de la suite (*serenata, cassation y divertimento*), la palabra suite aparece en las composiciones del siglo XX con el propósito de dar unidad musical a las piezas agrupadas, pero su forma no está totalmente ceñida a la de la suite antigua, ya que las partes de la obra no necesariamente contienen los nombres de *Allemande, Courante, Bourrè* o *Gigue*, etc. Tal es el caso de obras como la *Suite Bergamasque* de Claude Debussy y *Suite Peer Gynt*, de Edvard Grieg, por citar algunos casos que, a pesar de llevar el título de suite, no están estrictamente estructuradas como la suite antigua usada en el periodo Barroco⁶⁵.

Una vez considerados los ejemplos de obras que han sido tituladas como suites según la acepción moderna de la forma, se puede considerar también a la Historia del Tango dentro de tal estructura musical, visto que esta obra contiene entre sus piezas una coherencia e interrelación que hacen de todo el conjunto una unidad que bien podría clasificarse como suite.

4.2.2 Análisis de la Obra, Sugerencias Técnicas e Interpretativas. Para la comprensión de cualquier obra acerca de lo que quiso expresar el compositor y su intención al momento de crearla, no existe una mejor fuente de información que la que el mismo autor haya dejado, además de las indicaciones señaladas en la partitura. Dada la oportunidad con que se cuenta en este caso, al inicio del análisis de cada pieza se citarán textualmente los comentarios que hizo Astor Piazzolla acerca de estas cuatro piezas⁶⁶.

⁶⁵ LATHAM. Op. cit., p.1469 - 1471.

⁶⁶ PIAZZOLLA, Astor. Histoire Du Tango [música impresa]: para flauta y guitarra. París: ed. Henry Lemoine, 1986. 1 partitura 28 p.

Las indicaciones del compositor impresas en la partitura son abundantes y detalladas, por lo cual, para esta parte del recital, se recomienda ceñirse en lo posible a las intenciones que están marcadas en la partitura, buscando hacer una correcta lectura de las ideas de Piazzolla.

4.2.2.1 Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla

Tabla 7. Análisis de Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla

Bordel 1900			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Forma Ternaria Simple	Introducción	1-11	La Mayor
	Tema A	12-47	La Mayor
	Puente	48-61	Periodo de Modulación
	Tema B	61-105	La menor
	Puente	106-112	Periodo de Modulación
	Tema A	8-47	La Mayor

“**Bordel-1900:** El tango comienza en Buenos Aires en 1882 y los primeros instrumentos que tocaban eran guitarra y flauta, luego incorporaron el piano y después el bandoneón. Esta música debe ser tocada con mucha picardía y gracia, para visualizar las alegrías de las Francesas, Italianas y Españolas que vivían en esos bordes, coqueteando con los policías, ladrones, marineros y malevos que visitaban. Esta época era completamente diferente a todas, el tango era alegre”⁶⁷.

Se recomienda entonces tener siempre presente la sugerencia hecha por el compositor acerca de ejecutar este movimiento de manera diferente a los demás, imprimiéndole un carácter divertido, como está señalado al inicio en la partitura: *Molto giocoso*.

⁶⁷ PIAZZOLLA, Op. cit., p. 3.

La introducción trata de ese juego que se presenta entre la flauta y la guitarra como un dialogo en que la flauta pregunta y la guitarra responde con unos golpes en la madera (*Tambour Caisse*), para luego entrelazarse en una charla divertida que esboza musicalmente los orígenes del tango argentino:

The image shows a musical score for Astor Piazzolla's piece 'Bordel-1900'. It features two staves: 'FLÛTE' (Flute) and 'GUITARE' (Guitar). The tempo is 'Molto giocoso' with a metronome marking of 180. The score is annotated with red and green ovals and boxes. Red boxes labeled 'Pregunt' (Question) highlight the flute's melodic lines. Green boxes labeled 'Respuest' (Answer) highlight the guitar's rhythmic patterns, including the 'Tambour (Caisse)' section. The score includes dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Figura 29. Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla. Compases 1 al 12

Se recomienda enfáticamente que en las secciones que contengan el ritmo de la milonga se acentúen los bajos para dar el carácter propio de esta danza argentina. Esta recomendación puede ser aplicada en pasajes similares:

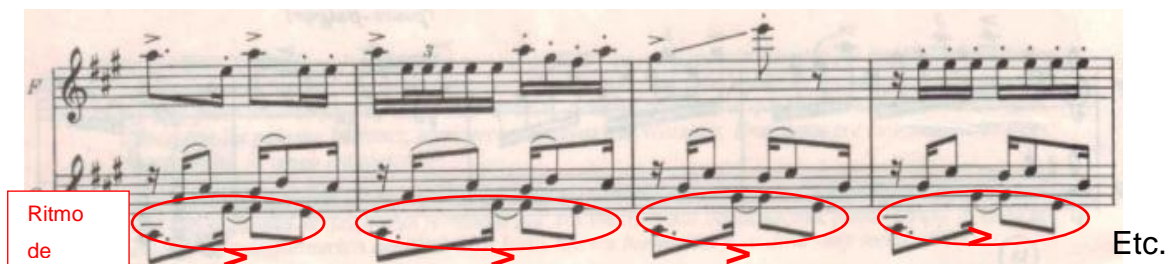


Figura 30. Bordel-1900, Historia del Tango, Astor Piazzolla. Compases 33 - 36

4.2.2.2 Café 1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla

Tabla 8. Análisis de Café-1930, Historia del Tango, Astor Piazzolla

Café 1930			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Forma Ternaria	Introducción	1 - 14	Mi menor
	Tema A	14 - 51	Mi menor
	Tema B	52 - 81	Mi Mayor
	Tema A' - Coda	82 - 113	Mi menor

“**Café 1930:** Otra época del tango. Ahora se escuchaba y no se bailaba como en 1900. Era más musical y romántico... Las orquestas de tango eran formadas por dos violines, dos bandoneones, piano y bajo. A veces se cantaba. La transformación era total. Más lento, nuevas armonías y yo diría muy melancólico”⁶⁸.

Las indicaciones dinámicas y de matices que aparecen en la partitura, como son *molto espressivo*, *molto cantabile*, *ad lib. e dolce*, *tristemente*, *lentamente*, etc., evocan el romanticismo y el canto ocasional que menciona Piazzolla en su comentario. Por tanto, se sugiere que se preste especial atención a tales secciones quitando toda rigidez y procurando un fraseo bien articulado y natural, sin movimientos abruptos.

⁶⁸ PIAZZOLLA, Op. cit., p.3

En busca de referentes que ayuden a comprender las obras del mismo compositor, se cita como ejemplo la similitud que existe entre *Café 1930* y la pieza *Romántico*⁶⁹: tienen un lenguaje similar en varios aspectos y ésta última hace parte de *Cinco piezas para guitarra*, que además son las únicas composiciones de Astor Piazzolla para guitarra sola. Al analizar el título y las indicaciones de tempo, se encuentra una considerable coincidencia que relaciona a estas dos piezas en su lenguaje e intenciones musicales. Este hecho justifica la recomendación de acudir a las obras que para este instrumento escribió el mismo compositor, tal como lo mismo se aconseja en relación con las obras de Mauro Giuliani que hacen parte de este recital.

The image shows the title page of the musical score for "CAFÉ 1930" by Astor Piazzolla. The title is prominently displayed at the top in a large, bold, serif font. Below it, the instrumentation "pour Flûte et Guitare" is written in a smaller font. The composer's name, "Astor PIAZZOLLA", is on the right side. The score itself is for Flute (FLÛTE) and Guitar (GUITARE), both in G major. The tempo marking "Ad lib. (Romantica) ♩ = 100" is circled in red. The first three measures are shown, with the guitar part starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a series of eighth notes.

Figura 31. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 1 - 3

⁶⁹ PIAZZOLLA, Astor. *Cinco Piezas para Guitarra* [música impresa]: Digitadas por Angelo Gilardino. Ancona-Italia: ed. Bèrben, 1981. p. 6.

II - ROMÁNTICO



Figura 32. Romántico, Cinco Piezas para guitarra, Astor Piazzolla. Compases 1 - 3

El ejemplo que sigue a continuación permite, basados en lo anterior, sugerir la adición de una ligera pausa expresiva a manera de retardo armónico en el compás 8 que, aunque no aparece en esta partitura, sí está señalada en la de *Romántico* en un compás similar:

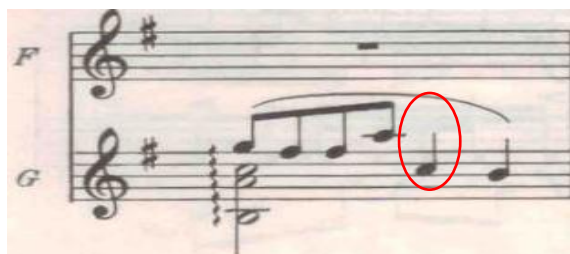


Figura 33. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 8



Figura 34. Romántico, Cinco Piezas para guitarra, Astor Piazzolla. Compás 2

En la introducción (c. 1 al 14) y en el solo de la guitarra en el tema B (c. 70 al 77) hay pasajes que incluyen cambios de posición de considerable dificultad. Se recomienda estudiar estas secciones lentamente y atacar las cuerdas sólo cuando

ambas manos estén correctamente ubicadas en el lugar que deben tocar, evitando así sonidos no deseados. De esta manera, también se logrará que las frases no se corten ni se vea afectada la idea del discurso en general.

A continuación se muestran dos ejemplos de tales casos y sus digitaciones aconsejadas:



Figura 35. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 6 - 7

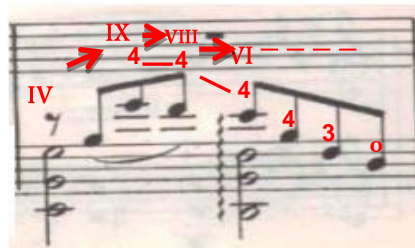


Figura 36. Café -1930, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 75

4.2.2.3 Nightclub 1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla

Tabla 9. Análisis de Nighthclub-1960, Historia del Tango, Astor Piazzolla

Nightclub 1960			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Forma Ternaria Compuesta	Tema A	1 - 35	La menor
	Tema B	36 - 53	La Mayor
	Tema C (Puente)	53 - 68	La menor
	Tema A`	68 - 86	La menor
	Tema B`	87 - 107	La Mayor
	Tema C` (Coda)	108 - 128	La menor

“Night-Club 1960: La época internacional. Comienza una nueva época transformante. Argentina y Brasil en Buenos Aires. La gente concurre a los night clubs para escuchar seriamente el nuevo tango. La revolución y cambio total de ciertas formas del viejo tango. No Bailable, si escuchable. Bossa nova y nuevo tango en una lucha conjunta. Música para los músicos”⁷⁰.

Se destaca el carácter rítmico de esta pieza que, aunque es “noailable” según palabras del mismo compositor por la época que representa, atrae a quien la escucha al sentir ese pulso irregular que tiene la milonga de 3+3+2 y que en Piazzolla es casi una firma implícita en sus composiciones⁷¹.

En *Night Club* reaparece una sección *cantabile* y melancólica que recuerda que el tango es por sobre todo una música triste, según una definición que el mismo Piazzolla hizo en una entrevista en el marco de un concierto que ofreció en Lisboa - Portugal en 1987: “el tango de alegría no tiene nada, absolutamente nada”⁷². De manera que para las secciones lentas (c. 36 al 53 y 84 al 107) se hacen las mismas recomendaciones que se hicieron para las piezas anteriores acerca del fraseo, la buena articulación y el atento cuidado a las indicaciones dinámicas y de matices puestas en la partitura originalmente.

En esta pieza se presentan escalas a gran velocidad y al unísono con la flauta, para las cuales se recomienda elaborar una digitación que permita versatilidad al intérprete y al mismo tiempo dé fluidez y sentido al discurso musical, buscando una simbiosis ideal entre técnica y expresión, de lo cual se habla tanto en las clases magistrales cuando surgen inquietudes sobre pasajes de difícil ejecución. El siguiente pasaje es un ejemplo de dichas escalas: para lograr la fluidez anteriormente descrita, se propone como solución aprovechar las notas de las

⁷⁰ PIAZZOLLA, Op. cit., p.3.

⁷¹ AZZI. Op. cit., p. 269 - 271.

⁷² VIGGIANO, Op. cit.,

cuerdas al aire; asimismo, se sugiere usar dos ligados que ayudan a evitar el cruce de dedos de la mano derecha:

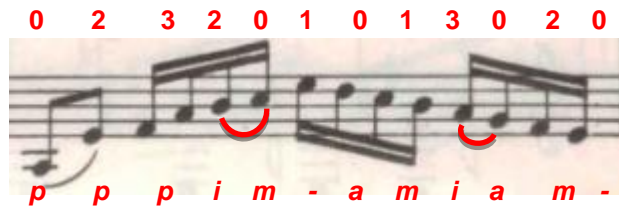


Figura 37. Night-club -1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compás 15

La siguiente es la digitación sugerida en las escalas de la coda final de *Night-club*:

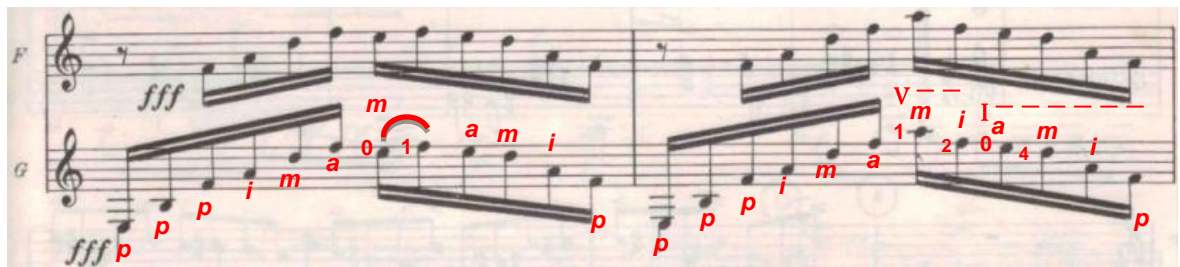


Figura 38. Night-club -1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 120 - 121

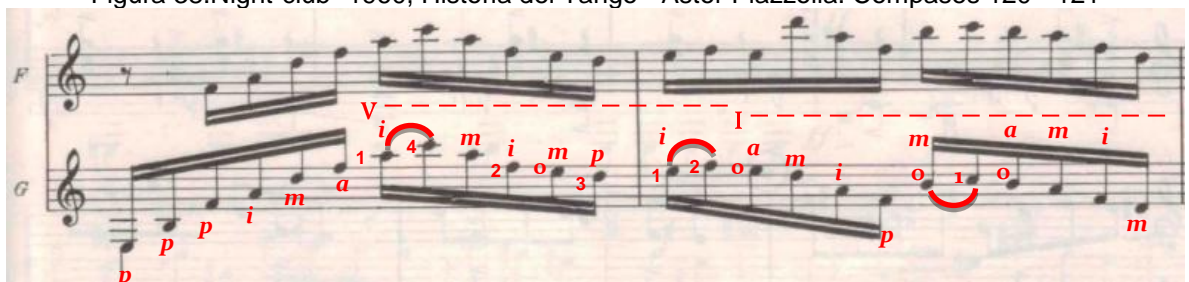


Figura 39. Night-club - 1960, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 122 - 123

4.2.2.4 Concert d'aujourd'hui - La Historia del Tango - Astor Piazzolla

Tabla 10. Análisis de Concert d'aujourd'hui, Historia del Tango, Astor Piazzolla

Concert d'aujourd'hui			
Macro estructura	Microestructura	Compases	Tonalidad
Sección A	Introducción	1 - 4	Para esta pieza no aplica este ítem ya que el compositor usa técnicas compositivas diversas que no se clasifican dentro de la música tonal y sería necesario un análisis específico que excedería el volumen del presente texto. No obstante, se exponen observaciones sintéticas importantes que ayudan a la comprensión de aspectos musicales propios de la pieza.
	Tema a	5 - 12	
	Puente 1	13 - 16	
Sección B	Tema b	17 - 26	
	desarrollo	27 - 62	
	Puente 2	63 - 74	
Sección A (Reexposición) Coda	Introducción	75 - 79	
	Tema a	80 - 87	
	Puente 1	88 - 91	
	Coda	92 - 113	

“**Concert d'aujourd'hui**: Esta es la música de tango con conceptos de la nueva música. Esencia de tango con reminiscencias de Bartok, Stravinsky y otros. Este es el tango de hoy y del futuro. Abajo está el tango, arriba está la música. Una música donde se escucha toda la historia del tango, con un agregado, la nueva música”⁷³.

Esta última pieza es quizá un retrato musical de lo que para Piazzolla significaba el nuevo tango, producto de las influencias culturales que recibió a lo largo de toda su vida. En esta pieza convergen el sentido rítmico del tango popular y la armonía del jazz, pero sobretodo se evidencian las técnicas compositivas modernas en auge en el siglo XX, principalmente de quienes más admiraba, Stravinsky y Bartók, y que tanto influyeron en sus arreglos musicales que revolucionaron el tango⁷⁴.

Su forma es ternaria, aunque sus secciones no están siempre definidas por temas conclusivos (como habitualmente se comporta esta forma musical en el periodo de

⁷³ PIAZZOLLA, Op. cit., p.3.

⁷⁴ AZZI. Op. cit., p. 270.

la práctica común según Zamacois⁷⁵), sino por secciones sucesivas que se entrelazan por medio de cambios dinámicos y acentuaciones. El tema A está construido como una secuencia no exacta, que se va desplazando por medio tono o un tono, conservando el motivo rítmico y el motivo melódico, pero no con el exacto contenido interválico. También hace uso de variaciones de dicho motivo y trata ese material desplazándolo a diferentes alturas.

Existe un tratamiento triádico de las melodías y los acordes, aunque no se puede hablar precisamente de tonalidad, ya que ésto supondría la organización de funciones armónicas definidas. Una evidencia del tratamiento triádico de las voces se encuentra en la introducción (c. 1 al 8), donde la guitarra hace en *ostinato* el acorde de *sol sostenido menor* en primera inversión en el segundo y cuarto tiempo de cada compás, aunque el bajo contiene notas que bien podrían ser de Sol mayor.

The image shows a musical score for the piece 'Concert d'aujourd'hui' by Astor Piazzolla. The score is in 2/4 time, marked 'Presto (molto ritmico)' with a tempo of 140. The bass line is circled in red, and a red box with an arrow points to it with the text 'La voz del bajo en notas de la escala de sol'. The score shows the first three measures of the piece.

Figura 40. Concert d'aujourd'hui, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 1 - 3.

Lo expuesto anteriormente sirve como ejemplo para relacionar a esta pieza con la música de Stravinsky en su tratamiento de las armonías entre los instrumentos, y se sugiere aplicar el análisis que del Ballet *Petrushka* hace Robert P. Morgan en su libro *La Música del Siglo XX*⁷⁶. En dicho análisis, Morgan menciona el tratamiento triádico que Stravinsky hace a los elementos melódicos y armónicos,

⁷⁵ ZAMACOIS. Op. cit., p 48 - 51.

⁷⁶ MORGAN, Robert P. *La Música del Siglo XX*. Trad. Patricia Sojo. Ediciones Akal, ed. 2. 1999 Madrid - España. ISBN: 84-460-0368-6. p 109 - 114.

usando arpeggios de acordes de tres notas que cambian de altura sin relación tonal entre ellos, y esto genera ambientes que representan diferentes escenas y personajes en un mismo plano y al mismo tiempo.

El ejemplo de Stravinsky se asemeja a lo que la guitarra y la flauta hacen cuando aparecen hasta cuatro niveles en los que el material rítmico-melódico es tratado de distintas maneras, entre ellas triádicamente; aunque dichas triadas estén distantes y sin relación funcional entre sí. La siguiente ilustración muestra por medio de distintos colores, los niveles que se pueden identificar en esa sección.



Figura 41. Concert d'aujourd'hui, Historia del Tango - Astor Piazzolla. Compases 5 - 7

La flauta presenta dos niveles (colores rojo y morado) en el que las notas acentuadas se van desarrollando cromáticamente en un primer nivel, mientras que una segunda voz (o segundo nivel) lo hace con las notas no acentuadas fa# y re#, formando un intervalo melódico de tercera menor que luego es modificado. Por otra parte, la guitarra continúa con su ritmo insistente usando otros dos niveles (colores azul y verde) evocando dos sonoridades diatónicas distintas como se mencionó en el párrafo precedente a la figura 26.

Se sugiere para el abordaje de esta pieza, además del cuidadoso estudio técnico e interpretativo de la partitura según se ha dicho anteriormente, el análisis y la audición de obras de Stravinsky, Bartók y demás compositores que desarrollaron técnicas compositivas comunes al lenguaje musical usado en este caso, esto con

el fin poner en contexto a los instrumentistas con los elementos que inspiraron la composición de esta última parte de la obra de Piazzolla.

5. CONCLUSIONES

Realizar un recital en el que la guitarra participe como instrumento solista, en música de cámara y en concierto con orquesta es una excelente oportunidad para que el guitarrista se enfrente a tres escenarios de desempeño distintos, que son sumamente importantes en su formación integral musical.

En primer lugar, ejecutar una sonata para guitarra sola representa para el instrumentista la posibilidad de abordar todo un discurso musical organizado en quizá la forma musical más importante desarrollada en el periodo de la práctica común en la que se desarrollan temas de considerables proporciones y donde puede mostrar sus capacidades musicales, elementos técnicos y expresivos, además de los diversos recursos tímbricos que posee la guitarra y todos esto con la responsabilidad de ser el único músico en escena.

En la música de cámara, el guitarrista es integrante de un grupo en el que debe participar unas veces como instrumento acompañante y otras como solista; por tanto, es un trabajo colectivo que precisa equilibrio sonoro entre los instrumentos y un estudio detallado de las dinámicas, matices, tempos, entradas, etc., que deben ser considerados en los múltiples ensayos.

Por último, el concierto con orquesta, es un escenario donde convergen los dos anteriores, en el cual la guitarra es el instrumento más destacado y que exhibe sus capacidades dentro de un colectivo que debe contribuir a este propósito.

El montaje y análisis de las obras es un proceso en el que el guitarrista desarrolla resistencia física, memorización, capacidad de análisis y múltiples competencias musicales que lo preparan, no sólo para el recital en cuestión, sino para el abordaje de obras de igual o mayor complejidad. Aspectos como la biografía de

cada autor, el escenario cultural de la obra al momento de ser compuesta y las similitudes entre las obras del mismo compositor son imprescindibles para la comprensión del lenguaje musical, porque contribuyen a la solución de problemas técnicos e interpretativos eventuales en el aprendizaje de las obras.

BIBLIOGRAFÍA

BELTRANDO, M. C. (s.f.). *Historia de la Música*. Espasa Calpe, S.A.

BELTRANDO-PATIER, M. C., & al, e. (s.f.). *Historia de la Música*.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS, *Astor Piazzolla*. (s.f.). Recuperado el 4 de Agosto de 2014, de <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/piazzola.htm>

DIABELLI, A. (s.f.). Rondeau alla Pollacca pour deux Guitarras, tiré du Premier Concert. Op. 30 composé par Mauro Giuliani. 14 p. Vienne., Austria.

DON RANDEL, M. (1984). *Diccionario Harvard de Música* (Ed 5 ed.). (V. Pérez, Trad.) Mexico D.F.: Editorial Diana.

DUFOURCQ, Norbert et al. (1976). *La Música, los Hombres, los instrumentos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Ficha Técnica del Programa Académico de Licenciatura en Música. (s.f.). Recuperado el 24 de Abril de 2014, de <http://www.uis.edu.co/webUIS/es/academia/facultades/cienciasHumanas/escuelas/artesMusica/programasAcademicos/licenciaturaMusica/fichaTecnica.jsp#>

GIULIANI, N. (2008). *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani*. Bari - Italia: Levante Editori.

ISNARDI, F. (2008). L`Omnibus, Cenni Biografici in torno a Mauro Giuliano. . En N. GIULIANI, *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani* (pág. 207). Bari - Italia: Levante Editori.

Just Classical Guitar. (s.f.). *Just Classical Guitar*. Recuperado el 13 de Febrero de 2014, de Mauro Giuliani: <http://www.justclassicalguitar.com/it/storia/ottocento/elenco/mauro-giuliani>

LATHAM, A. (s.f.). *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA* (Ed 2008 ed.). Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.: Fondo de Cultura Económica Carretera .

MORGAN, Robert P . (1999). *La Música del Siglo XX* (ed. 2 ed.). (T. P. Sojo, Trad.) Madrid, España: Ediciones Akal, .

PETRUCCI MUSIC LIBRARY. (s.f.). *Petrucci Music Library*. Recuperado el 13 de Febrero de 2014, de http://imslp.org/wiki/Category:Giuliani,_Mauro

PIAZZOLLA, A. (1981). *Cinco Piezas para Guitarra*. 16 p. (D. p. Angelo Gilardino, Ed.) Ancona, Italia: ed. Bèrben.

PIAZZOLLA, A. (1986). *Histoire Du Tango* . 28 p. París, Francia: ed. Henry Lemoine.

Primo Concerto in La Maggiore Per Chitarra e Orchesta op. 30. (1977). *Partitura*, 135 p. Milano, Italia: Edizioni Subini Zerboni.

ROASCIO, M. y. (s.f.). *El Rincón del GUitarrista*. Recuperado el 28 de Enero de 2104, de Historia de la Guitarra Clásica: <http://www.guitarraonline.com.ar/index.php?sec=articulos/historia&titulo=Articulos>

SBISÀ, N. (2008). Posfazione. En N. GIULIANI, *La Sesta Corda - Vita Narrata di Mauro Giuliani* (pág. 207). Bari - Italia: Levante Editori.

SCATTOLIN, M. (2008). Prefazione. En N. GIULIANI, *La Sesta Corda, Vita Narrata di Mauro Giuliani* (pág. 207 p.). Bari, Italia: Levante Editori.

SCHÖNBERG, A. (2001). *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid - España: Grupo Real Musical.

SIMÓN., A. M. (2012). *Astor Piazzolla, su vida y su música*. (ed 1 ed.). (T. L. WOLFSON, Trad.) Buenos Aires: Editorial El Ateneo .

TINCANI, P. (2013). Chitarra Classica. *Strumenti Musicali Collection, 72*.

UNAB. (s.f.). *www.unab.edu.co*. Recuperado el 24 de Abril de 2014, de <http://www.unab.edu.co/portal/page/portal/UNAB/presentacion-institucional/facultades-departamentos/presentacion?codDependencia=FMUS>

VIGGIANO, H. O. (1987). Astor Piazzolla Quinteto en Lisboa. [*Video Documental en formato .flv*].

WIKIPEDIA. (s.f.). *La Enciclopedia Libre*. Recuperado el 3 de Febrero de 2014, de Historia de la Guitarra: http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra

ZAMACOIS, J. (1982). *Curso de Formas Musicales*. . Barcelona: Editorial Labor, S. A. .