



**La guitarra de concierto:**

**Diferentes enfoques para un nuevo concepto**

Proyecto fin de carrera. Mayo 2008  
Manuel Matas Casado

# Índice:

<b>Introducción:</b> .....	3
<b>Fantasía VII Op.30.</b> Fernando Sor.....	5
<b>Variaciones sobre motivos de La Traviata de Verdi.</b> Julián Arcas.....	12
<b>Hommage pour le tombeau de Claude Debussy.</b> Manuel de Falla.....	19
<b>Sonatina Meridional.</b> Manuel M. Ponce.....	24
<b>Invocación y danza.</b> Joaquín Rodrigo.....	31
<b>El decamerón Negro.</b> Leo Brouwer.....	38
<b>Conclusión</b> .....	47
<b>Nota aclaratoria</b> .....	48
<b>Bibliografía</b> .....	49

## **Introducción**

Con este trabajo, pretendo ofrecer una visión del estudio analítico de los compositores y las obras de mi concierto. Con ello pretendo dar una idea global del estado de la guitarra de concierto en la actualidad a partir de figuras clave (compositores y guitarristas) que representan algunos de los iconos y puntos de referencia para los que iniciamos una carrera musical.

La guitarra indiscutiblemente es un instrumento que surge y convive paralelamente junto a la evolución de instrumentos tan antiguos como el laúd árabe y vihuela. Pero sin duda, el concepto de guitarra clásica de concierto tal como se entiende hoy en día se podría decir que es nuevo, y que ha vivido su primer periodo de madurez durante el pasado siglo XX.

Difícil tarea es la que se nos presenta a los nuevos guitarristas, que queremos situar a la guitarra en la posición de respeto que se merece. Todavía mucha gente opina que la guitarra es un instrumento de segunda fila, pero también hay cada vez más guitarristas que abogan por una guitarra y un repertorio de calidad, y que están día a día creando nuevas escuelas, haciendo evolucionar la técnica, y que no se conforman con el legado de los grandes concertistas del siglo XX (Segovia, Regino Sainz de la Maza, Alirio Díaz, John Williams, por citar algunos) que cumplieron con creces su labor tanto de difusión como de aliciente para los compositores que escribieron las grandes obras para ellos que hoy día estudiamos, y que empiezan a completar un repertorio cada vez más rico y de alto nivel musical.

Mi idea de la guitarra va un poco más lejos.

Considero un error permanecer en la idea de estar totalmente separados de la guitarra flamenca. No hay que olvidar que grandes padres de la guitarra de las últimas décadas del siglo XIX como Julián Arcas o Juan Parga tienen en su repertorio tanto obras de corte clásico y acercamientos a la música occidental como obras que son directamente sacadas de la música popular (seguidillas boleras, soleares, panaderos, guajiras...). Ellos fueron el eslabón entre las escuelas de Sor y Aguado, y la de Tárrega. A partir de este momento, esa diferenciación entre dos guitarras (la popular y la “cultura”) pienso que fue

fruto del desconocimiento mutuo entre unos y otros, del sistema de escritura, de una evolución en dos líneas de la técnica, o del repertorio. No trabajar en pro de un intercambio de información creo que diezma la riqueza de todos.

Paradójicamente la música española de más prestigio universal (de compositores como Falla, Rodrigo Albéniz, entre otros) y otras obras europeas del siglo XX (de Ravel, Bizet etc.) están inspiradas en las fuentes de la música popular española, que con excepciones (Rodrigo, o Falla en su única obra para guitarra) no fueron escritas para guitarra.

Sin embargo hay factores que me animan a pensar que esto puede cambiar:

Por un lado el prestigio actual de la guitarra flamenca<sup>1</sup>, y la formación académica y musical de nuevos guitarristas, que prácticamente está empezando ahora, y por otro lado el reconocimiento universal del flamenco como un arte de primerísimo orden, defendido en cuanto a lo que la guitarra se refiere por una escuela que surge de la mano de maestros como Sabicas o Niño Ricardo, pasando por el revolucionario Paco de Lucía que da la alternativa a otros como Gerardo Nuñez o Vicente amigo, cuyos espectáculos, los de estos tres últimos (soy consciente de que son cosas diferentes) nada tienen que envidiar en cuanto a calidad musical a los de grandes actuales de la guitarra clásica como Pepe y Angel Romero, David Russell o Ricardo Gallén.

Además la evolución de la tecnología hace que el principal problema de la guitarra para adaptarse a otros instrumentos o grandes recintos, que era la falta de volumen, desaparezca, sin afectar a su amplio abanico de timbres, que es el factor que marca la diferencia de la guitarra con respecto a otros instrumentos.

El siglo XXI podría ser no sólo la época que provoque la comunión y simbiosis entre guitarra flamenca y guitarra clásica sino el siglo en el que se cree una única música pensada para la guitarra española como icono y elemento fundamental.

---

<sup>1</sup>Un reciente ejemplo de ello es que en 2004 el gran guitarrista Paco de Lucía fue galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Artes.

**FERNANDO SOR** (Barcelona 1778-París,1839) es sin duda el músico que con mayor brillantez desarrolló las posibilidades de la guitarra como instrumento clásico en la primera mitad del S.XIX, siguiendo el modelo musical de sus admirados Mozart, Haydn y Beethoven; no en vano, sería considerado por el famoso musicólogo belga François-Joseph Fétis como "el Beethoven de la guitarra". Fernando Sor nació en Barcelona en 1778 en una familia de la burguesía catalana, y durante su juventud compaginaría su pasión por la música con la carrera militar y administrativa que sus padres querían para él. Ya de niño cantaba con gran talento y tocaba el violín y la guitarra,



instrumento éste último que había aprendido con su padre-, empezando a llamar la atención de los círculos musicales por sus tempranas cualidades. A los doce años, tras la muerte de su progenitor, Sor ingresa en la Escolanía del Monasterio de Montserrat (Barcelona), donde ampliaría sus estudios musicales, hasta que a los 17 años se alista como voluntario en el ejército para combatir a los franceses en la guerra del Rosellón (o Guerra Gran), aunque ese mismo año regresa a Barcelona. A partir de entonces, su presencia será habitual en los salones de la burguesía de la ciudad, tocando el piano y cantando boleros, seguidillas y romances acompañado de la guitarra, y con apenas 18 años asombrará a público y crítica con el estreno en Barcelona en 1797 de su versión musical de la Ópera Telémaco en la isla de Calipso. Sor estudiará ingeniería en la Real Escuela Militar de Matemáticas de Barcelona durante cuatro años, hasta que a principios del siglo XIX se traslada a Madrid, donde es acogido por la Duquesa de Alba, -también protectora por entonces del pintor Goya- como músico de cámara y capilla.

En la capital española, Sor empieza a destacar por su virtuosismo con la guitarra y publica sus primeras obras importantes para el instrumento, en forma de minués, variaciones, sonatas y numerosas seguidillas y boleros. Posteriormente se traslada a Barcelona y luego a Málaga, siempre teniendo como principal función la de administrador, pero sin abandonar nunca ni los conciertos ni la composición. En la

guerra contra los franceses, se alista en el ejército, pero más tarde se cambiará de bando, haciéndose afrancesado, motivo por el cual tras trabajar en Jerez y Valencia para el gobierno francés, la derrota de los franceses le obliga a exiliarse a París en 1813<sup>2</sup> y a Londres en 1815.

En la capital inglesa, Sor residirá durante siete años y alcanzará sus éxitos más aclamados como concertista de guitarra, pero también como profesor de canto y compositor de arias italianas y ballet. Según las crónicas de la época, su concierto en la Philharmonic Society en 1817 causó sensación, al igual que composiciones como sus Variaciones sobre un aria de la Flauta Mágica de Mozart (Op.9), dedicada a su hermano Carlos, lo que despertó en Inglaterra un nuevo auge de la guitarra e hizo que Sor fuera considerado el mejor guitarrista del mundo. Estrenó además en Londres tres ballets, de los que el tercero, Cendrillon, - basado en el cuento Cenicienta, de Perrault-, alcanzó un éxito enorme tras su estreno en el King's Theatre en 1822. Pero en la cima de su éxito, Sor entabla relación con una bailarina, Felicité Hullin, y decide viajar con ella a Rusia, donde había recibido una oferta del ballet de Moscú. Tras estrenar de camino su obra Cendrillon en París y detenerse algún tiempo en Berlín y Varsovia, ciudad esta última en la que ofreció un concierto a dúo con su hija, que tocaba el arpa, Sor llega a Rusia en 1823. En Moscú, su ballet Cendrillon será elegido para inaugurar el Teatro Bolshoi en 1825; pero además, la fama de Sor era tal en Rusia que se interpretaría una marcha fúnebre compuesta por él en el funeral del zar Alejandro y su nuevo ballet Hercule et Orphale formaría parte de la ceremonia de la coronación del nuevo zar Nicolás. Sor alcanzaría también gran éxito con sus conciertos de guitarra en Rusia, actuando en dos ocasiones frente a la familia Imperial, y entablará amistad con una de las grandes estrellas de la guitarra rusa de 7 cuerdas, **Michael Vissotsky** (1791-1837), que le impresionó como concertista. Tras dejar Rusia en 1826, Sor se establece de nuevo en París, dedicándose en cuerpo y alma a la composición para guitarra, a la interpretación de conciertos y a la enseñanza del instrumento. En París, el artista español publicará su tratado didáctico “Méthode pour la guitare” (París, 1830). En sus años en París, Sor actuó a menudo con su compatriota y amigo el guitarrista **Dionisio Aguado**. En 1837, la muerte de su hija Carolina, que vivía con él, le marca profundamente, y en sus últimos años su único deseo era regresar a su patria, para lo cual escribió incluso una carta al rey Fernando VII solicitándole que le permitiera regresar a

---

<sup>2</sup> En París algunas de sus composiciones eran ya conocidas al haber sido incluidas en la revista que publicaba el también guitarrista español **Salvador Castro de Gistau**, *Journal de Musique Etrangère pour la guitare ou lyre*,

España, aunque seguramente por su pasado liberal, nunca se le dio permiso. Un año después, Sor cae enfermo y morirá en 1839 en París. En su obra confluían el clasicismo en las formas y el romanticismo en la expresión y sus composiciones han sido alabadas e interpretadas por guitarristas de todo el mundo durante los dos últimos siglos.

### Fantasia VII op. 30

Fernando Sor compone esta obra en París, en 1828 a los 50 años de edad, durante su estancia definitiva en esta ciudad. En esta época compone 4 libros de Estudios, 12 duetos y otras 18 obras, incluyendo valeses, variaciones, minuetos, boleros en cuanto a su producción para guitarra (además de ofrecer conciertos y dedicarse también a la enseñanza, de ahí sus estudios, y su magnífico método, publicado en 1830). Ni que decir tiene que a estas alturas su dominio de la guitarra y de la composición eran magistrales, y que todo el bagaje recogido en una intensa vida está plasmado entre otras, en esta obra.

La pieza, es publicada como “*7e. Fantasia et Variations Brillantes sur deux airs Favoris connus*,” O sea que está basada en dos canciones populares de la época. La pieza consta de Introducción, tema, 4 variaciones, coda. La segunda parte es un allegretto en forma sonata, donde aparecería el segundo tema.

El primer tema está basado en una canción popular francesa del S. XIX<sup>3</sup>:

Allegretto

C'est la mèr' Mi - chel qui a per - du son chat, Qui cri' par la  
f'nêtre a qui le lui ron - dra. Et l'comp - èr Lus tu cru qui  
lui a ré - pon - du: Al - lez, la mèr' Mi - chel, vol' chat n'est pas per - du.

El segundo tema, que es el que aparece en el Allegretto forma sonata, no se ha encontrado.

<sup>3</sup> Esta canción está sacada de una colección de canciones infantiles: “*Vielles chansons et rondes pour les petits enfants*” E. plon et nourit editeurs, Paris

## **Análisis:**

La obra, salvo una de las variaciones en mi mayor, está en mi menor. Está compuesta en un estilo clásico, aunque con elementos del romanticismo, (secuencias cromáticas, secciones ad limitum...). Es de destacar en esta obra el enlace sin pausa de todos los elementos, sin que esto impida cambios de tempo o de compás, de manera que no hay una cadencia conclusiva en ningún momento hasta el final.

En la introducción utiliza elementos rítmicos del tema, y en el c.9 aparece en el bajo el tema principal en do mayor .A partir del c. 9 la textura es de 3 voces. A partir del c. 13 aparece el tema otra vez en la primera voz en este caso en mi menor.<sup>4</sup> La introducción acaba llegando por movimientos cromáticos, a un sutil acorde de dominante con solo dos notas (la y si) como 1° y 7° grados del acorde de dominante: Si7

Tanto el tema como las cuatro variaciones están en forma binaria en los que la frase a y b, se repiten, casi siempre con variaciones melódicas o armónicas (o sea **a-a'** - **b-b'**) donde armónicamente se establece el esquema, a=I-V-I, y b= IV-V-I, hablando en todo caso e la tonalidad de Mi menor, salvo en la 3° veriación que está en su relativo mayor. A continuación expondré características de cada variación:

-**La primera** está en tresillos en un 2/4, lo que es en la práctica un 6/8, el tema se reproduce con claridad acompañado por acordes, casi siempre a acorde por pulso.

-En la segunda variación el tema está en los acordes por terceras de la voz de arriba, que se complementan con una melodía en el bajo, a modo de contrapunto.

-**La tercera variación** está en modo mayor, y es más lenta. Aquí invierte el tema, para colocarlo en la 2° pare una octava arriba, y usa pasos cromáticos y algunas florituras, variando en todas las repeticiones de la variación.

---

<sup>4</sup> Existe una ambigüedad en ese sentido, puesto que, con otra armonía, el tema podría ser perfectamente mayor, jugará en toda la pieza con esa ambivalencia de un tema, del que Sor modifica la armonía de forma magistral.

-**La cuarta** y última variación es muy contrastante con la 3°. Está en tempo primo, con figuración de arpeggios en semicorcheas alternadas con acordes secos, y muy abiertos a pulso. También usa armónicos, que aparecen por primera vez en la obra.

Esta variación acaba en una resolución excepcional del acorde de si7 en Do mayor (aquí comienza la **coda** directamente), y exponiendo directamente el tema tal como se veía en la introducción (c.9) en el bajo, variando al final. Esta sección enlaza con una secuencia de acordes, que a su vez enlaza con el tema, que esta vez se hace “lentement”, y queda inconcluso, en V grado, dando lugar al allegretto.

**El allegretto**, es una forma sonata, (escrita en 266 compases, en 6/8) y en este, Sor le da mucha importancia a los puentes que conectan los temas, resolviendo estos siempre de una forma nada predecible. El esquema formal podría ser:

**A(Aa, Ab) B(Ba, Bb, Bb')- Desarrollo -A'(Aa, Ab) B'(Ba, Bb, Bb')**

Donde, B aparece en Sol mayor, en la exposición, y en Mi menor(B'), en la reexposición.

En la exposición, el tema a, (mi menor) está inscrito en una compleja sección, a cuatro voces, mientras el tema b (Sol mayor) está escrito en forma operística, (melodía con acompañamiento de acordes de dos notas, normalmente) estando en el tema en la “pregunta” superior, y en la “respuesta” en la melodía inferior, repitiéndose dos veces la respuesta:



Fig. 53. Fantaisie, op. 30, Allegretto, 50-3, 58-61 and 66-9

La exposición acaba en la tonalidad contrastante de Sol Mayor (relativo de la T. principal) . con una sección de armónicos.

**El desarrollo** (cc.129-160) es relativamente corto, pasa de sol mayor, a la dominante de mi. Antes de introducir el tema a, aparece una sección con este tema, variado armónicamente, y con la indicación “ad libitum”. Del desarrollo es destacable una sección de acordes por movimientos conjuntos, con una nota (si, al aire en la 2º cuerda) como obstinado a corcheas.

Aparece entonces la reexposición, (tema a) , siendo digna de mención una variación (“inserted sequence”, en el ejemplo ) de este mismo tema:<sup>5</sup>

Fig. 54. Fantaisie, op. 30, Allegretto, 149-72

En la sección b, Sor demuestra su gran habilidad, poniendo los temas de pregunta-respuesta, anteriormente en sol mayor, en este casi en mi menor.<sup>6</sup> Esta figura, compara el tema en la exposición con el de la reexposición.

Fig. 55. Fantaisie, op. 30, Allegretto, 177-82 and 50-4

<sup>5</sup> En el ejemplo, puente, variación ad libitum, tema, y tema contrastante.

<sup>6</sup> Haciendo unas melodías en mi menor, con pedal de tónica, que yo adoro (nota del autor)

Por último resulta muy significativo el puente que une la pregunta y la respuesta del tema B, que se repite entre B'b, y B'b', en la reexposición (cc. 185-192) la secuencia de acordes de 7º disminuida paralelos, con el Mi como obstinado en la 1º cuerda, y la siguiente sección, pues crean una tensión que solo resolverá al final de la pieza.

La coda comienza en el compás 235, con el tema antes expuesto en la sección “*ad libitum*”, que se expone aquí una vez, y luego se repite con el acompañamiento de una serie de terceras que van por movimientos cromáticos, culminando con una sección de armónicos naturales.

Para terminar, Sor pone una sección con un Mi obstinado, que recuerda a la introducción, dando unidad a toda la pieza, alternándolas con una serie de acordes que lo llevan a terminar en una serie de arpeggios, esta vez en mi mayor.<sup>7</sup>



Fig. 56. Fantaisie, op. 30, Allegretto, 250-66; Lentement, 1-6

<sup>7</sup> En el ejemplo, se exponen los últimos compases de la obra, y se comparan con el principio de la introducción.

**JULIÁN ARCAS** (María, Almería, 1832-Antequera, Málaga, 1882),

Es el intérprete de guitarra más importante de su tiempo, pues con su brillante papel artístico ejercerá de puente entre los guitarristas del periodo clásico-romántico y la escuela de su ocasional discípulo Francisco Tárrega que como veremos en un capítulo posterior, se convertirá en Maestro y guía espiritual de la guitarra clásica contemporánea y de los intérpretes del siglo XX.



Arcas aprendió sus primeras nociones de guitarra con su padre, que era profesor del instrumento, durante su infancia en Almería, y tras pasar tres años en Barcelona, donde se instaló su familia, regresó con 12 años a Málaga para estudiar con **José Asencio**, discípulo de Aguado y amante del repertorio popular de guitarra. En Málaga, una ciudad con una gran actividad guitarrística en la época, Arcas hizo su debut con 16 años y comienza a destacar como concertista primero en Andalucía y después en Madrid, ciudad a la que se trasladaría a principios de los años 50, interpretando con maestría fantasías de Óperas y zarzuelas y temas populares. Gracias al éxito de sus conciertos en Madrid, en 1955 inicia su carrera internacional, ofreciendo dos conciertos en Genova (Italia) y actuando posteriormente en Portugal y Francia. Más tarde, se instala durante algunos años en Sevilla, donde se trasladaría temporalmente la Corte Real española, y en la ciudad andaluza despertará la admiración de la Reina Isabel II y de su hermana, la Duquesa de Montpensier, grandes aficionadas a la guitarra, a pesar de la *consideración "poco aristocrática"* del instrumento. También en Sevilla conocerá a su amigo y paisano el famoso luthier **Antonio de Torres Jurado**, al que aconseja dedicarse por completo a las guitarras y con el que colaborará en la búsqueda de un mejor sonido para los instrumentos. En esta época *realiza* además numerosos conciertos por toda España, que contribuirán a asentar su fama nacional. Tras pasar una temporada en Barcelona, donde entra en contacto con el numeroso círculo de guitarristas de la ciudad y publica muchas de sus composiciones, actúa de nuevo con gran éxito en Madrid y enseguida realiza su gira más triunfal por Inglaterra, donde su primer concierto para el Duque de Wellington en septiembre de 1862 se anunciará en la portada del diario The Times. En este país, Arcas se convertiría en un artista protegido por la nobleza y realeza británica y se volvería a hablar de la guitarra como de una orquesta en miniatura,

pues además de la calidad de sus interpretaciones, Arcas era capaz de imitar con su guitarra el sonido de fagots, arpas, zanfoñas, tambores, trompetas e incluso gaitas, aunque por el uso de estos efectos uso fue criticado por los guitarristas más conservadores. De vuelta a España, el artista andaluz actúa ante los Reyes en Madrid, quienes le condecorarán con la Cruz de Carlos III, y será nombrado profesor Honorario del Conservatorio de Música. Tras una nueva gira por varias ciudades españolas, Arcas se instala en su ciudad natal, Almería, y en ella pasará unos años inactivo regentando un negocio comercial, fruto de la decadencia de la guitarra en toda Europa. Pero en 1873 volverá a la actividad artística, aunque limitando su actuación al territorio nacional. Por entonces, será visitado en Alicante por su gran admirador, el ya famoso guitarrista Francisco Tárrega. En 1882 una dolencia cardiaca le produjo la muerte en la localidad malagueña de Antequera, con tan sólo 49 años.

El repertorio de Arcas estaba dominado por las fantasías sobre piezas de Opera italiana, en especial de las obras de su idolatrado **Verdi**, y composiciones propias inspiradas en la música popular española (*jota*, *muñeira*, *pañó*, *rondeña*, *soleá*, *panaderos*, *seguidillas*, *murcianas*,...), aunque también realizó fantasías de zarzuelas españolas, tangos, valeses, rondós, mmuetos y arreglos de obras para piano, como la *Marcha Fúnebre* de Thalberg, e incluso música religiosa. Al contrario que algunos de sus colegas más clasicistas, Arcas no tuvo prejuicios para interpretar música popular para guitarra y se interesó mucho por las composiciones de su tierra, Andalucía; no en vano, la mayoría de los flamencólogos le considera un pionero de la guitarra flamenca de concierto, pues fue uno de los primeros en componer y publicar obras basadas en estilos andaluces para guitarra solista, en una época en que la guitarra popular actuaba básicamente como acompañante del cante. Entre ellas, su obra más famosa fue *Rondeña*, aunque también publicó otras como *Soleá*, *Seguidillas serranas* o *Panaderos*, que tuvieron una considerable influencia en los primeros guitarristas flamencos de concierto, como el famoso artista Paco el Barbero, que tocaría ocasionalmente algunas de ellas. Además, sus *versiones de la Jota aragonesa* y *la Muñeira gallega* se harán muy populares en el repertorio para guitarra.

## **Dudas en cuanto a la autoría de la obra<sup>8</sup>**

Esta obra ha sido motivo de debate en cuanto a su autoría, puesto que se dudaba entre si el autor de la obra fue el mismo Julián Arcas, o su alumno, el prestigioso Francisco Tárrega.

La primera vez que tenemos noticia de esta obra es en 1862 durante la gira inglesa de Arcas tal y como The Brighton Gazette del 1 de enero de 1863 nos revela:

[...] Senor Arcas' first perfomance was a fantasia on airs from la Traviata, and most ably and scientifically did he execute the music...

Durante estas fechas es cuando un joven Tárrega de apenas 10 años se traslada a Barcelona en busca del maestro almeriense. Tan solo con la aportación de este dato queda demostrado quien fue el primero en tocar estos aires de la Traviata de Verdi. No obstante voy a profundizar un poco más.

Primeramente la atribución a Tárrega de esta obra es más bien reciente, ya que Tárrega nunca se la apropió. Tampoco aparece en ningún catálogo de su producción hasta bien pasados los años 70, ni nunca la menciona ninguno de sus alumnos<sup>9</sup>. No obstante, en un programa de concierto que el propio Tárrega vino a ofrecer, siguiendo también la estela "arquiana", y que se fecha entre 1888 y 1890, si que figura susodicha pieza apuntando a Verdi como su autor.

Esto nos lleva a pensar o, por lo menos a nivel particular me hace reflexionar, si realmente la elección y orden de los temas es original de Arcas, ya que, por descontado, la música original es de Verdi, o tan solo es una transcripción del mismo Arcas de lo que las casas editoriales de música solían hacer con sus compositores. Conocido es que la Casa Ricordi para la que Verdi, y tantos compositores de ópera (caso de Bellini, Donizetti o Puccini), trabajaba, solía hacer pequeñas fantasías pianísticas de las obras más en boga de sus compositores con tal de difundirla. También la solían incluir en cajitas de música o pianolas. Por lo tanto, es una posibilidad que tanto Arcas como Tárrega transcribieran la pieza de algún original ya editado. También existe un artículo en La Gaceta Musical

---

<sup>8</sup> Esta sección está extraída del artículo "La influenciade Julian Arcas en F. Tárrega," Publicado en Julio de 2004, en la página [www.guitarra.artelinkado.es](http://www.guitarra.artelinkado.es), por Adrián Rius.

<sup>9</sup> Ni Roch ni Pujol, quien en 1960 edita su ensayo – biográfico Tárrega, mencionan en sus catálogos esta obra.

Barcelonesa<sup>10</sup> del 28 de abril de 1861 que nos resume un concierto ofrecido por Julián Arcas; en el que también intervinieron los profesores de guitarra y piano, amigos de éste, Altamira y Agramante; dando fuerza y veracidad a la teoría de que Fantasía sobre motivos de la Traviata fuese una transcripción de una obra pianística, pues la versión que Arcas hiciera y el estreno en Brighton sucede un año y ocho meses más tarde:

*“El día 20 del actual tuvo lugar en el Casino del Porvenir un lúcido concierto a beneficio del distinguido guitarrista D. Julián Arcas. Esta notabilidad artística ejecutó en su instrumento predilecto, la fantasía dedicada a S.A.R. la Duquesa de Montpensier, el Carnaval de Venecia, La Rondeña y la Muñeira, todas piezas compuestas o arregladas las escuchaba. Los profesores de guitarra y piano, señores Altamira y Agramante, por amistad y compañerismo al señor Arcas, tomaron parte en este concierto luciendo el primero sus brillantes facultades en la guitarra en unas variaciones de Sor, y el segundo en una fantasía sobre motivos de la Traviata y una pieza titulada Fanfar militaire, que les valieron a ambos justos y merecidos aplausos”.*

Pese a todo, lo más justo es que si los guitarristas actuales interpretan la pieza con la edición póstuma de Arcas, aparezca éste como autor de la Fantasía. No obstante, las versiones de Tárrega que han aparecido actualmente muestran una evolución en la manera de tocarla, pasando de una concepción clásica a la manera de un Sor o un Mertz<sup>11</sup>, hasta la forma más romántica de Tárrega con el tratamiento que éste daba a su producción, ya fuera música original o transcripciones. No obstante también es justo que si el guitarrista interpreta la pieza en versión de Tárrega, aparezcan ambos como autores de la fantasía (Arcas – Tárrega) ya que remontándonos a lo anteriormente dicho, en caso de no tratarse de una transcripción, el mérito de Arcas radica en la transcripción a la guitarra de varios aires de la Traviata y de ordenarlos.

Tal vez la confusión en atribuir íntegramente la pieza a Tárrega, resida en un catálogo de la casa Idelfonso Alier y reeditado a posteriori por la Biblioteca Fortea y algunas editoriales más donde aparece un estudio que Tárrega hizo sobre un tema de la Traviata: "La Traviata. Tema" o "La Traviata – tema estudio por Tárrega".

---

<sup>10</sup> Reseña recogida en *El Guitarrista Julián Arcas (1832 – 1882): Una biografía documental* de Javier Suárez – Pajares y Eusebio Rioja Vázquez Pág. 89

<sup>11</sup> Mertz (Bratislava 1806 – Viena 1856) fue uno de los más importantes compositores de guitarra de la primera mitad del S. XIX

## ANÁLISIS DE LA OBRA

Las dos primeras óperas, que, según algunos, manifiestan en Verdi una personalidad nueva respecto a sus óperas anteriores, son Rigoletto y La Traviata. Julián Arcas escribe fantasías para estas dos óperas. El argumento de "La traviata" está inspirado en "La Dama de las Camelias" de A. Dumas, y la ópera original fue estrenada en 1853.

La Fantasía de J. Arcas recoge algunos temas, de esta ópera. El Adagio del principio hace referencia al Preludio y a través del mismo presenta el aria "Adió" (Acto III), y el final del Acto I "sempre libera", dos de los temas que junto con el "Brindis" que no aparece en la Fantasía, se hicieron más populares.

La fantasía sobre motivos de la traviata de Verdi está escrita en estilo de melodía acompañada en un solo movimiento aunque en la obra se pasa por muchos fragmentos de la ópera enlazados magistralmente.

Tras una introducción de dos compases acabados en un largo calderón, se presenta la primera sección que va desde el compás 3 hasta el 34. Esta sección se basa en una textura horizontal y la melodía se hace en los bajos con armónicos naturales.

En el compás 10 se puede hablar de cuatro compases de enlace para de nuevo en el c.14 exponer el motivo principal de esta sección.

En el compás 16 el mismo tema redesarrolla ahora con notas naturales, y los acordes de antes, dan paso a arpeggios en semicorcheas.

En el c.21 aparecen unos compases con material muy rítmico que contrasta con lo anteriormente expuesto. Los bajos, a blancas, van haciendo re-la(tonica-dominante) en toda esta sección. Esto, alternado en dos ocasiones, (cc.20 y27) con melodías sin acompañamiento, sacadas de las melodías con armónicos del principio.

La segunda sección empieza en el c.35. Esta, comienza con una melodía, en acordes de cuatro notas, prácticamente una melodía a cuatro voces, que llega en el compás 38, a una textura más operística, donde expone otro de los temas de la ópera a la que homenajea, y acabara dicha sección con un motivo melódico, que repite en tres octavas

diferentes, para llegar a un acorde de la, que hará dominante para empezar la siguiente sección.

En el compás 49, empieza la sección central de la obra. Esta sección contrasta en cuanto al tempo, debido al cambio de compás, pasa a 6/8. Empieza con un motivo muy lírico que va a marcar el carácter de esta sección que también se va a caracterizar por la respuesta en el bajo de las melodías de la voz superior

En el c. 60, de una forma magistral, Arcas toma el motivo característico de esta sección y lo reproduce utilizando la técnica del tremolo, lo que da a estos compases un carácter más ágil, acabando esta en la, de nuevo, para hacer de dominante con la siguiente sección.

De nuevo en el c. 72 se vuelve a una estructura vertical que se alterna con motivos melódicos. Por su corta duración, yo diría que esta sección es más un enlace con lo siguiente, que una parte relevante en sí misma.

En el c. 86, presenta, en  $\frac{3}{4}$  otra sección totalmente operística, más lenta en este caso, que enlazará con una secuencia de acordes, que funcionarán como semicadencia para llegar a la última sección.

En el c.101, empieza la última sección, en Re M y compás de 6/8, es la parte más brillante de toda la obra y corresponde al aria *Sempre Libera* de la ópera de Verdi.

La textura es de melodía acompañada, sin prácticamente más armonía que I y V grados, salvo una pequeña sección en Fa# mayor (c.109)

A partir de esta pequeña sección, en el compás 115, y hasta el final, hay una serie de escalas muy virtuosísticas, referencia al aria, (como ya dije) “*sempre libero*” de la ópera, siempre con la armonía V-I

La obra acaba de una forma rotunda, con una cadencia IV-V-I, y tres acordes rasgueados, muy abiertos de Re mayor en los dos últimos compases.

Lo más plausible de esta obra es como Arcas crea, en apenas cuatro hojas de música, cinco o seis ambientes totalmente diferentes de esta ópera, sin caer en la redundancia y manteniendo siempre una una tensión, que solo se liberará en los últimos compases. Comprender estos ambientes, y llevarlos a la práctica es, también, lo más difícil en la interpretación.

## Manuel de Falla

Manuel de Falla fue una de las principales figuras del nacionalismo español, y una de las referencias fundamentales de la generación del 27.



En sus composiciones se distinguen claramente dos períodos: En el primero Falla se suma a las corrientes nacionalistas y utiliza para sus composiciones elementos de la música popular. Estéticamente está próximo al impresionismo francés. Un segundo período, a partir de su etapa en Granada, se caracteriza por una mayor austeridad en la instrumentación y en el estilo de sus obras.. En este periodo se incluye el Homenaje a Debussy.

Manuel de Falla nació en Cádiz, en 1876. Sus primeros acercamientos a la música fueron gracias a su madre y profesores de su ciudad natal, estando, eso si, siempre en contacto con la música popular, el flamenco, y representaciones de ópera y zarzuela, que en ese momento eran comunes en Cádiz.

Desde 1893, cuando toma la música como su principal camino, viaja regularmente a Madrid, donde se perfecciona en el piano con José Tragó, consiguiendo un primer premio en un concurso en 1899.

En 1897 se traslada a Madrid, al año siguiente acaba el conservatorio, y en 1901 conoce a Felipe Pedrell, quien tendría notable influencia en su carrera.

Tras escribir algunas zarzuelas, compone su primera Opera, “la vida breve” con la que ganó el concurso de bellas artes de San Fernando.

La siguiente etapa de su carrera tiene lugar en Francia. Afincado en París desde 1907, por consejo de Turina y Mirecki, entró en relación con Claude Debussy, Maurice Ravel, Dukas y Albéniz, cuya impronta sería perceptible en varias obras posteriores como Noches en los jardines de España, obra en la que, a pesar del innegable aroma español que

presenta, está latente cierto impresionismo en la instrumentación. En París también conoció y trabó amistad con Pablo Picasso. La madurez creativa de Falla empieza a con su regreso a España, en el año 1914.

Es el momento en que compone sus obras más célebres: la pantomima *El amor brujo* y el ballet *El sombrero de tres picos*<sup>12</sup> (compuesto para cumplimentar un encargo de los célebres Ballets Rusos de Sergei Diaghilev), las Siete canciones populares españolas para voz y piano, la Fantasía bética para piano y la ya citada *Noches en los Jardines de España*, estrenada en el Teatro Real en 1916. Su estilo fue evolucionando a través de estas composiciones desde el nacionalismo folclorista que revelan estas primeras partituras, inspiradas en temas, melodías, ritmos y giros andaluces o castellanos, hasta un nacionalismo que buscaba su inspiración en la tradición musical del Siglo de Oro español y al que responden la ópera para marionetas *El retablo de maese Pedro*, una de sus obras más alabadas, y el *Concierto para clave y cinco instrumentos*.

En 1919 se trasladó a Granada y vivió en un carmen del Albaicín donde llevó una vida retirada, rodeado de un grupo de amigos entre los que se encontraba Federico García Lorca. Su estilo en esta época fue haciéndose más austero y conciso, y de manera especial en el *Concierto*. Es muy destacable de esta época la labor de Falla en defensa de la música popular, por su creación junto con Lorca, del “Concurso de cante Jondo”, en 1922.

A partir de 1925, Falla empezó a sufrir grandes trastornos respiratorios y nerviosos, que le dejaban cada vez menos energías para el trabajo. Viajó por Francia, Inglaterra, Italia entablando amistad con Malipiero, Casella i Rieti. En 1927 empezó a trabajar en una gran obra coral, sobre texto del poeta catalán Jacinto Verdaguer: *La Atlántida*. Fue su último trabajo que dejó incompleto.

Finalizada la guerra civil, Falla abandonó Granada y embarcó hacia América del Sur. Vivió primero en Buenos Aires, pero su salud, cada vez más quebrantada, le obligó a un retiro casi absoluto, primero en la Sierra de Córdoba, y luego en Alta Gracia, donde falleció el 14 de Noviembre de 1946.

La *Atlántida* fue, posteriormente completada por su discípulo E. Alter siendo representada, en su forma definitiva, en el Festival de Granada del año 1977, Dirigida por el maestro Rafael Frühbeck de Burgos y con la colaboración de la Orquesta Nacional de

---

<sup>12</sup> Es de destacar la colaboración en este trabajo de Pablo Picasso, que hizo los diseños de los trajes para la obra, y los telones.

España y los coros dirigidos por Lola Rodríguez Aragón. Una obra que fue gestada, soñada, pero nunca concluida en Granada, tuvo, al fin los marcos idóneos para realizar la obra soñada de Falla.

### **Contextualización de la obra**

La primera obra que Falla completaría en su época en Granada sería *Pour le tombeau de Claude Debussy*, para guitarra. Tras la muerte del gran maestro francés, en 1918, *Revue Musicale* parisina se dirigió a importantes compositores del momento (Bartók, Ravel, Stravinsky...) para solicitarles una página de música o un testimonio escrito con vistas a una publicación monográfica. Falla envió ambas cosas, y la música fue el *Homenaje*. . . No podía faltar Falla en esta iniciativa de recuerdo a Debussy, a quien admiró tan profundamente y con quien tantos contactos amistosos mantuvo. Aunque casi toda la obra de Falla utiliza elementos de la música popular española, y por consiguiente armonías y efectos que se podrían considerar guitarrísticos, esta es la única obra que hizo para guitarra, quizás por la insistencia del guitarrista Miguel Llobet.

La música alude a la *Soirée dans Granade* del maestro recordado, para reforzar este carácter de homenaje recurre Falla al ritmo de la popular habanera, tan característico de Debussy, y procede a una de las elaboraciones libres y esencializadas propias de sus trabajos de madurez.

El trabajo se fecha en agosto de 1920. El estreno absoluto de la pieza tuvo lugar en París, el 24 de enero de 1921, a cargo de Marie-Louise Casadesus, quien la interpretó al arpa-laúd, instrumento que gozaba entonces de un cierto predicamento, puesto que no había guitarristas que lo pudieran hacer allí, en ese momento. El estreno en guitarra lo llevó a cabo Miguel Llobet en gira por España iniciada el 13 de Febrero de 1921 en Burgos. En la capital francesa se escuchó por vez primera a la guitarra en manos de Emilio Pujol (Conservatorio, 2 de diciembre de 1922).

El musicólogo Javier Suárez Pajares describe en forma excelente los rasgos caracterizadores de esta obra:

“El Homenaje a Debussy es algo así como una habanera flamenca puesta en lenguaje impresionista y llena de recursos de intensificación dramática que convierten sus

apenas tres minutos de música en uno de los momentos más hondos del repertorio guitarrístico”

Es de destacar que también hacia 1920 Falla realizó una transcripción para piano del *Homenaje a Debussy*, siendo las dos partituras prácticamente iguales.

Es curioso que sea esta la única producción guitarrística en un autor andaluz muy influenciado por la guitarra en gran parte de su obra. Tomás Marco señala el entonces escaso peso concertístico del instrumento y la poca visión de los guitarristas que no se preocuparon en solicitar obras al más importante compositor español contemporáneo, como posibles condicionantes: “En efecto, asombra comprobar que un Andrés Segovia, amigo personal de Falla, no tenga una obra escrita para él por el músico gaditano. Probablemente hubiera existido si el intérprete hubiera insistido más en ello como ocurre con Artur Rubinstein para quien escribió la “Fantasía Bética”.

### **Análisis de la pieza.**

La pieza está escrita en una forma A-B-A, y más que en tonalidad, podríamos decir que está compuesta en modo frigio, (mi frigio), creando siempre ambigüedad en las melodías, por la alternancia entre fa, y fa#, do y do#, y sib con respecto a si natural.

La pieza se podría definir casi como una marcha fúnebre, o de procesión de semana santa en cuanto al carácter, contrastándose este con unas melodías fuera del modo frigio, que se basan en la obra “soirée dans granade” de Debussy, que dan a la pieza momentos de evasión de esa sensación principal de dolor de la marcha.

El tema principal, que aparece en la anacrusa y los dos primeros compases de la obra, será el motivo del que surge toda la obra, (fa-mi-fa) y que aparece explícitamente o escondido en muchos puntos de la misma. El bajo sigue un obstinato la-mi-la, en la exposición.

La parte A de la pieza, es una alternancia entre el tema principal, y diferentes melodías acompañadas, siendo estas referencias a la obra “Soiree dans Granade”, y teniendo siempre el mismo desarrollo rítmico. En el tema, es redestacar el uso de unos cinquillos, arpegiados, como acompañamiento.

Tras la exposición del tema, en el compás 8 aparece la primera melodía sacada de la obra de Debussy, los bajos siguen haciendo La-Mi-La. Es de destacar, que cuando aparecen estas melodías, siempre terminan en tresillos, y acelerando, para caer a tempo en el tema principal, que da unión a la pieza.(cc. 2, 4 y 17)

En el compás 16 hay una reexposición del tema principal, y en el 19, otra melodía acompañada, esta vez, variando los bajos (sol-do-sol), sirviendo esta vez como dominante, para caer otra vez en el tema principal, en el compás 24, aunque esta vez con un aire más tonal, por el uso del fa# en el tema.

En el compás 27, aparece la melodía que dará paso a la parte B, o desarrollo, de la pieza.

**El desarrollo**( c.30)se podría dividir en 3 partes:

En la primera se recurre a una exposición del tema en el bajo, y un pequeño desarrollo melódico a partir de el tema, y el arpeggio de la exposición para destacarlo. Tiene la indicación “molto rítmico”, yes una parte donde se crea mucha tensión. Termina con un acorde seco, forte, que solo contiene las notas fa-mi-si.

Tras una transición escalística de dos compases, comienza la 2º parte del desarrollo en el c.37. esta sección alterna un trémolo con las notas al aire si-mi, (desarrollando una melodía en la segunda cuerda) con el bajo(re-la-re) en una clara referencia al acompañamiento del tema principal.

La tercera parte del desarrollo (cc.43-48) es una cadencia, que llevará a la reexposición, es más lenta, y alterna bajos, picados, con una melodía, referencia al tema principal.

La reexposición es casi igual a la primera parte de la exposición, quizá un poco mas parca en el acompañamiento. Después de la primera melodía, aparece la coda (c. 63) con la indicación de “piu calmo” es una melodía, literalmente adaptada de la obra de Debussy antes citada, acompañada por acordes. Paraterminar la obra hace una última entrada del tema, con las indicaciones de pianissimo, “ritardando” e “perdendosi”.

## **Manuel María Ponce**

Manuel María Ponce nació en 1882 en Fresnillo, estado de Zacatecas (México). Era el menor de 12 hermanos. A los 15 años llega a ser el organista titular de la iglesia de San Diego. En 1901 se traslada a la ciudad de México para continuar sus estudios musicales, y en 1904 viene a Europa, a estudiar en Italia y en Alemania.

Al acabar sus estudios en Europa, regresa en 1906 a la ciudad de Aguascalientes donde tiene presentaciones como concertista de piano. Para 1908 es nombrado profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Funda privadamente una academia de Piano donde enseña a sus alumnos obras de Debussy. Hacia 1915 se traslada a La Habana, Cuba, fundando la Academia Beethoven y ejerciendo como profesor de piano en la misma.

Es nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México de 1918 a 1920. Posteriormente, comisionado por la SEP y bajo solicitud de la UNAM se traslada a París para ampliar sus ya importantes conocimientos de composición bajo la guía de Paul Dukas. Es destacable de esta etapa su toma de contacto con prestigiosos compositores que

en ese momento estudiaban o trabajaban en París, como Joaquín Rodrigo, Heitor Villalobos, Joaquín Turina,

Después volvió a México, llegando a ser un compositor y catedrático de reconocido prestigio, y recibiendo en 1947 el Premio Nacional de Artes y Ciencias.



*Paul Dukas, con sus discípulos. Entre ellos Ponce, Villalobos, Rodrigo y Turina. Paris 1928*

## La obra para guitarra de Ponce.

Ponce, a lo largo de su carrera como compositor, escribió para prácticamente todos los instrumentos, además de ser un gran pianista. Sin embargo, el hecho de conocer a Segovia, en México en 1923, será el principio de una larga y fructífera amistad. Las obras que Ponce escribió para Segovia, enriquecieron enormemente el repertorio guitarrístico del S. XX, tanto en cantidad como en calidad musical.

En los años que Ponce vivió en París, en muchos casos, el ya por entonces exitoso guitarrista actuaba casi como un mecenas para un compositor que vivía prácticamente en la ruina, y fue las mas de



*Segovia, Ponce y Kiki.*

las veces el intermediario entre Ponce y los editores, para sus obras de guitarra. Este hecho hace que la mayoría de las obras no se editaran tal cual las componía Ponce, sino que estuvieran retocadas, y en muchos casos se añadieran o suprimieran fragmentos, según Segovia interpretaba las obras. Por un lado es comprensible que la frenética vida de concertista de Segovia le impidiera a veces ser más respetuoso con las obras que recibía, lo cual no soluciona el hecho de que muchas de las ediciones que recibimos incluso actualmente de Ponce (como de muchos otros) no sean fieles a las composiciones originales. Por otro lado, este hecho denota una pequeña falta de humildad por parte de Segovia que no le quita méritos en su gran labor como difusor y pionero de la guitarra clásica de concierto tal como se conoce hoy en día.<sup>13</sup>

En la obra de Ponce no se puede definir un estilo concreto, puesto que su dominio de la composición le permitía adaptarse a cualquier forma y estilo, según se lo exigiera cada situación, y esto no es una excepción en su obra para guitarra.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Por suerte, la labor realizada por Miguel Alcázar en su “obra completa para guitarra de Manuel María Ponce”(ed. CONACULTA Etoile, 1998) recoge casi toda la obra de Ponce directamente de los manuscritos, y nos da la posibilidad de compararlos con las ediciones de Segovia.

<sup>14</sup> Claro ejemplo de ello es la “Suite en La”, que a modo de broma en su estreno en México en 1934, la atribuyen a Silvio L. Weis como obra barroca original para laúd en el programa, sin que ni público ni crítica dudara en ningún momento de la autoría.

Así, en el repertorio para guitarra, encontramos obras al estilo antiguo, al estilo clásico obras de influencia española, obras de basadas en la música popular mexicana, neoclásicas, siempre con un meticuloso uso de la forma y específicas armonías, ritmos y melodías en cada caso.

### **La Sonatina Meridional.**

El manuscrito original de esta obra lleva la anotación: París, Diciembre de 1930. La Sonatina fue escrita en un estilo español, debido a una petición expresa de Segovia, pero con un color impresionista que nos recuerda las incursiones en lo español de un Debussy o un Ravel, dando un paso más allá en el último tiempo con un pequeño pasaje bitonal. La petición de Segovia data del 31 de agosto de 1930:

*[...Pero mientras el concierto avanza, mientras llega a la edad viril ¿por qué no escribes una Sonatina —no Sonata— de carácter netamente español? Si quisieras ponerte a ello, se le ofrecería a Schott, [...]; ¿Por qué no lo haces? Tengo deseos enormes de que la escribas. Decídetes. Ahí tienes temas, aunque en realidad ni siquiera los necesitas. Bueno, contéstame. Ya sabes que te admira y te quiere*

*Andrés]*

En las tres cartas siguientes le sigue recordando que trabaje en la Sonatina. En una carta del 11 de enero de 1932, le dice:

*[...Estoy deseando que la oigas para que te entusiasmes. Ni siquiera en Albéniz hay nada que tenga el brío, la pujanza del Allegro, ni la poesía del Andante tan admirablemente ligada al sonido poético de la Guitarra. Con las Variaciones de las Folías, es la obra que más me gusta. Aquella en grande, esta en pequeña....]*

Finalmente, en una carta escrita en Málaga en mayo del mismo año, le informa que a fines de ese mismo mes estrenará la Sonatina en París en la *Salle Gaveau*. Y también le comenta que esta obra "ha hecho las delicias de los pocos músicos sin hiel que hay en España".

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

### **Analisis de la obra**

Es destacable en toda la obra el uso de varios elementos que hacen que, aunque Ponce era mexicano, se pueda calificar a esta como una obra que sale directamente de la música popular española, como por ejemplo, el uso de la hemiolia, el uso del acorde IIb en función de dominante, y la cadencia andaluza, aparte de los rasgueos y arpeggios que en la guitarra dan de por sí un carácter español.

Como mencionaba justo arriba, **el primer movimiento** es editado por Schott con el nombre de “Campo”, con la indicación de allegretto, escrita en 3/8. Se trata de una forma sonata, en Re mayor que responde a la forma :

### **exposición (AI – BV) –desarrollo- reexposición(AI –BI).**

Repitiéndose la exposición, como es usual en las obras de la época clásica.

**La exposición** (cc.1-78) se divide en dos temas. El tema A, está subdividido en 2 frases de 8 compases. Es destacable, en la primera de ellas, como se usa material melódico y acordes en IIb, (mi b Mayor), en función de dominante. (c.3) y el uso de dos voces que se contraponen. En la segunda frase, la melodía está acompañada por acordes por terceras o segundas, que descienden por grados conjuntos creando una cadencia andaluza, que resuelve en fa#, en la primera parte del puente con el tema Ab (c.17)

**En el puente**, entre Aa y Ab, (cc.17-51) Ponce alterna partes en pizzicato en los bajos, con otras de material melódico y rítmico que sale del tema Aa., utiliza la cadencia andaluza para llegar a Mi, que funcionará como dominante de La (V de re) que será la tonalidad usada para el tema B

**El tema B**, es literalmente un tema de una canción popular andaluza. Se expone con un pedal de tónica, en La mayor ( c. 52), que se contrasta en el compás 63 con la entrada del mismo tema, en IIb y termina en una cadencia andaluza en La, ampliada, que da paso a la repetición, o, en la 2º vez al desarrollo.

**El desarrollo** (cc. 79-135,) se podría dividir en dos partes: el desarrollo en sí mismo, y un pedal de dominante. Lo más destacable es el uso de un elemento tomado del tema b, cuatro semicorcheas de forma anacrúsica, que resuelven en corchea. Así, usará pequeñas secciones modulativas con este único elemento, alternadas con otras, que exponen el encabezamiento del tema B, por cada una de las secciones que va pasando.(do#, y mi, cc. 87 y97 respectivamente) Llega a lo que para mí es el clímax de la obra en el compás 113, con un acorde en lam, y después de esto, usa el material descrito para una sección en re menor, que dará paso al pedal de dominante.

El pedal de dominante (115-140)Alterna el la de la 5º cuerda con acordes triada, creando una ambigüedad en cuanto a la acentuación. Los acordes, diseñan un modelo de 4 compases, que se repite, y luego se reduce: (4+4+2+2+2+2) y son todos triadas en 1º o 2ºinversión de diferentes grados de Re menor, excepto el último, que es un acorde de dominante que resuelve en la reexposición.

**La reexposición** es igual que la exposición, solo comentar la repetición de una nota, a modo de calderón, que no aparece al principio (c.147) y que el enlace lleva a la tonalidad principal, en vez de ser a la dominante.

El movimiento termina con una pequeña coda, de 4 compases en pizzicato, y un acorde abierto en Re Mayor.

**El 2º movimiento**, la copla, es un andante, en 6/8 de apenas 28 compases en re menor. Se podría decir que es muy lírico, contrastando esta melodía, con pedales, o acordes largos que sostienen la armonía, que podría definirse como impresionista (acordes que se mueven por grados conjuntos, ideas melódicas que se repiten en espejo, por movimiento retrógrado... y pocas veces se corresponde a una tonalidad entendida en desde el punto de vista clásico. Los motivos rítmicos, aunque es un tiempo más lento, están tomados del primer movimiento, dando unidad a toda la obra. La acentuación en partes débiles hace en ocasiones avanzar la música, permitiendo interpretar este movimiento bastante lento, sin que por ello decaiga el interés del público.

La copla comienza con un pedal de dominante, y un tema (a). Consigue entre el pedal y la inversión del acorde dar ambigüedad a la armonía, aunque usa acordes de mib menor, de la7, y bordaduras cromáticas en la melodía.

(cc. 8-15): Después de un pequeño pedal de tónica, en el que reexpone el tema del c. 1, inicia con el bajo una escala cromática ascendente, alternando corcheas y silencios de corchea, que hace una escala completa, de gran tensión, que resuelve otra vez en un pedal de tónica, que en la armonía superior, juega entre acordes de labM, y mibM.

Este acorde resolverá en el compás 16 en una escala de mib mayor. Esta a su vez resuelve en el c. 17, de forma excepcional en un acorde de fa. A partir de aquí, la armonía se mueve por grados conjuntos, y acordes que descienden de forma paralela, hasta llegar a una escala (cc. 20-21) que llega a la reexposición del tema, como aparecía en el compás 1, pero esta vez añadiendo al pedal un re en el bajo.

Acaba el movimiento con una cadencia andaluza, en La frigio, y una secuencia, en los dos últimos compases, de acordes triada en primera inversión que se mueven paralelamente. Lo que defunción da dominante a esta última sección, mas que por un acorde dominante, yo creo que es la misma tensión que crea esta serie de acordes sin función tonal aparente. El último de ellos (sol-si-mi) parece anticipar las tres notas superiores del acorde con que se comienza el tercer movimiento.

**El tercer movimiento** (la fiesta, allegro con brío) está en re mayor, y en  $\frac{3}{4}$  si bien se podría entender como un  $\frac{3}{8}$  puesto que se miden los compases a 1 tiempo. Si bien no tiene una forma global bien definida, alterna secciones bien diferenciadas, por la textura, y abundantes indicaciones de agógica y expresión. Estas secciones utilizan temas y motivos rítmicos del primer movimiento (a y b) aunque con un carácter más vivo. Estas secciones normalmente son de 16 compases, pregunta-respuesta. A continuación comentaré cada una de estas secciones:

**Cc, 1-16:** en esta parte, usa un motivo rítmico, que se utilizará en casi todo el movimiento: negra-dos corcheas-negra, con una melodía del tema a del 1º movimiento. El acompañamiento es de acordes rasgueados, pero más se puede hablar de su función como

elementos rítmicos, que como elementos armónicos en si, pues usa siempre al aire los tres bordones.

**Cc. 17-48:** Tiene dos voces, que se van alternando, en el bajo, y el tiple. Los primeros 8 compases son un desarrollo del tema b del 1º movimiento. y fuertes contrastes de dinámica, además de indicaciones como “*con dulzura*” y “*robusto*” tiene el v grado como centro tonal.

**Cc. 49-64:** vuelve a usar el tema del principio, son 16 cc. (8+8) y mantiene en el bajo ella como nota pedal. La melodía está en un registro más bajo, y tiene indicaciones de “irónico” y “con calor”

**Cc 65-87** vuelve a utilizar el tema de la 2º sección, alternándolos en el bajo y el tiple

**Cc. 88-103** Hay una sección de 16 cc (8+8) comprende unos acordes de dos notas, por cuartas o quintas en blanca con puntillo en la 1º parte del compás, y se mueven por grados conjuntos, que se alternan con notas al aire en las tres primeras cuerdas, en las 2º y 3º partes del compás, con motivos rítmicos del tema a.

**A partir del c. 104**, y hasta la coda, se alternan frases, normalmente de 4 compases, con el mismo material melódico, y haciendo pregunta- respuesta, entre el bajo y la melodía superior, moviéndose a veces los bajos por grados conjuntos, a veces por quintas.

**Coda (cc.156-171)**, Ponce pone la atención sobre un acorde que hará las veces (es una tríada de la# mayor, en primera inversión) de dominante de re. Este resolverá en un acorde de Re6, que a su vez resolverá en re mayor, tras una serie de motivos melódicos de un compás (tema a) transportados por cuartas descendentes. Es destacable el uso de la cadencia andaluza, en el penúltimo compás alterando el fa y el mi descendentemente para no usar una escala mayor al final.

## JOAQUIN RODRIGO (1901-1999)

Joaquín Rodrigo nació en Sagunto, provincia de Valencia, el día de Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1901. Fue el menor de diez hermanos, hijo de un terrateniente comerciante de Almenara (Castellón), Vicente Rodrigo Peirats, y su segunda esposa, Juana Ribelles. En el año 1905 sobrevino en Sagunto una epidemia de difteria a causa de la cual murieron muchos niños ; Joaquín se quedó casi sin vista. El compositor comentaría más tarde, sin amargura, que esta desgracia personal probablemente le condujo hacia la música.



La familia Rodrigo se trasladó a Valencia cuando el niño contaba cuatro años de edad. Allí, Joaquín ingresó en un colegio para niños ciegos a fin de empezar su formación. Muy pronto mostró especial interés por la literatura y por la música. En Valencia, la familia Rodrigo frecuentaba el Teatro Apolo, y el joven Joaquín se sintió particularmente atraído por la música que acompañaba las representaciones. Empezó a recibir clases de música con profesores del Conservatorio de Valencia, aunque no se inscribió formalmente en dicho centro.

A principios de los años 20, Joaquín Rodrigo era ya un excelente pianista y un estudiante de composición familiarizado con las corrientes vanguardistas más importantes del mundo del arte.

Su primera obra para gran orquesta, Juglares, fue estrenada con éxito por la Orquesta Sinfónica de Valencia bajo la dirección de Enrique Izquierdo en 1924. Animado por este triunfo, Joaquín se presentó a un concurso nacional al año siguiente con una obra mucho más ambiciosa, las Cinco piezas infantiles, obra por la que recibió una mención honorífica del jurado y que fue estrenada en Valencia y París, en 1927 y 1929 respectivamente. Joaquín Rodrigo estudiaba ya por esta fecha con su maestro francés Paul Dukas, en la École Normale de Musique, en París. Rodrigo había decidido trasladarse a Francia en 1927 pues la capital francesa era, desde principios de siglo, un importante

núcleo cultural para escritores, pintores y músicos españoles. Era pues de esperar que el joven músico deseara seguir los pasos de Albéniz, Falla y Turina.

Las obras de juventud de Joaquín Rodrigo se caracterizan por un delicado lirismo personal, colores orquestales a veces muy atrevidos y un vocabulario armónico que recuerda a Ravel y Granados, entre otros. Estas características, y otras más, se confirmarían y desarrollarían a lo largo de los años de estudio con Paul Dukas.

En la clase de Paul Dukas, en la que Joaquín Rodrigo estudió durante cinco años, también se encontraban el compositor mejicano Manuel Ponce, y el director de orquesta vasco Jesús Arámbarri, quien más tarde sería un gran intérprete de las obras de Rodrigo. Paul Dukas calificó a Joaquín Rodrigo como quizá el más dotado de todos los compositores españoles que él había visto llegar a París. Un hecho de trascendental importancia en la vida de Rodrigo tuvo lugar en aquella época: su encuentro con Manuel de Falla, que supondría el inicio de una amistad duradera entre los dos. Falla, que iba a ingresar como miembro de la Légion d'Honneur francesa, insistió para que en el concierto que siguió a la ceremonia no sólo se escuchara música suya sino también obras de jóvenes colegas españoles como Halffter, Rodrigo y Turina. Rodrigo siempre le agradeció la oportunidad que le brindó Falla en aquella ocasión de interpretar su propia música ante un público distinguido e informado.

A nivel personal, fue también en estos años cuando tendría lugar el hecho más importante para Joaquín Rodrigo : su encuentro con la pianista turca Victoria Kamhi, con la que contrajo matrimonio en 1933. El dominio de varios idiomas junto con un amplio conocimiento de las distintas culturas europeas hicieron de Victoria la compañera ideal para Joaquín.

En Madrid, y nuevamente, gracias al apoyo de Manuel de Falla, Rodrigo consiguió la beca Conde de Cartagena que le permitió regresar a París junto con Victoria. Joaquín empezó a componer sin descanso y fruto de esta época son varias canciones y algunas de sus más importantes obras para piano. Al mismo tiempo, el compositor asistía a las clases de Maurice-Emmanuel en la Sorbona y a las de André Pirro. Recibió también las últimas clases de su maestro, Paul Dukas. Estos cursos, que abarcaban desde la música de Lassus hasta la historia de la ópera, fueron una importante fuente de inspiración para Rodrigo, que empezaba a contar con una base musical muy sólida

Después de obtener la prórroga de la beca Conde de Cartagena, Joaquín Rodrigo y su esposa decidieron, a principios de junio 1936, marcharse un tiempo a Alemania.

En la primavera de 1938 Joaquín Rodrigo fue invitado a impartir clases durante el verano en la Universidad de Santander, que acababa de abrir sus puertas. El matrimonio Rodrigo pudo retomar así contacto con la vida cultural española, a pesar de las dificultades derivadas de la guerra civil.

Tuvo lugar un encuentro muy significativo durante el viaje de vuelta a París, cuando, en un almuerzo con el guitarrista Regino Sainz de la Maza y el marqués de Bolarque, Joaquín aceptó con entusiasmo la idea de escribir un concierto para guitarra. Esta obra sería el Concierto de Aranjuez.. Rodrigo regresaría a España, en 1939, para trabajar en la sección de música de Radio Nacional de España.

En 1942 el compositor recibió el Premio Nacional de Música por su Concierto heroico para piano y orquesta. En este mismo año empezó a trabajar como crítico musical de los diarios *Pueblo*, *Marca* y *Madrid*. Ocupó durante los años 1944 y 1945 el puesto directivo del Departamento de Música de Radio Nacional, así como la Cátedra de Música Manuel de Falla en la Universidad Complutense desde su creación, en 1947, y a lo largo de treinta años.

El 18 de noviembre de 1951 Rodrigo ingresó como miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1953 el compositor fue galardonado con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, y elegido Vicepresidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. En 1954, por encargo del prestigioso guitarrista Andrés Segovia, compuso la Fantasía para un gentilhombre, para guitarra y orquesta.

Un nuevo estreno llevaría al matrimonio Rodrigo a Estados Unidos, en 1970 : el del Concierto madrigal para dos guitarras, que tuvo lugar en Hollywood.

Recibió, en 1991, el Premio de la Fundación Guerrero y el mismo año fue ennoblecido por el rey don Juan Carlos I con el título de Marqués de los Jardines de Aranjuez. En 1996 le fue concedido otro gran honor, el Premio Príncipe de Asturias, otorgado "por su extraordinaria contribución a la música española a la que ha aportado nuevos impulsos para una proyección universal".

Joaquín Rodrigo falleció en julio de 1999.

Lo que hace muy especial a Rodrigo, frente a otros compositores, es que no siendo guitarrista, su producción para guitarra es muy extensa, y a diferencia, por ejemplo de Manuel Ponce, que escribió para guitarra casi exclusivamente para Segovia, Rodrigo compuso para muchos guitarristas de prácticamente todo el sigloXX (Alirio Díaz, Segovia, Regino Sainz de la Maza, Los Romeros...)

Siempre tuvo para escribir el consejo de estos guitarristas, para la viabilidad de las obras, pero nunca por eso renegó a un estilo muy claro y definido. A pesar de eso, la obra de Rodrigo para guitarra, exige un gran nivel técnico y musical.

### **Invocación y Danza**

Rodrigo escribe esta obra como homenaje Manuel de Falla, que fue una figura de enorme influencia para él como explico en la biografía. Le dedica esta obra al guitarrista venezolano Alirio Díaz, y se estrenará en el festival de Burdeos "Mayo Musical de Burdeos", en el Château de la Brède, en 1962, por este guitarrista. Esta obra fue primer **premio** de composición del concurso de **Radio** France de 1961.

En la pieza aparecen, a veces sutilmente temas del amor brujo, de Falla. En el análisis iré citando los lugares donde aparecen dichos temas.

Un problema de algunas de las obras de Rodrigo para guitarra, y especialmente en esta, es que existen editadas varias versiones de la obra, versiones distintas, y ediciones de distintos guitarristas. En el caso de Invocación y danza, existe una versión de 1962 ("Editions Françaises de Musique"), con digitación de Graciano Tarragó, otra revisada, de Alirio Díaz, editada en Francia, por Tecnisonor en 1973,y una última, por Pepe Romero, en "ediciones Joaquín Rodrigo", de 1993. Las tres parecen estar avaladas por el compositor, aunque tienen considerables diferencias. No obstante, yo he utilizado la versión de Alirio Díaz, con una pequeña modificación<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> La partitura que adjunto es una copia exacta de la versión de Alirio Díaz, solamente con unas pequeñas diferencias del compás 35 al 37, en la que adaptamos la melodía del bajo al tema del amor brujo al que se refiere con más exactitud, según una idea del guitarrista José Luis Rodrigo, también aceptada por el compositor.

Mi agradecimiento a mi compañero Ignacio Córdoba, por hacer esta transcripción.

### **Análisis de la obra:**

Invocación y Danza está compuesta en dos partes, sin corte. En la primera, la invocación, Rodrigo crea un clima oscuro, elegiaco, con las armonías y algunas melodías típicas del flamenco. Toda esta parte está concentrada en crear un clima, y un clímax, antes de llegar a la danza. La danza es un polo, que se mantiene hasta la coda, en forma ternaria, A-B-A.

La invocación comienza en re menor, en compas de  $\frac{3}{4}$  con unos arpeggios en armónicos octavados, acompañados por bajos, en la primera parte del compás, y a contratiempo en las dos segundas partes del compás. El arpeggio de armónicos, lleva “escondido” el tema de la introducción de El Amor Brujo.

En el compás 9 comienza una segunda frase, con una melodía marcada en el bajo, en la menor, acompañada de un trémolo en las notas mi-si, en la 1º y 2º cuerda.

Estas dos secciones, aparecen adaptadas, una quinta superior, justo después, tanto los armónicos como la línea del bajo, a partir del compás 20.

En el compás 27, aparece, una sección totalmente distinta, consta de tres voces. La melodía está en la voz superior, con las notas sib y la. el bajo sostiene la armonía, y percutiendo en ocasiones en partes débiles, lo que da fuerza y carácter a la sección. La voz intermedia va haciendo a corcheas una nota repetitiva (si) apoyada, en do, en cada una de las primeras notas del compás. En el compás 35 la melodía pasa al bajo (esta es la sección que yo modifiqué, como dije en la nota al pie de la página anterior)

En el compás 38 se pasa a una parte más declamada, con dos melodías y bajo, esta vez con la nota sol en los graves. La melodía superior sigue desarrollando el tema del c. 26, mientras que la voz intermedia pasa, a fusas, a una escala descendente, hasta llegar al si de la 5º cuerda.

Tras un enlace, la pieza queda solamente con una melodía en el bajo, con la indicación “pesante”, muy expresiva, y casi “ad libitum” que dará paso en el compás 49 a una sección de arpeggios, muy guitarrísticos, en los que se mantienen las dos notas al aire de las cuerdas del bajo, como pedales, y la armonía superior se va dirigiendo con las 2º, 3º y 4º cuerdas, haciendo una melodía con la primera. Esta parte crea una gran tensión, que desemboca en un acorde, en el compás 50. En este momento, donde se esperaría un relax, Rodrigo, magistralmente continúa con una escala, a fusas, que resolverá en el compás 53, en un acorde muy abierto de Re menor, que para mí es el clímax de esta sección. Sin

embargo, la invocación no acabará hasta 5 compases después, donde la textura vuelve a ser menos densa, (con el mismo diseño que en el compás 26, 2 voces y bajo), aunque por la ambigüedad de la armonía y la sucesión de entradas de las distintas voces la relajación no llega sino con la entrada del polo.

La danza, es un polo, y rítmicamente tiene relación con la canción del fuego fatuo, de falla, con las mismas acentuaciones, carácter y disonancias está en 6/8, y en re mayor. Como dije antes, tiene una forma A-B-A, con una coda. A continuación analizo cada parte.

**La parte A**, comienza con una figuración de corcheas, en 6/8, (c. 59) donde la melodía principal va reforzada por terceras, y la línea del bajo va haciendo la armonía arpeggios, cruzandose a veces esta línea con la superior.

En el compás 79, la línea del bajo, aunque sigue haciendo el mismo tipo de arpeggios, cobra mayor importancia, al estar en la voz superior solamente un fa# en la primera cuerda, en trémolo.

Toda esta sección de A se adapta armónicamente una 5° por arriba (en la dominante), para repetirlo a partir del compás 89.

**La parte B** comienza en el c. 118, alternando  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{2}{4}$ , en cuatro compases que servirán de introducción. Aparece una melodía en el bajo a corcheas, con un arpeggio por arriba de dos notas mantenidas en seisillos. En el compás 122, esta misma melodía pasa a un trémolo en la voz superior, y la voz inferior, a corcheas, en  $\frac{3}{4}$ , hará las veces de soporte armónico y contrapunto de la melodía a la vez.

El trémolo da paso a una sección (c.138) que alterna acordes rasgueados al principio de cada compás con una melodía armónicamente enriquecida con terceras superiores, que se ejecutan de forma arpegiada, en tresillos de semicorchea, alternando  $\frac{5}{8}$ , y  $\frac{3}{4}$ , que va decrescendo, hasta llegar a piano, (c.145) a una parte contrastante, con un sencillo motivo rítmico y melódico que repite cada dos compases, en el bajo, y que servirá de enlace con la nueva aparición del trémolo.

En esta segunda aparición del trémolo de la sección B(c.151), comienza el mismo tema de antes, pero esta vez en re menor, para modular 4 compases después de nuevo a re mayor. Repite la textura y las voces de la aparición anterior, así como la entrada a una nueva sección (que anteriormente sería en el c.138) aunque esta vez, esta sección dará paso directamente a la reexposición.

**Reexposición** del tema A: Vuelve a la tonalidad de re menor, y a 6/8. La primera parte del tema en la reexposición (c.167) tiene también una melodía reforzada con terceras en la voz superior, y un bajo, que hace arpeggios, aunque esta vez no habrá repeticiones. El tema pasa a una sección de puente con la coda (c.189) (que se corresponde en textura con el enlace entre las dos partes de B).

La coda comienza en el compás 185, con una sección de armónicos que recuerda a la sección del principio, aunque esta vez a negras, y sin acompañamiento de bajos, y que repite el tema de la introducción del amor brujo. Y para terminar, ya pianissimo, con el mismo material de enlace que usó entre las dos secciones de B, rallentando y disminuyendo, llega a tres acordes, a acorde por compás, en la menor.

**Leo Brouwer (Cuba, 1939)** inicia su formación musical en el ámbito familiar. Luego, estudia guitarra con Isaac Nicola (discípulo de Pujol), entre 1953 y 1954; posteriormente, en el Conservatorio Peyrellade de La Habana, acercándose a la composición de forma autodidacta.



En 1960, está al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde crea, en 1968, el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que reunió a varios creadores jóvenes cubanos para llevar adelante un trabajo renovador vinculado al cine y a la música popular que ha marcado pautas en la historia musical de Latinoamérica.

En 1961, es nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de La Habana y, dos años más tarde, lo es también de composición; así como asesor musical de la Cadena Nacional de Radio y Televisión.

Desde entonces, ha impartido clases magistrales y cursos por todo el mundo; ha dirigido orquestas sinfónicas y de cámara. En 1987, la 22ª Asamblea del Consejo Internacional de Música (CIM) de la UNESCO lo elige Miembro de Honor.

Director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, miembro del Consejo Internacional de la Música, consejero artístico del Festival de Martinica, miembro de la Academia de las Artes de Berlín, miembro honorario de la Sociedad Internacional de Autores de Música, director artístico del Festival Internacional de Guitarra de La Habana y presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra, entre otras responsabilidades artísticas en el mundo entero.

Hasta hace unos años, fue también ha sido el Director titular de la Orquesta de Córdoba.

## **La obra para guitarra de Leo Brouwer**

A partir de los años 50, Leo será la principal figura de la guitarra en Cuba, y una de las más representativas en el mundo. Su obra puede ser dividida en **tres fases**.

**1º fase: Nacionalismo** de 1955 a 1962, puede ser llamada de nacionalista. Estamos en el periodo en el que Leo va de lo nacional y propio a lo continental latinoamericano; y por ese camino a lo internacional.

Muchos compositores latinoamericanos comenzaron sus carreras, a partir de la segunda mitad del XX, como ardientes nacionalistas y se sintieron responsables de llevar a cabo una reconciliación entre las técnicas más avanzadas del modernismo europeo y los elementos melódicos y rítmicos propios del folclore de su país. Tal era el caso de compositores como Hector Villalobos, Carlos Chavez, y Alberto Ginastera. Leo, en cambio, define a su música como música de fusión de modelos culturales de lo culto y lo popular, algo que puede pertenecer legítimamente al pos-modernismo. Nunca se ha planteado la dicotomía entre música popular y culta.

Se caracteriza esta época fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales.

Brouwer parte de su cultura afrocubana. El rito africano en cuanto a música y danza se refiere, contiene un factor repetitivo de células que llevan a la catarsis. Este sistema, a su vez, se encuentra en la esencia de la corriente minimalista actual.

Una vez formado como guitarrista, Brouwer, se inicia como compositor con el único objetivo de rellenar los huecos vacíos del repertorio guitarrístico. En el año 1956 estrena su primera gran obra: un preludio en el que logra un contrapunto del tres criollo. Un ejemplo de esto sería "Pieza sin título":

*"Nuestra música popular adolece de estas debilidades formales, de las texturas, del desarrollo temático, contrapuntístico, y se hace fuerte en valores rítmicos, y quizás en un segundo plano, en valores de tipo armónico. Luego entonces, para mi era más importante contar con la fuerza del elemento rítmico, y buscar nuevos lenguajes en los demás formantes: no supeditar formantes; de ahí que algunas de estas cosas puedan tener valor."*

( Jesús Ortega. Entrevista grabada a Leo Brouwer).

Otras obras de este periodo serían "Pieza sin título", " Recitativo", "Danza característica", " Cuatro micropiezas" y "Homenaje a Falla".

## **2º fase: Vanguardia**

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 significó para Cuba un vuelco total en la vida nacional. Leo va a Nueva York como becario del Gobierno revolucionario. Esto le permitió un contacto más directo con la vanguardia musical que se estaba produciendo. Por eso, tras un periodo en el que el compositor hizo un repliegue de maduración efectiva de ideas y compuso algunas obras para otros instrumentos, se inicia una etapa en la que se plantea una renovación de la composición para la guitarra.

A partir de estos años 60, el lenguaje de sus composiciones se va desarticulando, se atomiza y comienza un periodo de vanguardia.

Después compone otras obras donde la forma se convierte en un elemento mucho más importante que el lenguaje directo . Estos cambios pueden verse con toda claridad en algunas de sus obras de plena madurez . Por eso , desde las "Tres danzas concertantes", en 1958, abandona las formas musicales tradicionales para emplear formas extramusicales: geométricas , pictóricas...; formas aleatorias y formas basadas en composiciones celulares de cuatro o cinco notas de la que saldrá una obra de excelente estructura. Ese desarrollo en espiral está sobre todo en las "Tres danzas concertantes" y en " Cánticum" que según palabras de Emilio Pujol, esta obra se convirtió en un punto de partida para la composición guitarrística , al igual que hizo Falla en su "Homenaje a Debussy". El "Elogio de la danza" es otro ejemplo de esta época.

A pesar de su renuncia a la tonalidad y a la armadura esta fase mantiene uno o más centros tonales y una línea melódica compuesta por diferentes planos independientes unos de otros, formando más un tema propiamente dicho que una idea musical. Posteriormente volverá a usar la tonalidad, pero siempre como contraste, o como punto de reposo dentro de la atonalidad.

### **3º Fase: El minimalismo e hiper-romanticismo**

El mismo Brouwer la califica como de Nueva Simplicidad y que forma parte propiamente del Post-modernismo. Esta nueva tendencia se relaciona con el empleo de recursos expresivos que presentan dos vertientes: una minimalista y otra hiper-romántica, ambas mantenidas dentro de un supratonalismo.

Entre algunas de las características más expresivas de este periodo, prevalece un lirismo característico de la música que precedió a las corrientes atonales como: la recurrencia a los intervalos característicos como las segundas, cuartas, séptimas, o el uso de variantes como procedimiento fundamental de desenvolvimiento, al utilizar una célula fundamental como núcleo generador de una obra.<sup>16</sup>

"Espiral eterna", obra electroacústica de 1970, marca un punto muy alto en la historia del repertorio guitarrístico contemporáneo por su invención y estilo en el que no sólo ha hecho aportes en el lenguaje, sino también técnicos y estéticos.

El Decamerón negro es una de las obras representativas de este periodo.

---

<sup>16</sup> Esta es la base fundamental de la obra que analizo a continuación, el desarrollo de un motivo, de una sola célula, que va ocupando toda una pieza con sus variantes.

## Análisis de la obra

El Decamerón Negro recompuso en 1981, y está dedicada a la guitarrista Sharon Isbin. Es una obra en tres movimientos.<sup>17</sup> Con ella pretende evocar las raíces africanas de su pueblo, haciendo una obra totalmente descriptiva, basándose en una serie de cuentos, del mismo nombre, que el antropólogo alemán Leo Frobenius recopiló, y publicó en 1910. En esta obra se aprecia como Leo asume la cultura africana, imitando con la guitarra la sonoridad de instrumentos tradicionales de esta sociedad. También al analizar la partitura se deduce que Leo componía sin un esquema previo. Según él, “el lenguaje sonoro está interiorizado, y respeta la capacidad propia del sonido para crecer por sí mismo, y de ir por diversos caminos”.

Por ser esta una música totalmente descriptiva, analizaré cada movimiento exponiendo de que trata cada uno de los cuentos en los que se basa:

El primer movimiento “El Arpa del guerrero” está basado en un cuento en el cual un guerrero es desprestigiado por su pueblo por dedicar su vida a tocar la Kora (una especie de arpa). Al encontrarse su pueblo en apuros por guerras con otras tribus, este vuelve para ayudar, y vence a los invasores.<sup>18</sup> Después vuelve a su retiro musical.

Está compuesto en 5/8 y yo diferenciaría tres secciones distintas que se van combinando; A, B y C, donde la pieza tendría una forma A-B-A-C-A-B-A-C-A. aunque sería una especie de rondó, la duración de cada parte es diferente.

A: (Compases 1, 60, 96, 114, y 158) Esta sección es muy rítmica, y desarrolla en todo momento la célula que tiene como modelo el compás 3-6, acentuándose las 1º, 3º, y 5º partes del compás. Brouwer aprovecha posiciones fijas de la mano izquierda, recurso característico de toda su obra. En el compás 124, en medio de la 4º sección A, aparece un pasaje contrastante, de acordes simétricos, en cuanto a posición en la guitarra, acentuados, con la indicación “marcato”.

B: (compases 45 y 104) Esta es una parte más lírica, en la que acompaña una delicada melodía con arpeggios. Señala “un poco sostenuto” y “lírico”. La melodía guarda

---

<sup>17</sup> Aunque en la edición francesa de esta obra (editions musicales TRASATLANTIQUES) propone un orden preestablecido, en una edición cubana, quizá más cercana al mismo Leo, se apunta que los movimientos pueden ser tocados en cualquier orden. No obstante la analizaré en el orden preestablecido.

<sup>18</sup> Esto podría ser también una especie de metáfora para los músicos en general.

relación con la idea de la sección A, y las dos veces que aparece es idéntica esta melodía, y cambia muy poco el acompañamiento, estando transportada una cuarta por arriba (de G# a C#)

C: (Compases 72 y 150) Esta parte tiene la indicación “tranquilo” Es más lenta, y la textura es de acordes de 4 o 5 notas, que van conduciendo voces, destacando la voz de la 3º cuerda, que va haciendo apoyaturas. Alterna acordes arpegiados y plaqué, según la dirección que le quiere dar a la música.

Termina el movimiento con un pasaje más o menos virtuosístico, también extraído del tema A, con la indicación “vivo”

## **II: Huida de los amantes por el valle de los ecos.**

En este movimiento Brouwer va describiendo cada una de las secciones, y el análisis lo haré a partir de estas anotaciones que el compositor va indicando en cada una.

**A: Declamato pesante:** Es la introducción de esta parte. En cada uno de sus tres compases desarrolla a negras connotas mantenidas el motivo del primer compás. Este primer compás contiene la idea melódica de todo el movimiento, la cual va desarrollando en todo el movimiento con diferentes texturas) y un pedal de la nota mi en el bajo, que hace de sustento armónico.

**B: Presagio:** también en tres grupos de dos compases (4/4- 3/4) introduce una nueva idea melódica, precedida por unos arpeggios que recuerdan a la Kora (el arpa africana antes citada) y crea la atmósfera que da paso a la siguiente sección

**C: Primer galope de los amantes:** Esta parte está dividida en dos frases, cada una con un arco bien definido. En la primera (cc. 10-18) cada uno de los compases se repiten cuatro veces, los compases son de una duración indeterminada, (grupos de 4, 6, 8, 10, 20... corcheas) y la idea es desarrollar el motivo melódico del c. 10, haciendo un accellerando y crescendo hasta el c. 15, y un diminuendo hasta el 18, dando un efecto de un solo arco, en 9 compases, que en la práctica son 36 (recordemos que cada uno se repite 4 veces). Durante el crescendo desarrolla por ampliación el motivo musical, y durante el decrescendo lo reduce. La segunda parte de esta sección es un crescendo de

dos compases de pianíssimo a fortísimo, con un motivo melódico a corcheas, alternado con un arpegio de las notas mi-si (1º y 2º cuerdas al aire) , acabando en un arpegio a corcheas de la nota mi en cuatro diferentes octavas, con la indicación de allargando.

**D: Presagio:** esta parte es un solo compás que recuerda a la sección B, y sirve de puente, y prepara el oído para la siguiente sección.

**E: Declamado:** repite el motivo melódico de la sección A, esta vez a partir de un pedal en do#.

**F: Recuerdo:** desarrolla el tema principal, en cuatro compases, en este caso con un contrapunto de la misma melodía una quinta por abajo, con la indicación de “tranquilo”.

**G: Por el valle de los ecos:** Esta es la sección central de la pieza. La melodía del bajo desarrolla el tema principal, mientras a tresillos se hace un efecto de galope con las cuerdas 1º y 2º, en un arpegio constante a tresillos. Toda la sección va por grupos de dos compases, uno fuerte, en el que se expone una melodía, acentuando todas las notas de esta, y el segundo piano súbito, haciendo el efecto de eco, con las ultimas notas del compás anterior.

**H: Retorno:** es una repetición de los primeros compases de la sección G, y con ello da unidad a esta parte central de la pieza. Termina, en el compás 55 cambiando las notas de la melodía por armónicos naturales, en las cuerdas 5º y 6º, con la indicación de rallentando y disminuyendo

**I: Epílogo:** Para acabar, repite los arpegios y la idea melódica de la sección B, pero esta vez en orden inverso, o sea, empezando por el que antes fue el tercero, y terminando por el que antes fue el primero. Con esta pequeña coda da unidad a todo el movimiento. En decrescendo y rallentando repite el último compás.

### **III Balada de la doncella enamorada:**

Este movimiento está basado en el primer cuento de Leo Frobenius, en el cual, un muchacho, que no quiere ser guerrero tiene que abandonar su pueblo. En la nueva ciudad en la que se refugia, la hija del jefe de esa tribu se enamora de él, y para conseguir que sea guerrero, y con ello digno de su mano, convence al joven de que vaya a las batallas con los suyos, a base de embriagarlo con vino de miel, diciéndole que es un elixir para el estómago. En la historia, va una vez a la guerra de la que sale triunfante, y unos días más tarde, tras ser embriagado otra vez, se va a vencer a un tirano, que tenía esclavizado a medio pueblo, para que fuera reconocida su valentía.

La pieza de Brouwer tiene forma de rondó (A-A'-B-A-C-A) donde las partes A, más tranquilas y líricas, se corresponderían con las escenas del cuento donde el joven está en el poblado con la doncella enamorada, bebiendo vino miel, y las partes B y C, más rítmicas, imitan los tambores de guerra, y recrean la tensión de las batallas.

Los dos primeros compases son una pequeña introducción, que expone la idea rítmica que dará unidad a la obra, estando presente en los enlaces entre las secciones, y también en la parte A', en pizzicato.

La parte A está en re mayor. Tiene la indicación de Siempre lírico. Es la única parte de toda la obra en que explícitamente se usa una tonalidad. La textura es de un bajo, (la y re) que sostiene la armonía para dos líneas melódicas en la parte superior, que Brouwer diseña de una forma contrapuntística. Lo más destacable de esta parte es el uso en todo momento de las síncopas, tanto en la melodía como en el bajo, entrando a tiempo solamente en la última parte de cada compás el bajo.

Solamente en la primera entrada de A, aparece una segunda sección que desarrolla este mismo tema, pero todo una tercera mayor por arriba, antes de empezar la sección B., apareciendo en este caso, cada tres compases un pequeño motivo contrastante en pizzicato, que sale de la idea de la introducción.

Parte B: Es más rápido que la parte A. Mantiene en toda esta sección un obstinato, con el motivo de la introducción, esta vez más rápido, y en la voz intermedia, mientras la melodía superior, en figuración de blancas y redondas, van desarrollando un pequeño motivo musical de 4 notas, y se percute el bajo en los compases en los que la melodía

está en silencio. La voz superior es de una nota, aunque repite después la misma idea haciendo este mismo motivo en acordes de dos y posteriormente tres notas. En el compás 54 se hace un pequeño puente en el que interrumpe momentáneamente el obstinado. En el c. 61 empieza una parte, con las mismas ideas rítmicas y melódicas, pero en este caso, pasando la melodía al bajo, y el obstinado rítmico, con ciertas variaciones, pasa a la voz superior.

A partir del compás 69, alternará el obstinado rítmico con arpegios, extraídos del puente del c.54, y desarrollos de los mismos. Aquí el obstinado está en el bajo, y la melodía pasa a convertirse en acordes de 4 notas. Termina con el arpegio antes mencionado, pero en este caso rallentando, y acabando en calderón, para empezar la parte A de nuevo.

Parte C: Esta otra parte contrastante del tercer movimiento, está al mismo tempo que la parte B, “piú mosso”. Usa pequeñas células del obstinado de la parte C, pero sobre todo es característico el uso de arpegios, alternados con acordes de dos notas, que se mueven siempre por intervalos paralelos.

La figuración de los arpegios es de semicorchea, y Brouwer propone ligados, casi siempre de parte débil a parte fuerte, para ayudar a la articulación. Además, la disposición de las notas en los arpegios, provoca a distintas alturas la sensación de al menos dos melodías, de una tremenda riqueza rítmica.

Las células extraídas del obstinado de la sección B, las pide acentuadas, y acaban en blanca, siendo los momentos de respiración del fragmento.

Se podrían establecer dos partes: Una en la que usa como nota pedal el Re, y otra en la que usa como pedal el Fa en el bajo, a partir del c. 94, siendo esta última de un color armónico más oscuro.

Termina con el mismo enlace que usa en la parte B, para llegar a la última exposición de A. Después de esta última exposición, usará como coda un pequeño pizzicato, con la indicación de rallentando, y con una célula del motivo de la introducción.

## **Conclusión:**

El estudio tanto de los compositores como de las obras, muestra como a lo largo de las décadas, y en diferentes lugares del mundo, la función de la guitarra como instrumento solista ha ido evolucionando. En los siguientes puntos quiero hacer diversas comparaciones, para mostrar esta diversidad.

En cuanto al público al que iban dirigidas las obras, por ejemplo la sonatina meridional fue una obra concebida expresamente para los conciertos de grandes salas de todo el mundo de Andrés Segovia, mientras, la fantasía sobre motivos de la traviata estaba destinada más a pequeñas salas de cámara, y era una forma de hacer llegar la música operística de una forma más asequible.

Mientras la Sonatina e Invocación y danza o incluso el homenaje a Debussy son obras que parten de la música popular española, la traviata es una imitación de la ópera italiana y el decamerón busca una imitación de los ritmos y sonoridades africanos.

Sor y Arcas tienen una gran producción para guitarra, que ellos mismos interpretaban mientras el resto de los compositores de las obras estudiadas componían para concertistas<sup>19</sup>. En este aspecto, el otro extremo es Falla, que solamente compuso esta obra para guitarra, el homenaje.

Creo que estas diferencias deben ser tenidas en cuenta por el intérprete, y que tenemos la obligación de educar al público en este sentido y hacerle saber de estas diferencias, para que pueda comprender mejor la música, y así disfrutar más de ella.

Esta capacidad de la guitarra para crear diferentes climas, la independencia que le da el hecho de ser un instrumento polifónico, que puede hacer ritmo, melodía y armonía o acompañar a otros instrumentos aparte de las ya mencionadas posibilidades tímbricas, hacen de la guitarra un instrumento versátil, que puede evolucionar en muchos aspectos diferentes y que con la pequeña aportación de cada uno, irá dando frutos muy interesantes y atractivos.

---

<sup>19</sup> Incluso Brouwer, que a pesar de ser un gran intérprete, en este caso, El Decamerón fue escrito para Sharon Isbin

**-Nota aclaratoria** en cuanto al orden de las obras en el concierto:

Para una comprensión más lógica del presente trabajo, expuse las obras y compositores por orden cronológico. Sin embargo en el concierto las interpretaré en un orden diferente: En la primera parte tocaré la música española, y en la segunda música sudamericana. Pienso que es una buena idea comenzar con el homenaje a Debussy, para crear un clima apropiado y captar la atención del público. Continuaré con la “fantasía sobre motivos de la traviata”, y seguidamente la fantasía VII op. 30 de Sor, para acabar con Invocación y danza. En la segunda parte comenzaré con el decamerón, y para finalizar el concierto interpretaré la sonatina meridional. Este me pareció el orden más lógico para hacer el concierto lo más atractivo posible.

## **Bibliografía:**

- ALCÁZAR, Miguel: “obra completa para guitarra de Manuel Maria Ponce” Ed. CONACULTA, Etoile. 1998
- ARCAS, Julián.- Obras completas para guitarra. Nueva edición facsimil de sus ediciones originales. 52 piezas para guitarra ( 1 inédita), edición a cargo de Melchor Rodriguez, Soneto, Madrid, 1993.
- CHRISTOFORIDIS, Michael. Manuel de Falla´s Homenaje to Debussy.... And de guitar. Context, 3, (invierno 1992). Pag. 3-8.
- DI BENEDETTO, Alessio. Manuel de Falla. Homenaje Pour le tombeau de Claude Debussy. Milano, Carish.1996.
- GASSER, Luis “Estudios sobre Fernando Sor” Ed. ICCMU. Música Hispana. Textos. Biografías. 2003
- GIRO Radamés, *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- JEFFERY, Brian: “Ferrán Sors, compositor i guitarrista” Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1982
- MORGAN Robert P. *La música del siglo XX.*, Ediciones Akal, Madrid, 1994.
- MARCO, Tomás.- “*La obra de Falla y la guitarra*”, Madrid, 1979.
- NGUYEN TRAN, Kim “*The Emergence of Leo Brouwer’s Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*” Senior Honors Thesis Dartmouth College Music Department (2007)
- OTERO, Corazón. “Manuel María Ponce y la guitarra.” Ed. Fonopas, Mexico, 1981
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio: “Historia de la guitarra y los guitarristas españoles” (Editorial Club Universitario) Alicante, 2005
- RIUS ESPINÓS, Adrian: “La influencia de J. Arcas en F. Tarrega. Fantasía sobre motivos de la Traviata” (Artículo de la página [www.guitarra.artelinkado.es](http://www.guitarra.artelinkado.es))
- RIOJA Eusebio( coor.) . "Brouwer por Brouwer: mi música." En : *La guitarra en la historia*, colec. Bordón, vol. IV , Ediciones La Posada, Córdoba, 1993.
- RODRIGO, Joaquín, escritos comentados por Antonio Iglesias. Editorial Alpuerto, Madrid. 1999.
- SEGOVIA, Andrés: “An autobiography of the years 1893-1920” Londres, 1974
- SUÁREZ PAJARES, Javier y RIOJA VAZQUEZ, Eusebio: “El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental” Edit. Instituto de estudios almerienses.2003.
- SUÁREZ PAJARES, Javier “De Madrid a Joaquín Rodrigo. Una vida por la música.” Ayuntamiento de Madrid, 2001