



Universidad Nacional
Sistema de Estudios de Posgrado (SEPUNA)
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA)
Escuela de Música
Maestría en Música con Énfasis en Instrumento

"Utilización de Elementos Étnico-Culturales de diferentes culturas en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Española y Latinoamericana para Guitarra del s.XX "

Autor: Lic. David Calderón Castro

Tutor: MSc. Jorge Luis Zamora Almagüer

Documento Investigativo sometido a consideración del Comité de Gestión Académica (CGA) de la Maestría en Música para optar al grado de **Magister en Música con Énfasis en Instrumento - Guitarra**

Heredia, Costa Rica

Setiembre 2024

Comité Evaluador: MM. Jorge Luis Zamora
MM. Andrés Saborío
M. A. David Ramírez

Palabras Clave:

Guitarra clásica, Sonatas para guitarra, Antonio José Martínez Palacios, Leo Brouwer, Alberto Ginastera, Manuel María Ponce, Elementos étnico-culturales, Música folclórica, Fusión armónica, Nacionalismo musical, Guitarra folclórica criolla, Generación del 27, Música latinoamericana, Impresionismo musical, Técnicas compositivas, Análisis armónico, Identidad cultural, Tradiciones musicales, Vanguardismo, Música española.

Resumen:

La tesis “*Utilización de Elementos Étnico-Culturales de Diferentes Culturas en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Española y Latinoamericana para Guitarra del s.XX*” analiza las sonatas de Antonio José Martínez Palacios, Leo Brouwer, Alberto Ginastera y Manuel María Ponce. Estas obras fusionan tradiciones locales con corrientes vanguardistas del siglo XX, enriqueciendo el repertorio guitarrístico y explorando nuevas posibilidades técnicas y estéticas.

En el primer capítulo, se examina cómo Ginastera incorpora elementos folclóricos argentinos y andinos, combinándolos con técnicas contemporáneas. El segundo capítulo aborda la obra de Brouwer, donde se integran la santería africana y tradiciones españolas como los fandangos y boleros, en un lenguaje minimalista y experimental. El tercer capítulo se centra en la sonata de Antonio José, que sintetiza el impresionismo con el regionalismo español dentro del contexto de la Generación del 27. Finalmente, el cuarto capítulo analiza la Sonata III de Ponce, destacando la influencia del nacionalismo mexicano y su integración con estilos europeos como el romanticismo e impresionismo.

Este estudio resalta cómo estas sonatas reflejan y transforman identidades culturales, contribuyendo significativamente al legado de la guitarra clásica y destacando la riqueza cultural y diversidad estilística que define la música latinoamericana del siglo XX.

Tabla de contenido

Tema	5
Problema-pregunta	5
Objetivo general	5
Objetivos específicos	5
Delimitación	5
1- Sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios:	6
2- Sonata I de Leo Brouwer:.....	6
3- Sonata para Guitarra de Alberto Ginastera:	6
4- Sonata 3 de Manuel María Ponce:	7
Justificación	7
Estado de la Cuestión	8
Sonata III para Guitarra – Manuel María Ponce (1927)	8
Sonata para Guitarra - Antonio José Martínez Palacios (1933).....	10
Sonata I para Guitarra – Leo Brouwer (1990).....	12
Sonata para Guitarra Op.47 – Alberto Ginastera (1976)	13
Capítulo 1: Ginastera y sus raíces argentinas:	17
Introducción	17
Comentarios generales sobre la música folclórica argentina.....	18
El estilo de composición de Ginastera	20
Primer período	20
Segundo período	26
Tercer período	29
Elementos de la Guitarra Folclórica Criolla	31
Estilo de la guitarra folclórica criolla.....	31
El uso de elementos de guitarra folclórica criolla por parte de Ginastera	35
Elementos Andinos	41
Música Andina y los Cantos de Caja	41
El Uso de Elementos Folklóricos Andinos por Ginastera	46
Elementos del Baile Folklórico Criollo	50
El malambo y otros bailes folklóricos	50
El Uso de Ginastera del Malambo y Otros Bailes Folklóricos Criollos.....	54
Conclusiones	63
Capítulo 2: Brouwer y la fusión de tradiciones:	65
Juan Leovigildo Brouwer.....	65

I: "Fandangos y Boleros"	75
II: Sarabanda de Scriabin	86
III: La tocata de Pasquini	89
Brouwer por Brouwer	96
Citas extraídas del Libro "Gajes del oficio"	96
Cita extraída del artículo "A close encounter with Leo Brouwer"	98
Citas extraídas del artículo "La música, el infinito y Leo Brouwer"	99
Conclusión.....	101
Capítulo 3: Antonio José y la Fusión Armónica:	103
Introducción	103
Antonio José Martínez Palacios	106
La "Generación del 27" española	111
La Sonata Para Guitarra (1933)	113
Generalidades	113
Análisis Armónico y Motívico.....	116
Allegro Moderato	116
B. Minueto:.....	141
C. Pavana Triste.....	151
Conclusiones	170
Capítulo 4: Ponce y los caminos de Fusión.....	172
Contexto Histórico	172
La época de Ponce.....	172
Estética musical	174
Ponce y la guitarra.....	176
Aspectos Biográficos.....	178
Sonata III	181
Introducción	181
Análisis musical	182
Allegro moderato.....	182
Chanson.....	186
Allegro non troppo	187
Observaciones técnico-interpretativas.....	190
Conclusión.....	192
Bibliografía	194

Tema

"Utilización de Elementos Étnico-Culturales de diferentes culturas en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Española y Latinoamericana para Guitarra del s.XX "

Problema-pregunta

¿Cómo se utilizan los elementos étnico-culturales de diferentes culturas en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música **Española y Latinoamericana** para Guitarra del s.XX?

Objetivo general

Estudiar la forma en que se utilizan los elementos étnico-culturales de diferentes culturas en cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música **Española y Latinoamericana** para Guitarra de s.XX

Objetivos específicos

- Estudiar la forma en que los elementos de la música africana llegan a Cuba e interactúan con los de la cultura hispánica. Y cómo se desarrollan en la Sonata I de Leo Brouwer.
- Analizar cómo convergen elementos característicos de la tradición suramericana (Argentina y región Andina) con las características de la música de arte europea, en la Sonata para Guitarra de Alberto Ginastera.
- Investigar la forma en que convergen los regionalismos y nacionalismos de España, con las vanguardias del s.XX en la Sonata para Guitarra de Antonio José.
- Examinar cómo interactúan elementos del nacionalismo en México (influenciado por España) con las diversas técnicas utilizadas por Manuel María Ponce en su Sonata III para Guitarra.

Delimitación

En este trabajo de graduación, exploraremos cuatro sonatas que han destacado dentro de las más importantes del repertorio guitarrístico del s.XX:

- Sonata para Guitarra de Antonio José Martínez Palacios
- Sonata I de Leo Brouwer
- Sonata para Guitarra de Alberto Ginastera

- Sonata 3 de Manuel María Ponce

Cada una de estas obras ha dejado un impacto significativo en la evolución de la guitarra clásica, y en este análisis, examinaremos detalladamente las características étnico-culturales que las hacen sobresalientes y su contribución al legado de la guitarra en el siglo XX.

A continuación, presento un breve acercamiento a cada sonata, con el fin de justificar la elección de dichas obras:

- 1- **Sonata para guitarra de Antonio José Martínez Palacios:** Esta sonata destaca por su singularidad y su carácter melódico y expresivo. Compuesta en 1933, se considera una de las primeras sonatas para guitarra del siglo XX que aborda de manera efectiva las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento. Además, la obra fusiona influencias de la música tradicional española con elementos modernos (fundamentalmente impresionistas), lo que le otorga una importancia histórica en el contexto de la evolución de la guitarra clásica.
- 2- **Sonata I de Leo Brouwer:** Leo Brouwer es un compositor contemporáneo de renombre, y su primera sonata para guitarra, escrita en 1957, es un ejemplo destacado de su estilo innovador. La obra se caracteriza por su enfoque vanguardista, que explora nuevas técnicas y recursos sonoros en la guitarra clásica. Brouwer incorpora elementos de la tradición de la santería africana, con características de la música contemporánea y experimental, como el uso de disonancias y contrastes dinámicos, lo que hace que esta sonata sea una pieza influyente y relevante para la historia de la guitarra en el siglo XX.
- 3- **Sonata para Guitarra de Alberto Ginastera:** Compuesta en 1976, la Sonata para Guitarra de Ginastera es una obra maestra del repertorio guitarrístico del siglo XX. El compositor argentino combina elementos folclóricos de su país de origen con técnicas de vanguardia y una gran virtuosidad técnica. La sonata está llena de ritmos complejos y utiliza una amplia gama de recursos expresivos. Su importancia radica en su enfoque innovador y en su contribución al desarrollo de nuevas posibilidades técnicas y sonoras para la guitarra clásica, cómo el uso de las técnicas extendidas.

- 4- **Sonata 3 de Manuel María Ponce:** Esta sonata, compuesta en 1927, es un hito importante en la historia de la guitarra del siglo XX. Ponce fue uno de los primeros compositores en escribir sonatas completas para guitarra clásica, y esta obra en particular destaca por su sofisticación y profundidad musical. La Sonata 3 combina elementos de la música romántica con toques impresionistas, creando una mezcla distintiva de estilos. Además, Ponce muestra un dominio excepcional de la escritura para guitarra, aprovechando las capacidades técnicas y expresivas del instrumento.

Justificación

El presente trabajo tiene como objetivo abordar un tema de gran relevancia en la música clásica latinoamericana: la utilización de elementos étnico-culturales de diversas tradiciones en cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Española y Latinoamericana para Guitarra del siglo XX. A lo largo de este estudio, se analizará cómo compositores de renombre han fusionado influencias culturales y étnicas en sus obras (sonatas), enriqueciendo así el repertorio guitarrístico y contribuyendo al desarrollo de la guitarra clásica. Esta justificación se fundamenta en la necesidad de comprender cómo la diversidad cultural y étnica ha influido en la creación y evolución de estas obras musicales icónicas.

La música es un reflejo de la sociedad y de la identidad cultural de un pueblo, y en ningún lugar es esta afirmación más evidente que en América Latina. El continente, caracterizado por su rica mezcla de culturas y tradiciones, ha sido históricamente un crisol de influencias indígenas, europeas, africanas y mestizas. Este proyecto busca profundizar en cómo estas influencias se han manifestado en cuatro sonatas específicas, abriendo así una ventana a la riqueza de la música latinoamericana.

El análisis detallado de las Sonatas Emblemáticas seleccionadas en este estudio justifica su elección por su destacado impacto en la evolución de la guitarra clásica y las diferentes culturas presentes en cada obra.

La elección de estas obras emblemáticas permite explorar cómo los compositores han interactuado con sus propias herencias culturales y cómo han innovado al incorporar elementos étnicos en la música para guitarra. La comprensión de estos aspectos contribuirá no solo al enriquecimiento del conocimiento musical, sino también a la valoración de la diversidad cultural y étnica de América Latina.

Y en última instancia, este trabajo busca llenar un vacío en la investigación musical al centrarse en la intersección de la música clásica, las influencias culturales y la identidad regional. A través del análisis detallado de estas cuatro Sonatas Emblemáticas, se espera arrojar luz sobre cómo los elementos étnico-culturales de diferentes tradiciones han moldeado y enriquecido el panorama musical latinoamericano para guitarra en el siglo XX, con el fin cardinal de que los guitarristas clásicos puedan evolucionar sus interpretaciones y conecten en mayor medida con la esencia de cada obra.

Estado de la Cuestión

La guitarra, símbolo de la diversidad musical latinoamericana, ha sido el lienzo sobre el cual compositores del siglo XX han plasmado la fusión de tradiciones locales con estilos contemporáneos. En este contexto, surge una pregunta esencial: ¿Cómo se reflejan los elementos étnico-culturales en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Española y Latinoamericana para Guitarra del s.XX? De tal manera que el objetivo de este trabajo es explorar la literatura existente sobre estas sonatas, identificando discusiones y hallazgos clave que revelen su profunda conexión con la identidad y evolución musical de la región a la que pertenece cada sonata. A continuación, presento individualmente la literatura relevante encontrada sobre cada sonata:

Sonata III para Guitarra – Manuel María Ponce (1927)

Cristancho R. (2012). Análisis Musical del Repertorio de Concierto de Grado, Énfasis Guitarra Clásica, Universidad Autónoma de Bucaramanga

El trabajo de grado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga se presenta como un estudio meticuloso de varias obras emblemáticas para guitarra, centrado en su contexto histórico, técnico y estilístico. En el primer capítulo, se abordan profundamente tres piezas de compositores

latinoamericanos: Manuel María Ponce, Heitor Villa-Lobos y Silvio Martínez Rengifo, lo que proporciona una rica perspectiva sobre la integración de elementos étnico-culturales en sus composiciones. El segundo capítulo, aunque de estudio más superficial, amplía el espectro al incluir obras de Weiss y Sor, además de otra pieza de Martínez Rengifo. Para la presente tesis, este documento ofrece un análisis detallado de las obras, sus contextos y sus técnicas, lo que puede proporcionar una base sólida para comprender cómo los compositores latinoamericanos incorporaron y adaptaron elementos culturales en sus sonatas. Además, al incluir obras de diferentes compositores y estilos, este trabajo de grado puede servir como una referencia comparativa, permitiendo identificar tendencias, similitudes y diferencias en la forma en que los compositores latinoamericanos abordaron la integración de elementos culturales en sus obras. Sin embargo, el aporte más significativo es en relación al punto 2.1.2 (pag.255) donde se aborda el periodo histórico de Ponce y el punto 2.1.3 (pag.255) donde se desarrolla el “origen de la sonata”.

Rodríguez, F. (2017). Análisis Interpretativo Sobre Obras Selectas de Manuel María Ponce: Una Observación Sociocultural, Estilística Y Técnica, Tesis de Maestría, Universidad nacional de Cuyo

El trabajo en cuestión se sumerge profundamente en el repertorio guitarrístico de Manuel María Ponce y su relación con el guitarrista Andrés Segovia. El estudio aborda cuatro obras clave de Ponce, analizando su técnica, interpretación y los estilos musicales que las influenciaron. Este documento no solo proporciona un análisis detallado de las obras de Ponce, sino que también destaca la interacción entre el compositor y el contexto sociocultural de su tiempo, incluyendo influencias europeas y mexicanas. Además, el trabajo se basa en teorías y métodos de renombrados teóricos y músicos, lo que garantiza un enfoque académico y técnico riguroso. Las referencias a otros investigadores y sus perspectivas sobre Ponce y su música, así como las entrevistas a expertos, ofrecen una visión holística y bien fundamentada de su legado. Este estudio, por lo tanto, puede servir como una base sólida para entender cómo Ponce incorporó y adaptó elementos étnico-culturales en sus sonatas, y cómo estos elementos se reflejan en la técnica y la interpretación de las obras.

Zabala C. (2021). Análisis Interpretativo de la Sonata III de Manuel María Ponce, Proyecto de Grado, Pontificia Universidad Javeriana

El documento aborda con profundidad la Sonata III de Ponce, una pieza esencial para la guitarra clásica del siglo XX. Y proporciona una contextualización histórica de Ponce, destacando su formación europea y su papel precursor en el nacionalismo musical mexicano. La relación de Ponce con el guitarrista Andrés Segovia, que catalizó su interés por la guitarra, es esencial para entender cómo Ponce incorporó elementos culturales en sus composiciones. La Sonata III, en particular, es un testimonio de su habilidad para fusionar técnicas y estilos variados, desde el contrapunto del siglo XVIII hasta el impresionismo del siglo XX. El análisis técnico-musical de la obra, junto con la exploración de su contexto histórico y cultural, ofrece una perspectiva integral que permite profundizar en cómo Ponce adaptó e integró elementos étnico-culturales en su obra.

Sonata para Guitarra - Antonio José Martínez Palacios (1933)

Whitehead, C (2002). Antonio Jose Martínez Palacios' Sonata Para Guitarra (1933), An Analysis, Performer's Guide, And New Performance Edition, Doctor Of Musical Arts With A Major In Music, The University Of Arizona

La investigación sobre la "Sonata para Guitarra (1933)" de Antonio Jose Martinez Palacios (1902-1936) destaca la necesidad de una nueva edición que considere tanto las demandas específicas de la guitarra como las características formales, temáticas y armónicas de la composición. Esta edición facilitaría enormemente la interpretación de esta obra maestra. El documento proporciona información histórica crucial sobre el compositor, los manuscritos, publicaciones y ejemplos musicales con notaciones analíticas. Es relevante para la tesis sobre la "Utilización de Elementos Étnico-Culturales en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Latinoamericana para Guitarra del s.XX" porque ofrece una perspectiva detallada sobre cómo los elementos culturales y técnicos se entrelazan en una obra, y cómo las ediciones pueden influir en la interpretación y percepción de esos elementos. Además, al analizar las diferencias entre las ediciones y los manuscritos originales, se puede obtener una comprensión más profunda de cómo los elementos étnico-culturales pueden haber sido interpretados o modificados a lo largo del tiempo. Esta investigación, por lo tanto, no solo proporciona una base sólida para entender la Sonata de Antonio José, sino que también ofrece herramientas analíticas y metodológicas que

pueden ser aplicadas al estudio de la demás sonatas latinoamericanas del siglo XX estudiadas en la presente tesis.

Tangarife, Luis (2012). Sonata Para Guitarra (1933) de Antonio José Martínez Palacios (1902-1936): Estudio de Relaciones Motívicas, Monografía de grado para optar al título de Maestría en Música con énfasis en interpretación, Universidad Eafit

La monografía sobre la "Sonata para guitarra (1933)" de Antonio José Martínez Palacios se sumerge en un análisis profundo de las relaciones temáticas entre los movimientos de la obra, con el objetivo de asistir al intérprete en la comprensión y ejecución de su forma. Al abordar la vida del compositor y las circunstancias que han envuelto a la Sonata desde su creación hasta la actualidad, este documento proporciona un contexto histórico y cultural esencial. Además, al desglosar la forma, armonía y desarrollo motívico, se ofrece una perspectiva técnica y analítica de la pieza. Para una tesis centrada en la "Utilización de Elementos Étnico-Culturales en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Latinoamericana para Guitarra del s.XX", esta monografía es invaluable, puesto que evidencia la raíz motívica (regionalismos) que permitieron la construcción de esta obra magistral.

De la Fuente, A (2015). Música y Religión en Antonio José Martínez Palacios, con motivo de estancia internacional en la Universidad Sorbona de París, avance en la transferencia de resultados para el CEI-BioTic de la Universidad de Granada, dentro de la línea de investigación: «Cultura, creación y educación musical» que concierne al curso de doctorado en Historia y Artes

El documento proporciona una detallada biografía y contexto histórico-cultural del compositor español Antonio José Martínez Palacios, enfocándose en su compromiso con el "regionalismo musical" y su relación con la Iglesia Católica. Antonio José, a pesar de las adversidades políticas y sociales de su época, se esforzó por transmitir el espíritu de cambio cultural en España y destacar la música popular de su región natal, Burgos. Su Sonata para guitarra (1933) es especialmente relevante, ya que, a pesar de la censura y el silenciamiento de su obra durante el régimen franquista, esta pieza logró resurgir y ser reconocida internacionalmente. Para una tesis centrada en la "Utilización de Elementos Étnico-Culturales en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Latinoamericana para Guitarra del s.XX", este documento es sumamente importante.

Además, la historia de censura y resurgimiento de la Sonata de Antonio José puede servir como un estudio de caso sobre cómo las circunstancias políticas y sociales pueden influir en la recepción e interpretación de obras musicales en diferentes contextos históricos.

Sonata I para Guitarra – Leo Brouwer (1990)

Luna M (2011), Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer, Proyecto Final, Postítulo de Guitarra, Conservatorio Julián Aguirre

El documento se centra en un análisis detallado de la sonata para guitarra del renombrado compositor cubano Leo Brouwer. Esta obra, rica en referencias y citas a otros estilos musicales y compositores, es un testimonio de la versatilidad y eclecticismo de Brouwer. Dado que su tesis se enfoca en la "Utilización de Elementos Étnico-Culturales en Cuatro Sonatas Emblemáticas de la Música Latinoamericana para Guitarra del s.XX", este análisis es de gran relevancia. Brouwer, al incorporar elementos de diferentes culturas y épocas, desde Beethoven hasta géneros musicales como los "Fandangos y Boleros", ofrece un ejemplo perfecto de cómo los compositores latinoamericanos han integrado influencias diversas en sus obras. Además, el enfoque metodológico propuesto, que combina análisis estructural con investigaciones sobre las citas y referencias, proporciona una herramienta valiosa para comprender y contextualizar la sonata dentro de la tradición musical latinoamericana. La elección de esta obra por parte del autor, debido a su admiración por Brouwer y la presencia constante de su música en su carrera, subraya la importancia y relevancia de la sonata en el repertorio guitarrístico del siglo XX.

Arcos M (2013). Nacionalismo explícito en la primera etapa de Leo Brouwer: Un Análisis Teórico Musical de Cuatro Obras para Guitarra, Maestría en Música, Universidad EAFIT

El documento se adentra en la corriente del nacionalismo musical, que tuvo su auge en la segunda mitad del siglo XIX en Europa, y cómo esta influencia se manifestó en la música latinoamericana del siglo XX, particularmente en la obra del compositor cubano Leo Brouwer. Brouwer, reconocido por su vasta producción musical y su profundo arraigo cultural, incorporó en su música rasgos tradicionales cubanos, evidenciando un fuerte componente nacionalista. La música de Brouwer refleja una amalgama de influencias y técnicas, desde el nacionalismo hasta el postmodernismo, y su enfoque en la tradición musical cubana es un claro ejemplo de cómo los

elementos étnico-culturales se han integrado en la música de guitarra latinoamericana. Además, la metodología propuesta, que combina el método histórico-contextual con la hermenéutica musical, ofrece una herramienta valiosa para analizar y comprender la música de Brouwer en su contexto cultural e histórico. Por lo tanto, este documento proporciona una perspectiva enriquecedora y un marco teórico idóneo, al ilustrar cómo Brouwer ha incorporado y adaptado influencias culturales, en sus obras.

Galindo I (2012). Cuatro Sonatas Latinoamericanas del Siglo XX Para Guitarra, notas al programa para obtener el título de: Licenciado Instrumentista En Guitarra, UNAM

Este trabajo ofrece una extensa y detallada exploración de la evolución y adaptación de la forma sonata desde sus orígenes hasta su manifestación en el siglo XX, especialmente en el contexto latinoamericano. Esta evolución, que abarca desde su concepción en el Renacimiento hasta su adaptación y transformación en el siglo XX, es esencial para entender cómo los compositores latinoamericanos del siglo XX, como Manuel M. Ponce, Julio César Oliva, Antonio Lauro y Leo Brouwer, han incorporado y adaptado esta forma en sus composiciones. Este documento proporcionará un marco histórico y contextual que permite entender cómo los elementos étnico-culturales se han entrelazado con la forma sonata en la música latinoamericana. Además, al destacar las características distintivas de la sonata a lo largo de los siglos y cómo los compositores han adaptado y reinterpretado estas características. Además este documento ofrece herramientas analíticas valiosas para examinar el resto de sonatas seleccionadas en la presente tesis.

Sonata para Guitarra Op.47 – Alberto Ginastera (1976)

Ortíz D (2019). Aspectos de la Música Tradicional Argentina en la Sonata Op 22 No 1 De Alberto Ginastera, Universidad Distrital Francisco José De Caldas

El documento analiza la sonata para piano Op. 22 no. 1 del compositor argentino Alberto Ginastera, enfocándose en cómo integra elementos de la música tradicional argentina con técnicas de composición contemporánea. Esta obra, emblemática del repertorio pianístico del siglo XX, busca fusionar el folclore argentino con lenguajes contemporáneos de la música académica europea. La música latinoamericana del siglo XX ha sido caracterizada por su fusión

de influencias europeas con tradiciones folclóricas locales, como se evidencia en compositores como Villalobos, Piazzolla, Zumaqué, entre otros. Estos artistas no solo recrearon ambientes musicales locales, sino que también desarrollaron lenguajes y estéticas propias que han ganado reconocimiento internacional. El análisis del documento se basa en la metodología de investigación-creación propuesta por el musicólogo mexicano Rubén López Cano, que considera la experiencia artística como una forma única de conocimiento. A través de una revisión bibliográfica exhaustiva, se identifican diferentes enfoques y metodologías que han abordado la obra de Ginastera. Sin embargo, el documento busca responder a cómo Ginastera establece vínculos con la música tradicional argentina, ya sea a través de citas textuales o reelaboraciones de la tradición. El análisis se centra en reconocer los elementos de la música tradicional argentina y su tratamiento con técnicas contemporáneas.

A pesar de que el documento no abarque específicamente la Sonata para guitarra, es esencial para la tesis ya que ofrece un análisis profundo de cómo el compositor, incorpora y transforma elementos de la música tradicional argentina en una obra académica del siglo XX. La metodología de investigación-creación y el enfoque ecléctico del análisis proporcionan herramientas valiosas para abordar otras sonatas y entender cómo los compositores han fusionado influencias culturales y técnicas contemporáneas. Además, al identificar las técnicas y estrategias utilizadas por Ginastera, se puede establecer un marco comparativo para analizar cómo los compositores latinoamericanos de las otras tres sonatas han abordado la integración de elementos étnico-culturales en sus obras.

Grover M. (1994). Alberto Ginastera's Use Of Argentine Folk Elements In The Sonata For Guitar, Op. 47, Doctor Of Musical Arts, The University Of Arizona

El estudio sobre la "Sonata para Guitarra, Op. 47" de Alberto Ginastera destaca su importancia dentro de las composiciones del siglo XX para guitarra, resaltando su innovador uso de elementos del folklore argentino. Ginastera, influenciado por compositores como Stravinsky y Bartók, logra fusionar técnicas contemporáneas con ritmos y características propias de la música tradicional argentina. Esta investigación se centra en tres categorías principales de elementos folklóricos presentes en la sonata: las características de la tradición de la guitarra criolla, elementos de los cantos de caja andinos, baguala, vidala, y finalmente, el malambo y otras danzas folklóricas criollas. Además, se destaca la evolución estilística de Ginastera, desde un

nacionalismo objetivo hasta un enfoque más subjetivo, combinando técnicas dodecafónicas y seriales con el carácter rítmico y la pasión del folklore argentino. Este estudio es esencial para la tesis, ya que proporciona un análisis detallado de cómo un compositor emblemático de Latinoamérica ha integrado y transformado elementos étnico-culturales en una obra maestra del repertorio de guitarra del siglo XX. La habilidad de Ginastera para sintetizar el folklore "imaginario" con técnicas contemporáneas ofrece un valioso punto de referencia para entender también las sonatas de Ponce, Brouwer y José.

Gaviria C. (2010). Alberto Ginastera And The Guitar Chord: An Analytical Study, Thesis Prepared For The Degree Of Master Of Music, University Of North Texas

El proyecto sobre Alberto Ginastera se centra en uno de los sellos distintivos del compositor: el acorde de guitarra, una sonoridad basada en las cuerdas al aire de la guitarra. Esta característica se encuentra presente a lo largo de la carrera compositiva de Ginastera, desde obras tempranas hasta las más tardías, sirviendo como un vínculo común entre diferentes etapas compositivas. El análisis se basa en una variedad de piezas que representan diversas tendencias y técnicas a lo largo de su obra. Además, el estudio proporciona un contexto histórico y biográfico detallado sobre Ginastera, desde su educación y primeros logros hasta sus conflictos políticos y evolución estilística. Esta investigación es crucial para la tesis, ya que ofrece una comprensión profunda de cómo Ginastera, un compositor latinoamericano emblemático, incorporó y adaptó elementos étnico-culturales en su música, específicamente a través del uso del acorde de guitarra.

Sottile A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera, Revista del ISM, Universidad de Rosario Universidad Nacional del Litoral

El artículo aborda la práctica de la cita musical en la obra de Alberto Ginastera, destacando tres tipos de citas: la folklórica, la "erudita" y la autocita. Estas citas no solo reflejan la evolución estilística de Ginastera, sino que también demuestran su habilidad para integrar y transformar diversas fuentes musicales en su propio lenguaje compositivo. La cita folklórica, que se basa en elementos del folklore argentino, es especialmente relevante para una tesis centrada en la utilización de elementos étnico-culturales en la música latinoamericana para guitarra del siglo

XX. Además, la mención de obras específicas, como las "Danzas Argentinas" y el ballet "Estancia", proporciona ejemplos concretos de cómo Ginastera incorporó estos elementos en su música. La práctica de Ginastera de citar y "reciclar" su propia música, así como su habilidad para "hacer algo nuevo con algo viejo" a través del bricolaje, refleja una coherencia y evolución en su estilo compositivo. Este estudio es esencial para la presente tesis, ya que ofrece una comprensión detallada de cómo Ginastera integró y reinterpretó elementos culturales en su música.

Gómez A. (2010). Análisis, Descripción y Uso De Los Ritmos Populares Argentinos En La Sonata Op. 47 De Alberto Ginastera, Proyecto De Grado, Pontificia Universidad Javeriana

El documento se centra en la exploración y comprensión de los elementos populares argentinos presentes en la obra del compositor Alberto Ginastera, con especial énfasis en la sonata para guitarra Op. 47. El marco teórico proporciona una visión detallada de los tres periodos estilísticos de Ginastera: el nacionalismo objetivo, subjetivo y el neo-expresionismo. Estos periodos reflejan la evolución de su enfoque hacia la integración de elementos folclóricos y técnicas compositivas avanzadas. Específicamente, el nacionalismo objetivo y subjetivo de Ginastera, donde incorpora y transforma elementos del folklore argentino, es esencial para comprender cómo los compositores latinoamericanos han integrado y reinterpretado su herencia cultural en obras para guitarra. Además, las influencias de Stravinsky y Bartók en la música de Ginastera ofrecen una perspectiva sobre la interacción global de ideas musicales y cómo estas influencias se entrelazan con las tradiciones locales.

Capítulo 1: Ginastera y sus raíces argentinas: *La Vidala, el Folklore y el Alma Quechua en la sonata para guitarra*

Introducción

Alberto Ginastera (1916-1983) es ampliamente reconocido como un maestro en el uso imaginativo de elementos de la música folclórica en la construcción de composiciones contemporáneas convincentes. La *Sonata para guitarra*, op. 47 (1976), es un ejemplo sobresaliente del enfoque compositivo de Ginastera. En este estudio se examinarán elementos folclóricos específicos en los que Ginastera se basó en la creación de la *Sonata para guitarra*, y se discutirá cómo se utilizan estos elementos en la construcción de la obra. (Grover, 1994, pag. 9)

Los elementos armónicos empleados en la *Sonata para guitarra* son típicos de las obras de madurez de Ginastera. Su lenguaje neoexpresionista se caracteriza por una atonalidad muy libre y expresiva. Se hace un uso extensivo de la armonía cuartal, que puede haber sido inspirada en parte por la afinación de la guitarra. Ginastera también incorpora procedimientos dodecafónicos de una manera muy libre y sin restricciones, evitando técnicas seriales estrictas. Los procedimientos dodecafónicos se utilizan generalmente para crear segmentos melódicos cortos o bloques cortos de armonía. (Grover, 1994, pag. 11)

El propio Ginastera enumeró tres características constantes en todas sus obras: la exaltación del lirismo, el uso de ritmos fuertes, tomados de las danzas masculinas, y finalmente un cierto clima expresionista, buscando evocar un ambiente casi mágico. Todas estas características están claramente representadas en la *Sonata para guitarra*. Compuesta en 1976, y ejemplificando el estilo maduro de Ginastera, es una obra audaz e imaginativa, que requiere un gran virtuosismo por parte del intérprete y solicita una serie de ingeniosos efectos especiales. La pieza comparte

características formales con muchas de las obras anteriores de Ginastera, en particular la *Sonata para piano n.º 1*, op. 22 (1952), el *Cuarteto de cuerda n.º 1* y el *Concierto para piano n.º 1*, op. 28 (1961). Cada una de estas composiciones consta de cuatro movimientos dispuestos en un esquema casi idéntico. El primer movimiento es una introducción enérgica. El segundo movimiento es un scherzo rápido en compás de 6/8, generalmente comenzando y terminando *pianissimo*, la evocación mística de Ginastera de la "música nocturna". Es interesante notar que los compases finales del segundo movimiento de la *Sonata para guitarra* son casi idénticos a los de los segundos movimientos de la *Sonata para piano n.º 1* y el *Cuarteto de cuerda n.º 1*. El tercer movimiento es una rapsodia libre y lírica, un marcado contraste con los ritmos impulsores de los movimientos circundantes. Finalmente, el movimiento de cierre es una toccata rápida basada en las características rítmicas del *malambo*. (Grover, 1994, pag. 10-11)

El presente estudio se centra en el uso que hace Ginastera de elementos de la música folclórica argentina en la construcción de la *Sonata para guitarra*. Como en muchos trabajos anteriores, Ginastera ha recurrido a elementos de la música folclórica argentina como punto de partida para crear su propio "folclore imaginario". El compositor expande estos elementos folclóricos, haciendo alteraciones y transformaciones imaginativas. El resultado es una composición coherente e integrada que encarna la sensación distintiva del material folclórico original, pero con la inventiva armónica y rítmica del siglo XX. Esta síntesis estilística es el sello distintivo del estilo maduro de Ginastera. (Grover, 1994, pag. 11)

Comentarios generales sobre la música folclórica argentina

Una revisión completa de la música folclórica argentina está fuera del alcance de este estudio. Con el propósito de iluminar el uso que Ginastera hace de elementos folclóricos en la *Sonata para*

guitarra, algunos comentarios generales pueden proporcionar los antecedentes necesarios para comprender el material que se discutirá. (Grover, 1994, pag. 13)

La música folclórica argentina se puede dividir en tres grupos por su origen: *andino*, *criollo* y europeo. La música de origen *andino* deriva de los pueblos indígenas de la región montañosa del noroeste argentino, sobrevivientes de las civilizaciones precolombinas. *Criollo*, es un término que se refiere a las personas y tradiciones culturales nacidas en el nuevo mundo, pero de ascendencia europea. *La música criolla* es la música folclórica de la población rural de las *pampas*, los pastizales centrales de Argentina. Por último, hay tipos de música folclórica más directamente influenciados por la cultura y las formas musicales europeas, valeses y schottisches, por ejemplo. Los elementos folclóricos utilizados por Ginastera en la *Sonata para guitarra* están extraídos de *la música andina y criolla*. (Grover, 1994, pag. 13)

Existe cierta dificultad en la aplicación de la categorización musicológica a la música folclórica. Las personas que tocan esta música están interesadas en canciones y bailes, no en formas o categorías rítmicas. Es difícil trazar la línea divisoria entre los *elementos culturales andinos y criollos*. La mezcla cultural que ha tenido lugar desde la conquista de Argentina dio como resultado una gran población *mestiza*, especialmente en el noroeste. Estas personas de ascendencia mixta indígena y europea también tienen una tradición cultural mixta, lo que complica los intentos de categorización. Las características de una tradición cultural migran con bastante libertad hacia otras. Los nombres de los tipos de piezas varían de una región a otra, y cualquier intento de una nomenclatura sistematizada seguramente estará plagado de excepciones y contradicciones. Sin embargo, hay características distintivas asociadas con tipos particulares de música folclórica, y

estas características son más pertinentes que los caprichos de la nomenclatura popular. (Grover, 1994, pag. 13-14)

El estilo de composición de Ginastera

Ginastera fue influenciado por Bartok, Stravinsky, de Falla, Debussy y Ravel. Entre las piezas más influyentes se encontraban *La Mer* de Debussy y *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky. La influencia nacionalista de estas obras es evidente en su primer gran éxito, *Panambi Op. 1*. Este ballet, interpretado por primera vez en 1937, se basa en una leyenda de los indios guaraníes de Argentina, y contiene sonoridades impresionistas y pasajes rítmicos neoprimitivos similares a los primeros ballets de Stravinsky. Producir un sonido nacionalista fue una preocupación de Ginastera a lo largo de su carrera. La rica historia musical de Argentina proporcionó a Ginastera una gran cantidad de material tonal y rítmico que iba a ser el aspecto más consistente de su música. Los motivos de la tradición popular sudamericana formaban un vocabulario musical que Ginastera usaba repetidamente y en varias combinaciones. Su manipulación de este material, sin embargo, cambió a lo largo de los años y explica los tres estilos que Ginastera describió como "nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neoexpresivo". (King, 1992, pag.7)

Primer período

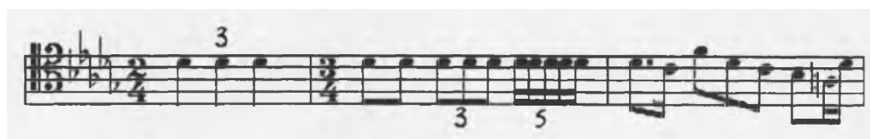
El primer período de Ginastera, "nacionalismo objetivo", comienza con su primer ballet *Panambi Op. 1* y la obra de piano *Danzas argentinas Op.2* en 1937 e incluye todo su trabajo hasta *Pampeana No. 3* en 1954. La música de este período se basa directamente en los ritmos y melodías de la música folclórica argentina, aunque rara vez contiene citas literales. El uso derivado del material popular por parte de Ginastera se divide en dos tipos: movimiento lento y formas de movimiento

rápido. Los movimientos o secciones lentas se toman prestados principalmente de la vidala o triste. Los movimientos rápidos se basan en los ritmos de la zamba, el gato y, lo más importante, el malambo. Los movimientos lentos de Ginastera se pueden subdividir en dos tipos. La primera (Ej. 1a.) imita la recitación de una sola nota típica de muchas tribus indias sudamericanas con una reiteración sucesivamente más rápida de un solo tono a menudo trinado o embellecido. Esta forma se utiliza en el tercer movimiento de la Pampeana No. 2 (Ex. 1b.) y el tercer movimiento de la Sonata para Guitarra, que se discutirá con más detalle. (King, 1992, pag.8)

Ejemplo 1a. Melodía de Nambicura



Ejemplo 1b. Pampeana No. 2 (de los compases 104-107)



El segundo tipo toma su forma de la vidala argentina o triste. Los ejemplos de este tipo aparecen al principio de las Danzas argentinas (1937) y reaparecen constantemente a lo largo de su trabajo.

La palabra vidala proviene de la palabra española "vida", que significa vida, y el diminutivo quechua "la" que significa poco. A veces se añade "y" para significar "pequeña vida mía". La vidala combina elementos indios y españoles. Es de origen inca, y es similar en forma a El romance o copla español del siglo XVI, una canción narrativa que describe un evento histórico. Basado en líneas de ocho sílabas y estrofas de cuatro líneas, este cuadrin suele rimar abab, abba o abcb. La vidala es interpretada por dos voces en tercios paralelos y acompañada por la guitarra y el bombo, un tipo de bombo. Es en un tiempo doble o triple lento, las frases son cortas y el modo puede ser dorico o lidio, pero la mayoría de las veces pentatónico. La melodía alterna entre los modos mayor y menor relativo con un descenso melódico y una cadencia menor al final. (King, 1992, pag.9-10)

Ejemplo 2. Vidala, Tucuman; rec. y transcr. I. Aretz

Va-mos can-tan-do y bai-lan-do Me ce-la y se va A le gran-
di-to vi-ve-mos Due-nō no ten-go ni voy bus-can-do

Similar a la vidala es la triste. El triste, una palabra española que significa triste o afligido, es de Perú y es una canción de amor o de la muerte de un ser querido. La forma, del renacimiento español Glosa y decima, consta de dos partes: un cuarte seguido de diez líneas octosilábicas. Se hizo popular en el norte de Argentina a finales del siglo XIX. Al igual que la vidala, el triste combina elementos indios y españoles tanto en el texto como en la música. Las melodías también son pentatónicas y armonizadas en tercios, pero ¿es algo más lenta que la vidala? Las características de la vidala y la triste se encuentran a menudo en los episodios líricos y los movimientos lentos de Ginastera. Estos incluyen frases de cuatro partes, formas simples con longitudes de frase iguales,

melodías de armonización en tercios, uso de los modos mayor y menor y la línea melódica descendente. Las composiciones que utilizan este formulario incluyen *Impressions de la Puna*, *Estancia*, *Dos Canciones*, *12 Preludios Americanos* y *la Sonata para Guitarra*.

La fórmula de Ginastera para movimientos rápidos también se divide en dos tipos. El primero se deriva de las formas de baile del gato, la zamba y el malambo, todas con un tempo rápido y una marca de tempo común de 6/8 o alternancia entre 6/8 y 3/4. El segundo tipo es el scherzo que Ginastera desarrolló más adelante en su carrera. El gato, uno de los bailes rurales más importantes de Argentina, está en 6/8 + 3/4 y se canta con acompañamiento de guitarra que se rasguea durante los versos y se arranca en los preludios e interludios. El ejemplo 3. ilustra un preludio típico. (King, 1992, pag.10-11)

Similar al gato es el zamba, del zamacueca peruano. Está en 6/8, pero es un poco más lento que el gato y a menudo consiste en una introducción de guitarra seguida de una sección vocal de cuatro compasadas repetidas dos veces. (King, 1992, pag. 12)

Ejemplo 3. Prelude to Estilo



La más importante de las formas de baile es el malambo. Ginastera utilizó esta forma de manera consistente a lo largo de su carrera como un movimiento rápido en trabajos multimovimiento. El malambo, descendiente del zapateado español, es un baile rápido en 6/8 o 6/8 + 3/4 con hemiolas

puntuando los extremos de las frases. Las asociaciones con el baile enérgico del gaucho acentúan las cualidades heroicas de los malambos de Ginastera. (King, 1992, pag. 12)

"Muchas veces el justo dura de seis a siete horas. En el Bragado en 1871 vimos un malambo que duró casi toda la noche, que consta de setenta y seis figuras Por cada uno de los bailarines. Los espectadores están fascinados por los pies del bailarín, que pasan por complicados golpes, barajas, estampados, doblados y cruces, a veces apenas parecen tocar el suelo con las suelas de sus botas. Los espectadores aplauden, gritan y apuestan por un bailarín u otro, mientras que incluso las mujeres y los niños son arrastrados por el frenético entusiasmo engendrado por el movimiento vertiginoso". (King, 1992, pag. 13)

La coreografía del malambo, donde cada bailarín imita algunos de los pasos de su predecesor y añade nuevos pasos, fue el modelo para el rondó de los movimientos rápidos de Ginastera. Al igual que el malambo tradicional, el malambo de Ginastera consiste en un $6/8 + 3/4$ con el énfasis rítmico en la octava nota. Las hemiolas de cuarto de nota punteada marcan el final de las frases con un alivio rítmico de la intensidad creada por el ritmo de conducción de $6/8$. Ginastera se aparta del malambo tradicional con su uso gratuito de los ritmos de baile del gato y la zamba, un tempo más rápido y el uso de métricas alternas. Una de sus fórmulas rítmicas comunes es un período de dos frases con una extensión de cuatro frases que alterna $5/8$, $6/8$ y $7/8$. El cambio de métrica puede acelerar o ralentizar la unidad rítmica que contribuye al drama de la danza. Los ejemplos de los malambos de Ginastera incluyen *"Danza del gaucho matrero" (Ex. 4.) de Danzas Argentinas Op. 2 1937*, la *"Final Dance" de Danzas argentinas 1937*, el *Malambo para Piano 1940*, *"Creole Dance" de Twelve American Preludes 1944*, *"Scherzando" de Suite de danzas criollas 1946*,

Pampeana No. 3 (segundo movimiento), Cuarteto de Cuerdas No. 2, y el "Finale" de Sonata para Guitarra. (King, 1992, pag. 13-14)

Ejemplo 4. "Danza del gaucho matrero", compases 58-60.

También se encuentra en estas primeras obras el "acorde de guitarra". "A lo largo de todas sus obras, desde la primera hasta la última, Ginastera utiliza esas notas de las seis cuerdas abiertas de la guitarra E A D G B E sucesivamente". Este acorde aparece como una cita literal del instrumento y en diversas formas. "*Danza del viejo boyero*" de *Danzas argentinas Op. 2 (Ex. 5.)*, ilustra el uso del acorde de guitarra. Su posición, en negrita a las secciones circundantes, acentúa aún más su importancia simbólica. (King, 1992, pag. 14)

Ejemplo 5. "Danza del viejo boyero" compases 77-78.

En este primer período, de 1934 a 1948, Ginastera escribió 19 obras; siete grandes obras para sinfonía o coro, y 12 obras en solitario y de cámara. Ginastera utiliza material folclórico argentino a lo largo de su trabajo, pero la música de este primer período se basa en él más directamente. Las formas suelen ser simples, binarias o ternarias. Los movimientos lentos se derivan de la vidala y triste, y los movimientos rápidos de la malambo, el gato y la zamacueca. Los tonos de las cuerdas abiertas de las guitarras se establecen como un motivo significativo y recurrente. Estos motivos se siguen utilizando a lo largo de la carrera de Ginastera en combinación con otros motivos y técnicas. (King, 1992, pag. 15)

Segundo período

El Cuarteto de Cuerdas No. 1, 1948, marcó el comienzo de su segundo período, que iba a durar unos seis años. El musical de Ginastera Los pensamientos se hicieron más profundos, las formas más elaboradas y la construcción musical se basó en técnicas más avanzadas. Aunque los elementos rítmicos y temáticos de la música argentina están presentes, el lenguaje atonal y las técnicas en serie se vuelven más frecuentes. Ginastera comenzó a utilizar procedimientos en serie junto con otros métodos de composición. Ha declarado que las filas de tonos aparecen en las primeras obras, como el Ballet Panambi (1940). Sin embargo, los procedimientos en serie no se emplearon significativamente hasta la Sonata para piano n.º 1 en 1952 y la Pampeana n.º 3 en 1954. Estas obras, al igual que otras del segundo período, no utilizan técnicas de doce tonos en todos los movimientos. Además, dentro de los movimientos en los que se utilizan procedimientos de doce tonos, se utilizan junto con armonías tercianas y cuartales. Las filas forman una unidad motival y no regulan necesariamente la estructura general de la pieza. El acorde de guitarra, con su predominio de cuartos, es compatible con las técnicas de doce tonos de Ginastera. Es un subconjunto cercano a una serie de cuatro cuartos de doce tonos. El acorde de guitarra también es

el tema germinal de obras como "Tema per violoncello ed arpa" de Variations concertantes. David Wallace explica su uso en este trabajo:

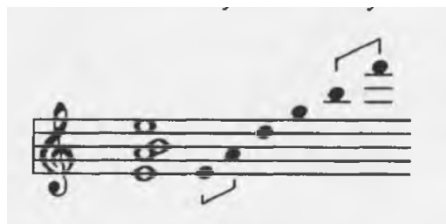
"El acorde de guitarra también tiene un efecto musical más inmediato. Su circunscripción, la combinación de un cuarto acorde construido sobre mi con una tríada en mi menor, gobierna el idioma armónico de gran parte de la obra. Incluso en las variaciones en las que las armonías se basan en diferentes combinaciones de intervalos, la diferencia Tiene la intención de contrastar el nivel armónico básico de la cuarta y tercera combinación del acorde de guitarra". (King, 1992, pag. 16-17)

La importancia del acorde de guitarra se enfatiza aún más por la cantidad de material motivacional que está asociado con él o derivado de él. Las tres primeras notas del acorde de guitarra, EAD, es un motivo que aparece en varias obras de Ginastera, incluido el Cuarteto de Cuerdas no. 1, Pampeana No. 1, Pampeana No. 2, Variaciones concertantes y dúo para flauta y oboe. El material motivacional discutido hasta ahora está relacionado directamente con el acorde de la guitarra. También hay una cantidad sustancial de material que se genera a partir del acorde de guitarra. El centro de tono de F# es importante, especialmente en su relación con E. El centro tonal de Fa#, junto con el acorde de guitarra, se encuentra en las primeras piezas, como en "Danza de lamoza donosa" de Danzas Argentinas Op 2 y más tarde en Pampeana No. 1 y el Segundo Cuarteto de Cuerdas. Malena Kuss explica la relación entre el acorde de guitarra y el centro de tono F#:

"La serie melódica de la afinación de la guitarra de seis cuerdas asumió asociaciones simbólicas a través del uso repetido y la transformación melódica consistente en treinta obras escritas

durante el período de treinta años que precedieron a la composición de la ópera [Don Rodrigo, 1963]. Utilizado sin adulterar en las primeras obras de piano, como las Danzas argentinas (1937) y la Malambo (1940), Ginastera introduce variaciones temáticas de este modismo en el movimiento del Sonata para piano (1952) y en el acompañamiento de arpa al tema del violonchelo en las Variaciones concertantes para orquesta de cámara (1953). Igualmente importante en estas obras es un acorde tallado en las cuartas exteriores del encuadre de la afinación de la guitarra (Ejemplo 4) que se convierte en la unidad temática principal (Ejemplo 5) en la Variación III de las Variaciones concertantes". (King, 1992, pag. 18)

Ejemplo 4. Acorde derivado del a partir de las cuartas exteriores de la afinación de la guitarra de seis cuerdas



Ejemplo 5. Variaciones concertantes. III, "Variazione giocosa per flauto "



Este acorde alterado cromáticamente, B E F# A B, contiene el segundo mayor, E F#, y el círculo de quintas, F# B E, que ocupa un lugar destacado en la Sonata para Guitarra. La relación de F# a

E está respaldada aún más por las implicaciones programáticas: el acorde E A d g c# f# es una variante de la afinación de la guitarra folclórica argentina. (King, 1992, pag. 18)

Los ejemplos politonales en la música de Ginastera se encuentran en su primer trabajo. "Danza del viejo boyero" de Danzas argentinas está escrita en dos claves, un tercio separado. En el trabajo del segundo período, la politonalidad aparece dentro de los acordes y frases en lugar de en un nivel armónico consistente. Los aspectos politonales se relacionan estructuralmente y conectan otros motivos y procedimientos. Ejemplos de esta politonalidad se producen en acordes que contienen tanto el tónico como el dominante como los fragmentos del acorde de guitarra. A medida que las estructuras se vuelven más complejas, la politonalidad se utiliza como un dispositivo de conexión que unifica los procedimientos de composición y los motivos que aumentan la unidad armónica. Ginastera escribió seis obras en su segundo período, 1948-1956, incluyendo el Cuarteto de Cuerda No. 1 y su famosa Sonata para Piano No 1. A lo largo de este período, el material motivado y temático siguió siendo el mismo. Las técnicas de composición, sin embargo, comenzaron a evolucionar. Hay más compacidad en la música, lo que resulta en una mayor complejidad. El acorde de guitarra, que en el primer período se usó simbólicamente, se convierte en un motivo germinal. Las técnicas en serie comienzan a aparecer en movimientos individuales de obras de varios movimientos. Este segundo período, considerablemente más corto que el primero, es una transición al tercer período. (King, 1992, pag. 19)

Tercer período

El Cuarteto n.o 2 (1958) marca el comienzo del tercer período. Es el primer trabajo en serie de Ginastera. Como Ginastera se convierte más en técnicas de doce tonos, el material programático se amplía. Mientras que las armonías triádicas y cuartales son compatibles con los modismos sudamericanos, como las melodías pentatónicas y las melodías armonizadas en tercios, el mayor

uso de técnicas de doce tonos por parte de Ginastera da como resultado sonoridades más complejas. Además de los modismos sudamericanos, las alusiones místicas y mágicas de la pasión dramática y el misterio poético se incluyen y representan por aleatorios, cuartos de tonos, grupos de tonos y efectos instrumentales y vocales inusuales. El misticismo programático asociado con este período está relacionado con la tradición popular sudamericana. Entre los indios de América del Sur, la canción es tan parte de la magia que la palabra india yewin significa tanto "cantar" como "caer en un trance". La mayoría de los motivos programáticos en su primer período están asociados con las melodías folclóricas y los ritmos de baile de América del Sur. Sus obras posteriores incorporan otro material programático, incluyendo citas de fuentes europeas. Las citas musicales de compositores del pasado se convirtieron en un motivo recurrente en la fórmula scherzo de este tercer período. Los Caprichos de Paganini se citan en el Concierto para violín, y la Sonata de Chopin en Si menor se cita en el último movimiento del Concierto para Piano # 2. El "Scherzo" de la Sonata para Guitarra contiene una cita de Die Meistersinger von Nurnberg de Wagner (ver Ejemplo 13a). (King, 1992, pag. 20)

El uso de técnicas tonales, seriales, aleatorias y programáticas desde el movimiento hasta el movimiento es un rasgo ecléctico de las obras posteriores de Ginastera. La Sonata de Guitarra, al igual que la Sonata de Violonchelo, la Sonata de Piano No. 1 y la Sonata de Piano No. 2, está construida con una variedad de técnicas y motivos de composición. Las formas de la canción argentina se encuentran en el primer movimiento; las asociaciones místicas representadas por grupos de tonos, efectos instrumentales y procedimientos aleatorios se encuentran en el segundo movimiento scherzo; los procedimientos dodecafónicos en el tercer movimiento; y la forma rondo del malambo en el cuarto movimiento. Ginastera nunca abandonó realmente los motivos y procedimientos de sus primeros períodos. A medida que exploraba nuevas técnicas, estas se

combinaron con las antiguas y dieron como resultado estructuras más complejas. Sin embargo, el aspecto común de todos los dispositivos motivacionales y de composición es su compatibilidad entre sí. Las armonías cuartales son similares al acorde de guitarra. Por lo tanto, los motivos derivados de él, como EAD, encajan en las armonías cuartales. Los procedimientos politonales hacen posible la adición de armonías tercianas. Las armonías triádicas se contrastan con otras armonías o se combinan para mejorar el impulso armónico. Ginastera expresa sus pensamientos sobre su evolución musical como "ya no está tan interesado en encontrar un idioma intrínsecamente argentino porque sé que si logro un lenguaje musical personal, esta también será la expresión inevitable de la mía Entorno. Así que ya no estoy buscando un estilo nacional, sino un estilo personal". (King, 1992, pag. 21-22)

Elementos de la Guitarra Folclórica Criolla

Estilo de la guitarra folclórica criolla

Las pampas, las vastas llanuras del centro de Argentina y hogar de los gauchos, son el centro de la tradición folklórica criolla. La música se basa en la guitarra como el instrumento estándar para acompañar canciones y danzas. Traída a Argentina por los españoles, la guitarra sigue siendo el instrumento principal en su música folklórica. Además de la afinación estándar, los gauchos desarrollaron una plétora de afinaciones alternativas, adaptadas caprichosamente para satisfacer las necesidades de tonalidades o piezas particulares. (Grover, 1994, pag. 15)

Los gauchos llevaban una vida solitaria en su mayoría, y esto se refleja en la música de las pampas, que consiste principalmente en canciones en solitario con acompañamiento de guitarra. Otro

aspecto interesante del estilo de vida de los gauchos es la naturaleza competitiva presente en ciertos géneros musicales, surgida en los encuentros entre vaqueros. En estas raras situaciones sociales, el enfrentamiento entre cantantes era la payada, en la cual un cantante improvisaba música y palabras compitiendo con otro. La competencia correspondiente entre bailarines solistas era el malambo. El malambo y varias otras danzas folklóricas criollas juegan un papel importante en la música de Ginastera y se discutirán por separado mas adelante. (Grover, 1994, pag. 15)

Las técnicas de guitarra de los gauchos dan a su música folklórica un sonido y una sensación distintivos. Rasgueado, tambora y técnicas de percusión generan los ritmos de la música. Rasgueado significa la técnica de rasguear las cuerdas de la guitarra, una idea aparentemente simple, pero los patrones rítmicos reales posibles a través de los diversos usos del pulgar y los dedos de la mano derecha son complejos y variados. Es bastante posible que los complejos rasgueados típicos de la música folklórica latinoamericana se originaran en las técnicas de guitarra del Renacimiento europeo. (Grover, 1994, pag. 16)

El rasgueado se complementa con la tambora, un efecto colorístico y percusivo creado amortiguando las cuerdas entre los rasgueos. Este efecto a menudo incluye el ruido percusivo generado al hacer que las cuerdas de la guitarra golpeen el diapasón, al presionar hacia adentro hacia el cuerpo de la guitarra mientras se amortiguan las cuerdas. (Grover, 1994, pag. 16)



Fig. 1. Guitar rasgueados & tamboras from Isabel Aretz, El folklore musical argentino (Buenos Aires: Ricordi, 1973) 59. Las cabezas de los diamantes representan el efecto tambora.

Este sonido es absolutamente característico de la música de las pampas, y técnicas de guitarra similares aparecen en toda la música folklórica latinoamericana. A pesar de la prevalencia de ambas técnicas de rasgueado y tambora, no hay notaciones estándar para ellas, y los diversos intentos de notación que se han hecho son en su mayoría demasiado simplificados o inadecuados para transmitir la complejidad de los sonidos y ritmos creados de esta manera. (Grover, 1994, pag. 17)

Además de los sonidos producidos con las cuerdas de la guitarra, la exuberancia e inventiva del guitarrista criollo también se manifestaba en una serie de efectos especiales. Cajoneo, la imitación de tambores folklóricos golpeando la parte superior y los lados de la guitarra con la palma abierta o el puño cerrado, es parte estándar de los recursos del guitarrista folklórico. Estos golpes, o golpes percusivos, agregan acentos rítmicos a los acompañamientos de guitarra criollos. Otro efecto inusual implica colocar la palma abierta de la mano derecha en la cara de la guitarra y deslizarla muy rápido y con fuerza, lo que resulta en un chirrido fuerte y agudo. Estos efectos especiales, junto con silbidos, gritos y pisoteos, eran una parte integral de la atmósfera general de las actuaciones folklóricas. (Grover, 1994, pag. 17)

El repertorio folklórico criollo consiste principalmente en canciones y danzas; las danzas suelen ser también canciones, a menudo con letras bien conocidas. Se han desarrollado varias formas estándar, aunque el término "estándar" se aplica en un sentido bastante laxo debido a la naturaleza de esta música, siendo tanto no escrita como en gran parte improvisada. Desde el punto de vista del guitarrista folklórico, hay ciertas características rítmicas que corresponden a cada tipo de pieza,

aunque hay espacio para la improvisación y la variación del ritmo dentro del alcance de un tipo particular. Muchas de las formas de canciones y danzas son similares, y un tipo de melodía o patrón de acompañamiento puede tener un nombre en las pampas y otro nombre en otra región. Por ejemplo, la zamba y la cueca son muy similares, debido a su descendencia común de una danza chilena anterior llamada zamacueca. El gato y la chacarera son otro par de tipos estrechamente relacionados. (Grover, 1994, pag. 17)

Los gauchos mismos no se preocupan por cómo podría escribirse su música, pero en general, el esquema métrico que mejor describe los ritmos de esta música es 6/8, con mucha hemiola y sincopa dando la sensación de 3/4. Las formas poéticas populares dan a estas piezas su estructura a gran escala de versos y estribillos. Cada tipo particular de canción o danza tiene sus propias características rítmicas típicas. Es bastante común tener sincopaciones entre la melodía y el acompañamiento. Algunos antecedentes han influido en algunas formas; por ejemplo, la seguidilla española es la influencia dominante en el gato. La estructura armónica es generalmente bastante simple, generalmente involucra solo unos pocos acordes, a veces nada más que I-IV-V-I. En canciones simples acompañadas de guitarra, no es raro que el guitarrista interprete una breve introducción, a menudo consistente simplemente en una secuencia rasgueada de los acordes que forman la base de la pieza, o a veces un preludio melódico punteado. (Grover, 1994, pag. 18)

Un ejemplo de una danza folklórica que muestra características típicas criollas es el gato. El gato fue una danza muy popular durante el siglo XIX, tanto en los salones provinciales como en entornos más humildes. Bailado por parejas, es una de las pocas danzas folklóricas que son rápidas y vigorosas, con movimientos muy animados. El gato suele ir acompañado de un rasgueo de guitarra ininterrumpido y uniforme en compás de 6/8. (Grover, 1994, pag. 19)

folklórica en la música de Ginastera casi desde el principio. Por ejemplo, el Malambo, Op. 7 (1940), para piano solo, comienza con los tonos de las cuerdas al aire de la guitarra, E-A-d-g-b-e'. Esta es una pequeña intonación perfecta, como si un guitarrista estuviera afinando antes de comenzar la pieza. Este "acorde de guitarra" basado en la afinación del instrumento aparece repetidamente, en forma estándar y transpuesta, como una especie de firma en muchas de las piezas de Ginastera. Por lo tanto, no es sorprendente encontrar que el primer acorde de la Sonata para Guitarra sea este acorde de guitarra de cuerdas al aire, finalmente presentado en su instrumento original. (Grover, 1994, pag. 20-21)



Fig. 3. Alberto Ginastera, *Malambo* for Solo Piano (1940) mm. 1-3.



Fig. 4. Alberto Ginastera, *Sonata para Guitarra, Esordio*, inicio.

Ginastera utiliza este acorde de cuerdas al aire como punto de partida para seleccionar centros de tonalidad importantes para toda la sonata. Obviamente, E es un centro de tonalidad importante en este movimiento y en el resto de la obra. El segundo acorde se altera para ser un acorde cuartal

perfecto E-A-d-g-c'-f, y así C y F entran también como centros tonales importantes. La segunda frase del movimiento inicial reemplaza este acorde cuartal con E-A-d-g-c#'-f#'. En este caso, Ginastera ha extendido el acorde de guitarra de cuerdas al aire hacia abajo en su imaginación; claramente, el F# y el C# se eligen para conformar la armonía cuartal, seleccionada moviéndose hacia abajo en cuartas desde E más allá de la altura ya presente de B. Estos también servirán como centros tonales importantes más adelante en la pieza. (Grover, 1994, pag. 22)

En la forma general ABA'B' del primer movimiento, predominan los elementos de guitarra folklórica criolla en la sección A. De manera típica del comienzo de una pieza folklórica, se presentan una serie simple de acordes, aunque, como se señaló anteriormente, estos acordes provienen de la imaginación de Ginastera, no de ninguna música folklórica. La serie melódica cuartal que sigue va desde la nota más baja hasta casi la nota más alta en el instrumento, y el resto de la primera página es una continuación de esta exploración, una forma transformada del prelude folklórico de guitarra. Ginastera pide un "sonido de silbido" varias veces en esta sección, que se produce al mover rápidamente una uña de la mano derecha contra los devanados de la cuerda más baja. Esto es claramente una referencia al sonido chirriante producido por los gauchos con la palma de la mano en la cara de la guitarra, un procedimiento probablemente impopular entre los guitarristas clásicos más inhibidos. (Grover, 1994, pag. 22)

Una parte central de la literatura folklórica criolla es la impresión causada por la vastedad del paisaje de las pampas. Uno de los aspectos más impresionantes y celebrados es el cielo nocturno en esta región de aire limpio y seco y, hasta hace poco, sin iluminación artificial; una expresión común de asombro se refiere a "un cielo diafano". Esta imagen es la influencia folklórica detrás del "entrelazamiento de sombra y luz, de ambiente nocturno y mágico, de contrastes dinámicos,

bailes distantes, impresiones surrealistas," como describe Ginastera el Scherzo, el segundo movimiento de la sonata. Esta evocación de un ambiente mágico nocturno, una imagen favorita de Ginastera, seguramente está en deuda con la "música nocturna" de Bartók, transportada desde Europa del Este a la Argentina central. (Grover, 1994, pag. 23)

El Scherzo presenta por primera vez la energía rítmica de los bailes masculinos de los gauchos; la firma de tiempo 6/8 y los ritmos enérgicos son típicos de la música de guitarra criolla. (Grover, 1994, pag. 23)



Fig. 5. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Scherzo*, mm. 1-2.

Aparecen otras referencias importantes al estilo de la guitarra folclórica: *rasgueados* y *tamboras* se ven en los compases 29-36, golpes percusivos aparecen en los compases 80-87. (Grover, 1994, pag. 24)

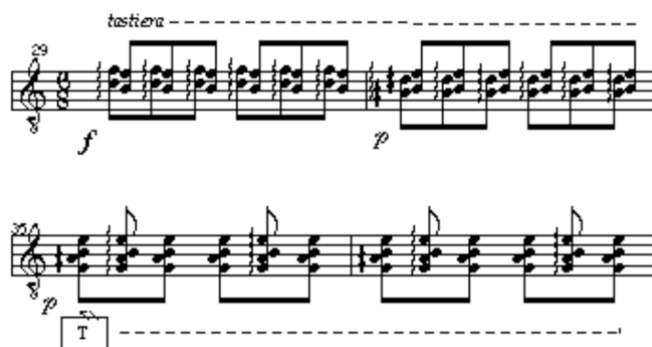


Fig. 6. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Scherzo*, mm. 29-30, 35-36.

Al final del Scherzo, Ginastera presenta una breve melodía tomada de la música de Sixtus Beckmesser en la ópera de Richard Wagner *Die Meistersinger*. La "fantasmagoría" del laúd de Beckmesser es respondida inmediatamente, como si fuera por algún gauchito imaginario de la época actual, dando el efecto de una payada, la improvisación de ida y vuelta tan popular entre los gauchos. (Grover, 1994, pag. 25)



Fig. 7. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar*, Scherzo, coda.

El tercer movimiento, Canto, está relacionado con el primer movimiento. Al igual que el Esordio, la forma general es ABA'B', nuevamente con elementos de guitarra criolla predominando en la sección A. La apertura de la sección A del Canto presenta un acorde arpegiado, muy parecido al comienzo del Esordio. Este mismo acorde se repite tres veces, con pasajes melódicos intercalados o trinos, evocando una vez más el prelude de un guitarrista folclórico. (Grover, 1994, pag. 25)



Fig. 8. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar*, Canto, opening.

Un estudio previo de la Sonata para Guitarra de Ginastera (King 18) afirma incorrectamente que el acorde inicial del tercer movimiento es una afinación de guitarra folclórica argentina. Un

examen de la documentación disponible sobre afinaciones de guitarra folclórica (Vega, Los instrumentos aborígenes, 165-71; Aretz, El folklore musical, 57-58) no enumera ninguna que corresponda a este acorde notablemente disonante, aunque varios ejemplos comparten algunas de las notas. Es posible que Ginastera haya construido este acorde inicial con algunas de las afinaciones folclóricas distintivamente bimodales en mente, pero no hay evidencia que confirme esta especulación. (Grover, 1994, pag. 25)

Al igual que en el Esordio, toda la sección A sirve como un prelude folclórico místico e imaginario para la sección B más lírica. Observa cómo al final de la sección se introduce el *Più lento e poetico* con una serie de tres acordes arpegiados, un gesto claramente folclórico. (Grover, 1994, pag. 26)



Fig. 9. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Canto*, B Section.

El último movimiento, Finale, está inspirado en el malambo, una enérgica danza folclórica criolla. Las características del malambo y otras danzas folclóricas criollas, así como su uso en el Finale, se discuten en el capítulo final. Además del uso de estas danzas, hay varios otros elementos folclóricos interesantes presentes. El movimiento comienza con el característico acorde de guitarra de cuerdas al aire, como lo hizo el primer movimiento, pero esta vez se pide al intérprete que recreé los rasgueos, tamboras y golpes percusivos del guitarrista gaucho. (Grover, 1994, pag. 26)

The image shows the first ten measures of the finale of Alberto Ginastera's Sonata for Guitar. The music is written for guitar and is characterized by a driving, rhythmic pattern of chords and single notes. The tempo is marked 'Presto e flogoso' and the mood is 'raguaaño'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'mf'. The notation is complex, with many chords and single notes, and includes a 'trage cnc' marking.

Fig. 10. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 1-10.

Este sonido característico se solicita a lo largo de todo el movimiento, y es digno de destacar que Ginastera ideó una notación muy creativa y compleja para indicar sus intenciones, completa con instrucciones de texto para el intérprete. A pesar de todos estos esfuerzos por parte del compositor, sigue siendo necesario tener un buen entendimiento del sonido y la sensación del estilo de guitarra criolla para poder realizar con éxito esta interpretación del movimiento. (Grover, 1994, pag. 27)

Elementos Andinos

Música Andina y los Cantos de Caja

Hay poca música sobreviviente de los pueblos precolombinos de Argentina. La conquista española destruyó casi todas sus tradiciones culturales, excepto en el noroeste montañoso de Argentina, que junto con Bolivia y Perú, formaba parte del imperio de los Incas. Los pueblos de estas regiones fueron simplemente sometidos en lugar de exterminados, y aunque han asimilado gran parte de la cultura española en los últimos cinco siglos, cierta cantidad de su tradición cultural indígena ha

sobrevivido. También ha ocurrido un gran difuminado de líneas culturales con la evolución de una gran población mestiza, o de sangre mixta, en estas regiones. (Grover, 1994, pag. 28)

Las regiones remotas donde ha habido menos mezcla cultural han conservado más de las tradiciones musicales indígenas, mientras que la música de los pueblos mestizos muestra más una mezcla de elementos musicales indígenas y criollos. El término "andino" se usa aquí para referirse a características musicales típicas del noroeste montañoso de Argentina. Estas características se refieren a la música de origen indígena o a la música mestiza de la región que muestra una fuerte influencia indígena. (Grover, 1994, pag. 28)

Un tipo común de canción popular entre la gente de la región noroeste es el canto de caja. Estas canciones, generalmente para cantante solista, son acompañadas solo por la caja, un pequeño tambor. La más antigua de este tipo es la baguala, literalmente "primitiva" o "áspera", cuyas melodías generalmente solo usan las tres notas de un acorde mayor, por lo general muy lentas, en compás binario. La baguala es común entre los diversos pueblos indígenas del valle de Calchaquí en el noroeste de Argentina, aunque también se puede escuchar fuera de esta región. (Grover, 1994, pag. 28-29)



Fig. 11. Baguala from Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: Biblioteca Inidef, 1978) 176.

Otra categoría de música abarca canciones con las siguientes características: uso estricto de compás ternario y uso de escalas hexatónicas con el cuarto grado elevado, generalmente en el modo de F. Estas canciones, cuando no son para cantante solista, suelen armonizarse en terceras paralelas, no infrecuentemente de manera bimodal, en la cual la voz principal utiliza el cuarto grado elevado mientras que la voz acompañante, cantando una tercera debajo de la voz principal, utiliza el cuarto grado natural. La frase cadencial casi siempre desciende de forma escalonada. La rítmica ternaria básica también ocurre en tres formas contraídas, con dos variaciones. (Grover, 1994, pag. 29)

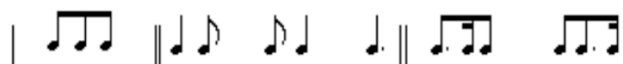


Fig. 12. Typical ternary rhythmic variations in *andino* music from Carlos Vega, *Panorama de la música argentina* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1944) 164.

Al igual que la baguala, estas canciones originalmente eran acompañadas solo por la caja, o tambor pequeño. Ahora es común que la guitarra se utilice también para el acompañamiento, ya sea en lugar de la caja o además de ella. El uso de la guitarra es un ejemplo de influencia criolla externa. Con frecuencia, el guitarrista incorporará una técnica de tambora, golpeando las cuerdas del instrumento, imitando el acompañamiento original del tambor. Estas canciones suelen tener un tempo moderado. (Grover, 1994, pag. 30)

La característica más distintiva de estas canciones es el uso del cuarto grado elevado. Se ha especulado que esto puede haber sido resultado de la influencia de la música gregoriana

introducida en la época de la conquista, pero se sabe que las escalas modales que incorporan el cuarto grado elevado existían en Argentina antes de la llegada de los españoles, ya que se pueden detectar en instrumentos musicales precolombinos. El uso del cuarto grado elevado está muy arraigado en la región noroeste. Este sonido característico está tan arraigado en esta área que las canciones que se originaron fuera de la región pueden ser alteradas espontáneamente para tener el cuarto grado elevado; por otro lado, las melodías de esta región tienden a tener el cuarto grado natural sustituido cuando se trasladan a otras partes del país. (Grover, 1994, pag. 31)

El género que refleja más típicamente estas características es la vidala, común en la música de los pueblos mestizos del noroeste. La palabra española vida, que significa "vida", se utiliza como término de cariño, y el sufijo -la es un diminutivo quechua. Los indios quechuas son uno de los pueblos andinos de la región que abarca el noroeste de Argentina, Bolivia y Perú. Algunas de estas canciones incluso conservan partes del texto en el idioma quechua. (Grover, 1994, pag. 31)



Fig. 13a. *Vidala*, showing use of raised 4th, from Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: Biblioteca Inidef, 1978) 215.



Fig. 13b. *Vidala* with altered rhythm, from Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: Biblioteca Inidef, 1978) 216.

Como se mencionó anteriormente, la nomenclatura para la música popular no es en absoluto consistente. El tipo de canción descrito aquí como una vidala ocurre en muchas partes de Argentina, a veces con otros nombres. Por ejemplo, en la región de Jujuy se la denomina yaraví, sin que se la confunda con otro tipo de canción folclórica totalmente diferente con ese nombre. Por otro lado, otros tipos de canciones con características completamente diferentes a veces también se llaman vidala. (Grover, 1994, pag. 32)

Las características descritas aquí no son reglas fijas y definidas; es posible encontrarse con canciones que no encajan claramente en una categoría musicológica particular, pero que muestran claramente características de más de un grupo. Algunos ejemplos son muy lentos, más parecidos a la baguala, pero que por lo demás muestran todas las características de la vidala. (Grover, 1994, pag. 32)



Fig. 14. Vidala lenta de Isabel Aretz, Música tradicional de La Rioja (Caracas: Biblioteca Inidef, 1978) 213. Aretz comentó que este ejemplo estaba notado en corcheas para ser consistente con otros ejemplos notados de la vidala, a pesar de que era lo suficientemente lento como para ser notado en negras. La pauta inferior muestra una representación equivalente en compás de 3/4.

Es común encontrar vidalas que carecen del característico cuarto grado elevado fuera de la región noroeste, y algunas vidalas mezclan el cuarto grado natural y elevado. (Grover, 1994, pag. 33)



Fig. 15. Vidala, mostrando el cuarto grado elevado y natural, y procedimientos cadenciales típicos, de Isabel Aretz, *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: Biblioteca Inidef, 1978) 129.

Este ejemplo también muestra las fórmulas cadenciales típicas de descenso paso a paso que terminan en 4-3 o en 2-1, con el final masculino habitual en bagualas y vidalas. (Grover, 1994, pag. 33)

El Uso de Elementos Folklóricos Andinos por Ginastera

El B sección del Esordio es descrito por el compositor como "una canción inspirada en la música Kecua". El término "Kecua" de Ginastera es evidentemente su propia versión alternativa de Quechua, una de las tribus de pueblos indígenas del noroeste de Argentina. La música muestra claras características andinas típicas de ciertos tipos de música folclórica de esa región. (Grover, 1994, pag. 34)



Fig. 16. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Esordio*, B Section.

La primer frase de esta sección manifiesta muchas características andinas típicas de los cantos de caja. La sensación general es muy parecida a la baguala, muy lenta, con un acompañamiento que recuerda al tambor. También hay muchas características de la vidala, que, como se mencionó anteriormente, deriva su nombre en parte del idioma quechua, y cuyos textos ocasionalmente contienen fragmentos de ese idioma. Observa el ritmo ternario, con las figuras punteadas típicas de la vidala. La línea melódica comienza en F e incorpora el distintivo cuarto elevado, una característica típica de la vidala en el noroeste. También observa el típico cierre paso a paso de la frase, seguido de un efecto de tambora imitando el caja. Esta imitación del acompañamiento de tambor también es típica de los acompañamientos de guitarra folclórica para vidalas. El tempo muy lento, típico de la baguala, es menos común en las vidalas, aunque ocasionalmente una vidala también utilizará un tempo lento. (Grover, 1994, pag. 34-35)

Aunque esta frase muestra claramente características de la música folclórica andina, también es claramente una creación de Ginastera. Es interesante notar que la melodía, además de su afinidad con el folclore andino, es una escala de tono completo parcial, que se ajusta bien a la propensión de Ginastera por la armonía cuartal. Aunque el primer acorde, un tríada de La bemol mayor en segunda inversión, evoca los típicos terceros paralelos de la vidala, la armonización evoluciona hacia una armonía cuartal. (Grover, 1994, pag. 35)

Un desarrollo interesante ocurre en la repetición de esta frase de apertura. Se reexpone la primera mitad de la melodía de apertura, y luego se expande. Ginastera continúa hacia arriba en la escala modal de F, pero al final altera esto, terminando no en F natural, sino en F#, para reflejar el fragmento de escala de tono completo de la primera parte de la frase. (Grover, 1994, pag. 35)

La reexpresión de la melodía de tono completo en la sección B' indica golpes percusivos en lugar de tamboras para la imitación del caja. Teniendo en cuenta la evocación del tamborcito, el intérprete haría bien en dar a estos golpes un tono muy suave y oscuro, usando la carne del pulgar, en lugar del sonido más agudo de los nudillos. (Grover, 1994, pag. 35)

De la misma manera que el acorde abierto de la guitarra provocó el uso de E como un centro tonal importante, esta "vidala imaginaria" refuerza F y F# como centros tonales importantes. La sección B' conduce a la breve coda del primer movimiento, marcada Lento, que reafirma el F de la vidala antes de regresar a E y las cuerdas al aire de la guitarra. Este conflicto entre F y E se puede ver como una destilación simbólica del andino versus el criollo. Este contraste es una recapitulación simbólica de todo el primer movimiento; el lirismo del canto de caja andino de la sección B contrastado con la influencia de la guitarra folclórica criolla en la sección A. (Grover, 1994, pag. 35-36)

La importancia de F y E como centros tonales en el Scherzo es evidente desde el principio, con F contra E y D#, y se puede ver en varios lugares del movimiento. Observa que la parodia de Beckmesser en la coda es introducida por F al final de la sección anterior. Hay poca otra influencia evidente de elementos andinos en este movimiento, con la posible excepción de ciertos fragmentos de escala de tono completo muy prominentes, como en los compases 43-44 y 45-46. Estos fragmentos se derivan de la línea melódica de tono completo de la quasi-vidala de Ginastera del Esordio. (Grover, 1994, pag. 36)

Ginastera se refiere al tercer movimiento, Canto, como "lírico y rapsódico, expresivo y sin aliento como un poema de amor". Esta clase de emoción intensa es típica del texto de la vidala. Como se mencionó anteriormente, la estructura formal del Canto refleja la del Esordio, desarrollando ideas

presentadas en cada sección del primer movimiento. F# es el centro tonal de inicio para este movimiento, presentado en el acorde y los trinos de apertura. Este centro F# luego da lugar a áreas importantes centradas en C#, en la segunda parte de la sección A, y en B, en la sección B en sí misma. (Grover, 1994, pag. 36)

Al igual que en el Esordio, es la sección B del Canto la que manifiesta más claramente elementos andinos distintivos, aunque en este caso extraídos de la sección B del primer movimiento. (Grover, 1994, pag. 36)



Fig. 17. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Canto, B Section*.

Marcado como *Più lento e poetico*, la sección comienza con una melodía descendente de tono completo b'-a'-g'-f', tomada de la segunda mitad de la frase tipo-vidala que comenzó la sección B del Esordio, armonizada con líneas paralelas descendentes que resultan en cuatro acordes de tres notas que conforman un conjunto de doce tonos. La melodía continúa descendiendo hasta e', contra la cual se coloca el acorde de La bemol visto por primera vez al comienzo de la frase vidala del Esordio. Una vez más vemos el conflicto entre E y F, criollo y andino. Ginastera repite la frase de apertura de esta sección con un acompañamiento arpegiado, y después de un breve interludio conduce a una reafirmación transpuesta, en el tempo rubato fortissimo ardoroso. (Grover, 1994, pag. 37)



Fig. 18. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Canto*, end of B Section.

Aquí la melodía descendente se transpone para comenzar en E, descendiendo hasta A, y se repite dos veces, aunque la repetición final está truncada. Observa la recurrencia del acorde de La bemol en segunda inversión después del Mi en octava en la segunda frase; esto se refiere a la transición desde el final de la sección A del Esordio a la sección B, manifestando nuevamente el conflicto entre E y F. Finalmente, al final del movimiento, la sección B' reafirma esta melodía una última vez, transpuesta para comenzar en F#, y descendiendo hasta el acorde de cuerdas al aire A-d-g-b. Esto es seguido por una breve coda que consiste en una serie lenta de acordes arpegiados, nuevamente un gesto folclórico típico. El acorde final, una combinación bitonal de Fa mayor y Mi séptima dominante, proporciona una especie de cadencia frigia hacia el siguiente movimiento, una última instancia de tensión entre E y F para el attacca hacia el Finale. (Grover, 1994, pag. 38)

Elementos del Baile Folklórico Criollo

El malambo y otros bailes folklóricos

Ginastera hizo un uso constante a lo largo de su carrera de los fuertes ritmos de los bailes folklóricos criollos. La principal fuente de material e inspiración fue el malambo, aunque también se han utilizado otros bailes folklóricos, como la chacarera y la milonga. (Grover, 1994, pag. 39)

Al describir su uso de elementos tomados de las complejas y sofisticadas tradiciones populares de la guitarra en América Latina, Ginastera habló de la naturaleza áspera y violenta de la vida en las pampas, y mencionó particularmente el malambo. Este baile rápido y vigoroso ha sido llamado "el baile arquetípico de los gauchos". Un relato de finales del siglo XIX describió la justa o "justa", la manera competitiva de bailar el malambo:

En cuanto a los bailes, ninguno se compara con el malambo. Es el "torneo" del gaucho cuando siente el deseo de mostrar su habilidad como bailarín. Dos hombres se colocan uno frente al otro. Las guitarras inundan el rancho con sus acordes, uno de los gauchos comienza a bailar; luego se detiene y su oponente continúa; y así sucesivamente. Muchas veces la justa dura de seis a siete horas. En Bragado en 1871 vimos un malambo que duró casi toda la noche, consistente en setenta y seis figuras por cada uno de los bailarines. Los espectadores quedan fascinados por los pies del bailarín, que realizan complicados golpes, arrastres, estampidos, dobleces y entrecruzamientos, a veces apenas pareciendo tocar el suelo con las suelas de sus botas. Los espectadores aplauden, gritan y hacen apuestas por uno u otro bailarín, mientras incluso las mujeres y los niños son arrastrados por el entusiasmo frenético engendrado por el movimiento vertiginoso. (Grover, 1994, pag. 39)

La ejecución del malambo era un espectáculo notable. A veces, el bailarín colocaba un cuchillo en cada pie y, al bailar, añadía acentos rítmicos chocando las hojas entre sí. Otras veces, se colocarían cuatro cuchillos alrededor del bailarín, apuntando hacia adentro, delimitando el pequeño cuadrado en el que se bailaba. Alternativamente, se usaban cuatro velas, iluminando al bailarín, quien debía evitar apagarlas o derribarlas. El bailarín también merecía un estatus más alto si actuaba sin quitarse las espuelas. A pesar de estas manifestaciones de vigor campesino áspero, el estilo de

baile conservaba una cierta dignidad; no se consideraba adecuado indulgir en saltos violentos, contorsiones o acrobacias. (Grover, 1994, pag. 40)

Musicalmente, la forma básica del malambo consistía originalmente en dos compases de 6/8, el primer compás contenía los acordes subdominante y dominante, y el segundo compás, el acorde tónico. Este patrón básico se repetiría continuamente mientras los bailarines quisieran continuar, con diferentes ritmos y variaciones imitando sus movimientos. Un acompañamiento típico de guitarra muestra la característica hemiola entre el énfasis de 6/8 del primer compás y el énfasis de 3/4 del segundo compás. (Grover, 1994, pag. 40-41)



Fig. 19. *Malambo* guitar accompaniment from Brian Hodel, "The Guitar: Alive and Well in Argentina," *Guitar Review* 60 (1985): 6.

Generalmente tomado a un tempo bastante rápido, el malambo puede incorporar muchas sincopaciones y patrones rítmicos variados, y el contraste entre 6/8 y 3/4 puede aparecer dentro de un compás, así como en compases secuenciales.

Además de las características llamativas del malambo, otros bailes folklóricos criollos de interés aquí son la chacarera y la milonga. La chacarera, literalmente un "baile de campo", fue un baile popular para parejas en las áreas rurales en el siglo XIX, y es uno de los pocos bailes folklóricos que todavía se bailan. Rápido y vigoroso, está estrechamente relacionado con el gato, diferenciándose en la coreografía y musicalmente en los acentos rítmicos del acompañamiento

típico de guitarra y la sincopación característica entre la melodía y el acompañamiento. Al igual que el gato, la chacarera también es a veces puramente instrumental: guitarra o arpa solista, o violín o acordeón con acompañamiento de guitarra. Una chacarera solista muestra la sincopación típica entre la melodía y el acompañamiento. (Grover, 1994, pag. 40-41)



Fig. 20. Solo guitar *Chacarera* from Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi, 1973) 204.

Un acompañamiento típico de guitarra con rasgueado da acentos en el tercer y quinto octavos del compás, sugiriendo 3/4. (Grover, 1994, pag. 42)

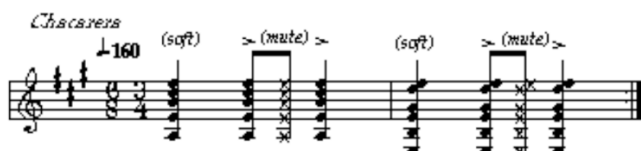


Fig. 21. *Chacarera* guitar accompaniment from Brian Hodel, "The Guitar: Alive and Well in Argentina," *Guitar Review* 60 (1985): 6.

Observa cómo este acompañamiento corresponde rítmicamente a la línea de bajo de la versión para guitarra sola; sería completamente apropiado que el solo tuviera este tipo de acompañamiento. La milonga es de origen bastante reciente y típicamente está en compás binario en lugar del habitual 6/8. Característicamente, la milonga emplea un patrón de 3+3+2; en 4/4 esto se

representaría con un compás que contiene una negra punteada, una negra punteada y una negra. Un acompañamiento de guitarra típico en 2/4 muestra un patrón similar. (Grover, 1994, pag. 43)



Fig. 22. *Milonga* guitar accompaniment from Brian Hodel, "The Guitar: Alive and Well in Argentina," *Guitar Review* 60 (1985): 6.

En su forma rural original, la milonga era bastante lenta, pero con el paso de los años, al volverse más popular y urbanizada, absorbió influencias de la habanera y de Europa, y se aceleró, dando como resultado el quintesencial tango urbano argentino. Ya sea en su forma rápida o lenta, el patrón irregular de 3+3+2 es un interesante contraste con el constante 6/8 de la mayoría de la música criolla. (Grover, 1994, pag. 43)

El Uso de Ginastera del Malambo y Otros Bailes Folklóricos Criollos

Ginastera hizo un uso extensivo del malambo en muchas obras, tanto orquestales como de cámara y solistas, frecuentemente como fuente de inspiración y energía para el movimiento final de obras con varios movimientos. Ejemplos destacados incluyen la Danza Final, subtitulada Malambo, del ballet Estancia, Op. 8 (1941), el movimiento central de la Pampeana No. 3, Op. 24 (1954), el movimiento final del Cuarteto de Cuerdas No. 1, el movimiento final del Concierto para Piano No. 1, y numerosas obras para piano solo, incluyendo la Danza del Gaucho Matrero, de las Danzas Argentinas, Op. 2 (1937), el Criollo de Tres Piezas, Op. 6 (1940), el Malambo para piano solo, el

quinto movimiento de la Suite de Danzas Criollas, Op. 15 (1946), y el movimiento final, Ruvido ed ostinato, de la Sonata para Piano No. 1. (Grover, 1994, pag. 44)

Fig. 23. Alberto Ginastera, *Estancia, Danza Final (Malambo)*, mm. 116-19.

Las primeras de estas obras presentan el uso más literal del material folclórico, como en la Danza Final de "Estancia", donde Ginastera cita directamente las cualidades esenciales del malambo. Uno de los temas principales del movimiento presenta tanto la progresión armónica IV-V-I como el característico contraste de 6/8 y 3/4. (Grover, 1994, pag. 45)

En obras posteriores, Ginastera emplea los elementos folclóricos simples de manera más compleja e imaginativa, creando una música más sofisticada y personal. En el quinto movimiento de la Suite de Danzas Criollas, Ginastera altera la estructura métrica indicando compases de 5/8 y 7/8, expandiéndose más allá de una estricta alternancia de 3/4 y 6/8. El compositor llamó a este resultado una "especie de malambo sublimado". (Grover, 1994, pag. 45)



Fig. 24. Alberto Ginastera, *Suite de Danzas Criollas*, movement V, mm. 16-25.

Es importante notar que esta complejidad métrica adicional también lleva a Ginastera a utilizar la firma de tiempo 3/4, indicando explícitamente la hemiola previamente dejada implícita en 6/8. En el movimiento final del Cuarteto de Cuerdas No. 1, el tema principal de la sección B es una figura en 5/8, que claramente se deriva de una truncación del malambo 6/8 + 3/4, en la cual se elimina el último octavo de cada compás. (Grover, 1994, pag. 46)



Fig. 25. Alberto Ginastera, *String Quartet No. 1*, movement IV, mm. 47-50.

Una transformación diferente se aplica en el movimiento final del Concierto para Piano No.1, donde en un momento dado la hemiola del malambo se desplaza con respecto a la línea de compás. (Grover, 1994, pag. 46)



Fig. 26. Alberto Ginastera, *Piano Concerto No. 1*, movement IV, mm. 14-17.

El Finale de la sonata para guitarra es claramente otro ejemplo de una variante contemporánea del malambo. El movimiento es muy rápido, y aunque comienza con una indicación de pianissimo, ocurre un crescendo a forte en las primeras once medidas, y mantiene un ritmo frenético y salvaje, en el verdadero espíritu del malambo. El compositor constantemente exhorta al intérprete a un esfuerzo extravagante, con indicaciones de creciente intensidad como sempre fortissimo sino al fine en la medida 24, impetuoso en la medida 51, feroce en la medida 76, frenetico en la medida 102, y delirante en la medida 118. (Grover, 1994, pag. 47)

Fig. 27. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 1-10.

La característica rítmica típica del malambo, la presentación de una hemiola de 3/4 en contraste con el predominante compás de 6/8, aparece a lo largo del movimiento. Ginastera varía el esquema

métrico, con medidas de 7/8 y 5/8 alterando el usual compás constante de 6/8, un procedimiento visto anteriormente en la Suite de Danzas Criollas. En la mayoría de los casos, el contraste de 3/4 está explícitamente indicado por una firma de tiempo de 3/4.

Esta característica énfasis de 3/4 ocurre por primera vez en la medida de 3/4 en la medida 5, luego nuevamente en la medida 10 y en la medida 23, cerrando la primera sección del movimiento.

(Grover, 1994, pag. 48)

The image shows a musical score for guitar, measures 20-23. The notation is in treble clef. Measure 20 starts with a 'rasgueado' marking and a 'fff' dynamic. The rhythm is 6/8. Measures 21 and 22 continue with similar rhythmic patterns. Measure 23 changes to a 3/4 time signature and ends with a 'T' marking. The score includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 28. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 20-23.

Esta hemiola característica se repite a lo largo del movimiento, siendo lo usual el compás de 6/8 seguido por 3/4, a menudo variado mediante un ajuste métrico alterado, como ya se vio en las medidas iniciales del movimiento. (Grover, 1994, pag. 48)

The image shows a musical score for guitar, measures 27-28. The notation is in treble clef. Measure 27 starts with a 'rasgueado' marking and a 'fff' dynamic. The rhythm is 6/8. Measure 28 changes to a 3/4 time signature and ends with a 'T' marking. The score includes various rhythmic notations such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Fig. 29a. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 27-28.

Fig. 29b. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 84-85.

Fig. 29c. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 97-98.

Fig. 29d. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 109-110.

En los compases 37-40, el compás predominante de 9/8 da la misma sensación que el de 6/8; en los compases 45-46, el compás predominante es de 8/8. (Grover, 1994, pag. 50)

Fig. 30. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 37-38.



Fig. 31. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 45-47.

Ginastera lleva esta idea de tres pulsos fuertes en 3/4 como contraste con el compás predominante un paso más allá en los compases 73-75. Aquí, el compás insertado se indica en 7/8, en efecto 3/4 + 1/8, extendiendo la duración del último acorde en el compás que marca el final de esta sección. Sin embargo, otra forma de ver esto es considerar que el octavo adicional se toma del compás anterior de 8/8. En lugar de un compás de 9/8 seguido por 3/4, vemos que los tres acentos rítmicos se han desplazado hacia adelante en el tiempo por el valor de un octavo. (Grover, 1994, pag. 50)



Fig. 32. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, 73-75.

Esto recuerda al procedimiento utilizado en el movimiento final del primer concierto para piano, aunque en este caso en lugar de desplazar la figura rítmica con respecto a la línea de compás, la construcción métrica en sí misma ha sido alterada. Finalmente, en el clímax mismo del movimiento, Ginastera trunca la figura rítmica del malambo para generar un nuevo ritmo, una técnica vista en el último movimiento del primer cuarteto de cuerdas. En los compases 122-127, los dos compases de 6/8 no son seguidos por un compás de 3/4, sino por un compás de 5/8, que se construye al eliminar el último octavo de un compás de 3/4. Los tres acentos fuertes de 3/4 están presentes en este compás truncado, que luego se repite insistentemente para llevar a los acordes finales. (Grover, 1994, pag. 51)

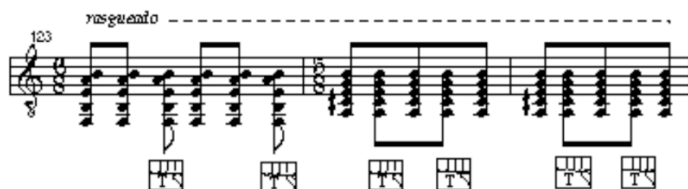


Fig. 33. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 123-25.

Además de la influencia dominante del malambo en el Finale, hay numerosos segmentos cortos que pueden vincularse a otras danzas folclóricas argentinas. La chacarera y la milonga son las fuentes de otros elementos rítmicos criollos en este movimiento.

En los compases 90-93, Ginastera presenta un fragmento claramente basado en la chacarera. (Grover, 1994, pag. 52)



Fig. 34. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 90-91.

Este fragmento, en compás de 6/8, contiene los mismos elementos rítmicos vistos anteriormente en las Figuras 20 y 21, así como un contorno melódico similar al de la Figura 20, aunque los intervalos armónicos y melódicos son muy disonantes, en contraste con los originales folclóricos. La digitación indicada requiere el uso del pulgar de la mano derecha para arpeggiar los acordes que caen en el tercer y quinto octavo del compás, proporcionando un acento natural en estos tiempos, como es típico de un acompañamiento de chacarera. Esto es importante para el intérprete como una indicación clara de que estos compases deben acentuarse de esta manera propia de la chacarera, expresando las sincopas presentadas, y no simplemente enfatizando los primeros y cuartos octavos,

como se podría asumir a partir de la firma de compás de 6/8 y la falta de marcas de acento explícitas. (Grover, 1994, pag. 52)

En el Finale, la indicación métrica de 8/8 generalmente precede a un ritmo de milonga 3+3+2. Dada su propensión por los ritmos cambiantes e irregulares, parece evidente que Ginastera se siente atraído por la milonga no solo por su carácter inherentemente asimétrico, sino también por su potencial para generar otros ritmos. Por ejemplo, la milonga podría pensarse como una medida de 6/8 con una extensión de 2/8, un contraste interesante cuando se mezcla con secciones de 6/8. (Grover, 1994, pag. 53)



Fig. 35. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 77-78.

Ginastera también altera la milonga para crear otros ritmos desiguales en los compases 68-70. (Grover, 1994, pag. 53)



Fig. 36. Alberto Ginastera, *Sonata for Guitar, Finale*, mm. 68-71.

Al reducir un patrón de milonga de 3+3+2 a 3+2, el compás de 5/8 es una extensión natural de los compases de 8/8 anteriores. Los compases de 5/8 que siguen son una versión truncada de la típica frase de malambo de dos compases de 6/8 seguidos por 3/4, una alteración rítmica vista previamente en el movimiento final del Cuarteto de Cuerdas No. 1. Este tipo de alteración de los ritmos folklóricos básicos es una técnica clave en el enfoque estilístico de Ginastera. (Grover, 1994, pag. 54)

Conclusiones

En este primer capítulo sobre Alberto Ginastera y su Sonata para Guitarra revela la profunda integración de elementos folklóricos argentinos en la obra del compositor. Ginastera se distingue no solo por incorporar el malambo, la chacarera y la milonga como fuentes primarias de inspiración, sino también por transformar estas formas tradicionales en estructuras musicales complejas y contemporáneas que reflejan su voz creativa única.

La Sonata para Guitarra, Op. 47, es un claro ejemplo de cómo Ginastera utiliza el folclore argentino como punto de partida para explorar nuevas fronteras estilísticas y expresivas en la música clásica del siglo XX. A través de técnicas innovadoras como la alteración de métricas convencionales, la introducción de armonías disonantes y la creación de contrastes rítmicos intensos, Ginastera captura la esencia vibrante y enérgica de las danzas folklóricas mientras desarrolla un lenguaje musical moderno y personal.

Ginastera adapta las características rítmicas distintivas del malambo, la chacarera y la milonga para estructurar movimientos que son técnicamente desafiantes para el intérprete y emocionalmente evocadores para el oyente. A lo largo de la Sonata para Guitarra, se observa un diálogo constante entre la tradición folklórica y la innovación compositiva, donde utiliza patrones

rítmicos irregulares y variaciones métricas para crear una narrativa musical que trasciende las convenciones estilísticas.

La obra de Ginastera refleja su profundo compromiso con las raíces culturales de Argentina, proyectando su visión del folclore como un recurso vital y dinámico para la creación artística contemporánea. La Sonata para Guitarra destaca por su capacidad para mantener la vitalidad y frescura de las danzas folklóricas mientras explora territorios armónicos y estructurales más complejos, desafiando tanto al intérprete como al oyente a explorar nuevas dimensiones sonoras y emotivas.

La Sonata para Guitarra de Alberto Ginastera no solo representa un hito en la integración de la música folklórica argentina en el repertorio de la música académica y específicamente en el mundo de la guitarra clásica, sino que también subraya la relevancia perdurable del folclore como fuente inagotable de inspiración para la creatividad musical contemporánea. A través de esta obra y otras composiciones, Ginastera consolida su lugar como uno de los compositores más importantes del siglo XX, cuyo legado sigue resonando en la música académica y popular hasta el día de hoy.

Capítulo 2: Brouwer y la fusión de tradiciones: *La influencia española y europea en la sonata No. 1 para guitarra*

Juan Leovigildo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mesquida es uno de los principales compositores cubanos de música para guitarra; nació el miércoles 1º de marzo de 1939, en la paz que aparentemente reinaba en América, pero sabemos como pocos días después el mundo entero se volcaba en una guerra fratricida, ya no en las trincheras que habían devorado a la juventud europea; ahora las divisiones panzer avanzaban con su blitzkrieg, dejando las campañas regadas con la sangre de las nuevas generaciones, pero sobre todo se manifestó una aparente raza aria, que practicó el genocidio y crímenes de lesa humanidad. (Galindo, 2012, pag. 99)

Hijo de Mercedes de la Esperanza Mesquida González (Mercy) y Juan Bautista Teodoro

Brouwer Lecuona (Juanito); a los cuatro años vivía con su abuela Ernestina Lecuona hermana mayor del pianista y compositor Ernesto Lecuona autor de las danzas cubanas, La comparsa entre otras y tío abuelo de Leo Brouwer, de esto él mismo Brouwer comenta: (...) "*...había piano por todos lados, Ester Borja llegaba a cantar, yo la veía desde...desde no se la veía haya arriba por que yo tenía cuatro años; después llegaba un tal Fernando Albuerne, después venia... bueno en fin, era un trasiego de artistas valiosos en la historia de la música cubana, por todos lados; y el piano era el gran centro, ese piano sonaba... sonaba bien, me gustaba pero no era nada especial, era como parte de ese entorno que no era especial, era simplemente mi vida que transcurría entre pedazos de la cocina; el patio, que era lo que más me gustaba para jugar y corretear... y ese instrumento raro que lo tocaba nada más que la abuela con todos sus amigos, que no eran nada famosos, unos eran feos, otros eran lindos, otros eran simpáticos y otros no "*. (Galindo, 2012, pag. 99)

En febrero de 1951 muere su madre, quien practicaba la música, le tocó la flauta y el saxofón, pero en forma destacada interpretaba el clarinete. Otra persona que a la muerte de su madre le apoyó y cuidó fue su tía Caridad Mesquida González, de quien recibió de manera un tanto informal sus primeras lecciones de teoría y solfeo y seguramente de canto, a lo que ella se dedicaba. Su padre era un guitarrista aficionado y apasionado del estilo español llamado flamenco, pero su calidad interpretativa lo hizo relacionarse con importantes guitarristas de esa época, fue de él quien recibió sus primeras lecciones de guitarra, mostrándole desde la posición correcta hasta la interpretación de oído de obras del repertorio guitarrístico; Brouwer menciona: (...) " *...cuando yo tenía diez, once, o doce por ahí, un día encuentro a mi padre tocando la guitarra tocaba muy bien de aficionado, y ese instrumento me hechizó no se por qué, era el sonido, era la dulzura pegada al cuerpo, era un instrumento sensorial por excelencia; y así fue?* (Galindo, 2012, pag. 100)

A la edad de trece años Brouwer aún aprendía de su padre; sin embargo, el destino lo llevó en los últimos meses de 1952 a conocer a Ramón Ibarra, que era amigo de la familia y por entonces uno de los más reconocidos guitarristas que había en Cuba; fue a través de este músico que se puso en contacto con Isaac Nicola'08 y de quien el mismo Brouwer menciona: (...) " *...gracias a Isaac Nicola yo soy músico*" Isaac Nicola afirma que Leo tenía condiciones excepcionales para la guitarra". Isaac Nicola, también fue un músico sobresaliente, que como muchos otros inició sus primeros pasos en la música en el núcleo familiar; se inició con su madre, Doña Clara Romero, poco después tiene la oportunidad para viajar a París, Francia, y estudiar con el guitarrista español, Emilio Pujol. Este artista, alumno de Tárrega, escribió uno de los primeros métodos de técnica guitarrística. (Galindo, 2012, pag. 100)

Para febrero de 1955 Leo se presentó a unas pruebas de suficiencia de conocimiento del conservatorio Carlos A. Peyrellade para examinar algunas asignaturas básicas, como: teoría, solfeo

y apreciación musical; fue a intentar aprobar algunas asignaturas pero sus conocimientos sobrepasaban el nivel de cualquier graduado y sólo fueron suficientes algunas pruebas para denotar sus capacidades; el 16 de marzo presentó su examen de guitarra y una vez graduado a la edad de 16 años comenzó a dar conciertos; según lo que describe su segunda esposa, Isabelle Hernández, la que seguramente exagera en sus aseveraciones. (Galindo, 2012, pag. 101)

Su debut profesional lo realizó el 22 de julio de ese año en el Lyceum Lanw Tennis Club, el concierto fue organizado por Juventudes Musicales de Cuba (Cuba forma parte de la Fundación desde el año de 1953; Leo Brouwer es miembro de honor junto con Harold Gramatges"), es a partir de este momento que comienza otra de las importantes facetas de Brouwer como concertista; su participación con orquestas sinfónicas fue en 1957, presentación donde interpretó El concierto para guitarra y orquesta de Luis Abraham Delgadillo; el 16 de octubre de 1965 estrenó en Cuba el Concierto de Aranjuez, hubiese querido interpretar el concierto de Villalobos pero en esa época era difícil conseguir esas partituras. (Galindo, 2012, pag. 101)

En el verano de 1954 Brouwer realizaba los últimos exámenes de la escuela primaria superior (el equivalente a la secundaria), fue por este periodo que estudio la carrera de "maestro de obra en la escuela de artes y oficios", la cual realizó hasta el segundo curso, llegó a graduarse como técnico en publicidad grafica, esta especialidad lo introdujo en el mundo de la pintura y el diseño, dicho acercamiento al arte pictórico es importante para la creación y el trabajo composicional de Leo Brouwer. (Galindo, 2012, pag. 101)

El particular interés de Brouwer por la composición se dio a partir de sus encuentros con las primeras obras que interpretaba, pues el creía de una manera un tanto pretenciosa que había deficiencias en el repertorio; y que era pobrísimo lo que hasta ese momento existía, de esta manera, Brouwer comenzó por recrear algunas obras, cosa que originó diferencias con su maestro Isaac,

pues le mencionaba a Leo Brouwer que no tenía porque cambiar nada, esto sólo fue en un principio, ya que el estreno de la Danza característica a principios del año 1957 y en el último concierto que ofrecería el maestro Isaac, fue una muestra de confianza hacia el alumno. Brouwer se acercó a la composición de forma autodidacta, él menciona: "(...) muchas veces la orquestación la aprendíamos oyendo radio. Nos enterábamos de la obras que iban a transmitir y nos reuníamos para analizarlas. (Galindo, 2012, pag. 102)

La Danza característica es una obra de forma tripartita; la primera sección, rápida, de aire allegro, basada en formas celulares básicas para el desarrollo de toda la obra; se pueden apreciar elementos de la música popular cubana, como la conga; algunos ritmos y percusiones provenientes del flamenco, estilo con el cual el maestro tuvo contacto desde sus orígenes; una sección central elaborada contrapuntísticamente, con polifonía imitativa monotemática a dos voces; la reexposición aparece luego de una preparación de dos compases; ligeramente reducida, sintetiza los elementos antes expuestos y los desarrolla, presenta sus partes con figuras en reducción. (Galindo, 2012, pag. 102)

Entre sus primeras obras que compuso con mayor seriedad podemos mencionar: La Suite N°1, al estilo antiguo (obra perdida) y la Suite N°2, en D (obra recuperada recientemente por el musicólogo Richard Stower), escritas a finales de 1954 y principios de 1955 cuando Leo tenía quince años de edad. Una de sus primeras obras en donde emplea a la guitarra en función concertante y una orquesta de cuerdas fue: Música para guitarra, cuerdas y tímpani. (Galindo, 2012, pag. 102)

En 1956 se dio un vínculo entre Leo Brouwer y Cine Club Visión, un ambiente que no sólo era musical, sino pictórico, teatral y hasta político; el 17 de abril de 1956 el CCV dio su primera función en el cine-teatro Apolo, presentando dos filmes: Y se hizo justicia de A. Layette y

Peluquero de señoras de J. Duvivier. Para Brouwer el CCV significó un campo abierto para su desarrollo, fundamentalmente como interprete, que además lo conduciría también a crear música para el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), de ésta relación con el mundo del cine y la música que compone Brouwer comenta: (...) "...las formas musicales, son cerradas en si mismas como las formas, como la plástica se guía por el número de oro de Fibonacci Leonardo⁴ o se guía por las formas griegas de la perfección del arco, todas estas cosas que son estructuras importantísimas, en la música han llegado a convertirse en una especie de Corcett, de cárcel, de... de.. prisión y... yo encontré dese hace muchos años, muchas cosas fuera de la música que me motivaron con su maravillosa estructura interna, lo mismo puede ser una hoja de un árbol que una ecuación matemática, pero sobre todo la realización cinematográfica, una película que deviene en el tiempo (lo mismo que la música), a parte le añade a la imagen y tiene una serie de elementos: el traveling, el zoom, el zoom back, el stop motion, el flash back, el pensamiento retrotraído es decir: caramba se me olvido que tenía que llamar a fulano, estoy hablando contigo pero me acorde que tenía que llamarle a fulano, eso es un flash back y eso mismo lo hago yo en la música". De esta relación se produjeron los siguientes trabajos: 1960, Historias de la revolución, 1961 Una escuela en el campo, La montaña nos une y El joven rebelde, 1963, Palmas cubanas y El retrato, 1964, La decisión, 1965, Vaqueros del Cauto, La estructura y Oro de Cuba; esto sólo por mencionar unos cuantos de sus trabajos en estos años y para el ICACI, pues también realizó música para teatro y ballet; cabe mencionar que Hanoi, martes 13, es un documental que recibió la Paloma de Oro y Premio de la crítica Cinematográfica de la RDA en el X Festival de Cine Documental y Cortometraje de Leipzig en 1967, así como el gran premio del festival Prades en Francia en 1968 y el mejor cortometraje cubano exhibido en 1967. Galindo, 2012, pag. 103)

En 1957 inició actividades en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y en ese mismo año compone su primer concierto para guitarra y orquesta. A partir de esos años Brouwer inició con una producción musical que aún no ha finalizado; el catalogo de sus obras puede ser consultado en el anexo. (Galindo, 2012, pag. 103)

El 20 de agosto de 1959 Brouwer ofreció su último concierto antes de partir hacia los Estados Unidos a raíz de una beca que le fue otorgada por el Consejo Nacional de Cultura (CNC), esta beca fue concedida a diferentes artistas e intelectuales; Leo Brouwer decidió estudiar Juilliard School of Music de Nueva York donde tuvo la oportunidad de estudiar composición con Vincent Persichetti, '6 dirección coral con Bennet, música antigua con Joseph Iadone gran laudista; primer hombre que hizo una grabación comercial de las Cantigas del rey Alfonso, el sabio; quien además fomentó el interés en Brouwer por el fascinante universo de la música antigua, en particular por la música renacentista y barroca; entre la tareas que le encomendó a Brouwer, estuvo el de llevar de tablatura a notación moderna la música de John Dowland, el isabelino inglés, gran personaje del repertorio de la guitarra; posteriormente fue a Hartford en Connecticut, donde se le ofreció dar clases en la universidad, en ese tiempo también estudió con Isadore Freed"⁷ Las contradicciones entre Cuba y los Estados Unidos estaban declaradas para mediados de los años 60s, es por esto que Leo Brouwer tuvo que regresar, sobre estos momentos de su vida el menciona: " No hubo otra opción, no lo pensé dos veces a pesar de los jugosos contratos que tenía y las posibilidades enormes de desarrollo, pero en un mundo que no era el mío, y regresé a Cuba.". Durante su estancia en los Estados Unidos inició algunas obras consideradas por él como ejercicios de composición, entre esos trabajos esta la elaboración del Trío para instrumentos de arco, (dos violines y viola), que compuso a partir de su Sonata de cámara, para dos violines y viola que data de fines de 1958, esta obra consta de tres movimientos; de regreso en Cuba Brouwer escribió esta obra para el Concurso

de Composición Amadeo Roldán de Música de Cámara, con el cual obtuvo el segundo lugar; otra obra fue el Rondó para clarinete y cello. (Galindo, 2012, pag. 104)

Brouwer tuvo en esa época unos alumnos en E.U.A. debido a que tenía necesidades económicas, ellos le inspiraron a escribir unos estudios para guitarra, Brouwer rememora: (...) "etapa muy difícil que fueron los pocos meses de estudios míos en los Estados Unidos, en New York, donde tenía que dar algunas clases privadas (...) entonces tuve una alumna, entre otros, adulta con unas condiciones descomunales que jamás había tomado una guitarra, realizó perfectamente una escala cromática y fraseo de la mano derecha con registro completo de las cuerdas (...)'⁸, estos estudios, del 11 al 20, abarcan un tiempo de composición bastante extenso, desde 1959 hasta 1961 con excepción del 12 dedicado a su alumna Sharon Pryor, perdido por un tiempo y luego al parecer se incluyó como el segundo de la tercera serie o lo que es lo mismo como el estudio N° 12, cuando lo editó la Editora Musical Cubana en 1985. Leo Brouwer comenta que sus estudios fueron creados con toda intención, para separar diferentes problemas técnicos. Estos estudios se han incluido en los planes de enseñanza de muchos conservatorios en el mundo. (Galindo, 2012, pag. 105)

Algunos otros de sus trabajos en esos tiempos fueron Fuga Cervantina, una obra para piano, terminada en marzo de 1960 y dedicada a Jorge Guerra y su Sonata para cello solo, terminada pocos días antes de su regreso a Cuba. Al respecto de este viaje a los Estados Unidos, Isabelle Hernández en su biografía opina que Brouwer no aprendió nada de composición ni de guitarra, pues según dice no había nadie en los Estados Unidos que superara su nivel guitarrístico y que de Isadore Freed y Persichetti no aprendió nada de composición, debido a su capacidad de ser autodidacta, lo cual puede ser algo dudoso pues esta biografía es algo tendenciosa, estos juicios son emitidos por una mujer que lo admiró y que logró ser la esposa de Leo Brouwer. (Galindo, 2012, pag. 105)

A su regreso a Cuba, a finales de 1960 comenzó a dar clases en el Conservatorio Amadeo Roldán, lo cual no sería una de sus únicas ocupaciones, en 1963 fue nombrado como asesor musical en el Instituto Cubano de Radio y Televisión, puesto que dejó en 1969, al mismo tiempo dio inicio sus labores en el Teatro Musical de la Habana, creado oficialmente en marzo de 1962; Cuba tenía un teatro incipiente, pero para 1957 llegó a Cuba Carlos Alfonso Arau procedente de México, quien años más tarde tendría a su cargo la Fundación del Teatro Musical de la Habana (TMH), en su concepción quería lograr un teatro sintetizando las últimas tendencias modernistas con los ya establecidos patrones del teatro music-hall y las tradiciones del bufo cubano. El claustro estuvo integrado por Walden de Valencia, profesora de danza; Rodolfo Valencia, de actuación; Joaquín Vanegas daba las clases de ballet; Federico Smith enseñaba las materias musicales; Tony Taño, conducía la orquesta y Brouwer era el maestro de todos, quienes entre otros alumnos tenía como alumno a Chucho Valdés. (Galindo, 2012, pag. 105)

El TMH creó un antecedente de lo que posteriormente fue el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, los trabajos realizados para el TMH aparecen en el anexo. (Galindo, 2012, pag. 105)

Para 1964, Brouwer compuso un solo de guitarra para un ballet, que más tarde se convertiría en una de las obras más tocadas de Brouwer, el Elogio de la Danza, pasarían cuatro años más, para que Brouwer escribiera para guitarra, para dar vida a Canticum; el célebre profesor español Emilio Pujol, expresó en una carta enviada al compositor mexicano Javier Hinojosa: (...) "desde el Homenaje a Debussy de Manuel de Falla no había escuchado una obra para guitarra como Canticum de Leo Brouwer, que se convirtiera, igualmente, en otro punto de partida (...)". Pero no fue sino hasta 1972 que se estrenaría en el teatro Amadeo Roldán el Concierto para guitarra y pequeña orquesta, la primera obra que el maestro estructura como concierto para instrumento solista. (Galindo, 2012, pag. 106)

Durante los años sesenta la realidad de la música ligera de entretenimiento, sin un contexto social y por consiguiente, sin vínculo alguno con la realidad social que por supuesto era otra, dio origen al Grupo de Experimentación Sonora (GESI). La era parió una nueva canción, canción de protesta, el primero de su tipo, base y génesis directa de todo un núcleo homogéneo y coherente que años después, en 1972 se constituiría como el Movimiento de la Nueva Trova; entre otros, sus integrantes eran: Pablo Milanés, Martín Rojas, Eduardo Ramos, Noel Nicola, Vicente Feliú y Silvio Rodríguez. Entre otras disciplinas que eran impartidas en el GESI, Brouwer impartía composición de música para el cine; de entre los frutos que esto originó, el 14 de mayo de 1969 Brouwer y los muchachos del GESI grabaron la música del documental Despegue a las 18:00 de Santiago de Álvarez, el cual ganó ese mismo año el primer premio Pavo Real de Oro en el IV festival de cine de Nueva Delhi, India. (Galindo, 2012, pag. 106)

En 1970 Brouwer tiene su primer gran encuentro con el mundo musical europeo, esta vez sus viajes lo trasladan a: Inglaterra, Escocia, Alemania, Francia e Italia, en los festivales de: Aldeburgh, Edimburgo, Avignon, y Due Mondi de Spoleto, además de participar en un simposio que se hizo en la Academia Musical Chigiana de Siena. En París es invitado por la ORTF (Organización de Radio-Televisión Francesa) para presenciar un concierto de su música interpretada por el guitarrista Turbio Santos. Estos meses fueron un enriquecimiento cultural e intelectual para Brouwer. (Galindo, 2012, pag. 107)

Luego de dos años de no escribir para guitarra, surge La espiral eterna, de la cual el maestro explica: " La espiral... comienza con tres notas que son el centro, y se van expandiendo una por una, desde un registro central como si estuviéramos flotando, nunca llega a estallar. Ella se expande, vuelve a recogerse, va y viene y se concentra en una nota. Baja y sube, pero no demasiado. Hay un área de espacio que se expande y se contrae continuamente y cuando llega a

esa nota termina con una intensidad que conduce a otra lectura, que es el símbolo del átomo. Mi espiral sube y vuelve a centrarse y da pie a la figura atómica y todo va desde el sonido organizado gradual hasta el sonido desorganizado. Mi fiesta va de arriba hacia abajo, como una pirámide infinita".(Galindo, 2012, pag. 107)

La imparable vida profesional de Brouwer lo llevó a pasar casi todo el año de 1971 en Europa; durante ese tiempo ofreció conciertos en la sede central de la UNESCO en París y en la tercera semana internacional de guitarra que produce Robert Vidal en colaboración de la ORTE, en donde Brouwer realizó el estreno mundial de su adaptación de El Cimarrón, obra original de Henze. Se destaca su participación en La Semana Latinoamericana de Música del Festival de Straaburg y es en esta gira cuando realizó grabaciones para el sello Erato de Francia; el disco Les classiques de Cuba como número 10 de una colección titulada: Panorama de la guitarra, este mismo fonograma ganó en 1972 el premio del disco en Francia; la vida de Brouwer se ve alterada debido a que muere su esposa Yolanda el 17 de abril de 1971. (Galindo, 2012, pag. 107)

Su inquietud por la composición, nunca dejó a Leo Brouwer y para la década de los 70s, Leo compuso entre otras cosas: Concierto para guitarra y pequeña orquesta, al mismo tiempo escribió Concierto para flauta, cuerdas y piano obligado, para el cuarteto de saxofones de Carlos Averhoff compuso Ludus Metallicus, también la música del ballet Edipo rey, Es el amor quien ve obra para conjunto instrumental y voz, Exaedros II, Un día de noviembre obra para guitarra que nació del Film que lleva el mismo nombre, El gran zoo, obra con textos de Nicolás Guillén, para agosto de 1972 concluyó su partitura de Sonograma IV para dos orquestas y dos directores, en ese mismo año el pianista Roger Woodward grabó la Sonata Pian e Forte escrita en 1970 y dedicada a Roger Woodward, Parábola fue otra obra para guitarra escrita en el 72, El asalto al cielo con subtítulo de Leniniana; así mismo el Instituto Cubano del Libro le publicó un tratado de armonía del siglo XX;

esto sólo por menciona algunas de las obras que fueron escritas en dos años. (Galindo, 2012, pag. 108)

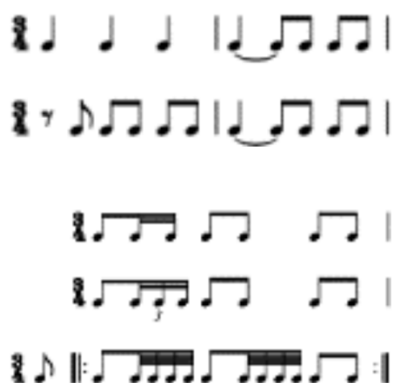
A partir de los años 70s, sus actividades artísticas se concentraron en las facetas que hacen de Leo Brouwer un artista completo: guitarrista, compositor, arreglista, conferencista, profesor; actividades que hasta el momento no han sido interrumpidas; quizás por su edad actual, su desempeño como concertista ha cesado, aunque no en los escenarios, pues también podemos agregar a esta lista la dirección orquestal. (Galindo, 2012, pag. 108)

I: "Fandangos y Boleros"

Antes de abordar el análisis de esta partitura, es indispensable la descripción de los dos estilos que remite el título bajo el que esta programado el primer movimiento. (Galindo, 2012, pag. 109)

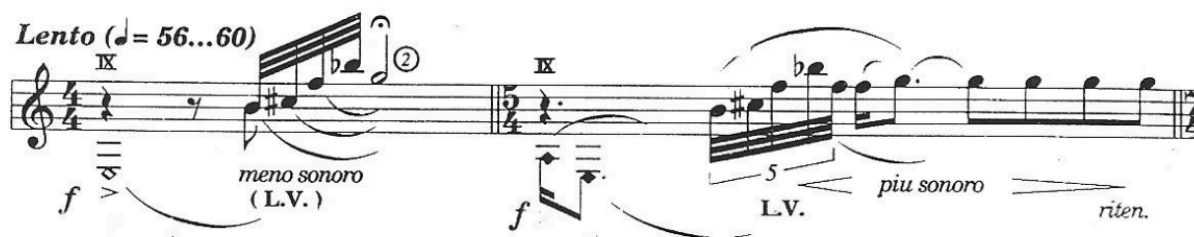
El fandango es una danza de compás ternario en tiempo vivo, que se acompaña con guitarra, castañuelas o palmas, es considerado una de las danzas tradicionales españolas, es cantado en dos partes, una introducción fundamental (o variaciones) y una sección que consta de cuatro o cinco versos octosílabos (coplas) o frases musicales (tercios), a veces seis si un verso (generalmente el primero) se repite. Es asociado con el bolero y la seguidilla; inicialmente era escrita en 6/8, posteriormente se utilizó el compás en 3/8 o 3/4. (Galindo, 2012, pag. 109)

El bolero es una danza o canción popular española, escrito en compas ternario, algunas de las etimologías posibles derivan del verbo volar y de las boleras, nombre dado a las mujeres gitanas de la época que utilizaban galones de oro o bolitas de pasamanería. El bolero típico se compone de tres secciones iguales (coplas); el bolero español es por lo general en forma AAB. Puede estar compuesto rítmicamente de la siguiente manera:



El primer movimiento de la sonata comienza con una introducción que va desde el primer compás hasta el 12º compás. En esta introducción Brouwer presenta los elementos que utilizará a lo largo de toda la obra. (Galindo, 2012, pag. 110)

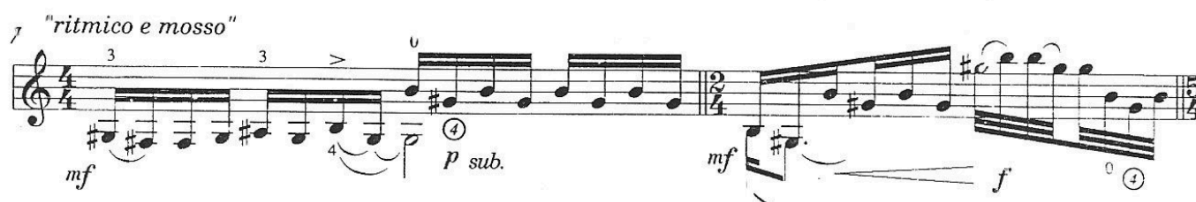
En los primeros compases de la introducción hay una estructura pentátona E, F, G, B, C#



En el compás cinco, hay una célula de octavas de D#5 a D# 7 al igual de E5 a E7, esta célula de octavas será recurrente. (Galindo, 2012, pag. 110)



En el compás 7 aparece un arquetipo melódico que Leo Brouwer usa recurrentemente en sus obras, una segunda descendente, en este caso de G#4 hacia F#4, seguido de otro de tercera mayor también descendente, B4 hacia G4 este prototipo melódico aparece en la obra Hika en el tercer compás de introducción. (Galindo, 2012, pag. 110)



Tempo Libero

②=B♭
⑤=G

harm.12

mf [like bells]
鐘のように...

LEO BROUWER

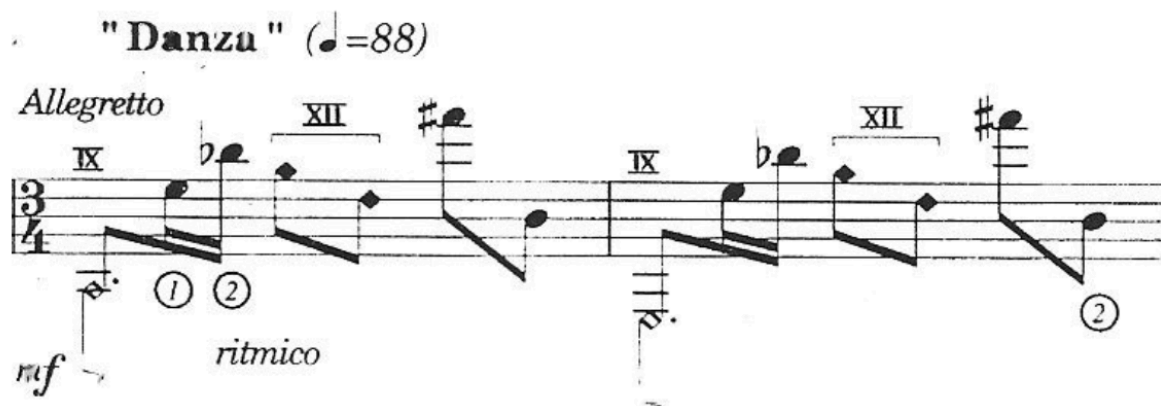
p

En el tercer compás de la obra Hika podemos apreciar el prototipo aunque en este caso la tercera es menor. (Galindo, 2012, pag. 110)

En los tres últimos compases de introducción, finaliza con la célula de octavas que aparece en el quinto compás, utiliza en la rítmica elementos que desarrollará en el segundo tema. (Galindo, 2012, pag. 111)



A partir del compás 13vo. comienza lo que se podría interpretar como exposición, con un título programático "Danza", en esta sección podemos apreciar la alusión rítmica del bolero. (Galindo, 2012, pag. 111)



Utilizando el recurso rítmico de la Danza, por secuencias de cuatro células, en los compases 17, 18, 20 y 22 aparece el arquetipo melódico con notas de dieciseisavo y octavo. (Galindo, 2012, pag. 112)

appena poco meno

17 *f* *p* *moito articolato* VII

18 *f* *p* IX

20 *f* *p* VII

22 *f* *p* IX

La exposición de los elementos que Brouwer utilizará a lo largo de toda la sonata finaliza en el compás 28, con patrones de la célula rítmica de la danza y las octavas. (Galindo, 2012, pag. 112)

Alla Danza (♩=88...100)

24 *f* *a tpo.* *mp come prima*

27 *f sub* *mp*

El segundo tema comienza en el compás 29, con corcheas y semicorcheas de la sección final de la introducción (compás 10, 11 12). El pedal en G# da la sensación de tonalidad, hasta que cambia el pedal a F, que finaliza la exposición de el tema secundario, en el compás 40, en esta sección podemos intuir por el compás, la reminiscencia del fandango, la cual concluye hasta el compás 72 donde nuevamente la rítmica del bolero se hace presente. (Galindo, 2012, pag. 112)

29

En el compás 42 se teje (con elementos de la introducción) un puente que conduce hacia el desarrollo, que además de contener los elementos ya citados en la introducción y exposición, el desarrollo esta ampliamente marcado por cambios constantes compás. (Galindo, 2012, pag. 113)

41

p metálico *f*

44

meno

1 b 4

En el compás 44 se puede apreciar la escala pentáfona. (Galindo, 2012, pag. 113)

Como se menciono anteriormente la rítmica del bolero se haya en el compás 72, en ella hay elementos minimalistas como el principio del valor agregado. Esta dividida en seis secciones ya marcadas desde A hasta F, cada sección contiene dos prototipos diferentes de células, la primera

que aparece se repite tres veces en cada sección de igual forma, agregándole una parte nueva cada vez, de la misma manera la segunda célula es modificada. (Galindo, 2012, pag. 114)

A *Alla danza* ($\text{♩} = 112$)

B *pos. ord.*

C *pos. ord.*

D *(un poco) met.*

E *(met.)*

F *(met.) son. ord. meno sonoro met.*

The musical score consists of six sections, A through F, written for guitar. Section A is in 3/4 time, marked 'mp' and 'come prima'. Section B is in 5/4 time, marked 'mp'. Section C is in 6/4 time, marked 'mp'. Section D is in 13/8 time, marked '(un poco) met.'. Section E is in 14/8 time, marked '(met.)'. Section F is in 3/4 time, marked 'mp', 'f', 'meno sonoro', and 'f'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Segundo prototipo

metálico

verso il tasto ————— *(s. tasto)*

121

p

met.

XII XII XII

121

p

81 *verso il tasto* —————

121

p

(simile)

85 XII XII XII XII

121

f

p

96 *met.* *ff* *resonante* *son. ord.* *(simile)* *mf* *dim.* XII XII

98 XII *p*

90 *(simile)* *metalico* *f sub.* *verso il tasto* *p*

107 *met.* *ff* *f dim.*

109 *f* XII *f* XII *f* XII

En el compás 113 encontramos una cita de Beethoven, esta cita hace referencia a la sinfonía número seis (pastoral) y esta ligada por nota común, utiliza de igual manera entre fragmentos de la cita, células rítmicas del segundo tema. (Galindo, 2012, pag. 115)

CODA (Beethoven visita al Padre Soler)

f un poco pesante *lunga pp evocation*

Finaliza la obra con elementos de la introducción (en el 127 y 128) de igual forma una sección del desarrollo del tema principal (129 y 130) finalizando la obra en C. (Galindo, 2012, pag. 115)

25 *riten. f p L.V.*

28 *f mp rit. pp L.V.*

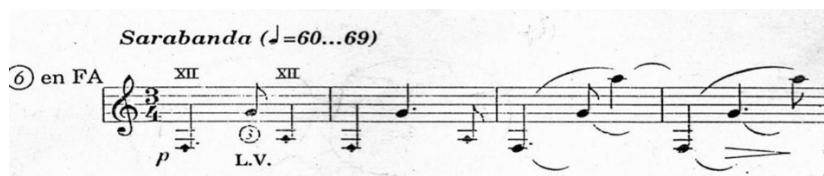
30 *GP L.V.*

II: Sarabanda de Scriabin

La Sarabanda fue una de las danzas instrumentales más populares del periodo barroco, además fue un movimiento estándar (junto con la Allemande, Courante y Giga) de la sonata o suite. Se originó en el siglo XVI como una danza cantada en América latina y España; llegó a Italia a principios del siglo XVII²⁵. Entre los ritmos de la Sarabanda más populares encontramos los siguientes:

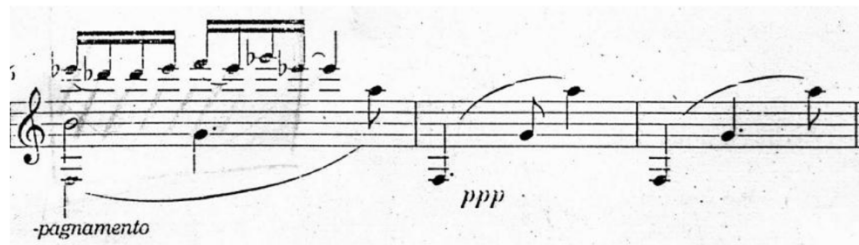


En su introducción (compases 1, hasta 4) la Sarabanda contiene un ostinato rítmico y un pedal en F. (Galindo, 2012, pag. 117)



El material presentado en la primera frase es tomado de la introducción del primer movimiento ("Fandangos y Boleros" del compás 7).





Una segunda frase en corcheas, de ocho compases. (Galindo, 2012, pag. 118)

A musical score snippet consisting of three staves of music. The first staff (measures 10-13) features a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of eighth notes. It includes markings for "morendo", "pp", and "legato (L.V.)". The second staff (measures 14-18) continues the melody with various fingering numbers (1, 2, 3) and includes markings for "riten.", "a tpo.", and a circled "5". The third staff (measures 19-22) features a treble clef, a key signature of one flat, and a melody of eighth notes. It includes markings for "rit.", "ppp", and "a tpo.". The piece concludes with a double bar line and a 12/8 time signature.

En la siguiente frase vuelve a reexponer el prototipo melódico. Se produce una relación de cuartas, por ejemplo en el compás 23 de C a F y de G a C, armonía ideada por Scriabin, esta sección finaliza en el compás 37 en C, suponiendo una cadencia V-I. (Galindo, 2012, pag. 119)

(Omaggio a Scriabin)

23

sonoro

dolce

Finalmente en el compás 38 hay una sección conclusiva que reexpone dos fragmentos de la primera y segunda frase, la obra culmina con el ostinato rítmico que se sugirió al principio de la obra. (Galindo, 2012, pag. 119)

5

rit. p come prima L.V.

39

dolce ppp

43

moxendo legato L.V.

47

riten. Poco meno XII XII XII XII

morendo

16

f marc. *p legato* *f marc.*

19

p *f*

21

p *f*

23

p *f*

Otro puente conduce a la reexposición del arpeggio de la primera sección, que no es completamente igual y en donde aparece una célula que se trabajará casi al final de la obra:



A partir del compás 63 Brouwer desarrolla la idea de octavas expuesta en el décimo compás y la sección del primer movimiento de la sonata; las octavas de G#4 y G#6, tiene una relación tonal que es tomada del primer movimiento de la sonata: G#m y F (compás 29 al 38 del primer movimiento) (Galindo, 2012, pag. 122)

A diferencia del primer movimiento, escrito en corcheas con puntillo y semicorcheas, esta sección del tercer movimiento fue diseñada con semicorcheas que le dan fluidez; en el compás 67 y 68 (arriba) podemos apreciar la idea rítmica de las octavas que aparecen en el primer movimiento de la obra. (Galindo, 2012, pag. 122)

Tenemos un puente (compás 70), en el bajo el G4 (corchea con puntillo), G#5 y C#6 se produce una sensación rítmica cubana, además de que nuevamente en el tercer tiempo (compás 70), tenemos lo que hemos denominado como arquetipo melódico o también motivo celular, que Brouwer recurre constantemente. (Galindo, 2012, pag. 123)



El compás 73 (arriba), aparece un motivo celular que ha sido utilizado en el compás 62. Abajo continúa la sección, con el centro tonal en F. (Galindo, 2012, pag. 123)



A partir del compás 78, comienza a desarrollar la idea propuesta anteriormente en el compás 52 y 53; elementos minimalistas como el principio del valor agregado a la Brouwer; utilizando diferentes recursos de composición en una obra. (Galindo, 2012, pag. 123)

79 *mp*

81 *pp*

84 *crescendo poco a poco*

86

Esta sección tiene su clímax en el compás 88; en el compás 90 tenemos el motivo celular que aparece anteriormente en los compases 62 y 73, que además conecta hacia un puente escrito con el motivo celular empleado en el compás 52, este puente nos lleva a una sección lenta. (Galindo, 2012, pag. 124)

88 *f molto* *rallentando e diminuendo*

90 *pp a tempo*

92 *pp* *ritenuto*

La sección lenta de la Toccata, esta construida con la introducción y el motivo celular que utilizó en la Sarabanda de Scriabin (segundo movimiento), finalmente un puente minimalista con la idea de principio del valor agregado introduce nuevamente al arpeggio del principio de la obra, repitiéndose la obra hasta el compás 27. (Galindo, 2012, pag. 125)

94 *Tempo di Sarabanda*

98

100 *lento accelerando poco a poco*

103

105 *Tempo primo (alla Toccata)*

The musical score consists of five staves of music. The first staff (measures 94-97) is marked 'Tempo di Sarabanda' and features a slow, melodic line with a piano (*p*) dynamic. The second staff (measures 98-99) continues the melodic line. The third staff (measures 100-102) shows a transition with a 'lento' marking and a 'ritardando' symbol, followed by an 'accelerando poco a poco' marking. The fourth staff (measures 103-104) is a bridge section with a steady, rhythmic pattern. The fifth staff (measures 105-106) is marked 'Tempo primo (alla Toccata)' and features a fast, arpeggiated pattern.

Para terminar la obra, Brouwer recurre a diversos elementos, que han aparecido a lo largo de la partitura, nuevamente el puente que apareció en los compases 70, 71 y 72 aparece en el compás 110; otro elemento que apareció en el 12, lo utiliza en el 113 como progresión; y el motivo celular de los compases 62, 73 y 90, aparece en el 116 y conduce hacia un acorde de G#m7°, para volver a utilizar esta célula hasta el 122, finalizando la obra con una serie de ligados con dedos 1 y 4 y rematando con un E4 ejecutado con pizzicato Bartok.

110

112

114

116

119

122

VIVACE (PRESTISSIMO)

(ad lib)

Dur. : 5' 15"

Brouwer por Brouwer

Para terminar de comprender el pensamiento de Leo Brouwer transcribiré algunas citas en las que el compositor se refiere a diferentes aspectos de su quehacer artístico.

Citas extraídas del Libro “Gajes del oficio”

Sobre el mundo del compositor:

*“Por una parte, el mundo particular del compositor es la complejísima
armazón de conceptos teóricos, de academia, de disciplina formativa y de información.
Todo esto se rechaza en lo consciente para dar paso a la ‘magia’, al inconsciente, a la
necesidad interior, a la fantasía del niño (todos los niños son creadores que el adulto
reprime). Debemos apuntar que en este siglo, cuando se dan-casi en un instante-los
más grandes adelantos científicos en la historia de la humanidad y se llega a los
cambios sociales más radicales, la llamada inspiración, o se da por vencida o acude a
nuevas fuentes. Esta se ha canalizado en dos fases radicalmente extremas: el rigor
científico, por un lado y la fantasía más abierta y desbordada, por otro. Desde aquí, el
hombre controlado por la civilización, se vuelve a sus fuentes primigenias o a sus
impulsos elementales.”*

Sobre la “nueva simplicidad”:

“En los años cincuenta y sesenta, había un clima de enfoque estructuralista, seco y matemático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música de total sentimiento seriado y aleatorio. Fue la descomposición de las estructuras y esto también lo usé en mi música. En un momento este lenguaje se `atomizó y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavicé un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad. Hay muchos compositores que comparten este compromiso general de nueva simplicidad, como Phillip Glass, W. Kilar, Steve Reich, Gorecki, Jo

15 Brouwer, Leo (2004) Gajes del oficio. Selección de isabelle Hernández. La Habana, Letras Cubanas.

Kondo, Yoji Juasa y Toshi Ichiyangi. Describirla solamente como música minimalista no le haría justicia. Algunos de ellos hicieron este tipo de música antes de que el término se inventara, de hecho la base de esta música está en los llamados países del Tercer Mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa Occidental. De cualquier forma, el concepto de música minimal es demasiado estrecho para explicar este movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.”

Sobre la música popular en el lenguaje académico:

“Llevar el folklorismo al campo sinfónico de manera ortodoxa es un error. He visto el peligro de interpretar a la América Latina desde adentro o desde afuera de manera turística. La América india tiene las flautas de pan, el siku, el charango; nosotros, el bongó, la maraca, la clave, etc., eso es ropaje, timbre, acompañamiento. La esencia de la música no está en colores exóticos. Todos estos instrumentos son secundarios, de maravillosos timbres, pero no son fundamentales. El bongó, acompaña. Ese es el equívoco que hay en el mundo con el folklorismo, el exotismo y el turismo musical. Si la maraca se va a usar en la música sinfónica, no será de la misma manera que en un septeto de son. Los instrumentos de percusión de América, y del mundo, son acompañantes de un complejo sonoro, no protagonistas. Para que adopten un perfil importante, es necesario alejarlos de ese papel secundario, otorgándoles el rol de solistas y cambiando los parámetros de su quehacer musical. En otras palabras, borrando los arquetipos de su manera de sonar”.

Cita extraída del artículo “A close encounter with Leo Brouwer”

Sobre el pensamiento orquestal en la guitarra y el lenguaje armónico:

“mi forma de componer está cerca de lo que yo llamo ‘guitarra-arpa’. La guitarra arpa es una guitarra orquesta en la cual todos los elementos compositivos orquestales están más cerca de la orquesta que de los clichés tradicionales de la guitarra. Yo siempre uso la ‘guitarra-arpa’, una guitarra resonante. Trato de evitar la guitarra percusiva o melódica. Las armonías básicas que uso, cuando son simples acordes, son acordes que obedecen más la ‘ley de fuerzas opuestas’. Estas armonías

incluyen pequeños-podría decir incluso miserables- materiales temáticos. Cuatro notas tontas me dan el pretexto para componer una obra de grandes dimensiones. La melodía fue la reina de la música por un largo tiempo, algo que no pasa ahora. Mi lenguaje armónico está basado en el uso extensivo del espectro de sonido al igual que Rabel, Debussy o Charles Koechlin. Estos compositores solían orquestar partiendo de un fenómeno armónico.”

Citas extraídas del artículo “La música, el infinito y Leo Brouwer”

Sobre la idea de tensión y reposo:

“La vanguardia de los 60 me gustaba, excepto su falta de `reposo` o, más bien, de equilibrio entre movimiento y reposo. Esta conciliación de contrarios es parte de toda mi música...”

Sobre el post-modernismo:

“El postmodernismo es multicultural, usa la belleza de la disonancia, la cultura popular, relaciones pasado-presente, intertextualidad. En suma, una visión no excluyente e integradora arte-espectador.”

Sobre su relación con otras ramas artísticas:

“El fluir actual ha tenido esos ramalazos de integración entre las artes diversas. Como naves colaterales de una inmensa catedral (que es la cultura), pintura, música y arquitectura se comunican. Todo aislamiento rechaza nutrientes y enflaquece. Toda ventana cerrada es una aproximación a la ceguera.

Casi niño unía yo las diversas artes como en un rompecabezas. Basta decir que he enseñado composición musical con los diseños del Bauhaus. ¿Pobreza de los métodos de composición musical? No. Riqueza de las analogías con música o poesía.

¿En que consiste el hechizo del séptimo arte? El cine es suma y, por ello, riqueza.

Música, pintura, literatura tienen componentes similares: fondos, temas, ritmo, dramaturgia, color, armonía, contrapunto...

Esta terminología es la misma en todas las artes intercambiables.”

Conclusión

Brouwer, con su enfoque innovador y profundo respeto por las raíces culturales, ha logrado integrar elementos étnico-culturales de manera excepcional en sus composiciones, particularmente en su Sonata No. 1 para guitarra.

Desde los primeros compases de la obra, Brouwer establece una conexión entre el fandango español y el bolero, dos estilos distintivos de la música tradicional española. Utiliza patrones rítmicos y melódicos característicos de estas danzas, incorporando células rítmicas recurrentes y arquetipos melódicos que se entrelazan a lo largo de toda la sonata.

La introducción de la sonata establece los elementos temáticos y motivos que se desarrollarán a lo largo de la obra. Brouwer emplea una estructura pentátona y células de octavas que se repiten de manera estratégica, creando una cohesión temática que une los diversos movimientos de la sonata. Brouwer también explora el ritmo del bolero a través de secuencias de células rítmicas y melódicas que evocan la energía y el carácter festivo de esta danza tradicional. A lo largo del segundo tema y el desarrollo, continúa manipulando estos elementos, jugando con cambios de tonalidad y texturas que mantienen la vitalidad y la frescura de la composición.

El uso magistral de las técnicas minimalistas y la referencia sutil a citas musicales, como la de Beethoven en el compás 113, demuestran la profundidad de la intertextualidad y la influencia global en su obra. Brouwer no solo se basa en elementos locales y folclóricos, sino que también dialoga con las corrientes musicales internacionales de su tiempo, enriqueciendo así su propio lenguaje musical.

El segundo movimiento de la sonata, una zarabanda influenciada por Scriabin, añade un carácter introspectivo y lírico a la obra. Brouwer utiliza armonías ricas y texturas densas que recuerdan el lenguaje armónico del compositor ruso, infundiendo la danza barroca con un modernismo distintivo que enriquece la paleta expresiva de la sonata. Esta zarabanda sirve como un puente emocional y estilístico entre los movimientos más rítmicamente vigorosos que la rodean.

En el tercer movimiento, la Toccata, Brouwer rinde homenaje a Pasquini con una vitalidad rítmica y una complejidad contrapuntística que desafían al intérprete. Este movimiento es una celebración de la técnica y la energía, con pasajes rápidos y dinámicos que contrastan con los momentos más líricos y melódicos de la sonata. La Toccata no solo muestra la destreza técnica del compositor, sino también su capacidad para integrar influencias históricas en un contexto contemporáneo, creando una obra que es a la vez tradicional y vanguardista.

La Sonata No. 1 de Leo Brouwer no solo es un testimonio de su maestría compositiva, sino también un reflejo de su compromiso con la exploración de identidades musicales diversas y la creación de un puente entre las tradiciones culturales de España y Latinoamérica. Su capacidad para fusionar lo local con lo global, lo tradicional con lo contemporáneo, resalta su posición como uno de los compositores más influyentes del siglo XX en el ámbito de la música para guitarra.

Capítulo 3: Antonio José y la Fusión Armónica: *Armonías Extendidas y Estructuras Formales en la Música Burgalesa de la Sonata para* *Guitarra*

Introducción

El siglo XX fue uno de los más importantes para la guitarra. Allí los compositores profesionales mostraron interés por este instrumento y escribieron grandes obras impulsados principalmente por los maestros Andrés Segovia y Regino Sainz de la Maza. Según Ricardo Iznaola, de esta manera comienza el auge guitarrístico que vivimos aún en el siglo XXI. Diversas obras fueron escritas en diferentes estilos y estructuras tales como sonatas, sonatinas, suites y conciertos, entre otros. (Tangarife, 2012, Pag. 1)

A comienzos del siglo XX compositores como Federico Moreno-Torroba, Manuel María Ponce, Joaquín Turina y Eduardo López Chavarri, se arriesgaron a la difícil tarea de escribir sonatas para guitarra obteniendo diversos resultados; sin embargo, según Angelo Gilardino, no alcanzaron el mismo “brillo” que Antonio José logró con su Sonata y sólo la sonata *Omaggio a Boccherini* de Mario Castelnuovo-Tedesco es comparable con la de Antonio José en amplitud y originalidad. También las sonatas de Manuel María Ponce, dadas a conocer por el guitarrista Andrés Segovia, son de gran importancia en el legado del repertorio guitarrístico de la época. Más tarde compositores como Leo Brouwer y Alberto Ginastera escribieron Sonatas de alcance monumental. (Tangarife, 2012, Pag. 1)

Antonio José nació en Burgos (España) el 12 de Diciembre de 1902 y murió en Estépar (Pueblo cercano a Burgos) el 11 de octubre de 1936 fusilado por la milicia falangista. Pese a su alto nivel artístico se desempeñó en cargos de bajo perfil. A su labor de compositor se suma la de folclorista,

la cual desarrolló en sus composiciones corales, sinfónicas y pianísticas. Escribió la *Sonata para guitarra* en 1933. (Tangarife, 2012, Pag. 2)

Sobre la historia de la Sonata de Antonio José es preciso citar la entrevista a Ricardo Fernández Iznola publicada en una página de internet:

[...] llegué a conocer la pieza por pura casualidad. Estaba visitando a Regino Sainz de la Maza, [...] en 1978 [...]. Estábamos buscando algo en sus archivos y entonces [...] Regino dijo: "Oh, puede que esto te interese", y me entregó un manuscrito, un manuscrito precioso: la Sonata de Antonio José. [...] y me dijo: "échale un vistazo y dime qué te parece". [...], empecé a leer la pieza y dije: "Guau! Esto es una pieza importante!". Entonces me puse a trabajar en ella y [...] finalmente en el año 81 hice en Madrid la primera interpretación de la Sonata de Antonio José [...]. En 1990 publiqué la primera grabación de la Sonata en un CD titulado *The dream of Icarus*. [...] Así fue básicamente como llegó a ser publicada. Y por supuesto ha sido conocida como una de las obras más importantes del siglo XX, con muchos intérpretes ejecutándola. Fue una cosa extraordinaria. (Tangarife, 2012, Pag. 2)

Dos elementos son una constante en la Sonata de Antonio José: La influencia de Ravel y la presencia del folklore español. Gilardino y Sáenz Gallego afirman en la introducción a la Sonata:

No omitimos sin embargo la evidencia del influjo que la música pianística de Maurice Ravel ejercía sobre Antonio José – grata evidencia –ni silenciamos la superioridad que el joven maestro burgalés muestra sobre los clichés entonces al uso entre los músicos que escribían para guitarra, liberando su música de cualquier fácil complicidad con el enredoso

folclore español [del cual por otra parte el compositor era estudioso apasionado y rigurosísimo]. (Tangarife, 2012, Pag. 3)

Son pocos los trabajos de investigación que hay sobre esta obra, pese a ser considerada actualmente como una de las obras más importantes escritas para guitarra en el siglo XX. Además de las tesis mencionadas, los guitarristas Alberto de Blas e Iván Gil Valdés (ambos españoles) dedicaron sus trabajos monográficos a esta sonata y su compositor. Por esta razón es importante tratarla como tema de investigación. (Tangarife, 2012, Pag. 3)

Además es poca la información que se tiene en Colombia al respecto. El nivel guitarrístico en nuestro país viene creciendo y desarrollándose cada vez más. Es muy importante incluir obras como la sonata de Antonio José en nuestro repertorio, gracias a su valioso aporte musical y técnico y a su incidencia e inclusión dentro de los programas de los festivales de guitarra en todo el mundo. (Tangarife, 2012, Pag. 3)

También es necesario que existan estudios analíticos y comparativos de obras como la sonata de Antonio José, que sirvan como material de apoyo a la docencia universitaria en sus más altos niveles y que amplíen el panorama interpretativo de las nuevas generaciones de guitarristas. Además trabajos como éste deben incentivar a nuevas investigaciones que amplíen el tema o que desarrollen nuevos textos que contribuyan al crecimiento del quehacer guitarrístico en Colombia. (Tangarife, 2012, Pag. 3)

Esta monografía contextualizará un poco sobre la vida de Antonio José y detallará un análisis armónico y formal de la *sonata para guitarra*. Además, se hará un estudio de las relaciones

motivicas entre los cuatro movimientos que la conforman con el fin de ampliar el panorama interpretativo. (Tangarife, 2012, Pag. 3)

Antonio José Martínez Palacios

En la época de Antonio José, Burgos era la capital de la España Nacionalista, hecho que determinó el fatal desenlace de quien, según Maurice Ravel, habría llegado a ser “el gran músico español de nuestro siglo”. Desde 1931, al finalizar la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera, se venía intentando democratizar España; esto es conocido como la proclamación de la II República Española. A pesar de que uno de los objetivos era sacar a España del atraso en el que se encontraba, éste fue un período de muchas contradicciones: los Republicanos y socialistas luchaban por debilitar el poder de la oligarquía mediante cambios sociales y económicos profundos, mientras que ésta batallaba por mantener los privilegios de los cuales gozaba al estar en el poder. El Frente Popular venció en las elecciones de 1936 llevando a que las fuerzas nacionalistas apoyadas por el Ejército y el partido del general Franco se levantaran en contra de la anarquía y la sublevación. Este fue el inicio de la Guerra Civil Española. (Tangarife, 2012, Pag. 4)

Antonio José Martínez Palacios nació en Burgos, Castilla, el 12 de Diciembre de 1902. Fue el menor de los dos hijos de la pareja formada por Rafael Martínez Calvo y Ángela Palacios Berzosa. (Tangarife, 2012, Pag. 4)

Desde pequeño demostró aptitudes musicales. Sus primeros maestros fueron los organistas jesuitas Julián García Blanco, joven seminarista que impartía catequesis y música, y José María Beobide, con quien estudió piano, órgano, armonía y contrapunto. (Tangarife, 2012, Pag. 4)

Sus primeras composiciones se remontan a 1915. Cinco años más tarde ya había decidido dedicarse a la música y contaba con un número aproximado de 50 composiciones. En su afán por ser músico, decidió irse a estudiar a Madrid, bajo la ayuda económica de la Diputación de Burgos, entre 1920 y 1924. (Tangarife, 2012, Pag. 5)

Emilio Vega fue su maestro en Madrid. Allí, trabajó en el teatro Apolo como director de orquesta y como pianista en los teatros de cine mudo. (Tangarife, 2012, Pag. 5)

En Madrid, solía frecuentar el Café Regina donde conoció al guitarrista Regino Sainz de la Maza, también de origen burgalés, por medio del cual se asoció con importantes artistas de la época en un grupo conocido como la *Generación de 1927*. Dicho grupo buscaba defender los ideales estéticos vanguardistas mientras promovían el nacionalismo con la ayuda de jóvenes artistas españoles que valoraban el neoclasicismo. Su objetivo era lograr un nacionalismo de vanguardia, libre de clichés folclóricos y rico en expresión artística, basado en el virtuosismo compositivo de grandes maestros como Bartok, Schönberg, Stravinsky, Manuel de Falla, Ravel y Debussy. Dentro de este grupo podemos destacar a los conocidos de Antonio José: Pablo Picasso, Manuel de Falla, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Salvador Dalí, Adolfo Salazar, Regino Sainz de la Maza y el denominado grupo de Madrid. (Tangarife, 2012, Pag. 5)

Las obras musicales más importantes de este período (1920-1924) son la *Sinfonía Castellana* y tres *Danzas Burgalesas* para piano. (Tangarife, 2012, Pag. 5)

Antonio José sentía una especial atracción por la música impresionista francesa y consideraba que la técnica y el estilo de ésta eran compatibles con su voluntad de reflejar en su música sus deseos nacionalistas. Por ésta razón, el 2 de Agosto de 1924 solicita la ayuda del Ayuntamiento de Burgos

para ir a estudiar a París. Según Antonio José, los años de su estadía en París fueron los más importantes de su vida. Fue una época llena de momentos intensos y enriquecedores que marcó su vida dividiéndola en dos. (Tangarife, 2012, Pag. 5)

Al terminar la beca se trasladó a Málaga (1926-1930) donde escribió obras importantes como la *Sonata Gallega* para piano. Además ganó diversos concursos en composición. Allí, comenzó a escribir su ópera *El Mozo de Mulas*, ópera en tres actos sobre un libreto de Lope Mateo y de Manuel F. Fernández Núñez, basado en un episodio de *El Quijote*. (Tangarife, 2012, Pag. 6)

En 1929 regresa a Burgos para trabajar como director del Orfeón Burgalés. Entre sus principales objetivos estaba el investigar el folklore musical de su región. Dicho en sus propias palabras: “Es una necesaria obligación nuestra [...] el conseguir que nuestra canción popular sea conocida y admirada en España”. En 1932 gana el premio nacional de música con su *Colección de cantos populares burgaleses* constituida por 178 canciones y danzas transcritas durante sus viajes por la provincia. La obra coral *Tres cántigas de Alfonso X*, también fue compuesta en este periodo. (Tangarife, 2012, Pag. 6)

Terminó de componer la *Sonata para Guitarra* el 23 de Agosto de 1933. Además compuso *Romancillo infantil* para guitarra sola, un arreglo de una canción popular burgalesa. (Tangarife, 2012, Pag. 6)

En 1934, dirigió el estreno de *Preludio y Danza popular* en el Teatro Monumental de Madrid, ambos, fragmentos de su ópera *El Mozo de Mulas*. El *Preludio*, de carácter sereno y dulce evocaba un sentimiento wagneriano; y la *Danza popular*, estaba basada en una canción infantil, incluida en su *Colección de cantos populares burgaleses*, con un trabajo rítmico, armónico y tímbrico

excelentes y una brillante orquestación impresionista. Gracias a esta presentación fue reconocido públicamente por músicos como Joaquín Turina y críticos como José Subirá, Adolfo Salazar y Rodolfo Halfter. (Tangarife, 2012, Pag. 6)

En 1935 fundó la revista Burgos Gráfico junto con un pequeño grupo de académicos. Era una revista de ideas liberales que marcaban oposición a los políticos conservadores de Burgos. Según los biógrafos de Antonio José, un artículo anónimo de la revista, atribuido a él, fue la causa de su ejecución. El artículo condenaba la conducta de un sacerdote de la provincia quien presuntamente abusó de unas jovencitas en su parroquia. Dicho artículo fue censurado por parte de los anunciantes y suscriptores. Otro artículo que causó controversia apareció en dicha revista en noviembre de 1935; se titulaba *Coplas Sefardíes* y fue usado en su contra para su encarcelamiento y ejecución. (Tangarife, 2012, Pag. 7)

Su aparición pública más importante fue en la Tercera Convención de la Asociación Nacional de Musicología, realizada en Mayo de 1936 en Barcelona. Allí, dictó la conferencia llamada *La canción popular burgalesa* ante destacados asistentes como José Subirá, Francisco Pujol, Jusep Barberá, Joaquín Turina, Rodolfo Halfter, Pau Casals, Nemesio Otaño, etc. (Tangarife, 2012, Pag. 7)

Cuando regresó a Burgos, su madre y su tía fallecieron con pocos días de diferencia. Esto desencadenó una etapa de soledad, crisis emocional y falta de concentración en su producción, puesto que su padre ya había muerto en 1933 y su hermano vivía con su esposa e hijos en Pradoluengo, pueblo situado al este de la provincia de Burgos. (Tangarife, 2012, Pag. 7)

Antonio José era un artista de ideas progresistas con un gran sentimiento nacionalista por su patria y por su provincia. Aunque no pertenecía a ningún partido ni organización política, su inclinación era de “hombre de izquierdas”. De esta manera, como asevera Iván Gil en su monografía, “podemos considerarle como un republicano de izquierdas que en 1929 afirmaba: ‘El socialismo bien entendido y bien dirigido es cosa perfecta’. Y que tras la victoria del Frente Popular en 1936, comentaba: ‘Mis desgracias me han amargado la alegría de nuestro triunfo electoral’”. (Tangarife, 2012, Pag. 7)

Su manera de pensar y de actuar no era vista de la mejor manera por los sectores de derecha de la sociedad burgalesa. De igual forma, su talento sobresalía en aquel entorno mediocre y tradicionalista. Así, Antonio José fue despertando envidias profesionales, que junto con los artículos de revista antes mencionados, desataron su trágica muerte. (Tangarife, 2012, Pag. 7)

Las circunstancias que rodearon la muerte de Antonio José están relacionadas con la de Federico García Lorca. Iván Gil cita a Eduardo de Ontañón, quien formula el paralelismo existente entre las muertes de García Lorca y Antonio José, en los siguientes términos: (Tangarife, 2012, Pag. 8)

Yo creo que ante este tremendo caso la verdad puede ser sencilla: a Lorca lo mataron los malos poetas. No tiene otra explicación. Lo mismo que a otro artista magnífico y joven y amante también del folklore, al compositor Antonio José, uno de los más fuertes temperamentos que tenía España, lo fusilaron en Burgos los malos músicos...

A Lorca no pudieron acusarle más que de eso: de poeta. Motivo suficiente para los mediocres, porque sabido es que no hay nada que cohíba y encocore tanto a los seres sombríos como la claridad diáfana²⁰.

El 24 de Junio de 1936 el regidor de Burgos prometió que el Ayuntamiento editaría la *Colección de cantos populares burgaleses*, obra con la que Antonio José había ganado el Premio Nacional de Música. Lamentablemente la Guerra Civil impidió realizar dicha edición. (Tangarife, 2012, Pag. 8)

En Agosto de 1936, fue arrestado por las milicias falangistas y señalado por seguir ideas Judío-marxistas. Fue ejecutado sin juicio ni expediente previos por un escuadrón de fusilamiento el 11 de Octubre del mismo año, en el monte de Estépar. (Tangarife, 2012, Pag. 8)

La música de Antonio José estuvo vetada durante la dictadura de Franco, lo que impidió la edición de sus obras más importantes. Sólo hasta 1980, se pudo editar y presentar el cancionero prometido por el Ayuntamiento como homenaje a “su memoria y a sus virtudes humanas y artísticas”. Actualmente, el nombre de Antonio José ocupa un lugar preferente entre los músicos y folkloristas españoles, y el primero entre los burgaleses. (Tangarife, 2012, Pag. 8)

La "Generación del 27" española

La "Generación del 27" española estuvo asociada con celebraciones y camaradería en torno al tercer centenario de la muerte de Luis de Góngora (1561-1627), el iconoclasta defensor del romance, el género literario más celebrado de España. La camaradería era principalmente entre hombres de letras, pero también pertenecían artistas visuales y musicales. (Whitehead, 2002, pag. 29)

Las razones por las cuales la llamada "Generación del 27" española habría honrado a Góngora podrían ser que sus obras exhiben una proliferación de metáforas y otros dispositivos retóricos del Renacimiento conocidos como manierismos. Las obras más complejas de Góngora fueron "Fábula

de Polifemo y Galatea" y "Soledades". Sus contemporáneos, Lope de Vega y Francisco de Quevedo, criticaron estas obras por ser oscuras y artificiales. Sin embargo, el estilo elaborado y retorcido de Góngora influyó a toda una generación de poetas barrocos españoles. Su influencia incluso se extendió a sus críticos. Su estilo fue posteriormente conocido como gongorismo. (Whitehead, 2002, pag. 29)

Como un movimiento juvenil hacia un ideal nacionalista liberal, la "Generación del 27" defendía la estética de vanguardia y al mismo tiempo promovía el nacionalismo y la colaboración de toda la comunidad de jóvenes artistas españoles que valoraban el neoclasicismo. Muchos de los miembros de esta sociedad abrazaron el neoclasicismo como antídoto contra el nacionalismo idiomático en la música. Intentaban lograr un nacionalismo de vanguardia libre de clichés folklóricos y rico en expresión artística. (Whitehead, 2002, pag. 30)

Según Ricardo Iznaola, José Ortega y Gasset, Manuel de Falla y Pablo Picasso fueron los principales líderes de dicho movimiento. Colaboraban frecuentemente con Lorca, Dirgo y Alberti. La Residencia de Estudiantes en Madrid era un lugar de encuentro frecuente para personas como Lorca, Alberti y Dalí. Otros invitados incluían a Alfred Einstein y Sigmund Freud. (Whitehead, 2002, pag. 30)

El defensor más activo del movimiento fue Adolfo de Salazar (1890-1958). Era compositor, crítico e historiador, y apoyó fuertemente el trabajo de un octeto de compositores que lideraban el movimiento. Estos ocho eran conocidos como el "Grupo de Madrid". Los ocho eran Salvador Bacarisse, Rosa García Ascot, Julián Bautista, Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Rodolfo Halfter, Gustavo Pittaluga y Fernando Remacha. (Whitehead, 2002, pag. 30)

Hubo otros grupos de compositores en varias regiones que se alinearon con el movimiento. Estaba el grupo catalán de ocho, que incluía a Manuel Blancafort, Roberto Gerhard, Joan Gibert Camins, Agustí Grau, Ricardo Lamonte de Grigon, Federico Mompou, Baltasar Samper y Eduardo Toldrá. También eran conocidos como C.I.C. o Compositores Independientes de Cataluña. (Whitehead, 2002, pag. 31)

Después de la muerte de Antonio José, la "Generación del 27" española dejó de asociarse libremente y todos en el "Grupo de Madrid" se exiliaron, con la excepción de Remacha, quien permaneció en España y dejó de componer durante 20 años. (Whitehead, 2002, pag. 31)

La Sonata Para Guitarra (1933)

Generalidades

Antonio José terminó de escribir la *Sonata para guitarra* el 23 de Agosto de 1933. Para la fecha, Federico Moreno Torroba, Manuel María Ponce y Joaquín Turina ya habían encomendado a Andrés Segovia la interpretación de varias piezas en forma de sonata; sin embargo, no es comprobable que Antonio José haya tenido contacto con éstas. (Tangarife, 2012, Pag. 9)

Antonio José escribió solamente dos piezas para guitarra: la *Sonata para guitarra* y la pieza *Romancillo infantil*, cuya fecha de composición se desconoce. Al parecer Antonio José no tenía gran conocimiento sobre este instrumento, por lo que su relación con Regino Sáinz de la Maza sería clave para la composición de la sonata. (Tangarife, 2012, Pag. 9)

El guitarrista Iván Gil afirma que La *Sonata para guitarra* de Antonio José es una obra destacada en originalidad y creatividad que posee un delicado estilo impresionista. Además elogia la sonata, refiriéndose a su estilo, de la siguiente manera:

En ella [Antonio José] muestra su claro instinto y su sentido del instrumento. Música sintética, de escritura limpia y eficaz, donde nada falta ni sobra. Toda su fina capacidad de invención pura se manifiesta en esta sonata, en la que aceptando el modelo clásico vierte en él su vena generosa llena de ese ímpetu, de esa exaltación propia de todo músico nacido. Obra de gran madurez dentro de su juventud en que empiezan a fraguar, a posarse todas las adquisiciones, todas las esencias de que se ha nutrido el artista.

Angelo Gilardino y Juan José Sáenz Gallego afirman en la introducción de la primera edición de la *Sonata para guitarra*, que la influencia de Ravel y la presencia del folklore español son dos elementos constantes durante el desarrollo de la misma. Así mismo destacan que “el joven maestro burgalés” mostraba superioridad sobre los clichés que usaban los músicos españoles que escribían para guitarra en aquella época. (Tangarife, 2012, Pag. 9)

Para el guitarrista Alberto de Blas, según lo intenta demostrar en su monografía, Antonio José es un claro continuador de la corriente estética iniciada por Debussy, sin olvidar la influencia ejercida sobre su música por Ravel y la corriente Neoclásica. También, intenta demostrar que la Sonata de Antonio José sirve de enlace entre los últimos movimientos artísticos y musicales europeos, con la guitarra. Además, busca elevar la concepción de la indudable calidad de esta sonata, que “por ser de un compositor casi desconocido y de fatal destino, parece que al menos en España no lo apreciamos lo suficiente”. (Tangarife, 2012, Pag. 10)

Además de la riqueza musical, la Sonata de Antonio José es una pieza desafiante en el aspecto técnico e interpretativo. Por un lado, al estudiarla, se vislumbra la audacia del compositor al lograr tal nivel expresivo, superando las dificultades que implica la escritura para guitarra en cuanto al manejo de los registros y del balance; mientras que por el otro, el intérprete se ve retado a resolver

las dificultades técnicas que se le presentan en cuanto a la digitación y adaptación de algunos pasajes, que no pueden tocarse tal como están escritos, ya que la guitarra no era un instrumento de gran conocimiento para el compositor. (Tangarife, 2012, Pag. 10)

La *Sonata para guitarra* consta de cuatro movimientos: *Allegro moderato*, *Minueto*, *Pavana triste* y *Final*. A través de éstos, Antonio José desarrolla el mismo material temático expuesto desde los primeros compases del primer movimiento. (Tangarife, 2012, Pag. 10)

La *Sonata para guitarra* fue dedicada a Regino Sainz de la Maza y fue estrenada por él mismo el 23 de Noviembre de 1934 en el teatro principal de Burgos; sin embargo, sólo ejecutó el primer movimiento. (Tangarife, 2012, Pag. 10)

Como ya se había dicho en el capítulo anterior, después de la muerte de Antonio José se prohibió la publicación e interpretación de todas sus obras; solamente hasta el final de la dictadura de Franco se volvió a revivir el interés por sus composiciones. Es así como se explica que Ricardo Iznaola interpretara la *Sonata para Guitarra* completa, por primera vez en 1981, en el programa radial *Lunes musicales de Radio Nacional* dedicado a los músicos de la *generación de 1927*. (Tangarife, 2012, Pag. 11)

El mismo Iznaola, cuenta en una entrevista concedida a la revista *Acoustic Guitar*, cómo dicha obra llegó a sus manos por medio de su maestro Regino Sainz de la Maza. Allí mismo relata sus impresiones sobre la misma y habla de su primera interpretación en una emisora radial de Madrid. (Tangarife, 2012, Pag. 11)

Luego, diversos guitarristas empezaron a incluirla en sus repertorios. El conocido David Russell tocó la sonata durante su gira en 1997; el guitarrista español Ignacio Rhodes la interpretó

regularmente durante los años 90's; y el guitarrista flamenco Corey Whitehead, realizó la premier para Internet en el formato audio-video streaming el 18 de Octubre de 2000. (Tangarife, 2012, Pag. 11)

Ricardo Iznaola realizó la primera grabación de la sonata en 1991 en el CD *Dreams of Icarus*, y Juliam Bream la grabó para el sello EMI en 1995. No ha sido posible determinar la totalidad de las grabaciones existentes de dicha sonata, según las fuentes consultadas; sin embargo, se ha añadido la siguiente lista extraída de la base de datos de Naxos, la cual contiene las grabaciones de la sonata allí registradas. (Tangarife, 2012, Pag. 11)

Análisis Armónico y Motívico

Allegro Moderato

El primer tema consta de dos partes. La primera parte o (a) del tema inicial, (mm. 1-20), está dividida en dos secciones. Estas secciones están compuestas de la siguiente manera: la Parte (a) se divide en tres secciones. (Whitehead, 2002, pag. 39)

FT (a) aa) mm. 1-4 bb) mm. 4.2-6 cc) mm. 7-10

FT (1-20)

a) 1-10
aa) 1-4

Em: Em7 add 4 i7 add4

Am iv Em/G i6 D7/F# bVII 6/5 Em7 i7 D7/6 bVII 7/6 CM bVI Bm7 v7

bb) 4.2-6

cc) 7-10 *p*

CMaj7/G bVI 4/3 D7 bVII7 E note no chord Bm7 v7 E note no chord F#half-dim7 ii half-dim7 Am iv

mm.9-10 - mm.7-8 up a P4

F#half-dim7 ii half-dim7 Am iv Bm7 v7 DM bVII

El uso de la armonía por parte de Antonio José recuerda a Ravel o Debussy. Las suspensiones en la música de José generalmente no están preparadas. La armonización del tema en la medida uno, Em7 add4, es seguida por una serie de terceras descendentes en mm.2-3. El motivo ascendente llega a la novena mayor (F#). El motivo en m.1-4 será designado como (aa). Este punto de llegada está marcado por un acento. Las armonías en mm.2-3, Am (iv), Em/G (i6), D7/F# (V7), Em7 (i7), D7/6 (bVn7/6), CM (bVI), Bm7 (v7), impulsan la frase hasta su final en m.4 en Cmaj7/G (bV14/3). El Cmaj7/G proporciona la resolución de la frase; el intérprete debería hacer una breve pausa aquí. (Whitehead, 2002, pag. 40)

La segunda frase comienza en la nota tónica mi que ocurre en el último octavo de m.4. La armonización es D7 (bVII7) en m.5 hasta que la nota tónica mi entra al final de la medida. La nota tónica mi también ocurre después de Bm7 (v7) en m.6. Esta frase (mm.4.2-6) será designada como (bb) y se deriva de mm.2-3 de la frase (aa). La tercera frase de esta sección, (cc) mm.7-10, es inestable armónicamente. El ritmo armónico es la negra en compás de 2/4. La armonía en m.7 es F#half-dim7 (ii half-dim7), seguida por la nota dominante si en el último dieciseisavo de la medida.

La medida ocho es una repetición variada una octava más arriba desde m.7, debido a que hay dos tonos no armónicos (gl y bl) que resuelven a c2 y al. Las medidas nueve y diez son una transposición de mm.7-8 hacia arriba en una cuarta justa. (Whitehead, 2002, pag. 40)

La segunda parte del primer tema, referida aquí como (b) de la FT (mm.11-20), está dividida en dos secciones. FT (b) aa) mm.11-14 bb) mm.15-20

FT (b) 11-20
aa) 11-14

sequence of 11-12
down a M3

11

Bm7/F#
v 4/3

Em7 i7

DM add9
bVII9

Am7/E
iv 4/3

D7
b VII7

CM add9
bVI9

GMaj7/D
III 4/3

CMaj7
bVI7

Bm add9
v9

14

bb) 15-20

F#half-dim C
ii 4/3

Bm7
v7

Am add9
iv add9

GMaj7/add13
bIII add13

17

F# 7 add9/11
V7 add9/11 of V

f

Am7add 9/11/13
iv7 add 9/11/13

20

Transition (21-28) from FT (a) 7-10

Final cadence m 227-229

p

G#half-dim7
vii half dim7 of iv

DAug/A#
VII Aug 6/4

Bm
v

Em
I

D#half-dim7
vii half dim of v

F#m
ii

Las terceras descendentes en mm.11-14 crean armonías muy interesantes de manera similar a mm.2-3. Las armonías en m.11 son Bm7/F# (v4/3), Em7 (i7) y DM add9 (bVn9). La medida 12 está armonizada como Am7/E (iv4/3), D7 (bVn7) y CM add9 (bVI9). El material melódico de estas dos medidas se secuencia hacia abajo en una tercera mayor en mm.13-14. La armonización permanece en mi menor. La medida 13 está armonizada como Gmaj7/D (III4/3), CMaj7 (bVI7) y Bm add9 (v9). La última medida de la frase está armonizada como F# half-dim7/C (ii4/3), Bm7 (v7) y Am addb9 (iv9). (Whitehead, 2002, pag. 41)

El clímax del área de la FT comienza con EmM7 (i7) en mm.15-16. La melodía cromática en estas medidas esboza esta armonía. En mm.17-18, la armonía F#7 add9/11 (V7/9/11) se establece y se desarrolla de manera similar. La "corona" o nota más alta de la sección entra como el 13° de Am7 add 9/11/13 (iv7/9/11/13) en m.19. La afirmación del acorde dominante se retrasa hasta el comienzo del ST en m.29. (Whitehead, 2002, pag. 42)

Una transición (mm.21-28) basada en mm.7-10 precede el área del segundo tema o "ST" (mm.29-55).

Transition (21-28) from FT (♯) 7-10 Final cadence m.227-229

20 *p*

G# half-dim7 D+/A# VII-6/4 Bm v Em i D# half-dim7 F#m ii
vii half dim7 of iv VII-6/4 vii half dim of v ii

24 *cresc.*

F#m ii Bm v A# half-dim7 of v C#m vi same as m.25 same as m.25

28

Cx dim. nf F#m ii Bm7add9/11 vii F7#5add9 N-9 DM/F# bVII6 E7 V7 of IV Tritone BbMm7M9 bV9 Third Relation

ST (29-55)
ST (A) 29-39
a1) 29-30
a2) 31-32
Up a P4

La progresión armónica es más agitada aquí. El ritmo armónico es de negra. La armonización de mm.21-28 es la siguiente: m.21 (G# half-dim7, D+/A#), m.22 (Bm sus2, Em sus2), m.23 (D# half-dim7), m.24 (F#m sus2, Bm sus2), mm.25-27 (A# half-dim7) y m.28 (Cx dim, F#m sus2). Los compases 25-28 deben tratarse como una acumulación de energía hacia la llegada climática del ST en m.29. (Whitehead, 2002, pag. 43)

El área del ST está dividida en dos partes principales. La primera parte principal del ST (mm.29-39) se divide en tres partes. El ritmo de corchea a corchea punteada en mm.30, 32, 33, 36 y 37 prefigura el mismo ritmo que se armoniza en mm.40, 41, 43, 47, 48, 49, 53 y 55.

ST (A) a1) mm.29-30 a2) mm.31-33 (similar a a1 pero subido una 4ª) b) mm.34-39

28

Cxdim. nf

F#m II

ST (29-55)
ST (A) 29-39
a1) 29-30

Bm7add9/11 vII

F7#5add9 N+9

DM/F# bVII6

E7 V7 of IV

BbMm7M9 bV9

Tritone

Third Relation

33

GMadd9/13 bIII 9/13

same as m. 32

GM add9/13 bIII

b) 34-39

35

dim.

Bb7 bV7

same as m. 36

Tritone Axis E-

38

E7 V of IV

E7 V7 of IV

ST (b) 40-55
gliss.

p

espressivo

Gm
e:iii
g:i
CFC

La armonización exuberante está presente en esta área temática. En el compás 29 se encuentra B-7 add9/A# en el primer tiempo y F7#5 add9 en el segundo tiempo. En el compás 30, Dm (bVII) es la armonía predominante. Una secuencia del tema ocurre en los compases 31-32. El primer tiempo del compás 31 es E7 (V7/IV), seguido por Bb7 add9 (bV9) en el segundo tiempo. La armonía predominante en mm.32-35 es Gmaj add9/13, seguida por Bb7 en los compases 36-37 y E7 (V7/IV) en mm.38-39. Esta relación de tritono es común en la obra de Bartok y Debussy. (Whitehead, 2002, pag. 44)

35 *dim.* Tritone Axis E-

Bb7
bV7

same as m.36

ST (b) 40-55
gliss.

38 *espressivo*

E7
V of IV

E7
V7 of IV

p

Gm
e:iii
g:i
CPC

ST (B)

a) mm.40-55

38
E7 V of IV
E7 V7 of IV
ST (b) 40-55
gliss.
espressivo
p
Gm
e:iii
g:i
CPC

41
AM/E V6/4 of V
Gm
A half-dim7 e: nf
Bb: vii7
CPC
F#5b9 V7 #5b9
BbM I

47
Bb Aug. I Aug.
BbMadd13 I
BbAug. I Aug.

50
pp
BbM I
rit. mucho
mf

53
Bb Aug. I Aug.
pp
BbM I
E7 Bb:bV7 A: V7 CPC
g half-dim7 nf

La segunda parte del "ST" es la primera aparición del motivo principal del Minueto. El tema llega a sol: por CPC desde la tonalidad de mi menor. La afirmación de ese ritmo en un acorde de Sol menor en el compás 40 es seguida por el mismo ritmo en el compás 41. El acorde de Sol menor está precedido por La mayor sobre Mi (V6/4/V) en el compás 41. En los compases 42-43 aparece por primera vez una progresión de acordes muy importante (A half-dim7: ii half-dim7 en sol: vii

half-dim en Sb: DPC, F7#5b9: V7#b9, SbM add13:1). Esta progresión de acordes resuelve en SbM, subiendo un tritono desde el tema de apertura. El tipo de modulación es un acorde pivote diatónico hacia el eje tritonal, Sb, en el compás 42. El triángulo de SbM se arpeggia a través del m.46 y en el m.47 el quinto se eleva a f#2, creando un acorde aumentado. El f#2 resuelve a g2 en el m.48, creando un acorde de decimotercera. En el m.49, el f#2 se utiliza para pasar al acorde de SbM en el m.50. La armonía de Sb prevalece hasta el m.52 y luego regresa Sb aumentado en el m.53. En el m.54, comienza la progresión transicional hacia la sección de desarrollo, SbM add9 (19), E7/G# (IV6/5), Ghalf-dim7 (vi half-dim7), los dos últimos acordes ocurriendo en el m.54 en el ritmo de corchea a blanca que es la base del Minueto. La resolución del Ghalf-dim7 es a Re mayor con La en el primer tiempo del m.56. El E7/G# es cromático en la tonalidad de Sb mayor. Esta armonía es el dominante en la nueva tonalidad de La mayor. Este tipo de modulación es una modulación de acorde de paso cromático o CPC. El acorde de paso cromático es E7/G#. (Whitehead, 2002, pag. 46)

El Desarrollo (mm.56-127) está compuesto por dos secciones grandes que se dividen cada una.

DEV (A) a) mm.56-76

b) mm.77-89

DEV
 (56-127) *tempo (un poquito menos movido)*
 A) 56-91
 a) 56-76

pp

56

DM/A
 IV 6/4

59

E♭add9
 Vadd9

p

63

tempo (un poquito menos movido)

g# half-dim7
 vii half-dim7

C#M
 A: III
 C#: I
 CPC

67

D It6
 It6 of I

A Maj7
 bV17

G7add#11
 bV#11

gliss.

70

G#m add b6
 v add b6

C#M
 I

D7
 N7

73

a# half-dim7
 vi half-dim7

g# half-dim7
 v half-dim7

A Fr6
 Fr6

a# half-dim7
 vi half-dim7

g# half-dim7
 v half-dim7

DEV (A) (b) 77-91

76

cbm
 C#: nf
 cb: i

FM/C
 V6/4 of V

cbm
 i

La primera sección (mm.56-76) recuerda la figura ascendente de arpeggio de tríoletas del área ST en DM/A (IV6/4) en los compases 56-59. El motivo se altera ligeramente en los compases 60-63. El arpeggio descendente en el compás 60 y el arpeggio ascendente en el compás 61 forman un EM add9 (V). En los compases 60 y 62, los primeros tiempos de corchea son de silencio. Estos silencios son importantes porque presagian el ritmo sincopado muy importante en el compás 64, que es el impulso para la segunda mitad del Desarrollo (m.92-127). El motivo en el compás 64 comienza con un silencio de negra, seguido de un EM add9 en el tiempo dos que se prolonga hasta el primer tiempo del compás 65. La armonía en el tiempo dos del compás 65 funciona como dominante hacia el acorde de C#M (III) en el primer tiempo del compás 66. El G# half-dim7 addb9; vii half-dim7 resuelve hacia arriba en cuarta al acorde de C#M en el compás 66. La modulación de La: a Do: ocurre en este punto. El acorde de C#M es cromático en La: y diatónico en Do mayor. El quinto grado del acorde de C#M comienza la segunda afirmación del motivo sincopado en el tiempo dos del compás 66. El g#2 se prolonga hasta el primer tiempo del compás 67 y ayuda a formar un sexto francés de la tónica en C#M (dl, b#1, ^2). El ^2 resuelve a Ml en el tiempo dos, creando un sexto italiano de la tónica (dl, f#1, b#1). La resolución a C#M se retrasa hasta el m.72 y se resuelve una octava más alta que los acordes de sexta aumentada en el mm.67. El submediante bemol, AMajT en el m.68, es seguido por G7 add#1 1. Una vez más, José hace uso de la relación de tritono con el centro tonal de C#. Esta armonía no es funcional en C#: y es un paso armónico hacia el siguiente compás. En el segundo tiempo del compás 70 hay una tercera afirmación del motivo sincopado, esta vez la nota e3 se prolonga hasta el siguiente compás creando un G#m addb6 (sin quinta) y resuelve a d3 en el tiempo dos del compás 70. Este dominante menor resuelve a C#M en el compás 71. La cuarta afirmación del motivo sincopado comienza en el tiempo dos del compás 71 con un g#3 que se prolonga hasta el primer tiempo del compás 72. El g#3 es la undécima aumentada del

D7#1 1 (N7#1 1). El compás 73 comienza con la cadencia que termina la sección, m.73, (A#half-dim7, (vi/dm7) G#half-dim7 add1 1, (v dm7)) m.74, (1/4rest, A7b5, Fr6) m.75, (A#half-dim7, G#half-dim7). El último compás de esta sección, m.76, carece de resolución; en su lugar, hay un compás completo de silencio. (Whitehead, 2002, pag. 49)

La segunda mitad de DEV (A), m.77-91, transpone el motivo desde m.41 hacia abajo una tercera mayor. El acorde de Ebm no es funcional en Do mayor. Esta es una modulación a mi bemol: por CPC. Los compases 77-87 son una transposición variada de los compases 42-54. La relación tercera hacia GbM lleva a BbM/F en los compases 88-89 y E half-dim7 en los compases 90-91. El E half-dim7 es cromático en Sol bemol: y funciona como ii half-dim7 en re menor. Por lo tanto, esta es una modulación de acorde de paso cromático o CPC. (Whitehead, 2002, pag. 49)

DEV (A) (b) 77- 91

76

cbm
C#: nf
eb: i

FM/C
V6/4 of V

cbm
i

77

f half-dim7
eb: ii half-dim7
Gb: vii half dim7
DPC

Db7#5b9
V#5b9

mf

GbM
I

Gb Aug.
I Aug.

82

diminuendo

GbM add 13
I add 13

Gb Aug.
I Aug.

GbM
I

85

GbM
I

GbM
I

GbM
I

88

BbM/F
Gb: V6/4 of VI
d: bVI
CPC

e half-dim7
ii half-dim7

91

f

A Dominant Complex

e dim/A
ii dim

dm/A
i6/4

DEV (B) (mm.92-127) es una falsa retransición en un pedal de la nota la en la tonalidad de re menor. Una retransición adecuada debería estar en el pedal dominante en mi: (b). (Whitehead, 2002, pag. 50)

A Dominant Complex

93 *f* *c* *3*

94 *c* *e* *dim/A* *ii dim* *dm/A* *i6/4*

97 *FM/A* *III6* *edim/A* *ii dim of V* *CM/A* *bVII* *FM/A* *III6* *e dim/A* *ii dim*

100 *dm/ACM/A* *i/A* *bVII* *Bb7/A* *bVI/A* *CM/A* *bVII* *edim/A* *ii dim*

103 *dm/A* *ii6/4* *EMm7/A* *V/A of V*

106 *dim.* *tritone* *Bb7/A* *bVI 4/2*

109

112 **False Recap down a P5**

FT unharmonized

El pedal en la nota la es acompañado por el motivo sincopado desde m.64. La armonización utiliza un dominante extendido, usando los tríadas (Dm7, Dm, C, Am, Dm, C, Bb, Am, G, F, Edim, Dm, C, Bb, C, Edim, E7, Bb). Las dos últimas armonías de esta sección forman una cadencia de tritono. La falsa retransición es seguida por una falsa recapitulación en m.112 en la menor, y el tema no está armonizado aquí hasta el cuarto compás del tema (m.116, Dm7 add9/11/13, m.117, Am7 add9/11/13).

False Recap down a P5

112 FT unharmonized

115 *mf* Dm7add9/11/b13
i7add9/11/b13 Am7add 9/11/13
iv7 add9/11/13

118 Dm7add9/11/13
i7 add9/11/13 Am7 add9/11/13
iv FT up a m3 CM/G
bVII 6/4

Detailed description: The image shows a musical score for three staves. The first staff (measures 112-114) is labeled 'False Recap down a P5' and 'FT unharmonized'. The second staff (measures 115-117) starts with a dynamic marking of *mf* and contains harmonic annotations: 'Dm7add9/11/b13 i7add9/11/b13' for measures 115-116 and 'Am7add 9/11/13 iv7 add9/11/13' for measures 116-117. The third staff (measures 118-120) contains harmonic annotations: 'Dm7add9/11/13 i7 add9/11/13' for measures 118-119, 'Am7 add9/11/13 iv' for measure 119, 'FT up a m3' for measure 120, and 'CM/G bVII 6/4' for the final measure.

ST fragment, Minuet rhythm

121

D: FT fragment on D up a m7 GM D: F#m iii F# half-dim7/E nf

cresc. y accel. poco

125

b(m) vi fdim/A nf em ii DAug/ add9 nf am v GAug/ add9 nf

RECAP (128-229)(a) 128-133 - mm. 1-6

Tiempo I

128

Los compases quinto y sexto del tema se repiten una octava más baja en mm.118-119. Están armonizados como Dm7 add9/11/13 y Am7 add9/11/13. El tema entra en Sol en m.120, armonizado en el segundo tiempo como CM/G, y luego en Re en m.122, armonizado en el segundo tiempo como GM. En los compases m.121 y m.123 se utiliza el ritmo del Minueto en la armonía del tema. Hay un cambio al modo mayor, Re mayor, en m.121. El motivo de transición de los compases 21-24 se cita en movimiento descendente en mm.124-127. La armonización en mm.124-127 tiene un ritmo armónico de negra, (F#m sus2, F# half-dim/E, Bm sus2, F6, Em sus2, D+ add9, Am sus2, G+ add9). El último acorde es cromático en re y diatónico en mi menor. Por lo tanto, esto es un CPC (modulación por acorde cromático). (Whitehead, 2002, pag. 53)

cresc. y accel. poco

b(m)
vi

fdim/A
nf

em
ii

DAug/ add9
nf

am
v

GAug/ add9
nf

RECAP (128-229) (a) 128-133 - mm. 1-6

Tiempo 1

128

131

Transition (transformation of 21-27)

134

f# half-dim7
ii half-dim7

am
iv

cm
bvi

Edim/Bb
nf

g# half-dim7
nf

D Aug./A#
nf

bm
v

EM
I

La recapitulación (mm. 128-229) comienza en m. 128 con una repetición exacta de las primeras seis medidas (mm. 128-133). La transición, mm. 21-28, se expande en la recapitulación en mm. 134-145, (134-145).

Transition (transformation of 21-27)

134

138

141

144

crescendo mucho

ST (B) (146-161) = 40-55 transposed down a M2
gliss.

Ambos ejemplos contienen fundamentalmente dos armonías por medida en compás de 2/4. La progresión armónica en mm. 21-28 es la siguiente: G half-dim7, D+/A#, Bm sus2, Em sus2, D# half-dim?, A+/E#, F#m sus2, Bm sus2, A#half-dim7, C#m sus2, A#half-dim7, C#m sus2, A#half-dim7, E+ sus2, EMaj7, F#m. La recapitulación expandida en mm. 134-145 es: F# half-dim7, Am, Cm sus2, E dim/Bb, G# half-dim7, D+/A#, Bm sus2, EM sus2, D# half-dim?, F#m, Am sus2, CM/G, E# dim, B+/Fx, G# dim sus2, C#M sus2, F#dim/C, Eb-i-susb2, D half-dim7, F+ susb2, E half-dim7, G+ susb2, F#half-dim7, N.C. (Whitehead, 2002, pag. 53)

El tema de (ST) B mm.40-55 se reitera una segunda mayor más abajo, en f: en mm. 146-161.

(Whitehead, 2002, pag. 56)

ST (B) (146-161) = 40-55 transposed down a M2
gliss.

144
E half-dim7
nf
G Aug.
bIII Aug.
f# half-dim7
ii half-dim7
f
fm
E: ii
fm: i
DPC

147
GM/D
V6/4 of V
fm
i
g half-dim7
f: ii half-dim7
Ab: vii half-dim7
DPC
Eb7: #5,9
V7: #5,9
- 8 -
AbMadd13
i

150
p
AbM
i
AbM
i
AbM
i
f

153
Ab Aug.
nf
AbMadd 13
i
Ab Aug.
nf
f

156
p
AbM
i

El centro tonal de C# se establece mediante una progresión lineal en m.162. Las primeras ocho medidas de DEV (A) (mm. 56-63) también se reiteran descendiendo una segunda mayor en mm.

162-169. (Whitehead, 2002, pag. 57)

167

168

169

170

171

rit. espressivo

n.c.

D7add9
V7:add 9 of V

El ritmo en mm.64-65 está presente en mm.170-171, pero este último no está armonizado, moviéndose de D# a E con una fermata sobre el E. El FT (B) (mm.11-20) se reitera en su forma original en mm.172-181. (Whitehead, 2002, pag. 57)

171

174

a tempo

p FT (B) (172-181) - 11-20

p

177

180

Transition (182-193) - 21-27 plus FT (A) fragments inserted up a d8 184-185 and up a tritone in 188-189

p

La transición de mm.21-27 se transforma en mm.182-193 mediante la adición de material del FT (A) subiendo una octava disminuida en mm.184-185 y subiendo un tritono en mm.188-189. (Whitehead, 2002, pag. 58)

180

Transition (182-193) - 21-27 plus FT (A) fragments inserted up a d8 184-185 and up a tritone in 188-189

p

184

A^bM *nf* $G7/D$ *nf*

188

E^bM/B^b *nf* Dm *ii* Dm *ii*

ST (B) (194-197) - mm.64-65

La otra característica transformada de este tema es el uso del acorde de Dm en el segundo tiempo en mm. 190-191, en lugar del $C\#m$ sus2 en mm. 25-26. Las medidas 192-195 son iguales a las medidas 27-30. La única diferencia entre la primera declaración (mm. 29-32) y el retorno de las

primeras cuatro medidas de ST (B) (mm. 194-197) son las últimas dos medidas. El ritmo se toma prestado de mm. 64-65. (Whitehead, 2002, pag. 59)

192

196

E7
V7 of IV

Bb7/add 9
bV

DM add 13
bIV add 13

Transition (198-209)

La transición hacia la coda ocurre en los compases 198-209. (Whitehead, 2002, pag. 59)

196

E7
V7 of IV

Bb7/add 9
bV

DM add 13
bIV add 13

Transition (198-209)

DM
bVII

D Aug.
bVII Aug.

DM
bVII

DM/add #11
bVII: add #11

Los compases 198-201 recuerdan el ritmo que se convertirá en el impulso para el segundo movimiento. La armonización en ritmo armónico de corchea es, (DM add6, D+, DM, DM add#1). Los compases 202-209 recuerdan el ritmo del compás 44. (Whitehead, 2002, pag. 60)

El arpeggio de F#M/C# asciende en el compás 202 y luego desciende en el compás 203. Los dos compases siguientes son una repetición de los compases 202-203. En los compases 206-209 se

aplica el mismo patrón rítmico a un acorde de novena dominante de Do, deletreado enarmónicamente como c1, e2, g2, a#1, d3, g3, similar a un sexto alemán con una novena añadida. El c1 resuelve al pedal dominante en mi mayor/menor en el compás 210 y el a#1 resuelve al si en el compás 210. . (Whitehead, 2002, pag. 61)

La coda comienza en el compás 210 y concluye el primer movimiento en el compás 229. . (Whitehead, 2002, pag. 61)

The image shows a musical score for the Coda (measures 210-229) in a single system. The score is written in treble clef and consists of four staves. The first staff (measures 206-210) features a melodic line with triplets and a 'V pedal' marking. The second staff (measures 211-213) includes 'Minueto rhythm (30,32,33,36,37,40)', 'FT over V pedal', 'FT down an octave', and 'FT fragment' markings, ending with 'rit. hasta fin'. The third staff (measures 214-216) shows 'A7 add 9' and 'IV7 add 9' chords. The fourth staff (measures 217-219) is marked 'rit.' and 'FT augmentation'.

El pedal dominante en el compás 210 se repite en el compás 211 y es armonizado por la primera medida del FT. Las primeras dos notas de la segunda medida del FT están presentes en la voz superior en el compás 212. Estas notas, el y f#1, emplean el ritmo de corchea a corchea punteada de los compases 30, 32, 33, 36, 37, 40, y similares. El acompañamiento de el y f#1 en el compás

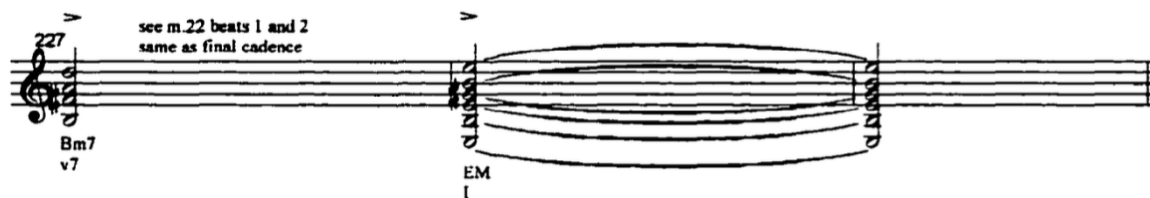
212 es la primera medida del FT bajada una octava. Las dos últimas notas se cambian a dl y c#1. Esta figura melódica se repite una octava más arriba en los compases 213-214. . (Whitehead, 2002, pag. 62)

El acompañamiento en los compases 213-215 en ritmo armónico de corcheas es cl, b, e y b. La voz superior en el compás 215 es la primera medida del FT. Esta vez, la última nota se cambia a f#2. El f#2 resuelve hacia arriba a la séptima del acorde A7 add9 (subdominante) en los compases 216-217. La ornamentación de la primera medida del FT ocurre en corcheas en los compases 218-219. Las dos últimas notas se cambian a b2 y a2. . (Whitehead, 2002, pag. 62)

The image displays musical notation for measures 217 through 221. Measure 217 features a melodic line in treble clef with a 'rit.' (ritardando) marking above it and 'FT augmentation' written below. Measure 220 shows a chord 'F#7 V7 of V' with a 'despacio' (ritardando) marking above it. Measure 221 shows a melodic line in treble clef with 'FT augmentation transformed' written below.

Los compases 220-221 contienen el V de V, F#7. La primera medida del FT se aumenta en los compases 222-223. La primera nota, e, se omite y en su lugar se utiliza f# en su lugar. Este f# se utiliza para maximizar la relación V / V a V. El oyente debe esperar hasta el compás 226 para escuchar la resolución al V. Las dos últimas notas de la última declaración del tema son dl y c#1, al igual que en el compás 212. El c#1 está ligado sobre la línea del compás hasta el primer tiempo del compás 224. Esto es una referencia al ritmo en los compases 64-65, que es esencial para la segunda parte del desarrollo (compases 92-127). El c#1 resuelve a cl en la segunda mitad del compás 224 y está ligado sobre la línea del compás hasta el compás 225. En el compás 226 ocurre

el dominante menor con un acorde suspendido de la 11a. El dominante menor en el compás 227 sigue esto. . (Whitehead, 2002, pag. 62)



El primer movimiento concluye en los compases 228-229 en la tónica, Mi mayor. La armonía de Mi mayor se sostiene sobre la línea del compás hasta el m.229. Esto podría interpretarse como una referencia final al ritmo de los compases 64-65. (Whitehead, 2002, pag. 63)

La característica compositiva principal de la coda es el uso cadencial del FT. El tema colocado sobre el pedal dominante, así como el submediante bemol y la tónica, impulsan al oyente hacia el final. Los acordes de llegada importantes de este material temático transformado son Am7 add9, F#7, Bm7 y E mayor. (Whitehead, 2002, pag. 63)

B. Minueto:

El Minueto está en forma binaria redondeada. El centro tonal es Do, (bVI en relación con el centro tonal de toda la obra), comenzando en modo menor y terminando en modo mayor. El paso de Cm sus2 a Cm (i) en el primer compás es muy similar al uso de suspensión no preparada en las transiciones del primer movimiento (compases 1-16). (Whitehead, 2002, pag. 63)

(A) 1-16
a1) 1-4

c: cm i

C7 V7 of IV C7/G V4/3 of IV FM add 13 [Vadd 13]

appoggiatura (a to g)

a2) 5-8

EM add b9 III add b9 Cm Cm A7:11 V17:11 A7 V17

b) 9-16 *cresc.*

Fm6 iv6 GMm7M9 V7/9 CM/susM2 CM CM/susM2 I I

Ab7/9 bV17/9 D7 V7 of V GM V

n.c. DM DbM AbM CM

Cpedal

El ritmo de negra a blanca es prominente. El segundo compás confirma el ritmo del primero, así como el uso repetido de la suspensión no preparada. La armonía en el m. 2 pasa de C7/A a C7/E (V65 / IV). En los compases 3-4, el FM add13 (IV) no procede al acorde tradicional V, sino que pasa al EM add9 (IH). La segunda frase comienza en el compás 5. Los compases 5-8 son idénticos a los compases 1-3. La diferencia en esta frase está en el compás 8, donde se escucha el acorde dominante G7 add9. La tercera frase tiene la misma longitud que las dos primeras. El motivo del compás 1 se escucha aquí en modo

mayor y la línea de bajo asciende en el segundo tiempo en corcheas sobre la misma armonía. El material se repite una octava más alta en el siguiente compás. El motivo rítmico principal aparece nuevamente en el m. 11 sobre el Ab7b9 (bVI7/9). La frase se prolonga pasando al D half-dim? add9 (ii half-dim?) en el m. 12, luego a CM/G en el m. 13 en lugar de CM. El compás siguiente funciona como un dominante incompleto hacia la tónica en el m. 15. El pedal tónico suena en el tiempo uno y se sostiene debajo del DM, G, en el tiempo dos, el Db, N, en el tiempo tres, y el Abm, bvi, en el tiempo uno del m. 16. La resolución a CM llega en el tiempo dos del m. 16, seguida de un silencio. (Whitehead, 2002, pag. 65)

La sección B (compases 17-28) comienza en la tonalidad de Mi bemol menor (biii). La modulación de Do a Mi bemol es por medio de un CPC. El Ab7 add9 (IV) en el m. 18 dura dos tiempos y el acorde incompleto de BbM (V) en el tiempo tres es una armonía pasajera hacia el acorde de B? en el m. 19, donde vuelve el motivo rítmico principal. El acorde aquí desplaza el centro tonal a Mi. Esta es una modulación CPC. La armonía permanece igual en el m. 20 y la primera frase termina en la novena del acorde (compases 17-20). (Whitehead, 2002, pag. 65)

(B) 17-78
a1) 17-20

mf

cbm
C: nf
Eb: i
CPC

dm cbm
(lower neighbor)

Ab7/9
IV7/9

B7
Eb: nf
E: V7
CPC

Los centros tonales cambian rápidamente en la siguiente frase. El acorde EM/B en el m. 21 se mueve por relación de tercera a Do mayor en el m. 22 cuando entra el GMm7 en el tiempo uno (compases 21-28). (Whitehead, 2002, pag. 66)

The musical score is divided into three sections:

- a2) 21-24:**
 - Measure 21: EM/B (6/4)
 - Measure 22: D#M/A# (lower neighbor)
 - Measure 23: G7 (C: V7, Third Relation)
 - Measure 24: A7 (C: V7 of ii, D: V7, CPC)
- b) 25-28:**
 - Measure 25: G#7/b9/11 (D: nf, C#: V7/b9/11, CPC)
 - Measure 26: G7/b9/11 (C#: nf, C: V7/b9/11, CPC)
 - Measure 27: F#M add 13 (C: nf, B: V add 13, CPC)
 - Measure 28: EMm7/D (no root, IV 4/2)
- a1) 29-32:**
 - Measure 29: same as m.27
 - Measure 30: cbm (B: nf, eb: 1)
 - Measure 31: Ab7:9 (IV7:9)
 - Measure 32: Ab7:9 (IV7:9)

El G#7/B# en el tiempo tres es una armonía pasajera hacia el A7 (V) en los compases 23-24. Los compases 23 y 24 comienzan una serie cromática de modulaciones desde Re mayor hacia La mayor. El centro tonal de Do sostenido se establece con el G#7b9 add11 en el m.25. El compás 26 establece el centro tonal de Do con el G7b9 add11. Los compases 27 y 28 pasan del F#M add13 (V en Si mayor) al E7/D (V en La mayor) en los tiempos uno y tres respectivamente. Esto concluye la frase en La mayor. (Whitehead, 2002, pag. 66)

La siguiente frase (compases 29-32) es similar a los compases 17-20. (Whitehead, 2002, pag. 66)

La diferencia está en los dos últimos compases de la frase. En el compás 31, el acorde no se repite en el tiempo dos y la figura de corchea se cambia para incluir la novena mayor. El compás 31 modula a Mi mayor mediante un CPC. El último compás de la frase (m.32) utiliza una serie de quintas paralelas moviéndose por encima de las raíces la, sol y fa. La voz superior asciende en el tiempo desde a1 hasta b1 y luego c2. La frase termina en el m.32 y el c2 resuelve en c#2 en el m.33, que es la tercera de la AM/E. La AM/E es un IV6/4 en Mi mayor y un 16/4 en la nueva tonalidad de La mayor. Esto es una modulación por CPC. (Whitehead, 2002, pag. 67)

El retorno del motivo rítmico primario marca el inicio de la siguiente frase (compases 33-36). (Whitehead, 2002, pag. 67)

31 *poco rit.* c) 33-36

B7
eb: nf
E: V7
CFC

A5
IV

G5
bIII

F5
N

AM/E
E: IV6/4
A: 16/4

34

AM
I

Bm7
ii7

E7/G#
V4/3

E7/B
V4/3

AM/E
16/4

El AM/E (I) en el compás 33 pasa a posición fundamental en el compás siguiente. La armonía permanece igual en los dos primeros tiempos del compás 34, pero la nota del bajo es si. En el tercer tiempo del compás 35, el E7 add9 (V) se coloca en primera inversión. El último compás de esta frase consiste en el acorde Bm7 en los tiempos uno y dos, y un E7/G# incompleto en el tiempo tres. La siguiente frase de cuatro compases (mm.37-40) es una repetición variada de los compases 32-35. (Whitehead, 2002, pag. 68)

37 c) 37-40 = varied repetition of 32-35

marcato bien el canto

AM/C#
16

DM
IV

E7/D
V4/2

A/C#
16

E7/B
V4/3

DM
IV

E7
V7

Los bajos se mueven una tercera diatónica hacia arriba en A mayor en el compás 38. Las armonías resultantes son AM add6 en el compás 38, AM/D a E7/B en los compases 39-40. (Whitehead, 2002, pag. 68)

El compás 41 marca la entrada final del motivo escuchado en los compases 17, 21 y 29. La armonización en el compás 41 es AM en el primer tiempo. El ritmo armónico aumenta a la corchea en los tiempos dos y tres. El E medio-disminuido⁷ pasa a A7/G en el segundo tiempo, y esta tensión se resuelve una octava más arriba hacia AM. El compás 42 repite el acorde AM tres veces y es seguido por la entrada del motivo rítmico principal en el compás 43. La armonización es F7. El siguiente compás contiene el acorde B7 add 11, (VAO). El d#2 está escrito como eb2. En el tercer tiempo de la medida, la armonía es BM add9. Esto concluye la primera mitad del fraseo de ocho compases (mm.41-48). (Whitehead, 2002, pag. 69)

The image displays a musical score for measures 41 through 48. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 41-43):** Measure 41 starts with an AM chord. The first half of the measure contains an E half-diminished 7th chord (Ehalf-dim7), which resolves to an A7/G chord (labeled as V4/2 of IV). The second half of the measure contains an AM chord. Measure 42 consists of three measures of an AM chord. Measure 43 features an F7 chord (labeled as bVI).
- System 2 (Measures 44-47):** Measure 44 begins with an E root chord (V) and an E sus4 chord. Measure 45 contains an F sus4/B chord (V) and an EM/G# chord (V6). Measure 46 contains an EM/B chord (V6/4) and an AM add 6 chord (I add 6). Measure 47 contains an AM add 6 chord (I add 6).
- System 3 (Measures 48-48):** Measure 48 starts with an EM add 13 chord (V add 13) and continues with a melodic line. The tempo marking 'a tempo' and measure numbers 'c) 49-58' are indicated above the staff.

La segunda mitad de esta frase comienza con el motivo rítmico principal en la nota dominante, e, con un suspendido 4°. La armonía prevalece hasta el primer tiempo del compás 46; el suspendido 4° se resuelve y los bajos cambian de g# a b en los tiempos dos

y tres del compás 46. La resolución ocurre en los compases 47-48 con el acorde AM add13. (Whitehead, 2002, pag. 69)

La declaración climática del motivo rítmico principal ocurre en la frase que comienza en el compás 49 (mm.49-58). (Whitehead, 2002, pag. 69)

El acorde EM add13 que ocurre en el compás 49 es el submediante bemol en relación con el centro tonal de las primeras dieciséis medidas. El motivo descendente de corcheas en la voz superior en los compases 49-50 confirma la armonía en el tiempo uno y añade la novena mayor. El acorde C7 add9 (bIII9) en el compás 51 es seguido por D7 add9/13 (IV13) en el compás 52. El Em add9 (v9) en los compases 53-54 se expresa como una hemiola. Da la sensación de ser una única medida en compás de 3/2. Las negras anticipan la medida introductoria de la Pavana Triste. Este par de compases es la razón por la cual la

frase tiene una longitud impar, diez compases. La segunda mitad de la frase comienza en el compás 55 con Ab7 add9/11/13 en los compases 56-57. El incompleto F# half-dim/E es seguido por un Ab7 sin tercera y la séptima se escribe enarmónicamente como f# en lugar de gb. Los compases 59-62 son iguales a los compases 49-52. (Whitehead, 2002, pag. 71)

58
Ab7
nf

e) 59-70

EM add 13
Vadd 13

61
CMm7/M9
D7/A
IV4/3

rall.

a tiempo

EM add 13
Vadd 13

Measures 63-64 are the same as 49-50, and mm.59-60. They are repeated in mm.65-66.

61
CMm7/M9
D7/A
IV4/3

rall.

a tiempo

EM add 13
Vadd 13

64
EM add 13
Vadd 13

El primer compás de esos dos (m.63) se repite en m.67 y 68. En los compases 69-70, el motivo de los compases 49-50 se coloca una octava más abajo. Los compases 71-74 son una repetición de los compases 27-28. Los compases 75-77 son una repetición del compás

26. El último compás de la sección (m.78) va de F#M/A a G#7 add9 a C#5. (Whitehead, 2002, pag. 71)

La repetición literal de la sección A ocurre en los compases 79-94. (Whitehead, 2002, pag. 72)

67

EM-M13
V-13

70

c) 71-78
same as 27-28

73

rall. mucho

76

D.C. ad libitum

79

(A) 79-94 - 1-16
a1) 79-82

82

a2) 83-86

85

b) 87-94
cresc.



C. Pavana Triste

La primera medida de esta forma ternaria es una introducción que ocurrió rítmicamente en los compases 53-54 del Minueto. (Whitehead, 2002, pag. 73)

51

rall.

despacio

C7:9
bIII7:9

D7:9/13
IV7:9/13

Em add 9
v. add 9

rhythm like the first measure of Pavana Triste

La armonización es diferente en este caso, moviéndose desde em (i) a Dm/F (ii) y luego a Fm/Ab (n6). Las notas superiores de esta figura crean una armonía de Si disminuido. El tema (a) que sigue tiene cuatro compases de longitud (mm.2-5) y mantiene su estructura rítmica de un compás durante tres compases. (Whitehead, 2002, pag. 73)

Lento
(A) 1-15
a) 1-5

Chord symbols: *p* Em i, Dm/F ii6, Fm/Ab n6, CMaj7/E bVI6/5, Cm/M7 nf, C7/E nf b) 6-9, E. melodic minor, Em7 i7, Em7 i7, *espressivo* Cm bvi

El valor de corchea en la voz superior en el tiempo uno de m.2 está ligado a través del tiempo dos hasta el último dieciseisavo. El último dieciseisavo del tiempo cambia a al. El lazo es prominente en el primer movimiento en mm.64-65, 66-67, 69-70 y 71-72. Aunque la métrica del lazo es diferente en este movimiento, hay un uso prominente del lazo en ambos movimientos. La misma figura rítmica ocurre en el tiempo dos del compás dos. El ritmo en el tercer tiempo de m.2 se escucha por primera vez en el primer movimiento en m.7 en el bajo. La frase continúa con dos declaraciones más de la figura rítmica de un compás comenzando en e2 en m.3 y en b1 en m.4. La primera frase concluye en m.5. Las voces superior e inferior en m.2 forman un acorde de CMaj7/E (bVI) durante dos tiempos hasta que se presenta la cruce de relación de e a eb2 entre el bajo y el soprano respectivamente. En este punto, la armonía suena como CmM7 (bVT) durante un tiempo. En el tercer compás, bajo un examen similar, se forma un acorde de C7/E. Los compases 4-5 están en mi menor melódico. La segunda frase (mm.6-9) comienza con una declaración de la figura rítmica mencionada anteriormente. (Whitehead, 2002, pag. 74)

E melodic minor
 Em7 i7 un poco mas movido
 Em7 i7
 b) 6-9
 expresivo
 Cm bvi

CbMaj7/Bb c: nf Cb: 14/2 CPC
 CbMaj7/Gb 14/3
 n.c.
 CbMaj7/Bb 14/2
 CbMaj7/Gb 14/3
 n.c.
 DMaj7/C# Cb: nf D: 14/2 CPC
 DM/A 16/4
 n.c.

El material melódico de esta medida no es similar al de la primera frase. Las notas del último tiempo ascienden dl, ebi, fl, gl. El movimiento melódico es similar en mm.7-9 pero está alterado rítmicamente. La figura de la corchea es la división más pequeña en estos compases, no el dieciseisavo. Se producen una serie de modulaciones CPC en mm.6-10. La armonía de do menor en m.6 es seguida por un ritmo armónico de negra en mm.7-10 (CbMaj7/Bb, (I en CbM) CbMaj7/Gb, N.C., CbMaj7/Bb, CbMaj7/Gb, N.C., Dmaj7/C#, (14/2 en DM) DM/A, N.C.). (Whitehead, 2002, pag. 75)

La tercera frase (mm.10-15) emplea un nuevo motivo rítmico. El centro tonal de mi bemol se establece mediante modulaciones CPC. (Whitehead, 2002, pag. 75)

Measures 2-9 son polifónicas en lugar de homofónicas. La primera armonía homofónica desde la primera medida ocurre en m.10-15. El Em7 add9 (i9) en m.10 es seguido por Am7 add9/1 1 (iv11) en mm.11-12. El ritmo en m.12 es similar al de m.2 pero cambia en m.13-15 para hacer esta frase distintivamente diferente a la primera frase. En m.13, la armonía es Gm7 add9/1 1/b13. Este acorde no es funcional en mi bemol pero funciona como un acorde de ii en la nueva tonalidad de Fa mayor. Esto es una modulación CPC. La cadencia final en la sección (A) en mm.14-15 es Gm7 (ii), FMaj7 (I), GM add9/13 (V/V), AM. La modulación a La bemol es por CPC porque no funciona en Fa mayor. Sin embargo, resulta ser una relación por terceras con la tónica en Fa mayor. (Whitehead, 2002, pag. 76)

La sección (B), (mm.16-36), comienza con la frase (dl), mm.16-17. La armonía en mm.16-17 es FM add9/1 1/b13. (Whitehead, 2002, pag. 76)

(B) 16-36
d1) 16-17

pequena pausa (como una respiracion)

d1) 18-19 = 16-17

16 *mf*

FM9/11/b13
I in F:
Third Relation from AM

d2) 20-21

19

Ab7/9/11/b13
V in Db:
Third Relation from FM

d2) 22-23 - 20-21

22

TR 24-25

G7/9
Db: nf
a: bVII

Bb German 6th
German 6th of I

b) 26-30

25

B half-dim7
ii half-dim7

Cm
a: nf
c: i
CPC

B7/A
c: nf
c: V4/2
CPC

B7
V

28

CMaj7
c: bVI7
C: I7
DPC

FMaj7
IV7

La modulación a Si bemol ocurre por relación de terceras desde La bemol a Fa mayor en mm.16-17. Las medidas 16-17 se repiten en mm.18-19 y la frase (d2) entra en mm.20-21. La armonización en mm.20-21 es Ab7 add9/1/b13. La relación por terceras desde Fa mayor establece el centro tonal de Re bemol mayor en m.20. La frase (d2) se repite en mm.22-23. La corta transición de dos compases conduce a la repetición variada de mm.6-9. El G7 add9 es cromático en Re bemol y el bVH en La mayor. La tonalidad de La bemol se confirma con el German 6[^] de Si bemol (German 6[^] de I) en la segunda mitad del compás. El cambio al modo menor ocurre en m.25 con la aparición del acorde B half-dim7 (ii dm7). Las medidas 26-30 son una repetición variada de 6-9. En mm.26-30, se añade un compás, m.27, tomado de la transición. La medida 26 comienza en Do sostenido y luego se mueve a Mi bemol por CPC en m.27. La medida 28 se mueve por DPC a Do mayor. (Whitehead, 2002, pag. 77)

Hay otra corta transición en mm.31-32. El tema (al) aparece en mm.33-36 armonizado de manera sincopada. El f# en m.32 crea un cambio a Mi bemol en m.33. El acorde Em es diatónico en ambas tonalidades. Por lo tanto, esta es una modulación de acorde pivote

diatónica. La armonía Em se coloca fuera del tiempo en m.33 y en los dos primeros tiempos de m.34. El último tiempo de m.34 es una armonía Am. La misma armonización que en m.34 ocurre en m.35. Las medidas 37-40 son una repetición literal de mm.2-5. La medida 41 marca la repetición variada del tema (c) que ocurrió en mm.10-15. Esto concluye el movimiento en m.50. (Whitehead, 2002, pag. 79)

(A) 37-50 = 1-16
 a) 37-40
 37
 40
 b) 41
 a) 42-43
Tiempo I
 EMm7 *espressivo*
 e: Viv
 A: V7
 FMm7 GMm7
 bV17 bV17
 c) 44-50
 dim.
 DMm4/3
 IV4/3
 AMm7M9
 V9/iv
 GMm7 V7
 FMm7 bV17
 EMm7 V7
 A(M)m7M9
 despacio rall.
 47
 gmm7
 bvii7
 FMM7
 bVI-MM7
 AM
 I

Las últimas dos medidas son una expansión de m.14. La nota repetida (a) está una octava más abajo desde m.14. El ritmo es sincopado y el último a de m.49 está ligado sobre el primer tiempo de m.50, donde el último acorde AM ocurre en el segundo tiempo de m.50.

Esta ligadura es una referencia a mm.64-65 del primer movimiento. (Whitehead, 2002, pag. 80)

D. Final - Allegro con brio

El Final es una forma de rondo cíclico. El (A) del rondo es material nuevo y se alterna con material del primer movimiento. El rasgueado en el acorde E half-dim/G en el tiempo uno es seguido furiosamente en los siguientes cuatro compases por semicorcheas perpetuas. Este pasaje está construido rodeando el bbl antes de m.2 con a1 y c2; y haciendo lo mismo aproximándose a m.2.2. Aquí el el está precedido por c#1 y f1. La última semicorchea de m.2 es b. Esta es precedida por a y c1. La medida 3 está construida usando tonos vecinos superiores en las primeras y terceras semicorcheas de cada tiempo. Las segundas y cuartas semicorcheas delimitan una armonía BbM. (Whitehead, 2002, pag. 80)

(A) 1-20
a) 1-4

Allegro con brio

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegro con brio'. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music is marked 'Allegro con brio'. The first staff has several measures with notes and rests. Annotations include 'b5th c.t.', 'c.t.', 'R', 'c.t.', '5th n.t.', 'n.t.', 'n.t.', and 'n.t.'. Below the first staff, there are chord symbols: 'd: E half-dim7/G', 'ii half-dim 6/5', 'Changing Tones (c.c.) (A.C)', and 'BbM bVI'. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. It has notes and rests with annotations like 'p.L', 'p.L', 'p.L', 'a) 5-8', 'f siempre', 'c.t.', 'R', 'c.t.', 'c.t.', '5th 7th n.t.', and 'R'. Below the second staff, there are chord symbols: 'C7', 'd: bVII (C Mixolydian)', 'E quartal nf', 'E dim nf', and 'E7 V of V'. The score is annotated with various musical terms and symbols, including 'c.t.' (changing tones), 'n.t.' (neighbor tones), 'R' (rest), 'p.L' (piano left), 'f' (forte), and 'siempre' (always).

(C. m. 1-4)

7 n.t. n.t. al) 9-20⁺

E7 V of V Em7 ii7 E half-dim 7/G ii half-dim 7

16^{5th} n.t. n.t. f E Quartal nf E dim nf E7 R c.t. c.t. n.t.

13 E half-dim 7/G E Quartal E half-dim 7/G mm 1-4

16

19 E Locrian (TR) 21-32

Ebm/M7 d:vi7 y agitato p bb: i CPC

La primera mitad de la primera frase termina en m.4 con un movimiento conjunto descendente en modo mixolidio de do, lo que sugiere una armonía de C7. La segunda mitad de la frase (mm.5-8) es idéntica rítmicamente pero coloca el E half-dim7/G una octava más arriba y coloca el pasaje de la escala también una octava más alta. (Whitehead, 2002, pag. 81)

La segunda frase comienza en m.9. Los rasgueados están separados por dos compases en mm.9-12, creando aún más energía rítmica. La armonía en m.9 es idéntica a la de m.1. Los cambios de tono ocurren exactamente como en m.1 después del E half-dim/G. El pasaje se altera mientras asciende en movimiento disjuncto delineando el E half-dim7/G con dos

tonos vecinos, $c\#2$ y $a2$. El acorde en m.11 es idéntico a m.5. Las semicorcheas que siguen son idénticas al pasaje inicial pero truncadas al final de m.12. Luego, el compositor fragmenta la frase inicial y coloca los rasgueados separados por un compás. El acorde de m.1 se escucha en m.13 seguido por el de m.5 en el siguiente compás. Los compases 15-18 son una repetición de mm.1-4. Esta sección (A) termina con un énfasis de dos compases en el modo locrio de E (mm.19-20). La transición ocurre en mm.21-32. (Whitehead, 2002, pag. 82)

(TR) 21-32

19
E Locrian

21
 $Bb:m:M7$
 $d:vi7$ *y agitato*
 $bb:i$
CPC

22
 $G\#7$
 $bb: bV17$

23
 $Bbm/M7$
 $i7$

24
 $A7:b9$
 $bb: nf$
 $d: V7$

25
 Dm/F
 $i6$

26
 Dm/A
 $i6/4$

27
 Dm
 i

cresc.

28
Dm
i

pp
Quintal

G7b5/B
[V6/5 alt.]

Bb- add 9
d: nf
g: bIII Aug/
add 9

Am7
g: ii7
d: v7
DPC

31
Varied Repetition of m.30

Quintal

E7b5/G#
V6/5
of Valt.

G- add 9
d: nf
e: bIII Aug/
add 9
CPC

F#m7
ii7

F7-9
pcN7
A: bVI7
CPC

(B) 33-63
a) 33-39

subito

La sección (B), (mm.33-63), comienza con un pasaje increíblemente difícil, disyunto y monofónico, que solo es igualado en dificultad técnica por mm.33-39 de la transición. Doce compases de escalas y arpeggios extremadamente difíciles y cromáticos forman parte de la estética del estilo compositivo de José. Las armonías en mm.21-28 duran un compás cada una, (BbmM7, Gb7, BbmM7, Ab7b9, Dm/F, Dm/A, Dm, Dm). El ritmo armónico se incrementa a la negra en mm.29-32, (Quintal, G7b5/B, Bb+ add9, Am7, Quintal, E7b5/G#, G-i- add9, F#m7). Los compases 31-32 son una secuencia de mm.29-30 descendiendo una tercera. La segunda parte de la transición es un pasaje técnicamente difícil de terceras paralelas sobre un pedal de mi, con excepción del pedal de fa en m.33. La armonía en m.33 es un dominante extendido de Fa, seguido por una armonía extendida de Mi dominante en mm.34-49. (Whitehead, 2002, pag. 83)

La sección (B), (mm.33-63), se divide en dos frases más pequeñas. La segunda, mm.40-63, comienza con una repetición de mm.112-115 del primer movimiento. Los compases 44-63 son una repetición de mm.92-112 del primer movimiento. (Whitehead, 2002, pag. 83)

Varied Repetition of m.30

31 Quintal E7b5/G# V6/5 of Valt. G- add 9 d: nf e: bIII Aug/ add 9 CPC F#m7 ii7 *subito* F7-9 or N7 A: bVI7 CPC

34 n.L. E dominant complex F#m7/E vi7/ V pedal F#m7/E vi7/ V pedal E7 V7 E7:9/13 V7:9/13

- 2 -

dim y poco rit.

37 n.L. E7:9/11/13 V7:9/11/13 E7:9/13 V7:9/13 EM add 13

b)40-43 = 112-116 of I

40 *p* *menos movida (como con en el 1er movimiento)*

43 *p* *8va* b2) 44-63 = 92-112 of 1st mov.

46

49

Musical score for measures 52-63. The score consists of four staves. The top staff (measures 52-55) features a melodic line with a long slur over measures 53-55. The bottom three staves (measures 52-63) show a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 52 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 3/4 time signature.

El retorno del ritornello, (mm.64-83), (A), es una repetición exacta de mm.1-20 con la excepción del último tiempo, que se mantiene en el mi y fa. (Whitehead, 2002, pag. 85)

Musical score for measures 64-73, marked *f con brio como el principio*. The score consists of four staves. The music is in a 3/4 time signature and features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. Measure 64 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music is in a 3/4 time signature.

76 *f* *v* *v* *v* *v*

79 *f*

82 *f*

(C) 84-122 - 124-172
apasionadamente

La sección (C), (mm. 84-124), está compuesta por material del primer movimiento. Los compases 84-124 son una repetición de los compases 134-171, con la adición de dos compases de el para crear un efecto dramático que prepara el retorno de (A). (Whitehead, 2002, pag. 86)

82 *f*

85 *f*

88 *f*

91 *f*

(C) 84-124 - 134-171 of I
apasionadamente

crescendo mucho

94

97

100

103

106

108

112

115

p

f

f

f

p

rit.

dim.

118 *rit. mucho*
vibrando con expresion
 TR 123-124

121
 (A) 125-138
 1-14 of 4th mov

124 *a tiempo*
f *siempre con brio*

El retorno de (A) en mm. 125-146 es el mismo que en mm. 1-20, excepto por el pasaje extendido de escalas al final de la segunda frase (mm. 139-146). En los compases 139.3-141.1 se enfatiza la raíz, e12, como un tono pedal superior. Los compases 141.2-142.1 utilizan cambios de tono para rodear el bb 1 y el e 1. (Whitehead, 2002, pag. 88)

f (A) transformed 139-146

139 *f*

142 *siempre f*

145 *siempre*

(D) 147 177- 1-37 of 1st mov.

F# dim.
mf *Em7*
ii7

En m. 142, el e1 se enfatiza en el golpe como la nota superior de un tetracordio. El compás 143 presenta una armonía quintal, seguida en m. 144 por una repetición de m. 142 una octava arriba. Los compases 145-146 son en modo Dórico de E. (Whitehead, 2002, pag. 89)

La sección (B) no retorna como fue originalmente expuesta. Sin embargo, se utiliza de manera extensa material del primer movimiento. Esta sección debería llamarse (D), (mm. 147-177). (Whitehead, 2002, pag. 89)

(D) 147-177 = 1-37 of 1st mov.

145

148

151

154

160

$F\#$ dim. nf

Em7 ii7

D7 V of IV

CM bVII

Bm7 vi7

Am v

n.t.

p.L.

n.t.

p.L.

n.t.

c.t.

p.L.

f.

Una repetición variada de mm. 11-20 está conectada con una repetición literal de mm. 21-39 del primer movimiento en mm. 147-175. Hay una pausa de dos compases en mm. 176-177, que efectivamente actúa como una gran pausa. (Whitehead, 2002, pag. 90)

Los compases 178-193 son una repetición literal de mm. 125-140. Esta es la última vuelta del ritornello (A). (Whitehead, 2002, pag. 90)

(A) 178-191 = 1-14 of 4th mov.

f con brio y aun mas nervioso que al principio

184

187

190

(CODA) 192-208

193

gm
iv

DbM/F
d: nf

EbM:
N

AM
V

La coda, en los compases 194-208, utiliza rasgueados en Gm y DbM/F en el compás 194 y en EbM y AM en el compás 195. El compás 196 comienza con la misma figura rítmica en un acorde de E half-dim7/G, seguido de un pasaje extendido de escala en los compases 197-201. Los acordes finales, EM y EM add6, se tocan con rasgueo hasta los compases 206-208, donde la armonía cambia en un ritmo de negra, (EM, F# dim/C, C7 add9/13/Bb, A half-dim7, EM). (Whitehead, 2002, pag. 91)

193

196

gm
iv

DbM6
d: nf

EbM:
N

AM
V

G dorian

199

A melodic minor
crescendo y accelerando

202
ff

EM a: V E: I EM/6/9 I/6/9

205

EM I F# half-dim7:C ii4/3 C7:9//13 bVI7:9/13 A half-dim7 nf *fff*

208

EM I

Conclusiones

La Sonata para Guitarra de Antonio José Martínez Palacios ha revelado cómo el compositor integró elementos étnico-culturales de la música tradicional española con influencias modernas del siglo XX, cumpliendo con los objetivos específicos de este estudio.

Desde su composición en 1933, esta obra ha destacado por su singularidad y carácter melódico. Antonio José Martínez Palacios no solo exploró las posibilidades técnicas y sonoras de la guitarra clásica, sino que también fusionó de manera efectiva la rica herencia musical española con elementos contemporáneos, principalmente impresionistas. Este enfoque se alinea con el primer objetivo específico de este estudio, que consistía en estudiar cómo los elementos de la música tradicional española se amalgaman con influencias modernas en la Sonata de Antonio José.

La integración de melodías españolas con armonías más libres y estructuras vanguardistas en esta sonata refleja no solo una innovación técnica, sino también un profundo entendimiento de la identidad musical española en el contexto del siglo XX. Antonio José no solo utilizó formas musicales tradicionales, sino que también las transformó, adaptándolas a un lenguaje moderno.

Este análisis ha puesto de relieve cómo Antonio José Martínez Palacios contribuyó significativamente al repertorio guitarrístico del siglo XX, estableciendo un precedente para futuros compositores en términos de integración cultural y estilística. Su Sonata para Guitarra no solo es una pieza emblemática de la música española, sino también un testimonio de cómo la música puede ser un puente entre tradiciones culturales diversas, enriqueciendo así el panorama musical global.

Capítulo 4: Ponce y los caminos de Fusión

La música mexicana y sus vínculos con España

en la Sonata III para guitarra de Manuel M. Ponce (1882-1948)

Contexto Histórico

La época de Ponce

En México, los últimos 40 días de 1910 y los primeros meses de 1911 marcan un momento que, por diversas circunstancias internas y externas, se vivieron circunstancias cruciales para la vida política y social de México. Entre algunas de las más importantes se encuentran la reelección del presidente Porfirio Díaz (1830-1915) y Ramón Corral (1854-1912) hecho que generó y mostró el descontento generalizado, además de los levantamientos en Yucatán y Cananea. Tales acontecimientos mostraron el inicio del movimiento revolucionario. (Marinelarena, 2013, pag.1)

La economía mexicana previa a la revolución, se desarrollaba en vías del capitalismo conducida por los ministros de Hacienda del gobierno de Porfirio Díaz, pero dentro del marco de una sociedad explotada y bajo los intereses conservadores de los terratenientes, hacendados, industriales y grandes comerciantes. Después de la revolución, se manifestaron en las décadas de los veinte y los treinta elementos del desarrollo capitalista: ascenso de una clase social burguesa mexicana, la reforma agraria y una mayor intervención obligatoria del Estado como rector de la sociedad. (Marinelarena, 2013, pag.1)

Debido a la influencia de la filosofía positivista en el Gobierno de Díaz y a la necesidad de lograr una unidad nacional, Justo Sierra (1848-1912), ministro de instrucción pública en aquel entonces, vio en la historia de la patria el medio idóneo para dicho objetivo. La importancia que se le dio a

la segunda intervención francesa en México y a todo lo que ello implicó, así como el abandono del antihispanismo presente en México desde la Independencia marcó la vida cultural del siglo XIX del país. Este hecho dio como resultado una gran tendencia e imitación hacia los corrientes y estilos europeos, en especial los franceses. (Marinelarena, 2013, pag.1)

El proceso de una música claramente mexicana en el siglo XIX parte desde los primeros compositores del México Independiente, los cuales buscaron adaptar las técnicas e ideologías románticas dentro de un contexto aún clasicista. Así pues, los compositores de esa época se dedicaron a crear obras para la clase acomodada/burguesa, valeses y polcas, así como algunas otras formas destinadas a ser bailadas en los eventos aristocráticos del México de Siglo XIX constituyeron el repertorio de los exponentes mas reconocidos como es el caso de Juventino Rosas (1868-1894) y Ricardo Castro (1864-1907). (Marinelarena, 2013, pag.2)

Una vez culminada la etapa revolucionaria, los panoramas culturales que habitan en el país se manifiestan en: costumbrista, romántico, naturalista o modernista, y son en realidad manifestaciones que poco a poco descifran y reflejan aspectos importantes de la realidad social. Se siente, además, desde el punto de vista del artista o del escritor, un mayor compromiso con el pueblo, hecho que no ocurría desde luego en el llamado Porfiriato. (Marinelarena, 2013, pag.2)

“Al final de la revolución, esta nación descubrió todos los estratos de su riquísima cultura, luchó cuerpo a cuerpo con todas las contradicciones heredadas y señalo la aparición de una nueva sociedad...La revolución en México reveló esta realidad cultural...”

Se debe tomar en cuenta que el nacionalismo surgido en México durante la segunda década del siglo, se proponía la reunión e integración del material sonoro de origen popular o con reminiscencias indígenas, dentro de formas de composición y de ejecución culta. Sin duda, esta perspectiva se emancipó una vez determinadas las expectativas creadas por la revolución, apoyada por la inclinación estatal hacia la socialización de la cultura y la educación. (Marinelarena, 2013, pag.2)

Las ideas estéticas de los compositores nacionalistas románticos representaban los valores de las clases media y alta de la época, en concordancia con los ideales del romanticismo europeo (elear la música del pueblo al nivel de arte). Se trataba de identificar y rescatar ciertos elementos de la música popular y revestirlos con los recursos de la música de concierto. El nacionalismo musical mexicano fue proclive a la mezcla estilística, lo que explica el surgimiento de dos fases nacionalistas y varios estilos híbridos. El nacionalismo romántico, encabezado por Manuel M. Ponce durante las dos primeras décadas del siglo, hacía énfasis en el rescate de la canción mexicana como base de una música nacional. El nacionalismo indigenista tuvo en Carlos Chávez (1899-1978) su personaje mas notable durante las dos décadas siguientes, movimiento que pretendía recrear la música prehispánica mediante el uso de la música indígena de la época. (Marinelarena, 2013, pag.3)

Estética musical

Para situar la obra de Manuel M. Ponce en un contexto estético se tienen que tener en cuenta varios factores. Su obra oscila entre el romanticismo y un modernismo con matices impresionistas o neorrománticos. Si bien es cierto que un gran número de sus obras pertenecen a un lenguaje romántico, también se debe tener en mente los años de aprendizaje y desarrollo musical que pasó

en Europa bajo la revisión de P. Dukas (1865-1935) y N. Boulanger (1887-1979). (Marinelarena, 2013, pag.3)

Ambos con lenguaje y estética distinta, influenciaron la obra de Ponce de manera particular y profunda, de modo que cualquiera de estas perspectivas en su obra es válida. Aunado a esto, se menciona a Ponce como uno de los iniciadores del nacionalismo mexicano y gracias al estrecho vínculo del compositor con la evolución cultural de su momento. Su aporte para la música mexicana pos revolucionaria es invaluable. (Marinelarena, 2013, pag.3)

Después de la caída de Porfirio Díaz, la música predominantemente romántica cedió espacio a la música popular. Se conoce el hecho de que, a partir del Centenario de la Independencia de México, en 1910, la canción mexicana pudo entrar en los salones de una sociedad que sólo admitía música extranjera.” (Marinelarena, 2013, pag.3)

Se impuso una nueva idea nacionalista en todos los renglones de la cultura en México. Para Ponce, “era un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su propia patria dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía, y conservando amorosamente las músicas populares que son expresión del alma nacional.” (Marinelarena, 2013, pag.3)

En su madurez como individuo y como compositor aparecen en el ámbito musical de México nuevas ideas, técnicas y tendencias y es por esto que surgen apreciaciones de diversa índole sobre los alcances de su obra. El nuevo nacionalismo de la generación sucesiva, que conlleva el uso de un lenguaje moderno y evocaciones de las raíces prehispánicas, se contraponen a la imagen estética de las obras de Ponce, cuyo origen proviene de la música mestiza y de un pasado inmediato, enmarcándolo en el romanticismo. (Marinelarena, 2013, pag.4)

No sólo Ponce se manifestaba como compositor, otra de sus facetas más importantes es la de crítico y musicólogo. A través del ejercicio intelectual, expresaba sus inquietudes, hallazgos y preocupaciones. Colaboró en numerosos periódicos entre los que se destacan *El Heraldillo Ilustrado* y *El Universal*, y publicaciones como *Revista Musical de México*, *Gaceta Musical* y *México Moderno* y por último su libro *Nuevos escritos musicales*. (Marinelarena, 2013, pag.4)

Es a partir de 1925, cuando se decide a revisar su técnica con los mencionados Dukas y Boulanger, que podría hablarse de un cambio en el estilo y búsqueda estética ponciana. Esta influencia junto con el ambiente parisino, cúmulo de novedades musicales, personalidades marcaron de por vida la obra de Ponce. En 1929 en las *Cuatro piezas para piano*, incursiona con éxito en la escritura bitonal, además del acercamiento a estilos como el impresionismo y las corrientes nacionalistas europeas. (Marinelarena, 2013, pag.4)

Se puede afirmar que la obra de Ponce es determinante en la historia musical mexicana, y que su contribución en todos los ámbitos tocados por esta es inigualable. Busca en sus composiciones nacionalistas dar una personalidad refinada, en su música instrumental, un lenguaje cada vez más moderno, y en su obra sinfónica, el conjunto de lo que él llama alma nacional, que no es otra cosa la asociación de todos los factores que intervinieron en su aprendizaje. (Marinelarena, 2013, pag.4)

Ponce y la guitarra

La obra para guitarra de Manuel. M. Ponce data de un periodo entre los años 1923 y 1948, fue potenciada por la amistad, admiración y necesidad del Guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987). Son los últimos 25 años de su vida y sin duda al final de su carrera, una búsqueda musical de importante relevancia para él mismo. Ponce compuso seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, otro ciclo de

seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto para guitarra y orquesta y piezas y canciones cortas. (Marinelarena, 2013, pag.5)

La obra de Ponce, además, es sin duda una invaluable aportación para el repertorio guitarrístico del siglo XX. Ponce logró crear un lenguaje artístico propio y a la vez ecléctico al abarcar varios estilos. En las primeras obras de 1923 a 1927, se encuentran características en la influencia del impresionismo francés. A este repertorio le siguió uno mucho más corto de dos años en un estilo neoclásico, con la creación de dos sonatas; la *Sonata clásica, Homenaje a Fernando Sor* 1928 de una de lenguaje claramente clásico y la *Sonata romántica, Homenaje a Schubert* 1928 con aire romántico schubertiano, además de la *Suite en La menor* 1929 en estilo barroco escrita por encargo de Andrés Segovia. Posteriormente decide componer el ciclo largo de preludios *24 Preludios* 1929 y el *Estudio en Trémolo* 1930. En la composición de la *Sonata VI* 1930, emplea elementos polifónicos, utilizando una melodía de Paganini, dentro de un lenguaje cromático, propio de la estética romántica. La influencia española es influencia directa de las peticiones de Segovia. Esta se puede observar en la Sonatina Meridional 1939 y las *Variations sur "Folia de España" et Fugue* 1929. A partir de 1932, arribó al último periodo estilístico en donde se reconocen elementos impresionistas y una vez más elementos cromáticos. (Marinelarena, 2013, pag.5)

De la misma importancia que la enseñanza con Dukas y Boulanger, recibida en su estancia en Europa, resultó la relación, admiración y producción mutua con el guitarrista español Andrés Segovia. Como se puede constatar en las cartas de Segovia a Ponce, el compositor mexicano recibió constantes pedidos de obras por parte del guitarrista español. (Marinelarena, 2013, pag.5)

La obra total para guitarra de Manuel M. Ponce esta compuesta por “seis sonatas, tres grupos variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, otros dos preludios, una sonata con acompañamiento de clavecin, un concierto con

acompañamiento de orquesta y piezas varias.” Sobre la pertenencia de su obra, Miguel Alcázar nos menciona: “La mayoría de sus manuscritos para guitarra ha sido preservada en su archivo, faltando sólo los que permanecieron en poder de Segovia, y que fueron extraviados en su largo peregrinar de un continente a otro, por desastres nacionales y personales como la Guerra Civil Española, o simplemente por robo. Tal es el caso de las cuatro primeras sonatas, la suite en estilo de Weiss, las variaciones sobre la Folía, y algunas otras piezas.” (Marinelarena, 2013, pag.5)

Aspectos Biográficos

Manuel Maria Ponce Cuellar (1882-1948) nació el 8 de diciembre en Fresnillo Zacatecas, y murió el 24 de abril en la Cd. de México. Es sin duda una de las figuras predominantes en la historia de la música mexicana, y es uno de los primeros compositores en exteriorizar lo que en su época se llamó nacionalismo mexicano. Su obra conjuga elementos musicales del romanticismo europeo con elementos (idealizados o no) claramente mexicanos. Es a su vez, uno de los pilares en la composición para guitarra tanto en Europa como por supuesto en México; y su contribución para el desarrollo musical en México es sumamente importante. (Marinelarena, 2013, pag.6)

Manuel M. Ponce fue el decimosegundo y último hijo del matrimonio. Su vida siempre estuvo ligada a acontecimientos políticos y sociales. Su padre, Felipe de Jesús Ponce de León, tuvo que abandonar su natal Aguascalientes debido al apoyo que dio al reinado de Maximiliano de Habsburgo. Cuando el gobierno de este último cayó, la familia emigró a Fresnillo, Zacatecas, aunque un año más tarde en 1883, regresaron a Aguascalientes bajo la protección del entonces gobernador. (Marinelarena, 2013, pag.7)

Su primera obra la compuso en 1890, cuando salió de la enfermedad del sarampión, llamándola *La marcha del sarampión*. En 1892 ingresó en el coro del templo de San Diego y en 1898 se convirtió en organista del mismo. En 1900 viajó a la Ciudad de México, donde ingresó al

Conservatorio Nacional de Música. Poco tiempo después, en 1903, regresó a su ciudad donde fue nombrado profesor de la Academia de Música del estado. En ese periodo comenzó con una serie de presentaciones en ciudades del norte y centro del país. Probablemente un alguna de tales visitas a la capital del estado de Jalisco (Guadalajara), fue donde conoció a José Rolón (1883-1945), músico con el que habría de cultivar una larga y fructífera amistad. (Marinelarena, 2013, pag.7)

Ponce decidió continuar sus estudios en el extranjero. Tras una breve estadía por Estados Unidos, se marchó rumbo a Italia. Ingresó en el Conservatorio Rossini de la ciudad de Bolonia, donde estudió composición con Cesare Dall'Olio, maestro de Puccini, y piano con Luigi Torchi. Posteriormente, en 1906, viajó a Berlín para ingresar en el Conservatorio Stern, donde tomó clases con Martín Krause, discípulo de Liszt. (Marinelarena, 2013, pag.7)

Después de regresar a México en 1907, consiguió un año más tarde ocupar la cátedra del pianista mexicano, Ricardo Castro, además de formar un grupo de alumnos destacados, donde surgieron notables pianistas y compositores como Antonio Gomezada, Salvador Ordóñez, Jesús Corona y Carlos Chávez. Los años siguientes (de 1908 a 1912), Ponce se abocó a su labor pedagógica y a la composición, en 1912 publica *Cinco canciones mexicanas*, arregladas para piano solo. (Marinelarena, 2013, pag.7)

Ponce tuvo opinión y voz sobre el movimiento social que afectaba a la nación mexicana. Junto con el grupo intelectual encabezado por Alfonso Reyes y Luís G. Urbina, expresó su apoyo al gobierno de Victoriano Huerta. No es difícil imaginar que una vez derrotado el general Huerta en 1915, Ponce tuvo que exiliarse en Cuba. En la isla caribeña, además de la relación que tuvo con intelectuales cubanos, Ponce descubrió un elemento que a la postre sería reconocible y significativo en su obra; la música cubana y los ritmos afro caribeños. Entre las obras destacadas

que heredaron estos rasgos se encuentran; *Elegía de la ausencia* 1915, *Suite Cubana* 1916, *Guateque* y *Sonata para violonchelo y piano* 1916. (Marinelarena, 2013, pag.8)

Ponce volvió a México en 1917, con un nuevo nombramiento como maestro de CNM. A finales de ese año se casó con Clementine Laurel, mujer de innumerables dedicatorias en su catálogo. En 1918 fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, y durante 1919 y 1920 dirigió la *Revista Musical de México*. (Marinelarena, 2013, pag.8)

En 1925 regresó a Europa, fijando su residencia en París. Ingresó en la *École Normale* y tomó clases con Dukas y alternativamente con Boulanger, además de participar en la escena intelectual de París en la década de 1920, que contaba con figuras como Turina, Nin, Falla, Villa-Lobos, Rodrigo, Carpentier, Schoenberg y Milhaud, entre otros compositores

En 1932 Ponce obtuvo la licenciatura en composición de la *École Normale*.

En dicha ocasión, Dukas se refirió a Ponce de una manera particularmente elocuente que merece destacarse;

“Las composiciones de Manuel M. Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace largo tiempo, no pueden ser calificadas en una categoría escolar. Sentiría escrúpulo de otorgarle una calificación aunque fuese la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y personal.”

Para 1933 Ponce regresó a México y obtuvo el nombramiento director del CNM. Un año más tarde estrenaría en Filadelfia y Nueva York el tríptico sinfónico *Chapultepec* 1934. Este último, junto con el estreno de su *Suite en estilo antiguo* 1929, realizado por Ernest Ansermet en 1937 y el estreno del *Concierto del Sur* 1970 para guitarra y orquesta, ejecutado por Andrés Segovia, representan sin duda los mayores logros y triunfos de su obra durante su vida. (Marinelarena, 2013, pag.8)

En los años siguientes diversos nombramientos y distinciones acompañaron la carrera de Ponce. Entre ellos se encuentran los siguientes; miembro del consejo directivo de la Orquesta Sinfónica de México en 1935; catedrático de análisis en 1934, pedagogía en 1942, y estética en 1944, director de la Escuela Nacional de Música en 1945. Por último en 1947, Carlos Chávez y el presidente Miguel Alemán entregaron a Ponce el Premio Nacional de Ciencias y Artes. (Marinelarena, 2013, pag.9)

La obra de Ponce puede agruparse por género o medio: La obra para piano; desde la más pura explotación instrumentista (*22 Mazurkas*), el lenguaje nacionalista (*Cinco canciones mexicanas, Tema variado mexicano, Rapsodias mexicanas, Scherzino mexicano*), la experiencia de música romántica mexicana (obras como *Malgré tout, Gavota* o *Miniaturas*, etc.), el lenguaje moderno (*Preludios encadenados, Cuatro piezas para piano, Miniaturas*). En la obra orquestal; una de las prioridades del compositor entre los años 1933 y 1940, destacan *Canto y Danza de los antiguos mexicanos, Suite en estilo antiguo, Chapultepec, Poema elegíaco y Ferial*. (Marinelarena, 2013, pag.9)

Sonata III

Introducción

Según Miguel Alcázar,¹¹ en el archivo de Ponce sólo se encuentran cuatro páginas manuscritas de esta obra. Dos de ellas corresponden al desarrollo y a la reexposición del primer movimiento; las otras dos son las que corresponden al segundo movimiento. Dado que estas páginas contienen algunas características peculiares, podemos intuir que se trata de un borrador. Dichas peculiaridades son notables en los siguientes aspectos; una menor elaboración en el desarrollo con respecto a la edición realizada por Segovia con B. Schott's Schöne en 1928 y que el segundo

movimiento no tiene varios contrapuntos que sí aparecen en la edición mencionada. (Marinelarena, 2013, pag.9)

Por la fecha de revisión y edición, se especula que la sonata se concluyó a mediados de 1927. La constante colaboración y revisión que el compositor desarrolló con Segovia, además de la propia búsqueda estética y la naciente influencia del medio musical europeo, sitúan a esta sonata en un lenguaje con algunas novedades estilísticas dentro de su obra. La sonata está conformada por tres movimientos: **Allegro moderato**, construido en forma *allegro de sonata*; **Chanson**, un breve *lied*, y **Allegro non troppo**, este último escrito en forma *rondó*. La afinación de la guitarra que utiliza Ponce hace uso de la sexta cuerda en re, logrando así realizar una mejor progresión en los acordes por cuartas que aparecerán en toda la obra. (Marinelarena, 2013, pag.10)

Justo después de haberla revisado, Segovia escribió una carta a Ponce en la que se lee la satisfacción del guitarrista al compositor:

“La sonata III está lista. He aceptado el final que tiene I tiempo, puesto que el otro no viene y me he encariñado con él. Creo que no es preciso cambiarlo, sobre todo porque, como ese tiempo no lo tocaré nunca solo, sino enlazado tras una pequeña pausa al andante, no necesita un final rotundo, sino un punto y aparte únicamente. Toda ella resulta muy bella y es obra de consideración para la guitarra, el artista y el músico. Vuelvo a darte las gracias de todo corazón.”

Análisis musical

Allegro moderato

El primer movimiento de la sonata esta realizado en forma allegro de sonata. En términos generales podría referirse a la utilización de una armonía no funcional en el sentido estricto. Ponce hace gala de todo tipo de recursos cromáticos para generar un ambiente de cierto aire exótico. Desde mi

punto de vista, lo que busca Ponce en esta obra es la generación de una sonoridad amplia, no precisamente en potencia dinámica, aunque también recurre a ella para lograr ciertos efectos, sino en demandar una sonoridad cuya riqueza repose en los timbres y colores, cercano a un lenguaje posromántico e impresionista. Sin duda alguna se muestra aquí, la influencia y el aprendizaje de la época en la que vivió en Europa, asimilando las distintas corrientes estilísticas de autores como C. Debussy (1862-1918), M. de Falla (1876-1946), E. Satie (1866-1925).

A) Exposición: Compases 1 -57/58.

Compases 1-8, tema A, se presenta en la tónica (re menor), cuyo motivo se genera a partir de la alternancia de un pedal de re, con acordes sobre las cuerdas superiores. (Marinelarena, 2013, pag.11)

Ejemplo 3.1 Sonata III, Tema A, Exposición, Compases 1-8.

Compases 9-40, primer puente modulante, generado a partir del tema A, con un uso extenso de alteraciones y progresiones cromáticas que llenan de color toda esta sección. (Marinelarena, 2013, pag.11)

Compases 41-57/58, tema B, cuya indicación agónica; *piú tranquilo ed espressivo*. Se encuentra en la menor, contrastando de manera significativa el carácter entre ambos. Después de los 8 compases de presentación de este tema, aparece la indicación de *scherzando*, lo cuál hace más interesante el desenlace de la exposición, que debido a la repetición retornará al primer tema. El material de esta sección proviene del primer tema, solo que Ponce alterna el tema en acordes y arpeggios, con pequeñas escalas, desarrollando tanto el esquema armónico como el rítmico. (Marinelarena, 2013, pag.11)

Ejemplo 3.2 Sonata III, Tema B, Exposición, Compases 41-57/58.

B) Desarrollo: Compases 59-100.

El desarrollo hace uso del primer motivo (el pedal seguido de los acordes), para crear una progresión sumamente cromática en octavos y tresillos que tiende hacia un movimiento mas fluido y con tensión, esto sumado al hecho de la indicación *un poco piú animato*. Esto anticipa una sección en acordes de cuarta y con una melodización en el registro agudo de la guitarra, dando una sensación de reposo en comparación a la sección predecesora. (Marinelarena, 2013, pag.12)

Ejemplo 3.3 Sonata III, Desarrollo, primera sección, Compases 59-70.

Ejemplo 3.4 Sonata III, Desarrollo, segunda sección, Compases 76-93.

C) Reexposición: c- 101 al final.

La reexposición no presenta novedad alguna en su esquema, regresando a la tonalidad original. Justo después de la aparición del primer puente modulante, Ponce vuelve a utilizar el material de manera transportada, esto lo hace para poder llegar al tema B en la tonalidad original, y hace una copia del esquema armónico en la dominante de re menor. (Marinelarena, 2013, pag.13)

Chanson

El segundo movimiento es en forma de *Lied*. En este caso es un movimiento ternario con dos temas

(A-B-A') en modo dórico. (Marinelarena, 2013, pag.13)

A) *Andantino molto espressivo*.

Compases 1-15, tema A en la tónica con contrapunto en la voz intermedia.

Periodo irregular hasta el Compas 13, con una extensión cadencial de tres compases más.

(Marinelarena, 2013, pag.13)

The image shows a musical score for a piece titled "Chanson". The tempo and mood are indicated as "Andantino molto espressivo". The score is written in 6/8 time and features two staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic, and the second staff begins with a forte (*f*) dynamic. The music consists of a melody in the upper voice and a counterpoint in the lower voice. The score is divided into measures, with a period of irregularity noted in the text as extending to measure 13.

Ejemplo 3.5 Sonata III, Chanson, Tema A, Compases 1-11.14

B) *Vivo*.

Compases 16-29, presenta el tema B en re menor. Se alterna con un pedal de re-la, utilizando acordes de I, V9 (M-m). Después repite mismo esquema pero ahora con un pedal la-re, utilizando acordes V9, I (M –m). Por último presenta un periodo irregular (Compases 24-29), con material del tema A, para poder regresar a la reprise del andantino en el Compases 30. (Marinelarena, 2013, pag.14)

Ejemplo 3.6 Sonata III, Chanson, Tema B, Compases 16-29.

La reaparición del tema A (Compases 30 al final), tiene la novedad de desarrollar mucho más el contrapunto en la voz intermedia, logrando una mayor tensión que desemboca en la coda (Compases 45). (Marinelarena, 2013, pag.14)

Allegro non troppo

El último movimiento es un rondó, en donde el estribillo se repite después de cada episodio intermedio. El tema se caracteriza por un aire claramente español, construido a través del rasgueo y escalas sobre el acorde de Re mayor; y lo interesante es que todos y cada unos de los temas intermedios, son tan contrastantes y ajenos al estilo del primero, que resultan profundamente antagónicos. (Marinelarena, 2013, pag.14)

Compases 1-8, el tema A se presenta en la tonalidad principal (Re mayor).

Presentación enérgica a través del rasgueo en el acorde del primer grado y con la utilización de dieciseisavos en la escala de Re mayor. (Marinelarena, 2013, pag.14)

Ejemplo 3.7 Sonata III, Allegro non troppo, Tema A, Compases 1-8.

Compases 9-16, el tema B se presenta en la tonalidad del quinto grado (la menor). De todos los temas alternos, es tal vez en que se diferencia menos del tema, ya que utiliza similares patrones tanto en los acordes como en las escalas.

Después reaparece en el Compases 17-24, el tema A. (Marinelarena, 2013, pag.15)

Ejemplo 3.8 Sonata III, Allegro non troppo, Tema B, Compases 9-16.

Compases 25-38, se presenta el tema C en el relativo menor (si menor), en los primeros seis compases, con una pequeña extensión cadencial en los últimos dos de estos seis, dirigiendo la presentación del tema hacia el homónimo del IV grado (sol menor). En este tema resalta el uso de

octavas en el bajo, dándole una mayor riqueza en el timbre y color entre el registro grave y el agudo. (Marinelarena, 2013, pag.15)

The image displays a musical score for three staves of music. The first staff, measures 25-28, begins with a forte (f) dynamic. The second staff, measures 29-32, features a 'poco rit.' (slowing down) marking, followed by 'a tempo' (returning to the original tempo), and a piano (p) dynamic. The third staff, measures 33-38, includes a 'cresc. molto' (very much crescendo) marking. The music is written in G major (one sharp) and 3/8 time, with a bass clef and a common time signature of 8.

Ejemplo 3.9 Sonata III, Allegro non troppo, Tema C, Compases 25-38.

Compases 47-66, *Meno mosso*, tema D en re menor. De todos los episodios es el más lírico y ajeno a la propuesta inicial. Su tratamiento es básicamente a través de acordes en su mayoría simultáneos, pausados y cromáticos. Resulta interesante observar cómo Ponce logra la focalizar la atención de la sección en la riqueza de sonoridad y color producidos por el movimiento casi coral de cada voz. (Marinelarena, 2013, pag.16)

Ejemplo 3.10 Sonata III, Allegro non troppo, Tema D, Compases 46-66.

Compases 76-128, *Vivo-Lento*, tema E con episodios contrastantes. Esta sección alterna la agilidad y un cierto virtuosismo del trémolo y las escalas, con la tranquilidad y sobriedad de los pasajes lentos, cargados de una fuerza y dinámica peculiares, que se refuerzan por el uso de apoyaturas, para después regresar al tema principal. (Marinelarena, 2013, pag.17)

Observaciones técnico-interpretativas

Al interpretar una obra como la Sonata III, se reconoce una estética que predomina en la primera mitad del siglo XX. Su tratamiento armónico, junto a la alegoría española e impresionista no dejan de mantenernos inmersos en la cantidad de colores e imágenes propias de una retórica de contrastes, de luz- sombra, claridad-opacidad, arrojo-parsimonia. (Marinelarena, 2013, pag.17)

Es importante mantener siempre la mayor atención en la sonoridad y el timbre. Debido al uso sistemático de los pedales en el bajo, es necesario contemplar siempre y de manera puntual, la dirección armónica de cada enlace; ya que es esta una de las principales riquezas que mantiene en toda la obra la congruencia y la dirección emocional. Para lograr ello (sobre en todo en ciertos pasajes donde se utilizan extensiones en la mano izquierda), es recomendable poner énfasis en el bajo, ya que es éste el que permite una mejor y más clara digitación, amén de la importancia fundamental dentro del ámbito armónico. En este sentido, cabe resaltar que en la obra, el diseño armónico girando en torno de sus modulaciones e inflexiones, aportan claridad y dinamismo dramático; la justificación de estos pasajes es precisamente lo que permite a la dirección y estructura general de la obra, una fluidez y una dirección rítmica pertinente. (Marinelarena, 2013, pag.17)

Otro de los rasgos fundamentales en la obra y de los que se deberán poner atención, es la amplitud en el contraste dinámico. Al ser este un elemento funcional y teniendo en cuenta las características del sonido de la guitarra, cuidar tanto la conducción de las ideas melódicas como la permanencia de los sonidos en su totalidad, aportarán sin duda toda una gama de sutilezas, texturas y emociones que se precisa en la obra y que el autor subraya mediante indicaciones de carácter como; *passionato, expresivo, scherzando, animato, giocoso*, etc. (Marinelarena, 2013, pag.18)

Además de los contrastes de timbre y dinámicas mencionados, la totalidad de la obra propone (por su estructura), elementos distintivos en cada movimiento. (Marinelarena, 2013, pag.18)

Se deberá seguir en estricto apego a la partitura las indicaciones agógicas, ya que se tiende a maximizar la velocidad sobre todo en las escalas del último movimiento. Sin duda un mayor respeto por tales indicaciones ayudará a controlar mejor el discurso propuesto por el compositor a lo largo de los tres movimientos, haciendo posible una mejor comprensión por parte del público

en la trama general de la obra, de sus atmósferas ricas en expresividad y de sus contrastes emocionales. (Marinelarena, 2013, pag.18)

Conclusión

La Sonata III de Manuel María Ponce constituye una obra emblemática que demuestra la capacidad de integración de elementos étnico-culturales y técnicas compositivas avanzadas en la música para guitarra del siglo XX. Esta pieza se erige como un testimonio de la fusión entre el nacionalismo musical mexicano y las influencias europeas que Ponce asimiló durante su estancia en Europa. A través de una estructura formal clásica y un lenguaje armónico sofisticado, la sonata revela una profunda riqueza expresiva y técnica, reflejando la diversidad y el dinamismo de la música latinoamericana.

La sonata, estructurada en tres movimientos, utiliza formas tradicionales como el allegro de sonata, el lied y el rondó. En el primer movimiento, Allegro moderato, Ponce hace uso de una armonía no funcional estricta, empleando recursos cromáticos que generan un ambiente exótico y rico en timbres. La exposición del primer tema en re menor establece un motivo que alterna un pedal de re con acordes sobre las cuerdas superiores, creando una sonoridad amplia y colorida. El segundo movimiento, Chanson, adopta la forma de lied ternario en modo dórico, donde el tema principal es desarrollado con un contrapunto en la voz intermedia, y la sección central introduce un carácter más vivo y contrastante. El tercer movimiento, Allegro non troppo, es un rondó que destaca por su carácter español, utilizando rasgueos y escalas sobre acordes de re mayor, y presentando episodios intermedios profundamente contrastantes.

La utilización sistemática de pedales en el bajo y las progresiones armónicas de Ponce subrayan la importancia de la dirección armónica y emocional de la obra. El énfasis en la sonoridad y el timbre, así como en los contrastes dinámicos, son esenciales para captar la riqueza de la obra. Los

intérpretes deben prestar atención a estas características para mantener la congruencia y la dirección emocional que Ponce buscaba. El uso de técnicas avanzadas, como las extensiones en la mano izquierda y el manejo de los registros agudos y graves, contribuyen a la claridad y dinamismo dramático de la sonata.

La Sonata III también refleja las influencias de compositores europeos como Debussy, Falla y Satie, cuyas técnicas y estilos Ponce incorporó en su propio lenguaje musical. La obra es un claro ejemplo de cómo Ponce pudo combinar la herencia cultural mexicana con las vanguardias europeas, creando una pieza que es tanto local como universal. La indicación meticulosa de las dinámicas y las indicaciones de carácter como *passionato*, *expresivo*, *scherzando*, *animato* y *giocoso*, enriquecen la textura y la emoción de la obra, subrayando su complejidad y profundidad. En el contexto más amplio del estudio de las sonatas emblemáticas de la música española y latinoamericana para guitarra del siglo XX, la Sonata III de Ponce se destaca por su capacidad para integrar elementos étnico-culturales de México con las técnicas compositivas modernas. Ponce logra una síntesis única que refleja la diversidad cultural y la innovación técnica.

La Sonata III de Ponce es, por lo tanto, una obra que no solo representa la riqueza cultural de México sino que también dialoga con las tradiciones musicales europeas, creando un puente entre lo local y lo global. Esta obra, junto con las otras sonatas estudiadas, muestra cómo los compositores latinoamericanos y españoles del siglo XX utilizaron sus raíces culturales para enriquecer y renovar el repertorio guitarrístico, contribuyendo significativamente al desarrollo de la música para guitarra en el siglo pasado. La Sonata III es un ejemplo brillante de cómo la identidad nacional y las influencias externas pueden converger en una creación artística que es a la vez profundamente personal y universalmente apreciada.

Bibliografía

Basinski, M. G. (1994). Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata for Guitar, Op. 47 [Doctoral dissertation, University of Arizona]. University of Arizona Libraries.

Gaviria, C. A. (2010). Alberto Ginastera and the guitar chord: An analytical study [Master's thesis, University of North Texas]. University of North Texas Libraries.

Galindo Viveros, I. J. (2012). Cuatro sonatas latinoamericanas del siglo XX para guitarra [Licentiate thesis, Universidad Nacional Autónoma de México]. Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

Luna, M. H. (2011). Análisis de la sonata para guitarra de Leo Brouwer [Postgraduate final project, Conservatorio Julián Aguirre].

Marinelarena Martínez, J. (n.d.). Sonata III: Manuel M. Ponce (1882-1948) [Doctoral dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München].

Ortiz Rueda, J. D. (2019). Aspectos de la música tradicional argentina en la Sonata Op. 22 No. 1 de Alberto Ginastera [Undergraduate monograph, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

Rodríguez Cantor, F. J. (2017). Análisis interpretativo sobre obras selectas de Manuel María Ponce: Una observación sociocultural, estilística y técnica [Master's thesis, Universidad Nacional de Cuyo].

Tangarife Jaramillo, L. E. (2012). Sonata para guitarra (1933) de Antonio José Martínez Palacios (1902-1936): Estudio de relaciones motívicas [Graduate monograph, Universidad EAFIT].

Whitehead, C. E. (2009). Antonio Jose Martinez Palacios' "Sonata para Guitarra" (1933), an analysis, performer's guide, and new edition [Doctoral dissertation, University of Arizona]. University of Arizona Libraries.