



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

**Confluencia de Elementos Rítmico-Armónicos de la Guitarra
Flamenca y el Lenguaje Armónico Impresionista en las Obras
para Guitarra del Siglo XX en España (1920–1987): Análisis de
Siete Obras Representativas**

Autor: Lic. Roy Rodríguez Salazar.

Tutor: M.M. 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: Nacionalismo musical español, lenguaje armónico impresionista, música española del siglo XX, Guitarra flamenca, Renacer de la guitarra española, Técnicas interpretativas en la guitarra, Modernismo, Obras para guitarra del siglo XX, Análisis musical, Identidad musical.

Resumen: Esta investigación aborda la confluencia de elementos rítmico-armónicos de la guitarra flamenca con el lenguaje armónico impresionista en las obras para guitarra del siglo XX en España, analizando un periodo clave entre 1920 y 1987. Durante estas décadas, la música española experimentó una transformación significativa, reflejada en el renacer de la guitarra académica y la fusión de influencias modernistas con el acervo nacionalista español de la época. Este estudio examina siete obras representativas de compositores españoles, cuyas creaciones muestran cómo se integraron técnicas flamencas tradicionales, como los rasgueos y ritmos populares, con las sonoridades impresionistas. Las obras analizadas sirven como punto de partida para analizar cómo estas dos corrientes musicales, flamenca e impresionista, se entrelazan en la guitarra española, creando una nueva estética sonora que define la identidad nacionalista española del siglo XX. A través de un análisis detallado, se examina cómo los elementos rítmico-armónicos flamencos se adaptaron a la escritura musical académica y cómo contribuyeron al desarrollo de la música para guitarra. Esta investigación no solo explora la evolución técnica e interpretativa de la guitarra española, sino también su impacto en la pedagogía musical contemporánea

Tabla de contenido

1. TEMA:	- 4 -
2. PROBLEMA DE ESTUDIO:	- 4 -
3. JUSTIFICACIÓN:	- 4 -
4. DELIMITACIÓN:	- 8 -
5. OBJETIVO GENERAL:	- 9 -
6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	- 9 -
7. ESTADO DE LA CUESTIÓN:	- 10 -
7.1 TEORÍA MUSICAL Y ANÁLISIS DE OBRAS:	- 11 -
7.2 CONTEXTO E INFLUENCIAS	- 16 -
7.3 HISTORIA DE LA MÚSICA Y LA GUITARRA ESPAÑOLA	- 18 -
8. MARCO CONCEPTUAL:	- 24 -
8.1 LA FORMA SONATA CLÁSICA Y MODERNA:	- 24 -
8.2 LA SUITE:	- 27 -
8.3 HABANERA:	- 28 -
8.4 ARPEGGIO :.....	- 29 -
8.5 ARMONÍA FUNCIONAL:	- 31 -
8.6 ACORDE:	- 32 -
8.7 DESARROLLO TEMÁTICO:.....	- 34 -
8.8 ESCALAS DIATÓNICAS	- 35 -
8.9 ESCALAS CROMÁTICAS:	- 36 -
8.10 ESCALA DE TONOS ENTEROS O HEXÁFONA:.....	- 37 -
8.11 ESCALAS PENTATÓNICAS:.....	- 39 -
8.12 ESCALAS DISMINUIDAS:	- 43 -
8.13 LOS MODOS GRIEGOS:.....	- 44 -
8.14 ESTÉTICA MUSICAL	45
8.15 IMPRESIONISMO	47
8.16 CASTICISMO:.....	48
8.17 FLAMENCO, CANTE FLAMENCO.....	49
8.18 FANDANGO	50
9. METODOLOGÍA:	52
9.1 ANÁLISIS ARMÓNICO MUSICAL:	52
9.2 ANÁLISIS COMPARATIVO DE OBRAS MUSICALES:	52
9.3 ANÁLISIS HISTÓRICO Y DE CONTEXTO:	53
9.4 ANÁLISIS TÉCNICO DE ELEMENTOS UTILIZADOS EN LA GUITARRA FLAMENCA:	53
10. CAPITULO 1: EL NACIONALISMO ESPAÑOL DURANTE EL SIGLO XX Y SU RELACIÓN CON EL IMPRESIONISMO	54
10.1 INTRODUCCIÓN:.....	54
10.2 NACIONALISMO ESPAÑOL EN EL PROCESO DE IDENTIDAD MUSICAL DEL SIGLO XX.....	55
10.3 LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD SONORA NACIONALISTA	57
10.4 CONCEPTOS TEÓRICOS MUSICALES DEL IMPRESIONISMO FRANCÉS	67
10.4.1 Escalas y Modos:	69
10.4.2 Armonía:.....	72
10.4.3 Ritmo y Métrica:.....	74
10.4.4. Forma:	75
10.5 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO.....	76
11. CAPITULO 2: CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS Y SONORAS PRESENTES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA POPULAR FLAMENCA:	78

11.1	INTRODUCCIÓN:	78
11.2	CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS Y SONORAS PRESENTES EN LA MÚSICA ESPAÑOLA POPULAR FLAMENCA	79
11.3	ORÍGENES Y EVOLUCIÓN DEL FLAMENCO	80
11.4	ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DEL FLAMENCO:	81
11.4.1	<i>El Cante – El Canto</i>	81
11.4.2	<i>Los Timbres Vocales en el Flamenco</i>	83
11.4.3	<i>El Baile o Danza</i>	85
11.4.4	<i>Toque (Guitarra)</i>	86
11.4.5	<i>Polirritmia y Contratiempos</i>	86
11.4.6	<i>Palmas y Jaleos</i>	87
11.5	CARACTERÍSTICAS RÍTMICAS DEL FLAMENCO	87
11.5.1	<i>Compás</i>	87
11.5.2	<i>Soleá</i>	91
11.5.3	<i>Seguiriya</i>	92
11.5.4	<i>Tientos</i>	92
11.5.5	<i>Bulería</i>	93
11.5.6	<i>Alegrías</i>	94
11.5.7	<i>Tangos</i>	95
11.5.8	<i>Fandango</i>	95
11.5.9	<i>Tarantas</i>	97
11.5.9	<i>Malagueñas</i>	98
11.5.10	<i>Compas de Bulería</i>	100
11.5.11	<i>Ritmo tradicional de Sevillana con rasgueo</i>	101
11.5.12	<i>Ritmo de Zapateado con rasgueo</i>	101
11.5.13	<i>Escritura del compás de Solea</i>	102
11.5.14	<i>Estructura rítmica de la Malagueña derivada de los verdiales</i>	102
11.5.15	<i>Estructura rítmica del ritmo de Farruca</i>	104
11.6	CARACTERÍSTICAS ARMÓNICAS DEL FLAMENCO	105
11.7	ESCALAS Y MODOS	105
11.8	TÉCNICAS DE LA GUITARRA FLAMENCA APLICADA A LAS OBRAS DE GUITARRA CLÁSICA DEL PERIODO DE ESTUDIO	109
11.8.1	<i>Alzapúa</i>	111
11.8.2	<i>Arpegios</i>	114
11.8.3	<i>Picado (ataque de escalas)</i>	116
11.8.4	<i>Tremolo</i>	119
11.8.5	<i>Rasgueos</i>	121
11.6	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	124
12.	CAPITULO 3: ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y COMPARATIVO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR	125
12.1	INTRODUCCIÓN:	125
12.2	GENERALIDADES Y ANÁLISIS ESTILÍSTICO DE LAS OBRAS A INTERPRETAR:	127
12.2.1	<i>Homenaje a le Tombeau de Debussy- Manuel de Falla (1920)</i>	127
12.2.2	<i>Preludio y Danza – Julián Bautista (1928)</i>	144
12.2.3	<i>Sonata Op. 61- Joaquín Turina (1930)</i>	159
12.2.4	<i>Suite Castellana – Federico Moreno Torroba (1926)</i>	177
12.2.5	<i>Junto al Generalife - Joaquín Rodrigo (1959)</i>	189
12.2.6	<i>Collectici Intim - Vicente Ascencio (1965)</i>	207
12.2.7	<i>Fantasia mediterránea - Antón García Abril (1987)</i>	225
12.3	CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO:	240
13.	CONCLUSIONES FINALES DE LA INVESTIGACIÓN	242
14.	BIBLIOGRAFIA	244

1. Tema:

Confluencia de Elementos Rítmico-Armónicos de la Guitarra Flamenca y el Lenguaje Armónico Impresionista en las obras para Guitarra del siglo XX en España (1920 – 1987) Análisis de siete obras representativas.

2. Problema de Estudio:

¿Cómo se lleva a cabo la Confluencia de Elementos Rítmico - Armónicos de la Guitarra Flamenca y el Lenguaje Armónico Impresionista en las obras para Guitarra en España, en el periodo perteneciente al siglo XX (1920 – 1987) mediante el análisis de siete obras Representativas?

3. Justificación:

La música a través de la historia es un reflejo de la evolución cultural y social de una nación y por lo tanto cada período histórico ha dejado su huella en la evolución y desarrollo de las artes musicales de cada zona, y España no es una excepción. El siglo XX fue testigo de un momento crucial en el desarrollo y la consolidación de la música española, específicamente en lo que respecta a los procesos de desarrollo y consolidación de la guitarra académica española, es de suma importancia recalcar que podemos definir dos etapas de este proceso, una en la primera mitad del siglo y otro en su segunda mitad, pero el período crítico en su desarrollo musical y que estudiaremos abarca desde 1920 hasta 1987. Durante estas décadas, la guitarra académica española se convirtió en el epicentro de una búsqueda por definir una identidad musical moderna que aún honrara las raíces nacionalistas que se habían desarrollado a principios del siglo XX. Este período histórico es de suma importancia en la historia de la música española

por varias razones fundamentales. Primero, durante este tiempo, España estaba inmersa en un proceso de definición de su identidad nacional. Después de años de cambios políticos y culturales, se buscaba establecer una identidad musical sólida que reflejara las tradiciones españolas, pero que también se adaptara a los nuevos tiempos y corrientes musicales. Segundo, este período presenció el "renacer de la guitarra española", un momento en el que este instrumento emblemático experimentó un renacimiento en su popularidad y una revolución en su técnica y repertorio.

Para comprender la evolución de la música española y, en particular, la influencia de las tendencias impresionistas en esta transformación es esencial analizar el contexto histórico y las corrientes musicales predominantes de la época. En el inicio del siglo XX, Europa, y en particular Francia, estaba experimentando una revolución musical bajo la influencia del compositor Claude Debussy. El impresionismo musical de Debussy estaba dando forma a una nueva forma de pensar la música, caracterizada por la exploración de colores armónicos y una aproximación a la composición más sugestiva que descriptiva. Esta revolución musical no pasó desapercibida en España y, específicamente, en la música para guitarra flamenca. Esta influencia impresionista se extendió por toda Europa y llegó a España con fuerza en el siglo XX. Compositores como Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, Joaquín Turína, Joaquín Rodrigo, Vicente Ascencio y Antón García Abril se vieron profundamente influenciados por las nuevas sonoridades y técnicas que surgieron de este movimiento musical. La obra de Manuel Falla, "Homenaje a Le Tombeau de Debussy", se convierte en un elemento crucial en este proceso de evolución musical. Esta obra no solo es un tributo a Debussy sino también una declaración de cómo las influencias modernistas se estaban entrelazando con la rica tradición musical española.

Una parte importante de esta investigación se centrará en el análisis comparativo detallado de cómo se fusionaron los elementos rítmico-armónicos propios de la guitarra española con el lenguaje armónico impresionista de Debussy y gracias a ello cómo lograron los compositores españoles adaptar esta nueva estética a un instrumento tan arraigado en la cultura española como la guitarra, así mismo que elementos específicos del impresionismo se incorporaron en la música popular de la guitarra flamenca. Además, se explorarán técnicas interpretativas específicas utilizadas en la guitarra, como los rasgueos, los golpes percutivos y los ritmos populares, y cómo estas se entrelazaron con las influencias modernistas mencionadas anteriormente. Un dato importante es a nivel de texto y nomenclatura, puesto que al existir una escritura academizada para guitarra clásica debemos realizar un análisis del cómo se tradujeron estas técnicas particulares de la guitarra flamenca en partituras que los guitarristas académicos podían interpretar, y si originalmente existe un vacío como se podría aclarar o adaptar creando ediciones críticas e interpretativas de las obras en cuestión. Dichas obras fueron seleccionadas de una manera estratégica donde, se tomaron en cuenta como los elementos rítmicos, técnicos y sonoros del tema en cuestión están aplicados en su composición; de igual manera son obras relevantes del periodo y de suma importancia en el entorno guitarrístico español del siglo XX.

Otro aspecto crítico que justifica esta investigación a nivel metodológico en la enseñanza del instrumento es la falta de material dedicado a la unión histórica, teórica y musical del proceso que contribuyó al desarrollo de la música para guitarra en este período. En la actualidad, existe una carencia significativa de análisis que permita comprender específicamente cómo se manejó y trató compositivamente la creación de las sonoridades, progresiones, desarrollos rítmicos, técnicas y, en general, el material

musical e histórico que compone el acervo de música para guitarra en este período. Esta falta de información se convierte en un problema relevante, especialmente en el contexto de la educación musical. En las carreras y programas de música con énfasis en guitarra, como los que se encuentran en universidades en Costa Rica, es un requisito común interpretar música nacionalista española y del siglo XX. Sin embargo, los estudiantes a menudo se encuentran en la situación de interpretar esta música de manera superficial, sin los conceptos teóricos e históricos necesarios para entender el mecanismo compositivo que condujo a su creación. Este vacío en la investigación y en la formación musical se traduce en un problema pedagógico importante. Los estudiantes carecen de la comprensión necesaria para interpretar estas obras de manera significativa y, en última instancia, para contribuir al enriquecimiento del repertorio de la guitarra académica española.

En conclusión, la presente investigación busca arrojar luz sobre un período crucial en la historia de la música española y, en particular, en el desarrollo de la guitarra académica española entre 1920 y 1987, de igual manera esta investigación tiene el potencial de enriquecer la visión del músico guitarrista para enriquecer su interpretación y comprensión de la música española del siglo XX, tanto en el ámbito académico como en el práctico. Además, puede servir como un recurso valioso para estudiantes, músicos y compositores que deseen explorar y contribuir al rico legado musical de España en este período.

4. Delimitación:

La presente investigación se centra en el periodo que abarca desde 1920 hasta 1987 que marca el desarrollo y evolución de la música española compuesta para guitarra solista. Este intervalo histórico tiene una relevancia destacada en el proceso de desarrollo y evolución de la guitarra española, al punto que es conocido como "El Renacer de la Guitarra Española". En el contexto español, es sumamente importante entender cómo este proceso enriqueció las tendencias nacionalistas de la época. En busca de un enfoque modernista que dotara a la música de una identidad contemporánea, se buscó enaltecer las características musicales nacionalistas de los inicios del siglo XX.

Además del análisis del contexto histórico de España y las tendencias modernistas e impresionistas de Europa, se estudiarán obras representativas creadas por compositores dentro de España. Estas obras reflejarán el rescate de elementos rítmicos y armónicos de la música popular presentes en la guitarra flamenca, así como la fusión de estos con la estética armónica impresionista de Debussy. Se dará particular importancia a la obra de Manuel de Falla "HOMENAJE A LE TOMBEAU DE DEBUSSY" como elemento precursor en el proceso de desarrollo y evolución del lenguaje español modernista y junto con el análisis de obras significativas seleccionadas se ayudará a comprender cómo se entrelazan los elementos rítmico-armónicos de la guitarra flamenca con el lenguaje armónico impresionista de Debussy y su importancia histórica en la identidad nacionalista española parte del siglo XX.

Se prestará atención especial a cómo estos aspectos se integran con la estética armónica impresionista de Debussy, explorando cómo la tradición flamenca se entrelaza con las nuevas influencias del periodo de estudio y mediante el análisis de las obras

seleccionadas se llegara a comprender y evidenciar como los elementos técnicos interpretativos específicos como los rasgueos, golpes varios percutivos, ritmos provenientes de la cultura popular flamenca junto con la influencia de los "palos" y danzas tradicionales españolas caracterizadas por una sonoridad armónica tradicionalmente nacionalista y previamente arraigada en los regionalismos españoles y como se fusionaron con los elementos impresionistas modernistas que fueron reflejados e influenciados por la obra de Manuel de Falla en 1920 y gracias al análisis formal y comparativo de las obras escogidas se evidenciara la interacción entre los elementos rítmico-armónicos de la guitarra flamenca y el lenguaje armónico impresionista; y que es evidencia pura de la influencia, desarrollo y construcción de la identidad modernista española mediante el trabajo de los compositores escogidos en este trabajo.

5. Objetivo General:

Estudiar la forma en que se lleva a cabo la Confluencia de Elementos Rítmico-Armónicos de la Guitarra Flamenca y el Lenguaje Armónico Impresionista en las obras para Guitarra del siglo XX en España (1920 – 1987) mediante el análisis de siete obras representativas.

6. Objetivos específicos:

- Analizar el contexto histórico y cultural que dio origen al Nacionalismo español durante el siglo XX destacando las características clave de la corriente impresionista y su relación con la música y la guitarra española.

- Identificar y examinar las características rítmicas y sonoras presentes en la música española popular, especialmente en el flamenco, analizando cómo estas influencias impactaron en la evolución de la guitarra española en el siglo XX.
- Determinar cómo esta fusión contribuyó a definir la identidad musical española del periodo estudiado mediante un análisis formal y estilístico de las obras seleccionadas.

7. Estado de la Cuestión:

El presente trabajo de investigación se destaca por su originalidad y significativa contribución al conocimiento en el campo. Tras un exhaustivo análisis bibliográfico, se observa la ausencia de investigaciones previas que aborden el análisis detallado de las obras seleccionadas además de una relación directa con los procesos históricos y artísticos estudiados. Esta carencia resalta la singularidad de esta investigación, que se erige como un trabajo pionero en su enfoque. En contraposición a las limitaciones encontradas en la literatura existente, este estudio plantea resolver este vacío proporcionando un marco analítico, riguroso y sistemático. La relevancia de esta investigación radica en su capacidad para llenar un vacío académico existente en el análisis musical de ciertas obras clave de la tradición española, este estudio no solo colma este vacío, sino que también establece un estándar para futuras investigaciones en el campo de la música española.

7.1 Teoría musical y análisis de obras:

En el campo del análisis y teorización musical podemos encontrar diferentes trabajos que brindan un aporte importante a la dirección y desarrollo del presente trabajo, entre ellos Hernández Villanueva (2019), en su tesis para obtener el grado de licenciado en música llamada **“Suite Castellana de Federico Moreno Torroba: Un Panorama del Casticismo Musical Español”**, nos presenta una investigación que se enfoca en analizar la formación del nacionalismo musical español, específicamente el movimiento casticismo, desde el siglo XIX hasta el XX, con un enfoque en la obra del compositor español Federico Moreno Torroba. Se explora la génesis del nacionalismo musical español a través de figuras como Antonio Eximeno, Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell. El casticismo, como una expresión cultural reaccionaria, encuentra sus raíces en la reivindicación de valores nacionales y la resistencia a influencias extranjeras. Se contextualiza históricamente este movimiento en relación con eventos clave como el Desastre del 98 y se explora su relación con corrientes literarias como la Generación del 98 y la Generación del 27. El estudio analiza cómo el casticismo se convirtió en una corriente musical, ideológica y política, estrechamente vinculada con la llegada de Francisco Franco al poder en 1939. Se examinan obras de compositores de la primera mitad del siglo XX, destacando la producción guitarrística de Federico Moreno Torroba. El análisis se enfoca en su Suite Castellana, examinando elementos armónicos, melódicos, formas y progresiones de acordes.

De igual manera Ciulei (2013) en su tesis llamada **Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquín Rodrigo** para obtener el grado de doctor en música analiza las composiciones de Joaquín Rodrigo para guitarra desde la perspectiva

de un intérprete y pedagogo con experiencia tanto en guitarra clásica como flamenca. Se exploran las diferencias físicas entre las guitarras clásicas y flamencas para revelar las particularidades de cada instrumento. El objetivo es demostrar que la música de Rodrigo para guitarra clásica incorpora técnicas de la tradición flamenca, a menudo pasadas por alto por los guitarristas clásicos. El análisis ilumina estas técnicas y arroja luz sobre la tradición de la guitarra flamenca que inspiró a Rodrigo. Además, examina los fundamentos del estilo del compositor, destacando su enfoque único en la composición para la guitarra. Este estudio revela conexiones valiosas entre dos mundos musicales aparentemente separados y ofrece una nueva comprensión de la influencia flamenca en la música clásica de Rodrigo.

De la obra de Manuel de Falla "Homenaje a la tumba de Debussy" Matas (2008), p19, **La guitarra de concierto: Diferentes enfoques para un nuevo concepto**. Trabajo parte del proyecto final de sus estudios en música trata sobre el análisis realizado a diferentes obras pertenecientes al repertorio para guitarra del siglo XX, analizando compositores españoles y latinoamericanos, para fines del trabajo de investigación se tomara únicamente el capítulo perteneciente al análisis realizado a la obra "Homenaje a la Tumba de Debussy" del compositor español Manuel de Falla quien fue un destacado representante del nacionalismo español y figura clave del movimiento literario "Generación del 27", tuvo una influencia significativa en la identidad musical de España. Su carrera se divide en dos períodos: en el primero, se sumerge en las corrientes nacionalistas, incorporando elementos de música popular y mostrando afinidades con el impresionismo francés. En el segundo período, marcado por su estancia en Granada, adopta una instrumentación más austera y un estilo más sobrio, como se observa en su obra "Homenaje a Debussy". La importancia de Falla radica en su capacidad para

fusionar la riqueza de la música popular española con las corrientes artísticas contemporáneas, creando un legado musical que influyó profundamente en la identidad musical española del siglo XX.

De esta misma obra, pero orientada a la interpretación Mangado, Torres, Suárez-, Ray John y Manión (2016). En su libro titulado **“Miguel Llobet Del Romanticismo a la Modernidad”** examinan la interpretación y digitación de Miguel Llobet del "Homenaje a Debussy" de Manuel de Falla, una pieza crucial en la investigación sobre la música española. Llobet es considerado un "fantasma", capturado en grabaciones que, aunque técnicas, pueden no reflejar completamente la esencia original de la obra. Este estudio proporciona detalles cruciales sobre la interpretación de Llobet, iluminando la interpretación histórica de esta pieza guitarrística clave. Además, plantea preguntas sobre cómo las interpretaciones escritas pueden mantener la autenticidad en un medio tan mediado como las grabaciones, mostrando la compleja relación entre tecnología e interpretación en la preservación del patrimonio musical español. La obra de Llobet se presenta como un ejemplo destacado de esta crisis en la historia del arte, donde la tecnología y la interpretación se entrelazan en una relación compleja y a menudo contradictoria con la esencia original de la música. El análisis ofrece una perspectiva crítica y profunda sobre la interpretación musical y la influencia tecnológica en la comprensión y preservación del legado musical español.

Como aporte importante donde se destaca la importancia de comprender y disfrutar la música del siglo XX Marco. (2017). En su libro **“Escuchar la música de los siglos XX y XXI.”** habla de cómo este período musical que ha evolucionado significativamente y a menudo resulta complejo para el público en general. El autor aborda esta complejidad con el objetivo de hacer que estas músicas sean más accesibles

para el oyente común, ofreciendo pistas para entenderlas sin abrumar con tecnicismos. Se enfoca en ayudar a los interesados a apreciar estas músicas, destacando que cada estilo musical tiene su propia forma de ser escuchado y apreciado. La obra se presenta como un acompañamiento a una serie de conferencias previas, estructurando los temas en seis capítulos que exploran diferentes aspectos de la música del siglo XX y XXI. A través de ejemplos sonoros y sugerencias de audición, el libro proporciona herramientas para entender y disfrutar las músicas modernas y contemporáneas. Se enfatiza que la música no debe ser un misterio impenetrable, sino una experiencia que puede aumentar la sensibilidad humana y enriquecer la percepción artística. Además, se subraya la relación entre la música y otras artes, demostrando cómo estas disciplinas están entrelazadas en su evolución estética. En última instancia, el texto invita al lector a explorar y expandir su experiencia musical, brindando una introducción accesible y estimulante a la música del siglo XX y XXI.

González Gomis (2022). examina la influencia de "L'acoustique nouvelle" de Louis Lucas en la obra de Manuel de Falla en su artículo titulado **"Manuel de Falla y l'acoustique novelé, ¿un caso de protoespectralismo en el nacionalismo español"** donde se exploran las conexiones entre la teoría musical de Lucas y el sistema de superposiciones desarrollado por Falla. El estudio revisa cómo Falla adaptó las ideas de Lucas y examina el sistema de superposiciones desde la perspectiva de la teoría de conjuntos de clases de tonos. También se explora la relación entre las superposiciones empleadas por Falla y algunos conceptos de la música espectral. El análisis resalta la huella profunda de "L'acoustique nouvelle" en Falla y demuestra la versatilidad del sistema de superposiciones para manejar la armonía y la inarmonía a través de la manipulación de la resonancia de la serie armónica. A pesar de las discusiones previas

sobre esta influencia, la investigación busca revitalizar el debate y profundizar en el entendimiento de la concepción compositiva de Falla, mostrando cómo su obra resonó con las ideas innovadoras de Lucas, y cómo estas ideas continúan siendo relevantes en el contexto musical actual, especialmente en relación con el espectralismo. De igual manera se habla de las influencias que tuvo Falla del impresionismo de Debussy y Ravel, junto con los regionalismos españoles presentes en su música caracterizando sus procesos nacionalistas.

Eiras Tojo (2017). En su tesis: **Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brower a través de los autores más representativos. Propuestas de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música.** Trata las principales características de las formas musicales en la segunda mitad del siglo XX y cómo esta era se caracterizó por la experimentación y la búsqueda de nuevos caminos en la composición musical, tomando como referencia el capítulo 2.6 que es de interés para la presente investigación podemos observar el cómo la música española en este periodo histórico vivió una transformación radical, los compositores abandonaron las estructuras tradicionales en favor de la libertad creativa y las formas libres. La tendencia hacia obras abiertas permitió interpretaciones únicas, otorgando autonomía a los músicos. La aleatoriedad y la música concreta se convirtieron en elementos clave, permitiendo decisiones interpretativas y transformando sonidos reales en elementos musicales. El dodecafonismo persistió y se amplió al serialismo integral, aplicándose a todos los aspectos musicales. Los compositores encontraron inspiración en elementos extra musicales, como literatura y pintura, fusionando diversas formas artísticas. Aunque se utilizaron formas clásicas como la sonata, estas se alejaron de las estructuras

tradicionales, explorando nuevos enfoques formales y expresivos. Se tomará como referencia para el presente trabajo el CAPITULO 2.6.1 únicamente.

7.2 Contexto e influencias

El contexto histórico es de suma importancia para definir una línea de desarrollo en los procesos característicos del periodo en cuestión, de igual manera las influencias que se dieron en este proceso ayudan a entender como España desarrollo una transformación de su paisaje sonoro generando una expansión de técnicas y herramientas compositivas en su proceso nacionalista, en este campo los siguientes textos son aportes destacables:

Nagore Ferrer (2011). En su artículo **Francia como modelo, España como inspiración Revista de Musicología**, aborda la creación y difusión de una imagen romántica y exótica de España en el siglo XIX en Europa, en particular en Francia, a través de la literatura y otras manifestaciones culturales. Esta imagen contribuyó a configurar un imaginario típico de lo español que perdura hasta la actualidad. Se destaca el papel de Francia como impulsor de esta imagen, al difundirla culturalmente, mientras que España se convirtió en una fuente de inspiración para los franceses. A su vez, Francia era vista por los españoles como un referente cultural de progreso y modernidad. En resumen, el texto aborda cómo la imagen romántica de España en el siglo XIX afectó la percepción de la música y los músicos españoles en Europa, en particular en Francia, y cómo esta imagen aún influye en la percepción actual de lo español.

Christoforidis & Piquer Sanclemente (2012). Examina en su artículo **Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX**. el

cómo la guitarra se convirtió en un símbolo de la identidad musical española, fusionando elementos cultos y populares, en un contexto de nacionalismo musical y neoclasicismo durante el siglo XX, con Manuel de Falla desempeñando un papel crucial en esta narrativa, igualmente examina la relación entre el cubismo y la guitarra en el contexto del renacimiento de la guitarra clásica en la década de 1920, centrándose en la influencia de las representaciones modernas de la guitarra en las artes visuales en España y su proyección internacional.

El impresionismo francés tuvo una estrecha relación con el impresionismo español y sus dinámicas de relación son clave para entender el problema en cuestión de este trabajo, por lo tanto Yang (2016) en su disertación para optar por el título de Doctor en Artes titulado **“The Emergence of Spanish Impressionism and Its Interaction with French Impressionism in Music at the Turn of the Twentieth Century: Selections from the Solo and Collaborative Piano Repertoire”** desarrolla el concepto del impresionismo Frances y como se extendió a varias formas de arte, incluyendo la pintura, la literatura y la música, donde figuras destacadas de este movimiento adoptaron estas ideas creando obras que buscaban capturar las impresiones sonoras y emocionales de manera similar a los pintores impresionistas. Mientras tanto, en España, aunque el término impresionismo se utiliza principalmente para describir las artes visuales de esa época, también se podría aplicar a la música española compuesta por músicos españoles que estudiaron y trabajaron en París durante el mismo período. El impresionismo musical francés se destacó en París, donde muchos músicos estudiaron y desarrollaron este estilo desde principios hasta mediados del siglo XX. En España, la música española de esa época, compuesta por músicos que estudiaron en París, también exhibe características similares. Esto resalta la importancia de este texto al mostrar

cómo las influencias culturales y artísticas se entrelazan en el desarrollo de movimientos artísticos, proporcionando una comprensión más profunda de la diversidad y la complejidad del arte en esa época.

7.3 Historia de la música y la guitarra española

Conocer los procesos internos en la historia de España en su proceso de construcción de su identidad musical y como se fue determinando el concepto nacionalista en su música es vital para la investigación en este campo Neri de Caso (2008). En su libro **La guitarra como símbolo nacional: De la música a la ideología en la España franquista** aborda lo sucedido durante la Guerra Civil Española donde el gobierno de Franco impulsó un nacionalismo musical que exaltaba los valores tradicionales españoles y rechazaba las influencias culturales europeas. La guitarra se convirtió en un símbolo de la 'raza' española, unificando las diferentes regiones del país en pro de una Nación única y victoriosa. Se llevó a cabo un revisionismo histórico que vinculaba la guitarra con el período del siglo XVI y la tradición guitarrística española, ignorando repertorios y compositores extranjeros. Además, el folklore de cada región se utilizó como elemento unificador y esencial para exaltar la identidad patriótica. Regino Sainz de la Maza se destacó como intérprete y fue dedicatorio del Concierto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, una obra que, aunque tenía influencias europeas, se utilizó como herramienta propagandística debido a su éxito y conexión emocional con la audiencia. En este contexto, la guitarra pasó de ser una metáfora artística a un símbolo militante y nacionalista, marcando un período de transformación ideológica y estética en la música española.

En el artículo **La “Fantasía Baética” de Manuel de Falla: Nacionalismo Musical Español y Universalismo en el Siglo XX**. Matarrita Venegas (2005) trata sobre la "Fantasía Baética" de Manuel de Falla, una composición para piano escrita en 1919. Resalta la importancia de esta obra en el repertorio pianístico español y cómo representa la reconciliación de dos corrientes estéticas aparentemente opuestas: el nacionalismo y el universalismo. El artículo sitúa la Fantasía Baética en el contexto del siglo XX, un período de diversidad artística. Se destaca cómo algunos compositores buscaban la innovación mientras que otros se enfocaban en la tradición musical de sus regiones también se menciona la importancia del nacionalismo musical en España, impulsado en parte por figuras como Felipe Pedrell, quien creía en utilizar las canciones populares como punto de partida para la creación musical

De igual manera el trabajo realizado por Rodríguez (2012) nos da una luz acerca de la relación de la música flamenca en este proceso con su artículo **“El Flamenco en el Alma: Descubriendo el Duende Gitano”** donde relata su experiencia personal al adentrarse en el mundo del flamenco durante un viaje a España en 1994. Se cuestiona sobre la complejidad de este arte y explora preguntas sobre su naturaleza, técnicas y estilos. Se sumerge en la cultura andaluza, específicamente en Córdoba, Sevilla y Granada, donde se encuentra con la riqueza del flamenco y su conexión con la historia de la región. Conoce a músicos emblemáticos como Óscar Herrero y Víctor Monge "Serranito", quienes le guían en las complejidades técnicas y estilísticas del flamenco. Se concentra en el estudio detallado de las técnicas de rasgueo, un elemento distintivo de la guitarra flamenca, explorando diversas formas y su origen. A través de estas experiencias, el autor se sumerge profundamente en el mundo del flamenco, desentrañando sus complejidades técnicas y expresivas.

Siguiendo la misma línea de relación Morales Peinado (2017) en su tesis doctoral con título: **Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile.** se centra en la evolución de la guitarra flamenca en el siglo XX y su influencia en el cante y el baile flamenco, abordando aspectos técnicos y musicales para comprender cómo estos elementos se relacionan y afectan mutuamente en la música flamenca contemporánea, como género musical en constante evolución, ha evolucionado desde el siglo XIX hasta la actualidad debido a diversos factores musicales, socioculturales e históricos. Se basa en tres elementos principales: el baile, el cante y la guitarra, que se han desarrollado por separado a lo largo de los siglos. Este estudio se centra en la evolución de la guitarra flamenca en el siglo XX y su interacción con el cante y el baile. Los numerosos estudios sobre la evolución de cada elemento del flamenco se han centrado en explicar cada elemento por separado. Sin embargo, este estudio busca comprender cómo estos elementos han evolucionado entre sí y si han influenciado mutuamente su desarrollo.

Orozco Núñez (2017). En su tesis de maestría en asuntos hispánicos titulada **“La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español”** aborda la transformación cultural que sufrió España, en el contexto del nacionalismo surgido a raíz de la crisis de 1898. La nación se vio obligada a redefinirse y legitimarse internacionalmente. Para lograrlo, se impulsó un movimiento nacionalista que se basó en elementos del folclore andaluz, visto como la esencia del "alma española". Este folclore se convirtió en la base del proyecto nacionalista, especialmente en la música. Los principales exponentes del nacionalismo musical español, como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turína, se convirtieron en figuras

destacadas en la Europa de finales del siglo XIX y principios del XX. Estos compositores crearon obras influenciadas por el folclore andaluz que se convirtieron en manifestaciones artísticas esenciales para la construcción de la identidad española. La música, al ser una forma de expresión cultural fácilmente difundida, se convirtió en un medio crucial para la legitimación de la nueva imagen española. Se resalta la importancia de la música como herramienta para la consolidación de la identidad nacional española en un período crucial de su historia donde se fusionaron los elementos del folclore andaluz con la música clásica.

Ramos Altamira (2005). En el libro **“HISTORIA DE LA GUITARRA Y LOS GUITARRISTAS ESPAÑOLES”** trata acerca de la historia y procesos de construcción o evolución de La guitarra española así mismo de sus ejecutantes a través de los periodos más importantes del instrumento. Por su importancia como elementos de narrativa histórica y enfocada en los periodos de estudio del trabajo de investigación se toma a consideración el texto a partir de la página 147 donde ya hace mención a procesos históricos pertenecientes al siglo XX, en este capítulo se trata el cómo los guitarristas españoles del siglo XX desempeñaron un papel crucial en la construcción de la identidad musical española y destaca la importancia de los músicos españoles del siglo XX en la formación de la identidad musical de España. A pesar de los misterios que rodean el origen de la guitarra española, su papel como símbolo de la música española se consolidó a través del trabajo incansable de los guitarristas españoles del siglo XX. Su dedicación y talento no solo elevaron la guitarra española a la prominencia internacional, sino que también contribuyeron significativamente a la construcción de la identidad musical española, demostrando que, incluso en medio del enigma histórico, la pasión y la habilidad pueden dar forma a la identidad cultural de una nación.

Igualmente, en el campo del proceso nacionalista español Sanz García (2010) en su artículo **Nacionalismo y estilo en la España de Falla: de la música al arte del jardín**, examina las conexiones entre la música y la arquitectura del paisaje en la España de Manuel de Falla durante la Edad de Plata (termino dedicado al periodo inicial del siglo XX) (1898-1936). Identifica dos paradigmas estilísticos en la música y el paisajismo de esa época: un modelo neoárabe con influencias tardío-románticas, y un modelo neoclásico de vanguardia. Resalta la influencia de la cultura andaluza en ambos campos, así como la adaptación de elementos históricos a un lenguaje moderno. También enfatiza la importancia de la conexión entre la música y el paisaje en la construcción de la identidad artística española en ese período.

Brihuega Sierra (1980). Trata en su tesis doctoral **La Vanguardia Artística Española a través de la Crítica (1912-1936)** un análisis profundo de las vanguardias españolas en el siglo XX haciendo una lectura extensa de sus características y dinámicas históricas, con un enfoque del desarrollo e influencia en el arte español, este movimiento fue un de carácter artístico y cultural que desafió las normas tradicionales y exploró nuevas formas de expresión en un contexto político y social agitado. Artistas destacados como Salvador Dalí, Joan Miró y Pablo Picasso rompieron con las convenciones académicas, experimentando con técnicas como el cubismo y el surrealismo, y redefinieron la identidad cultural española. Este movimiento no se limitó al arte visual; escritores como Federico García Lorca y Miguel de Unamuno también introdujeron innovaciones en la literatura y el teatro, desafiando estructuras tradicionales y explorando nuevas formas de narrativa y poesía. La vanguardia española trascendió las élites culturales y estimuló debates sobre la naturaleza del arte y su función en la sociedad. Además, posicionó a España como un centro cultural global, atrayendo atención internacional y promoviendo

el reconocimiento de los artistas españoles en la escena mundial. Cabe recalcar la vastedad del documento y que solo se trataran los capítulos 2 y 5 (apartado 5.3) esto por el enfoque del presente trabajo.

En el libro **La Música Española en el Siglo XX**, Fernández-Cid (1973) se dedica a mencionar los principales compositores, ensambles, agrupaciones y escenarios artísticos de España a través del siglo XX haciendo una lectura bibliográfica en el caso de los compositores dividiéndolos por las zonas geográficas donde se encontraban, además de sus principales aportes e influencias al entorno artístico español de la época.

Ballester (2007). En su tesis doctoral: **Flamenco: Orientalismo, Exotismo y la Identidad Nacional Española** analiza la evolución del discurso exótico en torno al flamenco en diferentes épocas históricas de España, destacando su papel en la construcción de la identidad nacional. Durante el Romanticismo, los románticos europeos, especialmente franceses, utilizaron el flamenco como un elemento exótico para proyectar su superioridad hacia España. Esta visión deformada del folclore español, junto con la figura del gitano, el flamenco, el toreo, Andalucía y España en sí misma, crearon el mito de la España exótica. Se cita igualmente que, durante el régimen franquista, el discurso orientalista y exótico del flamenco se utilizó como una herramienta de nacionalismo oficial. En la era posmoderna, este discurso exótico se redefinió. Se deshicieron los estereotipos tradicionales del flamenco para enfocarse en la autenticidad del arte flamenco. Se concluye que esta redefinición del discurso orientalista del flamenco marcó una nueva fase en la comprensión y representación de la identidad española, mostrando su capacidad para transformarse y adaptarse a lo largo del tiempo.

8. Marco conceptual.

En el marco conceptual de esta investigación exploraremos los conceptos teóricos, conceptuales e históricos necesarios para comprender la relación e influencias entre la música española nacionalista para guitarra durante el siglo XX y el impresionismo francés. Este estudio se centra en comprender cómo compositores, específicamente dentro del contexto nacionalista, han utilizado la guitarra como medio para canalizar y reafirmar elementos característicos de la cultura española y las posibles influencias modernistas. A través de un análisis profundo de obras destacadas y la exploración de contextos históricos, buscamos desentrañar las complejidades técnicas, estilísticas y culturales que convergen en esta fascinante intersección entre la guitarra y la música española nacionalista del siglo XX.

8.1 La Forma Sonata Clásica y Moderna:

La sonata, un género musical instrumental, tiene sus raíces en el Barroco y ha experimentado una rica evolución a lo largo de los siglos, en sus inicios, la sonata se concibió como música para ser tocada en lugar de ser cantada. Según Latham (2001) *“la palabra “sonata” ha sido aplicada a una sorprendente variedad de formas instrumentales a lo largo de los siglos, con el único denominador común de que todas son para ser tocadas instrumentalmente.” Pagina 1431.* Durante el Barroco temprano, surgieron las primeras piezas que llevaron el nombre de sonata, como la "Sonata Pian e Forte" de Gabrielli y las obras de compositores como Darío Castello, Giovanni Paolo Cima y Girolamo Frescobaldi. En este período, se desarrollaron dos formas paralelas de sonata: la sonata da chiesa, destinada a ser interpretada en contextos eclesiásticos, y la sonata

da camera, que tenía la estructura de una suite de baile y podía ser interpretada en contextos más informales.

“La sonata originalmente designaba música que debía ser tocada en lugar de ser cantada. La sonata barroca se desarrolló en dos formas paralelas. La primera, la sonata da chiesa o 'sonata de iglesia', constaba generalmente de cuatro movimientos en el orden lento-rápido-lento-rápido, siendo los movimientos más rápidos de carácter fugado. La segunda, la sonata da camera o 'sonata de cámara', era en esencia una suite de danzas. Sonatas de este tipo podían ser interpretadas por un instrumento melódico con bajo continuo o con una parte de teclado realizada, o en forma de sonatas en trío, con dos instrumentos melódicos y bajo continuo (normalmente involucrando a cuatro intérpretes). La sonata clásica, música instrumental nuevamente generalmente en varios movimientos, podría involucrar uno o más instrumentos. Hubo un desarrollo de la sonata para teclado solo, desde Carl Philipp Emanuel Bach hasta Beethoven. Las sonatas en dúo, generalmente utilizando un instrumento de teclado y un instrumento melódico, se desarrollaron a partir de una forma anterior en la que el instrumento melódico predominaba hasta una forma en la que el teclado asumía una mayor importancia, con un acompañamiento opcional de un instrumento melódico.” Naxos. (s.f.).
Sonata. Naxos. Recuperado de <https://www.naxos.com/Glossary/sonata>.

En el siglo XVII, la sonata experimentó un desarrollo significativo con compositores como Biber y Pachelbel, y en el siglo XVIII, figuras como Corelli, Vivaldi, Bach y Telemann contribuyeron al enriquecimiento del género. Durante esta época, la sonata adquirió una estructura más definida, generalmente compuesta por varios

movimientos organizados en un orden específico, como lento-rápido-lento-rápido. La sonata clásica, que surgió posteriormente, involucraba uno o varios instrumentos y podía ser interpretada en diversas configuraciones. Una forma destacada fue la sonata para teclado solo, que se desarrolló desde las composiciones de Carl Philipp Emanuel Bach hasta las innovadoras sonatas para piano de Beethoven.

En el siglo XIX, la sonata experimentó una expansión y una mayor libertad en el tratamiento de las formas existentes. Compositores como Brahms crearon sonatas para violín y piano y sonatas para violonchelo y piano que exigían habilidades técnicas avanzadas a los intérpretes. Estas obras destacaron por su complejidad estructural y expresividad emocional, estableciendo nuevos estándares para la interpretación de sonatas. Desde la forma o estructura podemos analizarla desde su desarrollo en el periodo clásico donde se siguió una estructura tripartita, comienza con una exposición donde se presentan los temas principales en dos tonalidades contrastantes, seguida de una sección de desarrollo donde estos temas se transforman y exploran en profundidad. Finalmente, la forma culmina en la recapitulación, donde los temas vuelven en la tonalidad principal, a menudo acompañados por variaciones ornamentales y contrastes dinámicos. Según Latham (2001) la forma sonata puede considerarse de la siguiente manera:

“La forma sonata es una combinación de elementos binarios y ternarios pues, si bien su esencia es abandonar la tónica para volver a ella, el oído percibe la estructura ABA donde la recapitulación re- pite el material temático inicial con algunos cambios. Como derivado de la forma binaria, la repetición es un recurso característico de la exposición

de una obra clásica; en ocasiones, en el desarrollo y la recapitulación también se recurre a la repetición.” Pagina 601

En contraste, la forma sonata moderna, que se desarrolla principalmente a partir del Romanticismo, presenta una mayor libertad estructural. A menudo se desvía de las restricciones tonales rígidas y adopta una gama más amplia de emociones y temas musicales. Las secciones pueden variar en longitud y complejidad, y las transiciones entre las partes pueden ser más fluidas y menos predecibles. La forma sonata moderna se caracteriza por su flexibilidad, permitiendo a los compositores explorar nuevos sonidos y técnicas, desafiando las convenciones establecidas y dando lugar a una expresión musical más diversa y experimental.

8.2 La Suite:

La suite, se originó en la Europa del Renacimiento y Barroco. Inicialmente, la suite era una colección de danzas estilizadas, como allemandes, courantes y sarabandes, minuets, bourres minuetos, entre otras, que eran organizadas en un orden específico. Estas danzas variaban en ritmo y carácter. Durante el Barroco, compositores como Johann Sebastián Bach y Georg Friedrich Händel crearon suites orquestales y para teclado, llevando esta forma a nuevas alturas artísticas.

“Una forma instrumental importante de la música barroca que consta de varios movimientos, cada uno con el carácter de un baile, y todos en la misma tonalidad.”

(Randel (1986). The New Harvard Dictionary of Music).

En el período Clásico, la suite empezó a perder popularidad en favor de las formas sonatas y sinfonías. Sin embargo, en el siglo XIX, con el auge del Romanticismo, resurgió en nuevas formas. Compositores como Pyotr Ilyich Tchaikovsky y Edvard Grieg utilizaron el término "suite" para referirse a colecciones de piezas inspiradas en temas nacionales o folclóricos. En el siglo XX, la suite evolucionó aún más, fusionándose con otros géneros musicales. Compositores como Igor Stravinsky y Béla Bartók experimentaron con estructuras de suite en sus obras vanguardistas. Además, en el contexto del jazz y la música cinematográfica, la suite se adaptó a nuevas narrativas, siendo utilizada para crear paisajes sonoros complejos y emotivos.

8.3 Habanera:

Es un género musical basado en una danza que tiene sus raíces en Cuba, se ha destacado por su carácter sensual y ritmo distintivo. Originada en el siglo XIX en La Habana, esta danza se caracteriza por su compás binario con influencia africana y española. En el siglo XIX, la habanera se difundió por Europa, principalmente en España y Francia, donde fue adoptada por compositores clásicos como Bizet en su ópera "Carmen". La habanera también encontró su camino en los salones de baile y los teatros, llevando consigo la pasión y el exotismo de Cuba. En el siglo XX, la habanera continuó evolucionando. En Cuba, se fusionó con otros géneros como el son cubano y el bolero, dando origen a la música tradicional cubana. Además, la habanera influyó en la música popular y el jazz, encontrando su lugar en el repertorio de músicos icónicos como Louis Armstrong. Una referencia importante tanto en relación con el concepto como un aporte a la conexión entre la música española y el impresionismo francés nos la da Latam (2001) donde menciona:

*“Danza cubana, posiblemente de origen africano, que tuvo fuerte arraigo popular en España. De tiempo lento, es una danza en compas de 2/4 con figura de negra con puntillo en el tiempo fuerte. En Sudamérica evolucionó posteriormente en el *tango, danza similar pero de tiempo más rápido. Uno de los primeros ejemplos publicados, El arreglito, compuesto por Iradier en 1840, fue fuente de inspiración para la popular canción habanera “L’Amour est un oiseau rebel” de la ópera Carmen de Bizet. Debussy, Ravel y Chabrier también escribieron habaneras en una época en la que se acostumbraba incorporar elementos del lenguaje musical español a la música francesa.” Pagina 697*

8.4 Arpeggio :

Se refiere a la ejecución de los tonos de un acorde de forma consecutiva y no simultánea. En lugar de tocar todas las notas del acorde al mismo tiempo, como se hace en un acorde completo, un arpeggio implica tocar cada nota de manera individual y en una secuencia específica.

El término "arpeggio" proviene del italiano "arpeggiare", que significa "tocar como un arpa". Esto refleja la forma en que se tocan las cuerdas de un arpa de manera individual para crear una secuencia armónica. En la notación musical, un arpeggio se indica a menudo mediante un símbolo específico que aparece sobre o bajo las notas del acorde. Esta flecha indica la dirección en la que se deben tocar las notas del acorde, ya sea de abajo hacia arriba o de arriba hacia abajo.

El uso de arpeggios agrega textura y expresividad a la música. Los arpeggios son comúnmente utilizados en una variedad de géneros musicales, desde la música clásica hasta el pop y el rock. Pueden ser ejecutados en diferentes velocidades y estilos, dependiendo de la intención del compositor y del intérprete. Además, los arpeggios son

una técnica común en la guitarra y el piano, donde las cuerdas o las teclas permiten una ejecución eficiente de las notas de un acorde de manera secuencial. Cabe recalcar que el término se aplica de igual manera a la conceptualización de las notas de un acorde de manera individual para determinar el tipo de acorde o sus características bajo las reglas de armonía tradicional (ejem: el arpeggio de las notas del acorde Cmaj7 son do, mi, sol y sí). El concepto lo podemos encontrar en el diccionario Oxford de términos musicales y nos menciona lo siguiente:

“Las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa. Este efecto es muy común en la música para teclado y para arpa (en los instrumentos de cuerda, los acordes de tres o cuatro notas también pueden arpegiarse pero no exactamente de la misma manera). El Ej. 1 muestra un arpeggio en notación moderna. Este suele comenzar sobre el tiempo, aunque en ocasiones la última nota del acorde es la que debe coincidir con el tiempo. En la música para piano, pueden tocarse arpeggios simultáneos a dos manos, o bien arpeggios largos y continuos en los que una mano continua el movimiento de la otra (se indica con una larga línea ondulada que abarca todas las notas del acorde en uno o dos pentagramas).

En los siglos XVII y XVIII, la ejecución de los arpeggios s era variable y solía dejarse a discreción del intérprete. En algunas partituras del siglo XVIII, la palabra “arpeggio” aparece escrita antes de una secuencia de acordes, indicando que el intérprete puede improvisar arpeggios a voluntad en cualquier sentido. El teclado del continuo, en particular en los pasajes en recitativo, a menudo requiere acordes arpegiados.

2. Como ejercicios para el desarrollo de la técnica instrumental, los ejecutantes (en particular los pianistas) suelen practicar arpeggios de triadas; en la mayoría de los

exámenes prácticos, es requisito indispensable interpretar escalas y arpeggios con destreza y soltura.” (Latham,2001, Pagina 114)

Ej. 1



(Latham,2001, Pagina 114)

8.5 Armonía funcional:

Sistema tonal en el que los acordes desempeñan funciones específicas dentro de una tonalidad dada. Este enfoque es fundamental en la música occidental, especialmente durante los períodos Barroco, Clásico y Romántico. En la armonía funcional, los acordes están organizados jerárquicamente según su función tonal, que se clasifica comúnmente en tres categorías principales: tónica, subdominante y dominante. Cada función tiene un papel específico en la progresión armónica y en la creación de tensiones y resoluciones.

Tónica: Es el punto de descanso y estabilidad en una tonalidad. Proporciona una sensación de resolución y conclusión.

Subdominante: Crea una sensación de movimiento, preparando el terreno para la dominante. Aunque menos estable que la tónica, la subdominante a menudo precede a la dominante.

Dominante: Acorde que crea tensión y anhelo de resolución. Su función principal es preparar el regreso al acorde de tónica, cerrando así un ciclo armónico.

“Teoría de armonía tonal propuesta por Hugo Riemann (1849-1919) inventor del término. La teoría explica que cada acorde perteneciente a una tonalidad dada puede reducirse a una de tres funciones armónicas posibles: tónica, dominante y subdominante. De tal manera, un acorde de supertónica tiene función de subdominante.” (Latham, Alison (2001). Página: 106.).

Estas funciones tonales se combinan en progresiones armónicas que siguen patrones específicos, como el famoso ciclo de quintas. La armonía funcional proporciona una base estructurada para la composición y comprensión de la música tonal, guiando la relación entre acordes y creando un sentido coherente de dirección tonal a lo largo de una obra.

8.6 Acorde:

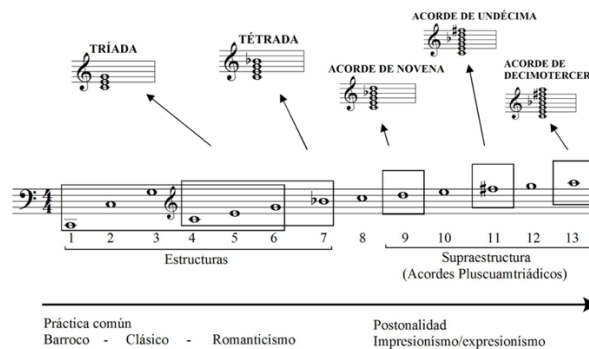
Se refiere a la combinación simultánea de tres o más notas diferentes que forman una unidad armónica y que la combinación de ellas crea un sonido armónico que tiene una calidad distintiva. De esta característica armónica Sanches Suarez (2013) menciona el cómo esta organización en forma vertical define una estructura específica: *“Cuando hablamos de estructura nos referimos a la construcción y conformación interválica de un acorde como un fenómeno vertical dentro de la práctica armónica. Pagina 81.* En esta estructuración de notas se toma como referencia la nota más baja que se llama la "fundamental", y las otras notas son llamadas "notas superiores". La disposición específica de estas notas determina la calidad del acorde, que puede ser mayor, menor, aumentado, disminuido, entre otros tipos.

De igual manera Naxos (glosario de términos) define al acorde como *“la emisión simultánea de dos o más notas. El adjetivo correspondiente es armónico. El estudio de la armonía implica la disposición correcta de acordes en relación entre sí.”* La forma más común de acorde está compuesta por tres notas y se denomina tríada, mientras que acordes con más de tres notas se llaman acordes de séptima, novena, undécima, etc., dependiendo del número de notas incluidas.

Latham (2001) define esta estructura de la siguiente manera:

“Dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen: la triada, por ejemplo el acorde fundamental en la armonía occidental se construye a partir de una nota “fundamental” con dos terceras superpuestas; el acorde de séptima de dominante consiste en una triada sobre la dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima respecto a la dominante.” Pagina 27.

Los acordes son fundamentales en la armonía musical y se utilizan para construir progresiones armónicas que dan estructura y color a la música. Además, los acordes desempeñan un papel crucial en la creación de tensiones y resoluciones, contribuyendo así al desarrollo emocional y expresivo de una composición.



Sánchez Suárez, (2013). Pagina 81.

8.7 Desarrollo temático:

Se refiere a la sección de una obra en la que los temas musicales presentados previamente son sometidos a una variación, expansión y reexposición creativa. Esta sección sigue típicamente a la exposición, donde se presentan los temas principales de la obra y durante el desarrollo, el compositor utiliza diversos recursos musicales para transformar y manipular los temas existentes. Estos recursos pueden incluir cambios en la armonía, la melodía, el ritmo, la textura y la instrumentación. El objetivo es explorar y expandir las posibilidades de los materiales temáticos, creando tensiones y contrastes que contribuyen a la riqueza y complejidad de la composición. Latham (2001) define el desarrollo temático como:

“Proceso por el cual se modifican o amplían los materiales musicales, generalmente temas melódicos; o sección de una pieza en la cual se realiza este procedimiento. El propósito del desarrollo es conducir al oyente a través de una experiencia intelectual y emocional que podría describirse metafóricamente como una exploración, aventura o transformación. Partiendo de un tema dado puntualmente que pudo haber sido escuchado más de una vez, el oyente es llevado hacia situaciones menos predecibles donde el tema, o parte de éste, todavía es reconocible, pero ha tomado nuevas características y quizá se combina con otros materiales o con otras versiones de este.” Página: 454..

El desarrollo temático a menudo culmina en un clímax emocional y armónico antes de pasar a la sección de recapitulación, donde se reintroducen los temas originales de la exposición. Este proceso es común en formas musicales como la sonata y la sinfonía, y se encuentra en composiciones de diversos estilos y períodos. El desarrollo

temático permite al compositor exhibir su destreza creativa al tiempo que proporciona unidad y coherencia a la obra en su conjunto.

8.8 Escalas diatónicas

La escala diatónica está formada por siete alturas interválicas de tamaño irregular, cuya suma es una octava, y que se repite indefinidamente en otras octavas superiores e inferiores. Una forma de la escala diatónica está representada por las teclas blancas del teclado del piano, comenzando y terminando convencionalmente en la nota *do*; los siete intervalos de esta forma tienen sólo dos tamaños, el tono entero o completo, y el semitono o medio tono, como se muestra en el Ej. 1a. El tamaño de los semitonos, marcados con una ligadura en el ejemplo, son de la mitad exacta de un tono entero; sin embargo, el origen de esta relación exacta, denominada *temperamento igual, es relativamente reciente. La escala diatónica formada por las teclas blancas del piano puede transponerse a otras alturas, lo que implica el uso de las teclas negras, siempre y cuando el patrón de tonos y semitonos no se modifique.

La consolidación de la escala diatónica como escala básica de la música de arte occidental fue un proceso lento relacionado íntimamente con el desarrollo del modo. Un modo es el subconjunto de una escala, en este caso la escala diatónica, que gira en torno a una altura determinada y sus transposiciones a la octava, como la nota final o "tónica". Dos modos, el jónico (cuya nota final es *do*) y el eólico (con *la* como nota final), han sobrevivido como la escala mayor y la escala menor (natural) modernas, respectivamente (Ej. 1). Sin embargo, la escala menor natural del Ej. 1b y su transposición a otras dos alturas en el Ej. 2, no se ha usado mucho en la música de los últimos 300 años. Los grados sexto y séptimo de la escala menor son inestables y tienen

dos formas, ninguna de ellas diatónica: la escala menor armónica, con su intervalo característico de segunda aumentada (indicado con un corchete en el Ej. 3a); la escala menor melódica ascendente, con los grados sexto y séptimo ascendidos para evitar el intervalo de segunda aumentada y agregar la nota “sensible” a la tónica (Ej. 3b) y la escala menor melódica descendente, que corresponde a la escala menor natural. Estas tres formas menores tienen en común el tercer grado menor, que corresponde al intervalo de tercera menor característico respecto a la tónica. (*Latham, Alison (2001) Diccionario Oxford de la Música. Editorial Oxford University Press. Página: 531*).

8.9 Escalas cromáticas:

La escala cromática es una secuencia de doce notas consecutivas, cada una separada por un semitono, abarcando toda la octava. En otras palabras, incluye todos los sonidos posibles dentro de un rango de octava, sin omitir ninguna nota intermedia. La representación gráfica de esta escala en un teclado de piano mostraría todas las teclas blancas y negras, incluyendo los semitonos entre las teclas adyacentes. Esta escala es crucial en la teoría musical y en la práctica compositiva, ya que proporciona una base para la comprensión de la armonía, la tonalidad y las relaciones entre las notas. Se utiliza para crear tensión, transiciones y color tonal en la música.

*“La escala cromática evolucionó a la par del advenimiento de la tonalidad. En términos melódicos, es una escala diatónica con notas “cromáticas” agregadas que, a pesar de ser ajenas a la tonalidad, sirven para imprimir color a la misma. En términos armónicos, las notas agregadas son necesarias para formar las *triadas mayor y menor sobre cada una de las notas de la escala diatónica” ...” En el contexto de la música dodecafónica, en la que no existe un centro tonal o tónica y las 12 notas de la octava tienen la misma importancia, acostumbra a usarse una de las*

dos opciones de notación para cada nota “cromática” correspondiente a las teclas negras a lo largo de toda la pieza”. (Latham, Alison. 2001. Diccionario Oxford de la Música. Página: 532).

La escala cromática es una herramienta versátil que puede utilizarse de diversas maneras, desde la ornamentación de melodías hasta la creación de progresiones armónicas complejas, por lo tanto, ha sido de mucha importancia y utilización en el siglo XX, Kostka (2006) habla de esta relevancia:

“Muchos pasajes musicales en el siglo XX hacen uso de todos o casi todos los tonos de la escala cromática. En algunos casos, solo la armonía o solo la melodía es cromática, mientras que en otros casos ambas lo son.” Kostka (2006) Materials and Techniques of Twentieth-Century Music Pag 38

8.10 Escala de tonos enteros o hexáfona:

Las escalas de tonos enteros son escalas musicales formadas únicamente por intervalos de tono, lo que significa que la distancia entre cada nota sucesiva es siempre de un tono completo. En una escala de tonos enteros, no hay semitonos, que son las distancias más pequeñas entre dos notas en la música occidental. Como resultado, este tipo de escala carece de un centro tonal fuertemente establecido y crea una sonoridad peculiar y ambigua. Por ejemplo, una escala de tonos enteros podría comenzar en C y seguir con las notas D, E, F#, G#, A# (o Bb), C. Cualquier transposición de esta secuencia mantendría la misma estructura de intervalos de tono completo. Debido a su falta de tonalidad definida, las escalas de tonos enteros se han utilizado en la música del siglo XX, especialmente en contextos de vanguardia y experimentación sonora. Compositores

como Claude Debussy y Olivier Messiaen exploraron estas escalas para lograr efectos armónicos únicos y desafiar las convenciones tonales tradicionales.

“La única escala de seis notas que se utiliza con frecuencia en el siglo XX es la escala de tonos enteros. Está construida completamente a partir de segundas mayores (aunque una de ellas debe notarse como una tercera disminuida). En cuanto al contenido de clases de tono, solo son posibles dos escalas de tonos enteros; cualquier otra transposición o "modo" simplemente duplicará el contenido de clases de tono de una de las escalas”. Kostka (2006) Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. pagina 24)

Esta escala es también conocida como hexáfona, divide la octava en seis intervalos equidistantes de un tono entero, esta escala presenta solo dos características principales: La ausencia de semitonos, especialmente la falta de la "nota sensible" que resuelve hacia la tónica, junto con la carencia de quintas justas o perfectas, elementos fundamentales en la música tonal, genera una sensación de ambigüedad tonal. Con respecto a lo anterior Latham (2001) menciona:

“La escala de tonos enteros o hexáfona divide la octava en seis intervalos iguales a distancia de un tono entero. En la afinación de temperamento igual, esta escala sólo tiene dos formas (Ej. 5). La falta de semitonos, en particular de la nota “sensible” que resuelve a la tónica, como también de quintas justas o perfectas, dos elementos básicos de la música tonal, crea una sensación de indefinición tonal, lo que atrajo de manera particular a los impresionistas y otros compositores del siglo XX que buscaron evitar los centros tonales y la armonía funcional. Debussy explotó la escala de tonos enteros en obras como Pelléas et Mélisande, La Mer y varios de sus preludios para piano,

como un medio de rebelión en contra del sistema tonal tradicional del siglo XIX.” (Latham, Alison
(2001) Diccionario Oxford de la Música. Editorial Oxford. Página: 532).

8.11 Escalas pentatónicas:

Las escalas pentatónicas son escalas que contienen cinco notas por octava, proporcionando un sonido distintivo y ampliamente utilizado en diversas tradiciones musicales en todo el mundo. La construcción de escalas pentatónicas implica la selección específica de cinco notas de la escala diatónica estándar de siete notas. Hay varias formas de construir escalas pentatónicas, y las dos versiones más comunes son la pentatónica mayor y la pentatónica menor.

Pentatónica Mayor:

Fórmula de intervalos: Tonos enteros entre las notas.

Construcción: Selecciona las notas 1, 2, 3, 5 y 6 de la escala diatónica mayor.

Ejemplo en C Mayor: C, D, E, G, A.

Pentatónica Menor:

Fórmula de intervalos: Tonos y tonos y medio entre las notas.

Construcción: Selecciona las notas 1, 3, 4, 5 y 7 de la escala diatónica menor.

Ejemplo en A Menor: A, C, D, E, G.

EXAMPLE 2-1 The Pentatonic Scale



Kostka (2006) Materials and Techniques of Twentieth Century Music

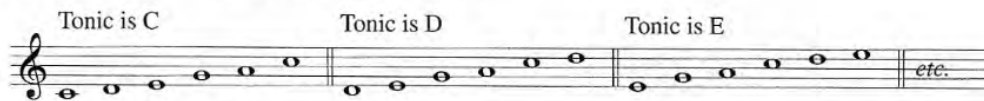
Estas escalas subdividen la octava en cinco intervalos diferentes y presentan diversas configuraciones. A veces se les denomina de manera inapropiada como escalas "incompletas" (en inglés, "gapped scales"), sugiriendo que les faltan algunas notas en comparación con las escalas diatónicas de siete notas (que, a su vez, podrían considerarse "incompletas" en relación con las escalas microtonales; véase más abajo, 7). No obstante, una escala pentatónica es tan completa como cualquier otra, por lo que el término "incompleta" no debería aplicarse. La forma más convencional es la escala pentatónica tonal, cuyos intervalos coinciden, por mera casualidad, con las teclas negras del teclado de piano (Ej. 6a). Puede iniciar desde cualquier nota (Ej. 6b). La escala pentatónica constituye la base musical en muchas culturas no occidentales, destacando en China, Japón y diversas regiones de África y América Latina. También es distintiva en la música amerindia, ciertos estilos de canto llano y gran parte de la música folklórica europea, especialmente en Escocia e Irlanda. Según Kostka (2006) en su libro *Materials and Techniques of Twentieth - Century Music*. Pag20:

"Pentatónico" es un término genérico para todas las escalas de cinco notas, pero cuando se hace referencia a la escala pentatónica, generalmente se refiere a la escala en el Ejemplo 2-1. Observa que utiliza solo segundas mayores y terceras menores. Debido a que esta versión de la escala pentatónica no contiene semitonos, a veces se le llama la escala pentatónica anhemitónica. La escala pentatónica se utiliza a menudo para darle un sabor oriental a un pasaje, pero ciertamente se encuentra con suficiente frecuencia fuera de Oriente, especialmente en melodías folklóricas y canciones infantiles." Kostka (2006).

La octava puede estar dividida en numerosas escalas pentatónicas, con diferentes relaciones interválicas (tonos, semitonos, terceras, etc.); en muchas escalas

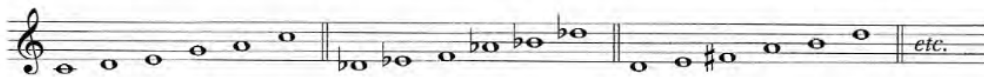
pentatónicas de los repertorios no occidentales aparecen intervalos inexistentes en las tradiciones musicales europeas, como por ejemplo la escala *slendro* javanesa, que divide la octava en cinco intervalos prácticamente iguales.

EXAMPLE 2-2 Modes of the Pentatonic Scale



And, of course, the pentatonic scale can be transposed.

EXAMPLE 2-3 Transpositions of the Pentatonic Scale



Kostka (2006) Materials and Techniques of Twentieth - Century Music. Pag 21.

En la música académica del siglo XX, la escala pentatónica adquirió importancia como herramienta expresiva y de experimentación tonal. Compositores como Claude Debussy y Olivier Messiaen incorporaron elementos de la escala pentatónica en sus obras, desafiando las convenciones tonales tradicionales. La simplicidad de esta escala proporcionó un contraste refrescante con las complejidades armónicas de la época, permitiendo nuevas posibilidades de sonoridad y exploración tonal. Su presencia en la música académica del siglo XX evidencia la búsqueda de la innovación y la ampliación de vocabularios musicales, contribuyendo a la evolución de la composición contemporánea.

“La escala pentatónica, igual que la escala de tonos enteros, ha atraído a muchos compositores europeos (Stravinski, Bartók, Debussy) y del mundo entero, como un medio

expresivo *nacionalista, como referencia a tradiciones folclóricas o para la creación de efectos especiales.” (Latham, Alison (2001) Diccionario Oxford de la Música. Página: 533).

Ej. 1

(a) jónico/mayor (b) eólico/menor

Ej. 2

(a) re menor (b) fa# menor

Ej. 3

(a) menor armónica (b) menor melódica

Ej. 4

(a) Escala cromática: notación armónica (b) Escala cromática: notación melódica

Ej. 5

(a) (b)

Escala de tonos enteros

Ej. 6

(a) (b)

Escalas pentatónicas

(Latham (2001) Diccionario Oxford de la Música. Editorial Oxford. Pag 534).

8.12 Escalas disminuidas:

Las escalas disminuidas, estructuras melódicas formadas por intervalos de tonos y semitonos, han sido tesoros en el arsenal de los compositores desde el Renacimiento. En su forma más básica, estas escalas generan una sensación de tensión, creando un ambiente musical lleno de misterio y suspense. En la teoría musical tradicional, estas escalas se construyen al combinar tonos y semitonos en secuencia, creando una progresión sonora única. En el siglo XIX, los compositores románticos, como Wagner y Liszt, exploraron las escalas disminuidas para crear pasajes de gran intensidad emocional en sus obras. Esta tendencia continuó en el siglo XX, cuando músicos de jazz como Charlie Parker expandieron su uso, integrándolas en complejas progresiones armónicas. La ambigüedad inherente de estas escalas las hizo particularmente valiosas en el jazz, permitiendo a los músicos explorar territorios tonales menos convencionales. En la música contemporánea, especialmente en el ámbito experimental, las escalas disminuidas se han vuelto herramientas esenciales para desafiar las estructuras armónicas tradicionales. Compositores modernos han empleado estas escalas para crear atmósferas surrealistas y paisajes sonoros inusuales, desdibujando las líneas entre consonancia y disonancia

Esta escala se caracteriza por un patrón simétrico y continuo de tono-semitono. Se presenta en dos formas posibles, un patrón de tono-semitono y otro de semitono-tono.

Patrón tono – semitono:



La más interesante para el músico de jazz es la que sigue el patrón semitono-tono, a veces se la denomina «**escala disminuida inversa**»:



8.13 Los modos griegos:

Los modos griegos, también conocidos como escalas modales, son sistemas musicales que se originaron en la antigua Grecia. Cada modo está definido por una secuencia específica de tonos y semitonos, lo que crea una estructura sonora única. Los griegos antiguos nombraron estos modos en honor a diferentes regiones geográficas o tribus, como el modo dórico y el modo frigio. A lo largo de los siglos, los modos griegos han sido fundamentales en la música occidental. Durante la Edad Media y el Renacimiento, los compositores los utilizaron ampliamente en la creación de música sacra y profana. Sin embargo, con el advenimiento del sistema tonal mayor-menor en la era barroca, los modos griegos perdieron prominencia, aunque siguieron siendo utilizados en la música folklórica de diversas culturas. En el siglo XX, especialmente con el resurgimiento de la música modal en el jazz y la música étnica, los modos griegos

experimentaron un renacimiento. Compositores y músicos modernos comenzaron a explorar estos modos como una alternativa a las escalas tonales tradicionales.

Estructura de los modos según sus distancias de tono(t) y semitono(s):

Jónico: ttsttts

Lidio: tttstts

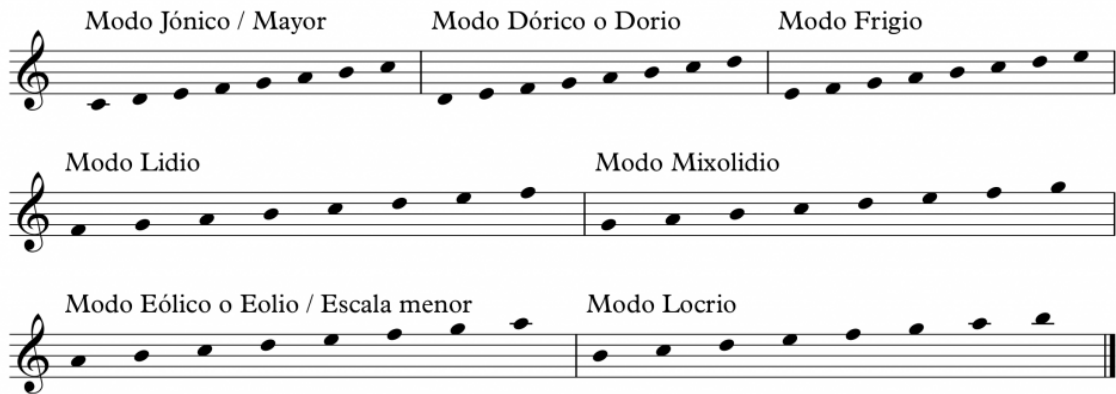
Locrio: sttstt

Dórico: tsttstt

Mixolidio: ttsttst

Frigio: stttsttt

Eólico: tsttsttt



8.14 Estética musical.

Es el estudio y la reflexión sobre la naturaleza, los principios y los criterios estéticos aplicados a la música. Es un campo de la filosofía que busca comprender la esencia y la apreciación de la música desde una perspectiva estética, considerando aspectos como la belleza, la expresividad y la significación emocional. La estética musical aborda cuestiones fundamentales relacionadas con cómo experimentamos y evaluamos la música en términos de gusto, estilo, forma y función.

Algunos aspectos clave de la estética musical incluyen:

Belleza Musical: Explora la noción de belleza en la música y cómo ciertos sonidos, estructuras y expresiones pueden ser percibidos como estéticamente agradables.

Expresión Emocional: Examina cómo la música puede transmitir y evocar emociones. La estética musical considera cómo los elementos musicales como el ritmo, la melodía, la armonía y la dinámica contribuyen a la expresividad emocional.

Cualidades Formales: Analiza la organización estructural de una composición musical. La estética musical explora cómo las formas, los patrones y las estructuras influyen en la apreciación estética de una obra.

Interpretación y Recepción: Considera cómo la interpretación musical y la recepción por parte del oyente afectan la experiencia estética. Factores como la ejecución, la improvisación y la interacción en la música en vivo también son relevantes.

Cultura y Contexto: Examina cómo factores culturales y contextuales influyen en la percepción estética de la música. La diversidad cultural y las diferencias históricas son consideraciones importantes.

Innovación y Tradición: Reflexiona sobre la relación entre la innovación y la tradición en la música. La estética musical explora cómo las nuevas formas y estilos se desarrollan en relación con las prácticas musicales establecidas.

Del concepto de estética en la música Allison Lathan en su Diccionario Oxford de la Música nos menciona lo siguiente:

“Sucintamente, podría definirse la “estética musical” como una “especulación sobre la naturaleza de la música que excluye los atributos físicos del sonido”. El término “estética” ha sido definido como la teoría de la percepción sensorial, el estudio del gusto y la teoría de la belleza en la naturaleza y el arte; con el tiempo se ha aceptado como un concepto genérico que denota la investigación filosófica de la teoría del arte. Interrogantes como “¿qué es la

música?”, “¿expresa emociones la música?” y “¿cuál es el mecanismo de comunicación de la música?”, determinaron por tradición el campo de la estética musical. Consideraciones históricas, psicológicas y sociológicas, cuán legítimas sean, comúnmente no se entienden como parte de la investigación estética. No obstante, la respuesta a la interrogante “¿qué es la música?” contiene un elemento histórico, incluso antropológico, mientras que “¿expresa emociones la música?”, no puede contestarse sin hacer referencia a la psicología. Sin embargo, es posible estrechar el campo de la estética aplicada a la música con la interrogante “¿qué es lo específicamente musical en la música?”, aunque incluso no se libre por completo de consideraciones históricas, geográficas y psicológicas. Por otra parte, las herramientas intelectuales que es más probable que se utilicen para abordar este argumento se han desarrollado en la tradición occidental desde el pensamiento griego clásico hasta nuestros días. En muchas culturas no occidentales estos temas suelen considerarse irrelevantes. Definir el poder de la música para provocar una reacción definida en el escucha mediante un material exclusivo del arte es un reto filosófico de poca o nula relevancia en la vida real. Algunos han visto en la organización del material artístico una poderosa representación de los sentimientos humanos; otros, un juego de formas sonoras. (Latham, Alison (2001). Página: 552).

8.15 Impresionismo.

Estilo de pintura francesa de finales del siglo XIX y por extensión, música de la siguiente generación. El cuadro de Monet *Impression: Lever du soleil* (Impresión: amanecer), exhibido en 1874, fue una obra clave que condujo a la acuñación del término por el crítico Louis Leroy. Primero se usó de modo peyorativo para referirse a una escuela de pintura que se ocupaba de temas de paisaje urbanos (a menudo parisinos) con un tratamiento particular: luz impregnada y reflejada (la impresión), algunas veces difusa o llena de humo, que es más importante que el diseño o el detalle. Entre sus

principales exponentes estuvieron Camille Pissarro, Auguste Renoir, Alfred Sisley y Edgar Degas. El movimiento se imitó fuera de Francia, en especial en Inglaterra y los Estados Unidos.

“El término se aplicó a la música francesa de principios de siglo XX que del mismo modo se ocupaba de la representación de paisajes o fenómenos naturales, especialmente el agua y la imaginería lumínica tan querida para los impresionistas, a través de texturas sutiles impregnadas de color instrumental. Debussy tradicionalmente ha sido descrito como “impresionista” (aunque él mismo desaprobaba el término); él escribió muchas piezas para piano con títulos evocativos de la naturaleza, por ejemplo, Reflets dans l’eau (Reflejos en el agua, 1905), Les Sons et les parfums tournent dans l’air du soir (Los sonidos y los perfumes giran en el aire nocturno, 1910), y Brouillards (Niebla, 1913). El uso que hicieron los impresionistas de pinceladas cortas o de puntos (puntillismo) también se refleja en la música de Debussy y Ravel, por ejemplo, en el ballet Daphnis et Chloé (1912) de Ravel, en el que secciones estáticas se arman a partir de armonías arpegiadas que se mueven lentamente con rápidos “puntos” de sonido, de manera similar a las pinceladas gruesas de color en las pinturas. El término “impresionista” ha sido aplicado de manera amplia a varios compositores posteriores, en particular a Bartók, Delius y Szymanowski.” (Latham, Alison (2001). Página: 745).

8.16 Casticismo:

El casticismo español se refiere a un movimiento estilístico y cultural que busca rescatar y reafirmar las tradiciones y valores nacionales de España en el ámbito musical. Según Hernandez Villanueva (2019) en su tesis, Suite Castellana de Federico Moreno Torroba: un panorama del casticismo musical español. Nos dice:

“Este concepto tiene sus raíces en el siglo XIX y se intensificó durante el siglo XX. Los compositores e intelectuales españoles, influidos por corrientes literarias como la Generación del 98, abogaron

por una expresión artística arraigada en la identidad cultural española, resistiéndose a las influencias extranjeras.” Pagina 19.

El casticismo musical español se caracteriza por el uso de elementos folklóricos, melodías inspiradas en la música popular española, ritmos tradicionales y referencias a la historia y la mitología del país. Compositores como Isaac Albéniz, Manuel de Falla y Enrique Granados contribuyeron significativamente a este movimiento, creando obras que capturan la esencia de la música española auténtica. Gonzales y Benjamín (2022) sintetizan el significado de casticismo español de la siguiente manera. *“representar lo español mediante la síntesis de la tradición española con la vanguardia europea”* Pagina 152, lo cual refuerza la idea que este proceso nacionalista fue de suma importancia en la identidad cultural de España en el siglo XX. Cabe recalcar que en este proceso la guitarra española, con su rica tradición, también desempeñó un papel destacado en este contexto nacionalista.

Este movimiento casticista se conecta estrechamente con eventos históricos como el Desastre del 98 y se entrelaza con el período de la Guerra Civil Española y la posterior dictadura franquista. La música casticista refleja una respuesta a los cambios sociopolíticos y busca preservar la identidad cultural española en un contexto de transformación y globalización.

8.17 Flamenco, cante flamenco.

En su sentido más puro, el cante flamenco es el nombre de las canciones y las danzas de Andalucía, pero en la actualidad se aplica de manera más amplia para designar ese género característico de la música folclórica española. A las raíces

andaluzas originales se incorporaron elementos gitanos importados por músicos de origen flamenco o morisco, o tal vez por ambos, pues sigue en pie la polémica acerca de cuál de las dos fuentes deriva el término “flamenco”. Estilos diversos y canciones y danzas diferentes se desarrollaron en distintas regiones, sin embargo, es posible establecer dos categorías valorativas generales: *cante hondo, jondo o grande*, que implica un tipo de música más profunda sobre temas de amor, pena y muerte, con formas como martinetes, serrana, seguidilla y soleares; y *cante chico o pequeño*, que abarca el lado más ligero del espectáculo musical y formas como alegría, bulería, fandango, habanera y tango.

“El flamenco fue explotado por profesionales del espectáculo que solían interpretarlo de maneras sumamente estilizadas en cafés y tablaos de las ciudades de España. Con el tiempo se convirtió en un espectáculo teatral con grupos de intérpretes que incluyeron músicos, cantaores, bailarines y el coro de percusión a cargo de las características palmas, zapateos y castañuelas que hoy en día son conocidos en todo el mundo. El estilo de la guitarra flamenca o “toque” flamenco alcanzó un alto desarrollo con virtuosos como Ramón Montoya. Por otra parte, guitarristas como Andrés Segovia, incluso músicos no españoles también contribuyeron a la divulgación del estilo en el mundo de la música de concierto. Sin importar el tipo de forma que utilice, el flamenco es un arte basado en reglas fijas a partir de las cuales se llevan a cabo variaciones e improvisación (la falseta) dentro del espíritu de cada estilo regional”. (Latham, Alison (2001) Página: 567).

8.18 Fandango.

Danza española vigorosa para una pareja sola con acompañamiento de guitarras y castañuelas alternando con coplas cantadas (compárese con **seguidilla*). Su origen se remonta a los principios del siglo XVIII. Es una danza en tiempo ternario rápido; su ejecución se caracteriza por el movimiento rápido continuo y pausas musicales

abruptas, momentos en que los bailarines detienen el movimiento para retomarlo una vez que la música comienza de nuevo. El fandango es un palo flamenco, una forma musical y de baile tradicional de España que se originó en Andalucía. Se caracteriza por su ritmo y estilo particular, y ha evolucionado a lo largo de los siglos para convertirse en una forma compleja y apreciada en el mundo del flamenco.

El fandango es conocido por su compás distintivo de 3/4 o 6/8, que se acentúa en el segundo y tercer tiempos del compás. La música del fandango suele ser animada y rítmica, con melodías pegajosas y estructuras armónicas interesantes. En cuanto a la letra, las canciones de fandango suelen ser líricas y emocionales, a menudo hablando de temas como el amor, la pasión y el desamor. En el contexto del flamenco, el fandango es tanto un estilo musical como una forma de baile. En la música, los guitarristas flamencos han desarrollado variaciones complejas y ornamentadas del fandango, creando diferentes estilos regionales y personales. También es común escuchar el fandango como una forma vocal, donde los cantaores (cantantes de flamenco) interpretan las letras con expresión y emoción.

“En el baile flamenco, el fandango tiene su propio estilo coreográfico, con pasos y movimientos específicos que se realizan al ritmo de la música. Los bailarines (bailarines de flamenco) a menudo usan vestimenta tradicional, como vestidos de volantes para las mujeres y trajes elegantes para los hombres, mientras interpretan el fandango con gracia y pasión. El ballet Don Juan (1761) de Gluck tiene un fandango basado en una melodía española auténtica, misma que después sería retomada por Mozart para el acto tercero final de Le nozze di Figaro. El tercer movimiento de las Goyescas (1912) de Granados y el Capriccio español de Rimski-Korsakov recurren al estilo del fandango.” (Latham, Alison (2001). Página: 552).

9. Metodología.

En el marco de esta investigación la metodología aplicada se erige sobre diversas herramientas de carácter analítico, cada una destinada a arrojar una luz sobre distintos aspectos de las obras examinadas en función de los objetivos de dicha investigación:

9.1 Análisis Armónico Musical:

La descomposición de las obras en sus elementos armónicos fundamentales es esencial. Este proceso implica examinar los acordes, progresiones armónicas y estructuras tonales. Al comprender la organización tonal, se revela cómo los compositores utilizan la armonía para transmitir emociones, establecer tensiones y construir narrativas musicales arraigadas tanto en el nacionalismo musical español como evidencia de la influencia y presencia de elementos impresionistas.

9.2 Análisis Comparativo de Obras Musicales:

Se lleva a cabo un análisis comparativo entre diferentes obras. Este enfoque revela similitudes y diferencias estilísticas, permitiendo destacar tendencias y evoluciones en la escritura musical. Además, proporciona la oportunidad de identificar posibles influencias entre compositores y contextualizar las obras dentro de movimientos artísticos más amplios, fortaleciendo así la comprensión del nacionalismo musical español.

9.3 Análisis Histórico y de Contexto:

El análisis histórico sitúa las obras en su contexto temporal, considerando eventos históricos, movimientos culturales y cambios sociales. Este enfoque es crucial para comprender cómo factores externos pueden haber influido en las decisiones estilísticas de los compositores y cómo el nacionalismo musical español se manifiesta en estas obras.

9.4 Análisis Técnico de Elementos Utilizados en la Guitarra

Flamenca:

Dada la implicación de la guitarra flamenca, se realiza un análisis técnico minucioso. Esto incluye examinar técnicas de rasgueo, digitación, uso de cejillas y otras características sonoras particulares. Este análisis técnico proporciona una visión profunda de cómo las elecciones técnicas del intérprete y las peculiaridades del instrumento contribuyen a la interpretación de la obra, resaltando aspectos distintivos del nacionalismo musical español en la guitarra flamenca. La combinación de estas herramientas proporciona una metodología integral que aborda tanto los aspectos teóricos como prácticos de la música nacionalista en la guitarra española. Este enfoque multifacético se orienta hacia una comprensión completa de las obras musicales estudiadas y su arraigo en el contexto más amplio de la historia musical de España.

10. Capítulo 1: El Nacionalismo español durante el siglo XX y su relación con el impresionismo

10.1 Introducción:

El siglo XX en España fue un periodo de grandes transformaciones culturales y musicales, destacando en este caso el surgimiento del nacionalismo musical, este movimiento intelectual buscó afirmar la identidad cultural española frente a las influencias y desarrollos extranjeros y se desarrolló en un contexto de importantes cambios políticos, sociales y económicos.

La relación entre el nacionalismo musical español y el impresionismo fue significativa puesto que rompía con las tradiciones del romanticismo y exploraba nuevas formas de expresión musical. La influencia de Debussy fue considerable en los compositores españoles, quienes encontraron en su música una vía para escapar de las convenciones tonales y formales del romanticismo y explorar nuevas posibilidades armónicas y tímbricas. Dentro de los procesos del nacionalismo musical español se dieron la integración de elementos de la música popular y folklórica en la música académica y no solo con la utilización de melodías populares, sino asimilando profundamente los modos, ritmos y estructuras de la música tradicional española como la música flamenca. Compositores como Manuel de Falla, Joaquín Turína y Joaquín Rodrigo utilizaron estos elementos para crear un lenguaje musical profundamente español y modernamente europeo.

El impresionismo aportó nuevas formas de tratar la armonía, la textura y la forma musical, utilizando escalas no tradicionales, acordes extendidos y técnicas de

orquestración innovadoras. Los compositores españoles adoptaron y adaptaron estas técnicas, enriqueciéndose con un lenguaje musical innovador y arraigado en la tradición española. Esta fusión de tradición y modernidad es evidente en obras como el "Concierto de Aranjuez" de Joaquín Rodrigo, que utiliza ritmos y modos de la música popular española con sofisticación armónica y estructural.

Por lo tanto, los procesos de construcción del nacionalismo musical español del siglo XX y su relación con el impresionismo representan un capítulo fascinante en la historia de la música donde la integración de elementos de la música popular española y las técnicas del impresionismo creó un lenguaje musical profundamente arraigado en la tradición enriqueciendo así la música española y los procesos de identidad en España.

10.2 Nacionalismo Español en el proceso de identidad musical del Siglo XX.

Primeramente, se deben visualizar los procesos culturales en España a inicios del siglo XX como una respuesta a la necesidad de generar una identidad nacional, que reflejara los procesos de búsqueda y transformación tanto a nivel político como social y que marcaron a España desde el siglo XIX hasta el siglo XX. Este movimiento buscó definir, desarrollar y conformar una identidad integral y distintiva que reflejara la diversidad cultural de las regiones y tradiciones del país, todo eso mientras España se enfrentaba a los desafíos propios del proceso modernista de la época y de igual manera con las tensiones políticas internas resultantes a ello.

En el siglo XIX, España estuvo marcado por una serie de conflictos que desembocaron en cambios políticos y que contribuyeron a una crisis de identidad que se manifestó directamente en la cultura y las artes. El proceso del nacionalismo español

musical fue influenciado en gran medida por los movimientos que se generaron en otros países europeos como Rusia y el resto de Europa, y que desencadenó una necesidad en el entorno social, político y cultural de España. Esto llevó a una tendencia en los compositores españoles de buscar inspiración en la música folclórica y las tradiciones populares, viendo en ellas una forma de desarrollar y fortalecer el sentido de identidad nacional y diferenciación cultural.

El siglo XX fue determinante en España y estuvo dominado por eventos de suma importancia como la Guerra Civil (1936-1939) y la dictadura de Francisco Franco (1939-1975), seguidos por la transición a la democracia. La Guerra Civil y la dictadura tuvieron un fuerte impacto en la sociedad española y por lo tanto en la cultura, incluyendo por supuesto las prácticas musicales de la época. Durante la dictadura de Franco, hubo un énfasis en la promoción de una identidad española unificada, pero al mismo tiempo, se suprimieron muchas de las expresiones regionales. Con la llegada de la democracia y la transición política, se dio una revitalización de las identidades en las regiones españolas a al concepto de los regionalismos y por ende una nueva apreciación por la diversidad cultural dentro de España. Este cambio se reflejó claramente en la música, donde los compositores comenzaron a explorar, desarrollar, fortalecer y enaltecer las diversas tradiciones musicales regionales del país. Jaime Sierra en su libro *La vanguardia artística española del siglo XX* nos menciona este proceso político y cultural.

“La imagen de una actividad artística, o de su existencia, que intentan fabricar las exposiciones de carácter nacional, es té. claramente vinculada, como aparato ideológico, al centralismo del Estado. Sin embargo, durante nuestro siglo, y ya desde las últimas décadas del XIX, el despertar de las distintas conciencias nacionales y regionales emanadas desde diferentes conformaciones económico sociales, van a impulsar la puesta en marcha, paralelamente a consolidaciones

culturales de otro tipo, de mecanismos de exhibición artística de carácter regional” (Brihuega Sierra, Jaime. 1980, pág. 100).

10.3 La Búsqueda de una Identidad Sonora nacionalista.

A principios del siglo XX, numerosos compositores a nivel mundial comenzaron a interesarse en la investigación de la música popular y folclórica de sus propias regiones, con el objetivo de encontrar elementos que pudieran servir como base para sus composiciones. Un ejemplo notable de esto es la exhaustiva investigación realizada por Béla Bartók y Zoltan Kodály en Hungría, Bulgaria y Rumania. Como resultado, algunas de sus obras integraron la música folclórica de estos países dentro de sus propios estilos de composición. En España el proceso del nacionalismo musical incluyó esta dinámica o tendencia de búsqueda y proyección de una identidad y trabajo de igual manera la incorporación de elementos folclóricos y tradicionales dentro de la producción académica o clásica de la música del periodo en cuestión. Esto, por ende, resultó en la inclusión del uso de melodías, ritmos y formas típicas populares de diferentes regiones españolas. Los compositores nacionalistas se dieron a la tarea de crear una música que fuera reconocible y representativa, propia de la cultura española, diferenciándose de las tradiciones musicales predominantes en el resto de Europa. Neri del caso en su libro “La guitarra española como símbolo nacional” y Manuel Matarrita en su artículo titulado “Nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX” mencionan lo siguiente:

“Desde un punto de vista político, este nacionalismo musical buscó aglutinar todas las regiones de España en pro de una Nación única, unida y victoriosa.” (Neri de Caso, L.200, pág. 12).

“Aunque el nacionalismo musical, como filosofía creativa, experimentó un renacer durante las primeras décadas del siglo XX, el uso de material musical de índole regional o nacional como

f fuente de inspiración para composiciones de mayor o menor envergadura fue un recurso utilizado por casi todos los grandes compositores en el transcurso de la historia de la música.” (Matarrita Venegas, M, 2005, pág. 342).

Los elementos folclóricos que se integraron en la música clásica incluyeron los ritmos de danzas tradicionales como la jota, la seguidilla y el denso acervo de la música flamenca, estos ritmos aportaron una vivacidad y autenticidad a la música, conectando las composiciones académicas de este siglo con las prácticas musicales populares. El flamenco, en particular, con su compleja rítmica y emotividad, tuvo una influencia significativa y clave en este proceso. igualmente, la inclusión de las melodías modales frigias y dóricas junto con los conceptos armónicos de la música popular y el flamenco fueron de suma importancia puesto que reflejaban el panorama sonoro de las músicas españolas, también se expandió el manejo instrumental hacia los instrumentos típicos como la guitarra.

“La guitarra es un instrumento genuinamente español, y bien lo prueba toda la riqueza popular, que en este instrumento encuentra su verdadero medio de expresión. Y ya tenido también la guitarra sus grandes promotores que la han convertido en un acabado instrumento de concierto .” (Neri de Caso, L.200, pág. 13).

Una figura que fue determinante en los inicios de este periodo y proceso fue Felipe Pedrell quien fue un compositor, musicólogo y crítico musical español, nacido en Tortosa en 1841 y fallecido en Barcelona en 1922. Es considerado una figura fundamental en el desarrollo y construcción de los inicios del nacionalismo musical español en el siglo XX, fue un pionero en la recuperación y valorización del patrimonio musical español, dedicando gran parte de su vida a la investigación y recopilación de la

música folclórica y antigua de España. Realizo un trabajo incansable para reivindicar la identidad musical española donde creía en la necesidad de crear una música que reflejara las tradiciones y el espíritu del pueblo español.

Es importante mencionar que Pedrell también fue maestro de varios de los más destacados compositores españoles del siglo XX, como Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla transmitiendo así su ideología basada en la importancia de incorporar elementos del folclore y la música tradicional española en las composiciones del músico español, fomentando así la búsqueda de un estilo musical que combinara la riqueza de las tradiciones españolas con las técnicas modernas de composición. En la tesis *“La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español”* de Miriam Orozco Núñez encontramos un fragmento donde se menciona la importancia de Pedrell en estos procesos nacionalistas.

“En su manifiesto Por nuestra música, Pedrell, quien considera a la musicología como una ciencia básica para “españolizar” la producción musical nacional, propone transformar la música desde sus bases, estableciendo una novedosa escuela a través de la cual reivindicó los sonidos presentes en la música popular. Una creación musical que tiene como uno de sus principales objetivos la vuelta a “hispanismo profundo, que se convierte en uno de los pilares esenciales de esta moderna restauración. Un proceso que llevó implícito un cambio drástico en la mentalidad de los músicos, algo que se lograría modificando por completo las enseñanzas musicales impartidas hasta entonces.” Orozco Núñez, M, 2017, pág. 36.

Esta búsqueda y construcción basada en características del arte español se combinó también con las formas y técnicas, tanto sonoras como conceptuales de la música clásica europea para crear un nuevo estilo musical, ejemplo importantísimo es

la influencia y fusión de los conceptos compositivos del Impresionismo Francés dentro de la producción de música española de este periodo. A través de la incorporación de estos elementos folclóricos y tradicionales, los compositores españoles lograron crear una identidad sonora distintiva que reflejó la riqueza cultural del país. Figuras como Albéniz, Granados, Falla, Rodrigo, Turina y Mompou jugaron un papel crucial en este movimiento, utilizando sus composiciones musicales para construir un puente entre el pasado y el presente, y entre las diversas regiones de España y el resto del mundo. Uno de los elementos en cuestión de este trabajo es esa confluencia resultante de las tendencias impresionistas junto con estos elementos rítmicos y sonoros de la música popular española, para fines de esta investigación la figura de Manuel de Falla es de suma importancia en este proceso puesto que dedicó gran parte de su obra y ensayos y escritos a la exploración y exaltación de la música española, Falla en estos ensayos sobre la música española, abordó aspectos teóricos y prácticos de la música popular y folclórica, donde defendía la idea de que la música española debía basarse en las tradiciones populares y folclóricas del país, en lugar de imitar estilos extranjeros. En su ensayo titulado "El Cante Jondo" explora la profundidad emocional y la riqueza cultural del cante jondo, argumentando que este estilo representa la esencia del alma andaluza y, por extensión, de la identidad española. Es importante entender que es el cante Jondo y porque fue determinante tanto en los procesos compositivos de Manuel de Falla como en su impacto en el desarrollo de identidad nacionalista del siglo.

El cante jondo es un tipo de desarrollo y forma de la música flamenca que tiene sus raíces en Andalucía, y es proveniente directamente de las músicas gitanas de la región. Sus características conceptuales incluyen una gran carga emocional, transmitiendo sentimientos profundos como el dolor, la pena, desasosiego y la

desesperación. Las melodías del cante jondo son complejas y ornamentadas, con giros y variaciones que reflejan influencias árabes y gitanas. A pesar de estar basado en estructuras tradicionales, el cante jondo permite una considerable improvisación, especialmente en la ornamentación melódica, otra característica es que el acompañamiento suele ser simple permitiendo que el protagonismo recaiga en la voz del cantaor. En el libro titulado “La música popular andaluza” Juan Elústiza nos menciona:

“... el cante jondo o flamenco, cante de sentimientos, en el que éste es el principal factor e inspirador; canto de perfectas semejanzas con las melodías orientales, de construcción análoga, sobre todo en la sinuosidad de la línea melódica y en la prolongación de las vocales finales, para sobre ellas cantar nuevos y repetidos diseños melódicos, con algunas melodías gregorianas; canto en el que la improvisación, con su perfume de espontaneidad, es elemento activo y peculiarísimo, y que últimamente refleja o puede reflejar el estado de ánimo del cantaor. El segundo grupo de música popular andaluza es el que podríamos llamar netamente andaluza, por ella la que ha nacido de la raza aborígen (sic.) sin que en su confección hayan intervenido influencias extrañas, o, por lo menos, de existir éstas, no está plenamente confirmadas, y conservando únicamente algunas diferencias accidentales con las melodías del resto de la Península.” Elústiza, Juan B., 1916, pág. 5).

Uno de los eventos más significativos que Manuel de Falla organizó fue el Concurso de Cante Jondo en 1922, en Granada. Este concurso fue concebido con el propósito de revitalizar y preservar el cante jondo, un estilo de flamenco que Falla y sus contemporáneos consideraban en peligro de extinción debido a la comercialización del flamenco más superficial y menos auténtico. El concurso contó con el apoyo de importantes figuras de la cultura española, como Federico García Lorca, quien también

estaba profundamente interesado en las raíces del flamenco y la cultura popular andaluza y fue también determinante en este proceso de revitalización e influencia de estas músicas en España. El evento atrajo a numerosos artistas y aficionados del flamenco y se convirtió en un hito en la historia de la música española puesto que, al poner un foco de atención en el cante jondo, Falla y Lorca promovieron una fuerte tendencia de búsqueda de identidad cultural española en contraposición a las influencias extranjeras que dominaban la música clásica de la época. El concurso y la revalorización del cante jondo inspiraron a otros compositores a incorporar elementos del folclore y la música popular española en sus obras. Esto contribuyó a un renacimiento de la música nacionalista española, que buscaba crear un estilo distintivo y auténtico.

“Falla creía firmemente en la conciliación entre el nacionalismo y el universalismo; a su juicio, no debía de haber contradicción entre ambas ideas.⁵ Como resultado, su labor creativa fue más allá de componer obras en “estilo español”, o de insertar fragmentos de música popular dentro de una compleja textura armónica, como lo haría por ejemplo Charles Ives en los Estados Unidos⁶. En sus composiciones, Falla logró una eficiente combinación –y no una mera superposición– de elementos nativos españoles con las corrientes estéticas modernas como el impresionismo y el neoclasicismo. (Matarrita Venegas, M, 2005, pág. 343).”

Además de Manuel de Falla podríamos mencionar a varios compositores que fueron clave en estos procesos de construcción de una identidad musical, los cuales de igual manera realizaron un trabajo de reivindicación y fortalecimiento de las músicas españolas, tanto a nivel interno como externo al lograr una exportación de un producto

sonoro artístico con sello español, cada uno a su manera pero generando toda una revolución que impactó hasta el presente, tanto en España como en el resto del mundo.

Podemos hacer mención de algunos compositores relevantes para este periodo de análisis como:

Isaac Albéniz (1860-1909)

Compositor y pianista español cuyas obras musicales desempeñaron un papel crucial en la formación y desarrollo de la identidad nacionalista musical española en el siglo XX. Desde temprana edad su talento prodigioso se manifestó llevándolo a estudiar en conservatorios de prestigio como el Real Conservatorio de Madrid y el Conservatorio de París. Es conocido por integrar elementos del folclore español en sus obras, especialmente de Andalucía, fusionando estos con las formas y técnicas de la música clásica europea. Esta síntesis es evidente en obras como la "Suite Española" y, sobre todo, en su obra maestra "Iberia". En estas piezas, Albéniz utiliza ritmos y melodías tradicionales españolas, donde las adapta para el piano con una sofisticación técnica y una profundidad expresiva que capturan la esencia de diversas regiones de España. Su habilidad para evocar el sonido y la atmósfera de la música popular española ayudó a definir una identidad musical distintivamente española que resonó tanto a nivel nacional como internacional.

Cabe mencionar que Albéniz también tuvo una carrera destacada en Europa, especialmente en Londres y París, donde se relacionó con figuras importantes de la música y las artes. Su contacto con el impresionismo francés, particularmente con Claude Debussy, el cual influyó en su estilo, llevando a una evolución hacia una mayor sutileza y riqueza tímbrica en sus últimas obras. Esta influencia, combinada con su

dedicación a las raíces musicales españolas, consolidó su papel como renovador de la música española.

Su obra fue fuente de inspiración para generaciones de compositores y músicos, y su enfoque nacionalista contribuyó significativamente a la construcción de una identidad musical española distintiva en el siglo XX.

Enrique Granados (1867-1916)

Nacido en 1867 en Lérida, España, fue un destacado compositor, pianista y pedagogo cuya contribución al panorama musical español del siglo XX es de gran relevancia. Su legado musical se destaca por fusionar la riqueza melódica y armónica del folclore español con la sofisticación técnica del romanticismo tardío, su trabajo emergió en un período crucial para la identidad nacionalista española, donde la música se convirtió en un medio poderoso para expresar el orgullo y la diversidad cultural de España.

A través de sus obras, Granados logró capturar la esencia del alma española, reflejando así los paisajes sonoros que evocaban la pasión, la melancolía y la vitalidad de su tierra natal, ejemplo de esto fue su famosa suite para piano, "Goyescas", que fue inspirada en las pinturas de Francisco de Goya, esta obra es emblemática de su habilidad para retratar la vida y el espíritu del español a través de la música. La pieza captura la gracia melódica y la profundidad emocional del folclore español, al tiempo que exhibe una sofisticación armónica y una técnica pianística virtuosa.

Fue un defensor apasionado de la música española y por lo tanto su contribución al nacionalismo musical español fue significativa y gracias a esto ayudó a consolidar una identidad musical distintiva para España, elevando la música española a nivel

internacional y dejando un legado perdurable en la historia de la música española del siglo XX. Cabe mencionar que Granados fue contemporáneo de Claude Debussy, y aunque no hay evidencia directa de una relación personal entre ellos, la influencia de Debussy en Granados y viceversa es palpable en sus estilos musicales. Ambos buscaron expandir los horizontes armónicos y expresivos de la música de su tiempo, explorando nuevas sonoridades y técnicas compositivas. Granados admiraba el impresionismo de Debussy, y aunque mantuvo su propia voz distintiva, su música reflejaba una sensibilidad similar hacia la exploración tonal y el uso evocador del color armónico.

Trágicamente, su vida fue truncada prematuramente en 1916, cuando pereció en el hundimiento del buque Sussex durante la Primera Guerra Mundial.

Manuel de Falla (1876-1946)

Ver capítulo número 3: Biografía del compositor

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Ver capítulo número 3: Biografía del compositor

Julián Bautista (1901-1961)

Ver capítulo número 3: Biografía del compositor

Joaquín Turína: (1882-1949).

Ver capítulo número 3: Biografía del compositor.

Federico Mompou (1893-1987)

Nacido el 16 de abril de 1893 en Barcelona, desempeñó un papel significativo en la formación de la identidad nacionalista española gracias a su aporte como

compositores al acervo musical del siglo XX. Su música se caracteriza por una simplicidad y una pureza de expresión que reflejan la influencia del impresionismo, especialmente la de Claude Debussy, aunque Mompou desarrolló un estilo único y distintivo donde fusiono igualmente estas tendencias modernas con las músicas populares españolas.

Mompou estudió en el Conservatorio del Liceo en Barcelona y luego se trasladó a París, donde continuó su formación musical en la Schola Cantorum, este periodo fue importante gracias a la exposición que tuvo con las innovadoras corrientes musicales de la época, incluyendo el impresionismo de Debussy y la influencia del compositor francés es evidente en el uso que Mompou hace en sus obras del color tonal y de las atmósferas sutiles en su música.

A diferencia de muchos de sus contemporáneos que utilizaron elementos del folclore de una manera más evidente; él se centró en una visión o concepto de introspección musical que capturaba la esencia de la cultura y el paisaje sonoro de España de una manera más abstracta y contemplativa. Una de sus obras más importantes fue "Música callada", es un ejemplo de cómo logró crear una música profundamente emocional y evocadora con medios mínimos. Esta obra, junto con sus "Canciones y danzas", destaca por su delicadeza y su capacidad para transmitir una atmósfera íntima y meditativa.

La importancia de Mompou en el proceso de identidad nacionalista española radica en su gran capacidad para lograr expresar la esencia de la sensibilidad española a través de un lenguaje musical que fusionaba su visión personal del panorama musical español con las tendencias impresionistas de la época logrando una visión alternativa de la identidad española, más introspectiva y menos explícitamente folclórica que la de otros compositores nacionalistas de su época.

Gracias no solo al trabajo compositivo sino a la labor de rescate, desarrollo, revitalización y promoción de la música nacionalista española realizada por estos y otros grandes compositores españoles se logró una fuerte identidad musical que fusionando los elementos de las músicas populares regionales, con el flamenco y las tendencias modernistas los compositores nacionalistas del siglo XX lograron crear una identidad sonora única que reflejaba la rica diversidad cultural de España, Esta sinergia no solo enriqueció la música clásica española, sino que también contribuyó al patrimonio cultural global, demostrando la capacidad de la música para trascender las barreras culturales y políticas.

10.4 Conceptos Teóricos Musicales del Impresionismo Francés.

El impresionismo, originado en Francia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, fue un movimiento artístico que se extendió desde la pintura hasta la música y se caracterizó por un enfoque en la atmósfera sonora y la evocación de estados de ánimo más que en la representación precisa y concreta, por lo tanto, el impresionismo musical transformó las convenciones tradicionalistas de la época. Claude Debussy, como figura central del impresionismo musical francés, desempeñó un papel crucial en esta tendencia compositiva y artística.

Debemos considerar que el impresionismo musical surgió como una reacción contra las formas rígidas y las estructuras tradicionales del romanticismo, Por lo tanto, los compositores impresionistas buscaban crear nuevas formas de expresión musical que evocaran imágenes y sensaciones. Este enfoque permitió una mayor libertad en el desarrollo de la estructura y el manejo de la armonía, centrándose así en el enfoque de la atmósfera sonora y el color tonal. Ejemplo del tratamiento y relación de la armonía

en este periodo Laura Martínez en su tesis titulada *“El impresionismo musical francés y la Sonatina de Ravel”* nos expone lo siguiente:

“ En el impresionismo, musicalmente hablando, empieza a darse una sustitución del sistema armónico tradicional, fundamentado en el sistema tonal (tónica- subdominante- dominante), por uno basado en la relación acorde-escala, en el cual los acordes son el resultado de la textualización de las escalas mediante recursos como la polifonía estratificada (poli acordes) y los acordes paralelos, y a su vez, representan la sonoridad de diversos tipos de escalas, como las modales, de tonos enteros, la pentatónica y la andaluza. Estos elementos dotan a la armonía de colores muy variados y característicos, creando un lenguaje nuevo y exótico”. (Martínez Mora, Laura, 2020, pág. 5).

Los materiales melódicos que fueron utilizados durante el impresionismo musical difieren de aquellos desarrollados durante la práctica tradicional anterior, la tonalidad que era visualizado y conceptualizado como un sistema organizado a partir de las escalas y acordes en funciones tonales comenzó a transformarse de manera significativa utilizando otro tipo de materiales en la búsqueda de un nuevo horizonte sonoro. La escala y su organización tonal se fue transformando progresivamente por medio de la experimentación e indagación que realizaron los compositores de la época con el fin de encontrar nuevas formas y métodos de organizar los sonidos. Esta nueva práctica llevo a la búsqueda de nuevos sistemas no jerárquicos. De esta forma se cambió la conceptualización de una centralidad tonal hacia una característica no funcional resultante del uso de colecciones de escalas que no estaban relacionadas sobre un centro tonal jerárquico y por lo tanto estas colecciones de escalas son los materiales primarios utilizados por los compositores impresionistas en la búsqueda de color y atmosfera buscando ampliar el panorama sonoro y por lo tanto esto amplió de igual

manera el tratamiento acordal no funcional sino basándose en el uso tímbrico y textural sobre la función armónica tradicional.

A continuación se mencionan algunas de estas escalas y acordes utilizados en el impresionismo:

10.4.1 Escalas y Modos:

El uso y tratamiento de las escalas experimentó una transformación significativa en comparación con la práctica armónica común del período clásico y romántico. Los compositores impresionistas buscaron nuevas maneras de crear y ampliar el color y atmósfera en sus obras. Esto llevó a la exploración y utilización de diversas escalas que ofrecían varias alternativas más allá que las escalas tradicional mayor y menor diatónica.

Claude Debussy, fue pionero en la utilización de escalas que rompían con las convenciones tonales de su tiempo, introdujo escalas como la de tonos enteros, la pentatónica y las escalas modales en sus composiciones. La escala de tonos enteros, que consta únicamente de tonos enteros y carece de semitonos, eliminaba cualquier sensación de jerarquía tonal clara, creando un sonido etéreo y ambiguo que era ideal para las atmósferas impresionistas.

La escala pentatónica, por su parte, aportaba un sonido exótico y simple, con su estructura de cinco notas, ofrecía fluidez y una apertura sonora que contrastaba con las tensiones y resoluciones características de las escalas diatónicas. Además, los impresionistas redescubrieron y utilizaron los modos antiguos griegos (dórico, frigio, lidio, mixolidio, etc.), que se usaban en la música medieval y renacentista. Estos modos proporcionaban nuevas posibilidades melódicas y armónicas, añadiendo una sensación de antigüedad y misticismo a la música impresionista.

Las escalas y las estructuras exóticas fueron incorporadas también en sus composiciones, ampliando aún más el espectro sonoro y ofreciendo nuevas texturas y colores. Esta integración de escalas exóticas ayudó a los compositores impresionistas a crear paisajes sonoros novedosos y evocadores, desafiando las normas establecidas de la tonalidad funcional lo que les permitió crear una música rica en color y atmósfera gracias a su capacidad de evocar sensaciones y paisajes sonoros mediante el uso de escalas no tradicionales, lo que marcó un cambio significativo en la historia de la música occidental. A continuación, extraído de la Tesis de Grado. El Impresionismo Musical y su Relación con los Aspectos del Lenguaje Armónico y Melódico en la Obra de Guillermo Uribe Holguín de Sergio Andrés Sánchez Suárez tenemos ejemplos de estas escalas mencionadas:

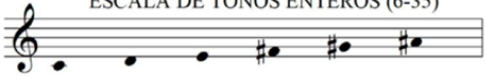
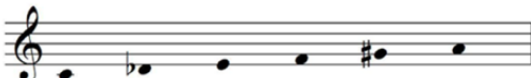

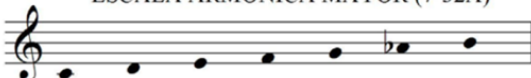
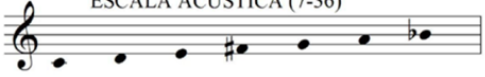
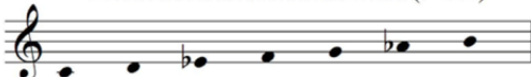
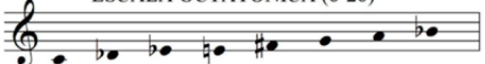
<p>ESCALA DE TONOS ENTEROS (6-35)</p> 	<p>ESCALA HEXATÓNICA (6-20)</p> 
<p>ESCALA DIATÓNICA (7-35)</p> 	<p>ESCALA ARMÓNICA MAYOR (7-32A)</p> 
<p>ESCALA ACÚSTICA (7-36)</p> 	<p>ESCALA ARMÓNICA MENOR (7-32B)</p> 
<p>ESCALA OCTATÓNICA (8-28)</p> 	

Imagen extraída de "Sánchez Suárez, Sergio Andrés (2013). El Impresionismo Musical y su Relación con los Aspectos del Lenguaje Armónico y Melódico en la Obra de Guillermo Uribe Holguín. Pag 4

Los modos griegos usados en la música impresionista son escalas derivadas de la antigua música griega, cada una con una estructura única de tonos y semitonos. Estos incluyen el dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y jónico. Los compositores impresionistas, como Claude Debussy, los emplearon para evocar atmósferas exóticas y etéreas, rompiendo con la tonalidad funcional del período clásico y romántico. Estos modos proporcionaron nuevas posibilidades armónicas y melódicas, contribuyendo a la creación de paisajes sonoros más libres y evocativos, como ejemplo de esto en el libro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* podemos apreciar la construcción de estas escalas modales:

EXAMPLE 2-9 The Diatonic Modes

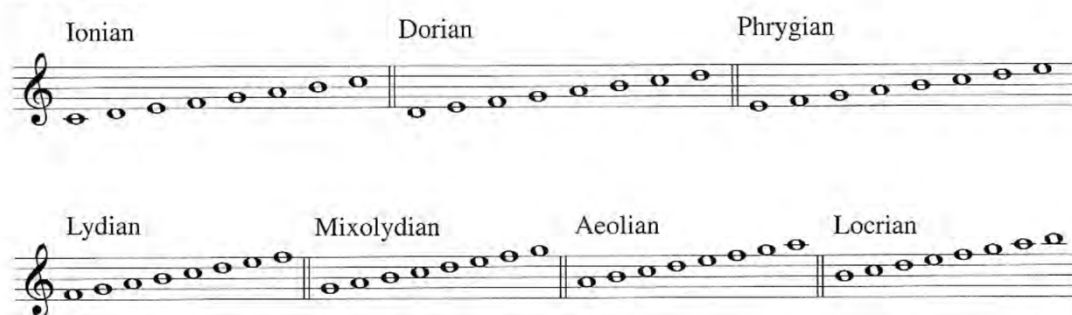


Imagen extraída de "Materials and Techniques of Twentieth Century Music" de Stefan Kostka ,2006, Pag 27.

El término "pentatónica" abarca todas las escalas construidas por cinco notas, pero comúnmente se refiere a la escala pentatónica mayor, resultante de la disminución de la escala mayor haciendo uso de sus grados 1, 2, 3, 5 y 6. Esta escala se compone únicamente de segundos mayores y terceras menores y por lo tanto debido a la ausencia de semitonos en esta versión de la escala pentatónica, a menudo se la denomina escala pentatónica anahemitónica.

La escala pentatónica se utiliza con frecuencia para otorgar un matiz oriental a una pieza musical, aunque también es común encontrarla fuera del ámbito oriental,

especialmente en melodías folclóricas y canciones infantiles. Tenemos como ejemplo la siguiente ilustración perteneciente al libro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*:

EXAMPLE 2-1 The Pentatonic Scale



EXAMPLE 2-3 Transpositions of the Pentatonic Scale

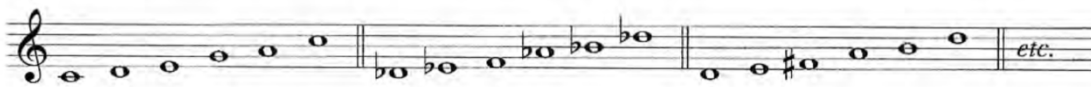


Imagen extraída de “*Materials and Techniques of Twentieth Century Music*” de Stefan Kostka ,2006, Pag 23.

10.4.2 Armonía:

El uso de la armonía experimentó una transformación radical y que diferenció esta corriente musical de las prácticas anteriores de los periodos clásico y romántico. Se buscaron nuevas maneras de utilizar la armonía para crear atmósferas, colores y texturas sonoras únicas. En lugar de seguir las normas estrictas de la tonalidad funcional que dominaban la música occidental, los impresionistas optaron por una aproximación más flexible y completamente exploratoria.

Una de las características de la armonía impresionista es el uso de acordes extendidos y complejos. Los acordes tradicionales basados únicamente en la construcción por triadas fueron frecuentemente reemplazados por acordes extendidos con la agregación de séptimas, novenas, onceavas y treceavas, que añadían riqueza y profundidad a la textura musical. Estos acordes se utilizaban no solo para generar tensión y resolución, sino también como estructuras sonoras que podían ser disfrutados por su color armónico y no necesariamente

por su función armónica tradicional. Ejemplo de este uso estructural de acordes podemos observar las siguientes imágenes donde podemos apreciar la construcción y extensión de los acordes tradicionales con un bloque extendidos de sus notas, así como distintas alteraciones de estas para crear acordes de distintos tipos como por ejemplo acordes de dominantes alteradas, acordes tipo add (agregada), Split chord (acorde con octava alterada), acordes cuartales y de quintas:

EXAMPLE 3-1 Diatonic 13th chords

C: I¹³ ii¹³ iii¹³ (etc.)

EXAMPLE 3-2 Altered Dominants

C: V₊⁹ V_b⁹ V_#¹¹ (etc.)

Imagen extraída de “Materials and Techniques of Twentieth Century Music” de Stefan Kostka ,2006, Pag 46.

EXAMPLE 3-7 Chords with Added 2nds and 4ths

F: I^{add2} I^{add9} I^{add4} I^{add11}

Imagen extraída de “Materials and Techniques of Twentieth Century Music” de Stefan Kostka ,2006, Pag 50.

EXAMPLE 3-12 Chords with Split Chord Members

F(3!) F(1!) F⁷(7!) F⁷(3!)

Imagen extraída de “Materials and Techniques of Twentieth Century Music” de Stefan Kostka ,2006, Pag 52.

EXAMPLE 3-17 Quartal and Quintal Chords

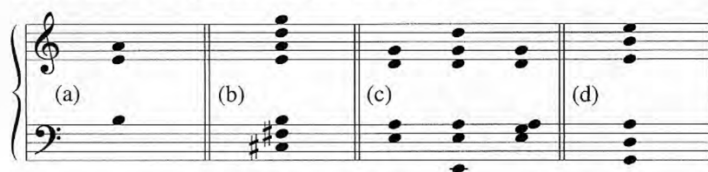


Imagen extraída de “Materials and Techniques of Twentieth Century Music” de Stefan Kostka ,2006, Pag 56.

Otra técnica importante fue la utilización de acordes paralelos, donde los acordes se mueven en bloque manteniendo la misma forma. Este enfoque crea una sensación de movimiento y continuidad que no necesariamente sigue la lógica funcional de la armonía tradicional. Los acordes paralelos ayudaban a los compositores a evocar imágenes y emociones más directamente, sin las restricciones de la tonalidad convencional.

El tratamiento de las cadencias en la música impresionista también fue de un carácter moderno y renovador. Las cadencias tradicionales, que marcaban claramente los puntos de resolución y descanso en la música tonal fueron a menudo eludidas o suavizadas y en su lugar, los compositores impresionistas preferían transiciones más sutiles, difusas y continuas, manteniendo así la música en un estado de flujo constante. Es importante también la mención del uso del pedal en notas sostenidas en el bajo o en la voz superior que también se convirtió en una técnica frecuente y gracias a esto se permitía que las armonías se desarrollaran sobre un fondo estable, creando capas de sonido que podían ser ricas y complejas sin perder el sentido de unidad.

10.4.3 Ritmo y Métrica:

La métrica en la música impresionista tiende a ser flexible, con cambios de compás y ritmos irregulares que contribuyen a una sensación de flujo continuo y la libertad rítmica que evidenciaba esa búsqueda de lo indeterminado, y pues así con una constante variación de la

estabilidad rítmica y por lo tanto el desplazamiento de los acentos se lograba una amplitud del panorama rítmico de una obra por lo tanto se permitía así una mayor libertad tanto de ejecución como de expresión en la música y evocando así un sentido improvisatorio y libre.

10.4.4. Forma:

La forma se trató por los compositores de la época de manera innovadora y libre donde se desafiaban las estructuras rígidas y predefinidas que caracterizaban a la música de los períodos anteriores como el clásico y romántico. Compositores como Claude Debussy y Maurice Ravel fueron de suma importancia y buscaron nuevas formas de expresar los conceptos emocionales y atmósferas sonoras a través de una organización musical más flexible y evocadora. Así esta tendencia a la evasión de la estructura y la forma en el impresionismo se convirtió en característica primordial en ese aspecto por lo tanto estructuras como la sonata, la sinfonía y la ópera en su estructura clásica se desvanecieron. En lugar de adherirse a las convenciones de desarrollo temático y recapitulación, los compositores impresionistas preferían formas más fluidas y orgánicas que podían cambiar y evolucionar a lo largo de la pieza y gracias a este enfoque permitía una mayor libertad para explorar matices tímbricos y armónicos sin estar restringido por las expectativas formales.

“Debussy rechazaba los desarrollos, que son básicos en la forma sonata, y su música tiene en común con el impresionismo la evocación de ambientes. Pero va mucho más allá y se adentra en el simbolismo, que buscaba las rupturas temporales, la libertad de ritmo y el desembarazarse de las estructuras arquitectónicas que, por cierto, en la música se daban constantemente”(Marco, Tomas, 2017, pág. 70)

En lugar de una progresión lógica, funcional y predecible de secciones, la música impresionista a menudo se caracteriza por una sucesión de imágenes sonoras y atmósferas. Esto se refleja en piezas como el "Prélude à l'après-midi d'un faune" de Debussy, donde la

música fluye de una manera casi improvisada, creando una sensación de continuidad y transformación constante. Otro aspecto importante es la fragmentación de la forma musical, los compositores impresionistas utilizaban motivos breves y repetitivos que podían aparecer y desaparecer, entrelazándose de manera sutil en lugar de ser desarrollados extensivamente. Este enfoque contribuye a la sensación de ligereza y efimeridad en la música, donde los temas no son necesariamente elaborados en profundidad, sino que sirven como pinceladas de color en un lienzo sonoro.

10.5 Conclusiones del capítulo.

Gracias al análisis histórico del nacionalismo musical español durante el siglo XX y su relación con el impresionismo se nos revela un período de extraordinaria creatividad y transformación en la música española donde la confluencia de estos movimientos permitió a los compositores españoles desarrollar un lenguaje musical único que honraba sus raíces culturales mientras incorporaba innovaciones técnicas y estilísticas de vanguardia. Este movimiento no solo buscó reafirmar la identidad cultural española, sino también responder a los cambios políticos, sociales y económicos que marcaron la historia de España en ese siglo.

Queda claro cómo la influencia del movimiento impresionista fue de suma importancia en este periodo gracias a la exploración de nuevas armonías, texturas y libertad de formas, el impresionismo sirvió de herramienta y ofreció a los compositores españoles un modelo para escapar de las convenciones del romanticismo y explorar nuevas posibilidades musicales. También introdujo innovaciones como el uso de escalas modales y pentatónicas, acordes extendidos y una orquestación que priorizaba la creación de atmósferas y colores sonoros. Estas técnicas proporcionaron a los compositores españoles una ampliación de la

paleta arquitectónica musical que pudieron combinar con elementos de su rica tradición folklórica y popular.

La música popular española y la música flamenca desempeñaron un papel crucial en el proceso de construcción nacionalista en España durante el siglo en cuestión, donde sirvieron como un símbolo potente de identidad cultural y resistencia frente a las influencias extranjeras en un periodo marcado por profundos cambios políticos, sociales y económicos, los compositores españoles encontraron en la música popular y flamenca una fuente rica y auténtica de inspiración para construir una música nacional distintiva.

El aporte de la música flamenca fue determinante gracias a su complejidad rítmica, riqueza melódica y expresividad emocional por lo tanto se convirtió en un elemento central en las obras de compositores como Manuel de Falla, Joaquín Turína, Joaquín Rodrigo, Vicente Asencio, Antón García Abril, Moreno Torroba, Isaac Albéniz, Enrique Granados, entre muchísimos otros fueron ejemplo de cómo el flamenco se integró en la música clásica, utilizando sus ritmos y sonoridades para crear una música que era a la vez moderna y profundamente arraigada en la tradición española. Esta integración no se limitó a la mera cita de melodías populares, sino que implicó una profunda asimilación de los modos, ritmos y estructuras de la música tradicional. Asimismo, la música popular española con sus diversos regionalismos sirvió a los compositores una amplia paleta de colores y estilos que enriquecieron su lenguaje musical incorporando elementos de danzas y canciones populares en sus obras, creando una música que reflejaba la diversidad y vitalidad de la cultura española.

Gracias al estudio realizado en este capítulo podemos apreciar más claramente los procesos del nacionalismo musical español en el siglo XX y su relación con el impresionismo, destacando la capacidad de los compositores españoles para fusionar tradición y la

modernidad a través de la incorporación de elementos de la música popular y folklórica española y las técnicas innovadoras del impresionismo creando un lenguaje musical que refleja la identidad cultural de España de una manera nueva y vibrante.

11. Capítulo 2: Características rítmicas y sonoras presentes en la música española popular flamenca.

11.1 Introducción:

Una de las manifestaciones artísticas que se encuentran profundamente enraizada en la cultura española moderna es la música flamenca, por lo tanto, ha sido objeto de admiración y estudio durante décadas. Su impacto e influencia no solo se limita a sus formas tradicionales presentes en el cante y baile, sino que también ha sido de amplia influencia su representación en la música instrumental, especialmente en la guitarra. Parte de los procesos de construcción de la identidad en España que se dieron en el siglo XX fue el periodo de florecimiento que sufrió la guitarra española y que conllevó una transformación de suma importancia, durante el cual muchos compositores se inspiraron en los elementos del flamenco para crear obras de una riqueza y complejidad extraordinarias y que fueran emblema de estos procesos nacionalistas.

Realizar tareas investigativas sobre los elementos de la música flamenca que están presentes en la música española de este periodo es de vital importancia por varias razones. En primer lugar, nos permite comprender mejor cómo las técnicas y estilos flamencos han sido adaptados, transformados y desarrollados por compositores que buscaban realizar una modernización de las músicas académicas ampliando su riqueza a través de la música popular española, enriqueciendo el repertorio guitarrístico y llevando la guitarra española a nuevas

alturas de expresividad y virtuosismo. En segundo lugar, esta investigación revela las intersecciones entre la música popular y la música clásica, mostrando cómo el flamenco, con sus raíces en la cultura popular andaluza, ha permeado el mundo de la música académica y ha contribuido a la evolución de la guitarra como instrumento solista y de concierto.

Además, esta investigación proporciona una perspectiva histórica y analítica sobre el desarrollo de la guitarra flamenca y su claro impacto en la identidad cultural y social española. A través del análisis de las obras seleccionadas de compositores del siglo XX, se podrá rastrear cómo el flamenco ha sido utilizado no solo como una fuente de inspiración musical, sino también como un medio para expresar, desarrollar y preservar la herencia cultural de España. Esto denota la importancia de investigar y comprender los elementos flamencos que están presentes en la música compuesta para guitarra en el siglo XX puesto que no solo enriquece nuestro conocimiento y apreciación de esta forma de arte del periodo, sino que también destaca la importancia de la guitarra en la evolución del flamenco y en la música española en general. Este estudio trata de ofrecer una valiosa contribución a la comprensión de cómo las tradiciones musicales pueden influir y ser transformadas a través del tiempo y de procesos específicos, donde se refleja la continua interacción entre lo antiguo y lo nuevo, lo popular y lo académico, lo local y lo global.

11.2 Características Rítmicas y Sonoras Presentes en la Música

Española Popular Flamenca

La música flamenca es una forma artística que se ha desarrollado a lo largo de los siglos, impregnando la sociedad española con una gama de texturas rítmicas y sonoras que han enriquecido su entorno cultural. Originario de Andalucía, el flamenco es conocido por su

compleja mezcla de música, canto (cante), y baile (baile). En este ensayo, exploraremos las características rítmicas y sonoras que definen esta música popular, examinando los elementos que la hacen única y cómo estos componentes han contribuido a su perdurabilidad y popularidad.

11.3 Orígenes y Evolución del Flamenco

“Al igual que toda la música de transmisión oral, el flamenco tiene unos orígenes inciertos y lejanos en el tiempo. El paso de las distintas culturas que han habitado el sur de la Península Ibérica, como tartesos, fenicios, griegos, romanos, árabes, judíos y cristianos, ha configurado, en gran medida, los cimientos de la música flamenca. A partir de finales del siglo XVIII, el flamenco pasa de ser una música de carácter anónimo y popular a convertirse en una expresión artística de autor, manteniendo la esencia popular por su aprendizaje oral.” (Gértrudix Lara, F., Gértrudix Barrio, F., & Gértrudix Barrio, M. 2009)

La música y cultura flamenca tiene sus raíces basadas en una amalgama de culturas que han coexistido ubicadas en la región de Andalucía, esto incluye influencias moriscas, gitanas, judías y cristianas. Esta fusión cultural ha dado lugar a toda una manifestación artística única y por lo tanto a una música que es tanto variada como rica en tradición. Es importante mencionar que a través de los siglos el flamenco ha pasado de ser una forma de expresión marginal y de alguna manera rechazada a ser vista como una reconocida y respetada forma de arte, tanto en España como en el resto del mundo siendo hasta el día de hoy un gran referente no solo en la música popular española sino como se muestra en esta investigación en la música académica. Esta información se nos es mencionada por Felipe Gértrudix Lara., Felipe Gértrudix Barrio, y Manuel Gértrudix Barrio en su libro Palos y estilos del flamenco donde nos menciona:

“Los orígenes del flamenco tienen como referencia las influencias recibidas de múltiples culturas: fenicios, cartagineses, griegos, romanos, árabes, judíos, etc. Todos estos pueblos, que fueron concurriendo en Andalucía a lo largo de la historia, sembraron la semilla que lentamente habría de dar como fruto el folclore andaluz, que ha sido el fundamento musical y poético de los cantes flamencos, gracias a la interpretación individual de sus mejores artistas.” .” (Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 17)

Es importante tomar en consideración que existen elementos que constituyen características importantes ya sea técnicas o históricas que deben de ser tomadas en cuenta por lo tanto se mencionaran algunos elementos esenciales que representan el estilo de música flamenca.

11.4 Elementos Característicos del Flamenco:

11.4.1 El Cante – El Canto.

El cante en la música flamenca es toda una construcción de estilo y características específicas enfocadas en el canto dado en la música flamenca por lo tanto es una expresión vocal distintiva, fundamental y emblemática de este género musical, El cante flamenco se distingue por su capacidad para transmitir una amplia gama de emociones a través de una interpretación vocal altamente ornamentada y con una expresividad característica y muy emotiva.

El cante es forma de expresión íntima y personal y que es esencial para la transmisión de sentimientos profundos como la alegría, la tristeza, el dolor y el amor en la vida del español. A lo largo de los siglos, el cante flamenco fue evolucionando y adaptándose a diferentes contextos sociales y culturales en España, pero siempre manteniendo su esencia emocional y su conexión con la vida y vivencias cotidianas de las personas. El cante flamenco

es quizás el corazón y herramienta de transmisión emocional del flamenco donde los cantaores (cantantes) utilizan una variedad de técnicas vocales para lograr este efecto, incluyendo el uso del melisma, la modulación y una variedad de timbres vocales.

“La voz es el elemento principal del cante flamenco. Tanto en el hombre como en la mujer pueden existir distintos tipos de voces flamencas dependiendo del timbre, altura o la manera de interpretar una canción. Así, podemos distinguir las voces afillá, redonda, cantaora, laína, natural y de falsete. Técnicamente la interpretación del cante flamenco requiere, especialmente en los cantes más exigentes, una buena preparación que permita realizar al cantaor los giros, melismas o cambios de registro de forma natural y estética. Junto con la copla y la música, constituyen los factores intrínsecos de este arte.” (Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 18)

El cante flamenco no es solo una forma de entretenimiento o simple muestra de un fragmento de la amplitud de la riqueza del arte español; también es una parte integral de la identidad cultural andaluza y española y que es esencial en esta investigación como elemento fundamental del proceso y construcción nacionalista española. A través del cante, se preservan y transmiten historias, tradiciones y valores culturales al ser un medio popular de difusión y expresión social. La influencia del cante flamenco se extiende más allá de España, siendo reconocido y apreciado a nivel internacional. En 2010, la UNESCO declaró al flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, subrayando su importancia y la necesidad de su preservación.

Del desarrollo e importancia del flamenco Ramonet Rodríguez nos menciona en su tesis de “las técnicas y estilos musicales del flamenco”:

“A partir de 1860 poco a poco fue formándose en Andalucía una atmósfera altamente propicia para el cante y el baile. Se da una invasión creciente de gitanismos en los lenguajes cotidianos y literario de la época y además la aparición del tema gitano en la poesía, como, por ejemplo: las Poesías Andaluzas del malagueño Tomás Rodríguez y Díaz Rubi (1817-1890), las Costumbres Andaluzas, romances del sevillano Benito Más y Prat (1820-1894). Los novelistas Fernández y González y Pérez Galdós acusan en muchas de sus obras la presencia de lo gitano. A inicios del siglo XX, con el Romancero Gitano y el Poema del Cante de Federico García Lorca, se alcanza un clima muy favorable para el desarrollo del flamenco”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág. 25).

11.4.2 Los Timbres Vocales en el Flamenco.

El cante flamenco es un arte musical complejo y profundamente arraigado en la cultura española, Uno de los aspectos más distintivos del flamenco es la diversidad de timbres vocales que utilizan los cantaores y cantaoras, estos timbres no solo aportan riqueza y variedad al género, sino que también reflejan la profunda conexión entre la técnica vocal y la expresión emocional, según *Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. (2009)* se mencionan características distintas para diferentes tipos de voces, hay que tomar en cuenta que al ser un estilo musical que nace desde las raíces gitanas y desde las practicas populares no necesariamente estas voces son “pulidas” técnicamente como lo serian en la música académica, al menos desde una perspectiva únicamente basada desde la técnica clásica y por ende esto repercute en la diversidad de rasgos sonoros, técnicos y de textura propios de los cantaores de la música flamenca, en el libro Palos y estilos del flamenco escrito por Felipe Gértrudix Lara, Felipe Gértrudix Barrio, y Manuel Gértrudix se nos habla de esta clasificación.

“Son muchas las denominaciones que se aplican a los distintos timbres que producen las voces en el flamenco. Así podemos encontrar, la voz natural, cantaora, flamenca, gitana, afillá, rajá, laína, redonda,

fácil, de falsete, flexible, impostada, grave, aguda, vibrante, estridente, armoniosa, viril, con donosura, ronca, rota, ruda, baja, alta, de pecho, ligera..” (Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 18)

Podríamos entonces crear una lista de ciertas características para estas variables de voz al cante flamenco.

Tipos de Voz en el Flamenco:

Afillá: La voz afillá, es caracterizada por el desarrollo sobre sus tonos graves y opacos, es ronca, áspera y fuerte, gracias a esto es especialmente adecuada para aportar un mayor dramatismo a los cantes más antiguos, como las tonás y siguiiriyas.

Redonda: La voz redonda es distinguida por ser dulce, suave y viril. Es también conocida como "voz flamenca" debido a su capacidad de permitir un mayor virtuosismo interpretativo gracias a su redondez.

Cantaora: La voz cantaora se caracteriza por ser rítmica, gracia, frescura y flexibilidad, es ideal para los cantes en festeros como las bulerías, alegrías, jaleos y tangos. Los cantaores con este tipo de voz tienen la característica única de manejar el compás con aparente facilidad, entrando y saliendo sin problemas en cada ciclo armónico.

Laína: La voz láina es aguda y vibrante, estas características la hacen especial y perfecta para ejecutar arabescos, floreos y ornamentaciones vocales. Es ideal para cantes como los verdiales, fandangos abandolaos, malagueñas, granaínas, murcianas, tarantas y otros cantes de Levante.

Natural: La voz natural, es también conocida como voz de pecho o gitana, tiene ciertas similitudes con la voz afillá debido al desgarramiento que el cantaor le imprime en ciertos tercios, enfatizando la interpretación. Se asemeja también a la voz redonda, aunque carece de su suavidad y dulzura, resultando por ello más impactante.

Falsete: La voz de falsete permite a los cantaores alcanzar registros propios de mujeres o niños que son imposibles de lograr con la voz natural. Esta capacidad es muy útil en los cantes de ida y vuelta (como las milongas, vidalitas, guajiras) y en algunas adaptaciones flamencas, permitiendo tesituras más agudas y llamativas, especialmente en los cantes levantinos.

A través del cante, los intérpretes pueden conectar con su audiencia de una manera más íntima, emotiva y visceral pues su complejidad melódica, rítmica y técnica, junto con su capacidad para transmitir una amplia gama de emociones, lo convierten en una expresión única y muy característica del acervo cultural español y de igual manera la capacidad de manipular y variar el timbre vocal es una habilidad esencial para cualquier intérprete de flamenco, y es una de las razones por las que este género musical sigue siendo tan poderoso y evocador.

11.4.3 El Baile o Danza

El baile flamenco es una manifestación artística completa, donde se complementa a través de la música, que aporta desde elementos de suma importancia a nivel de expresión emocional, esto gracias al cante y el toque (la música y el canto), complementando y amplificando esta característica emocional con la danza o baile. Los bailaores (bailarines) utilizan movimientos complejos de pies, brazos y cuerpo para interpretar y responder a la música, creando un diálogo dinámico entre el baile y los otros elementos del flamenco. Aunque el baile es esencial y de suma importancia como manifestación de la cultura flamenca para fines de esta investigación no se adentrará en sus características sino únicamente la mención de su existencia e importancia, y de igual manera ciertas características de su

complejidad, de esto nos mencionan *Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009)* en su libro palos y estilos del flamenco:

“La ejecución del baile flamenco exige el control de dos habilidades fundamentales, por un lado, el ritmo del compás llevado por los pies, que se controla gracias a tres técnicas distintas: zapateado, punteado y pateo; por otro, la expresión corporal, en especial el movimiento de manos y dedos, que completan el entramado barroco presente en este tipo de baile”. (*Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 20*)

11.4.4 Toque (Guitarra)

El toque es el término utilizado para describir la acción de interpretar un instrumento específico, en este caso la guitarra flamenca, y es ella quien desempeña un papel crucial en el acompañamiento del cante y el baile. Los guitarristas flamencos emplean una variedad de técnicas interpretativas que son de suma importancia rítmica y expresiva como lo son: el rasgueo, el picado, el trémolo y el alzapúa, para crear una base rítmica y melódica rica y compleja. Mas adelante se abarcará con mayor profundidad estas técnicas en la sección “técnicas propias de la guitarra”.

11.4.5 Polirritmia y Contratiempos

La polirritmia es una característica destacada en el flamenco, donde diferentes ritmos se superponen y se entrelazan. Los guitarristas y percusionistas flamencos a menudo juegan con los contratiempos y los desplazamientos rítmicos para crear tensión y liberar energía, lo que añade una capa adicional de complejidad a la música.

11.4.6 Palmas y Jaleos

Las palmas (aplausos rítmicos) y los jaleos (gritos de ánimo) son elementos esenciales en la interpretación de la música flamenca. Las palmas proporcionan un soporte interpretativo y rítmico adicional, mientras que los jaleos sirven para animar a los intérpretes y marcar los momentos de clímax en la música. Ambos elementos contribuyen a la atmósfera de interacción y participación tanto de intérpretes como público y que es característica de estas músicas.

11.5 Características Rítmicas del Flamenco

11.5.1 Compás

Según Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009) el compás es la estructura rítmica que subyace a toda la música flamenca. Es un concepto fundamental y se refiere a la repetición de patrones rítmicos específicos que son esenciales para cada estilo de flamenco, conocido como "palo". Los compases flamencos pueden ser muy complejos, con acentuaciones irregulares y patrones asimétricos que desafían las métricas occidentales tradicionales.

“El ritmo musical se entiende como la sucesión y combinación de sonidos y silencios de distintas duraciones. En cada uno de los palos seleccionados hay una rítmica característica presente y muy marcada por los instrumentos que acompañan. Esto genera una célula rítmica que se repetirá constantemente, dando lugar a un obstinado” aprendizaje de los palos flamencos mediante el uso de la pintura abstracta”(Colomina-Molina, T. 2021, pág. 6)

Tanto como el tipo de compas como el ritmo contenido en él puede considerarse la espina dorsal de la estructuración de acentos y arquitectura musical del mundo flamenco. Es sencillo reconocer la música flamenca gracias a su ritmo y acentos distintivos. Este ritmo, que es prototípicamente español y conocido como petenera, La petenera se interpreta en un compás de 12 tiempos, similar a otros palos flamencos como la soleá o la bulería. Sin embargo, lo que distingue a la petenera es su acentuación y la forma en que se subdividen los tiempos y se diferenciaba del resto de Europa en el siglo XVI por su carácter alegre y expresivo.

Un ejemplo de escritura rítmica y acentuación de varios ritmos flamencos es el siguiente:



Imagen extraída de: aprendizaje de los palos flamencos mediante el uso de la pintura abstracta, Colomina-Molina, T. (2021)

Existen estilos flamencos que se interpretan tanto en ritmos binarios como ternarios. Sin embargo, una característica que quizás defina más claramente si una canción es flamenca o tiene sabor flamenco es cuando la rítmica no es ni binaria ni ternaria, sino una combinación

de ambos. El ritmo binario en dos tiempos, o su extensión en cuatro tiempos, se utiliza en algunos palos rítmicos flamencos como el tango, la farruca, el garrotín o la rumba.



Ejemplo de tango flamenco, extraído de Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 20)

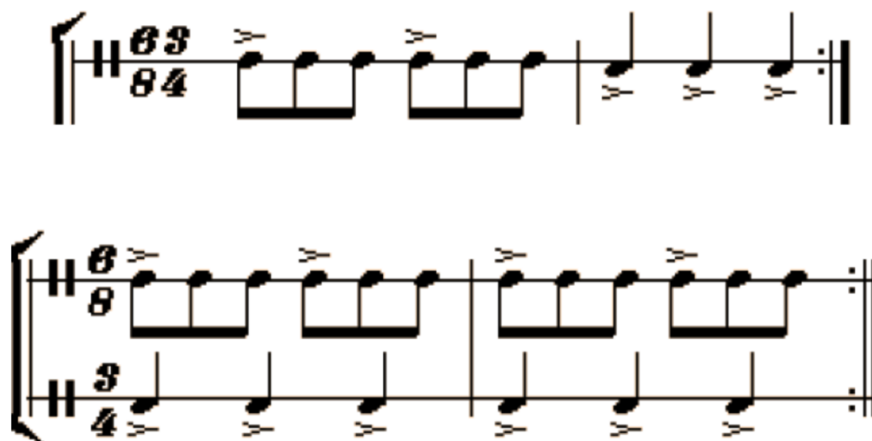
Por otro lado, el ritmo ternario en tres tiempos se emplea en palos rítmicos flamencos como los fandangos y en ritmos de carácter más folclórico, como las sevillanas o los verdiales malagueños.



Ejemplo de ritmo ternario en el flamenco, extraído de Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 20)

La gran mayoría de los palos flamencos se ejecutan combinando un compás binario de 6/8 (a dos tiempos) con un compás ternario de 3/4 (a tres tiempos), con ciertas variaciones. Se refiere Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009) a este ritmo, que es típicamente español y conocido desde el Renacimiento y define un tipo de música popular diferente a la que se produce en el resto de Europa. De hecho, este ritmo también influencia mucha de la música culta española a lo largo de todos los tiempos.

Aunque el esquema más típico es combinar los ritmos por separado, también es común la interpretación de los dos compases al mismo tiempo, creando una riqueza rítmica que es distintiva del flamenco y que resalta su complejidad y expresividad. Esta dualidad en la rítmica flamenca no solo define su identidad, sino que también añade una capa adicional de dinamismo y emoción a la música, que es una de las razones por las que el flamenco es tan profundamente apreciado y muy reconocible.



Ejemplo de ritmo combinado binario y ternario en el flamenco, extraído de Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 20

Los palos o ritmos flamencos poseen una amplia y rica variedad de características rítmicas, de métricas y acentuaciones que definen su carácter único. Desde la solemnidad de la soleá hasta la alegría de las bulerías, cada palo flamenco aporta su propia esencia e identidad al vasto mundo del flamenco y del acervo de la música española. Teresa Colomina en su libro *Aprendizaje de los palos flamencos mediante el uso de la pintura abstracta* hace una mención de las características y distinciones por compas e interpretación de los ritmos flamencos:

“El compás es la unidad fundamental del ritmo. De los estilos seleccionados todos van a estar sometidos al compás y al ritmo, excepto la saeta que es considerado un estilo libre. En flamenco existen tres tipos de compases diferentes: binario, ternario y amalgama.” (Colomina-Molina, T. 2021, pág. 25)

A continuación, se presenta una lista de algunos ritmos o palos Flamencos con sus Características de Ritmo, Métrica y Acentuación:

11.5.2 Soleá

Carácter: Solemnidad y profundidad emocional

Métrica: Compás de 12 tiempos

Acentuación: Acentos en los tiempos 3,6,8,10 y 12

Esquema de pulsos (números) y acentos por pulso (x)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		X			X		X		X		X

El cante por Soleá se estructura en ciclos de 12 tiempos. Para medir y comprender estos ciclos, utilizamos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar cada ciclo. Sin embargo, los acentos no caen en el primer tiempo de cada compás, como ocurre en la lógica musical convencional, sino que se colocan en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12. Se elige la subdivisión del ciclo en 4 compases porque generalmente las divisiones armónicas se encuentran en el primer tiempo de cada compás.

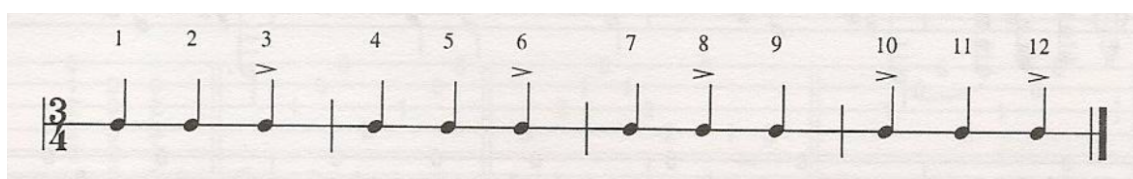


Imagen extraída de “Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol. 1)”. Rubiano Granados, M. (1998), pág. 51).

11.5.3 Seguiriya

Carácter: Intenso y trágico

Métrica: Compás de 12 tiempos, agrupado en 5 + 7 tiempos, igual que la bulería, pero empezando en pulso 8

Acentuación: Acentos en los tiempos según compás.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
X	X		X			X			X		

Según Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009), El cante por Siguiriya, al igual que el instrumento que lo acompaña, se desarrolla en ciclos de 5 tiempos, alternando entre un compás simple (3/4) y uno compuesto (6/8), donde la corchea del 3/4 es igual a la corchea del 6/8. Se comienza a contar en el segundo tiempo del compás de 3/4 y, después de pasar por el compás de 6/8, se concluye en el primer tiempo del siguiente compás de 3/4, completando así el ciclo. Los acentos recaen en los tiempos 1,2,3,1,2, específicos dentro de este patrón alternante.

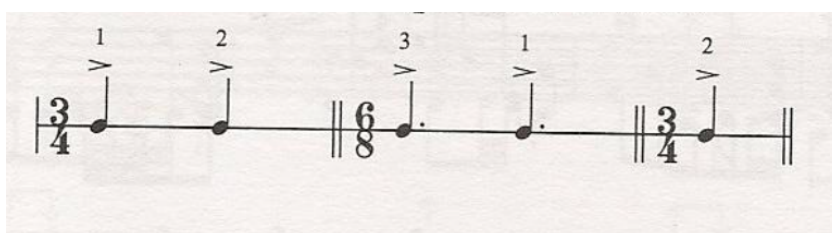


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol. 1)". Rubiano Granados, M. (1998), pág. 51).

11.5.4 Tientos

Carácter: Lento y solemne

Métrica: Compás binario doble de 4 tiempos

Acentuación: Acentos en los tiempos 1, 3, 5 y 7

1 2 3 4 5 6 7 8

X X X X

Según Granados, Manuel. (1998). El cante por Tientos, al igual que el instrumento que lo acompaña, se desarrolla en ciclos de 8 tiempos. Para medir y comprender este ciclo, utilizamos el compás de 4/4, empleando dos compases para completarlo. Los acentos recaen en los tiempos 1 y 3 de cada compás, siguiendo la lógica musical. Optamos por subdividir el ciclo en 2 compases de 4/4, ya que las divisiones armónicas generalmente se encuentran en el primer tiempo de cada compás.

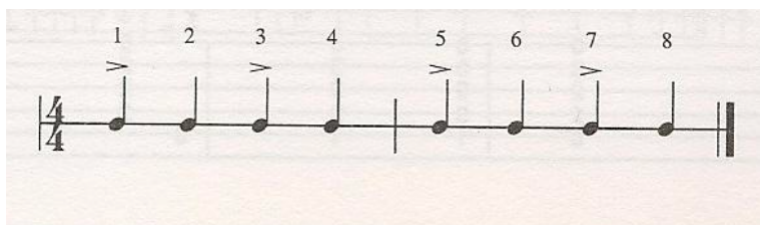


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol. 1)". Rubiano Granados, M. (1998), pág. 69).

11.5.5 Bulería

Carácter: Alegre y dinámico

Métrica: Compás de 12 tiempos, en 4/4 a doble compás.

Acentuación: Acentos en los tiempos 3,6,8,10 y 12, pero puede variar

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

X X X X X

Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009) y Granados, Manuel. (1998). nos indican que cante por Bulerías, al igual que el instrumento que lo acompaña, se desarrolla en ciclos de 12 tiempos. Para medir y comprender estos ciclos,

se utiliza el compás de 3/4, empleando cuatro compases para completar el ciclo y numerándolos del 1 al 12. Es importante tener en cuenta que los acentos no recaen en el primer tiempo de cada compás como lo harían según la lógica musical tradicional, sino en los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12.

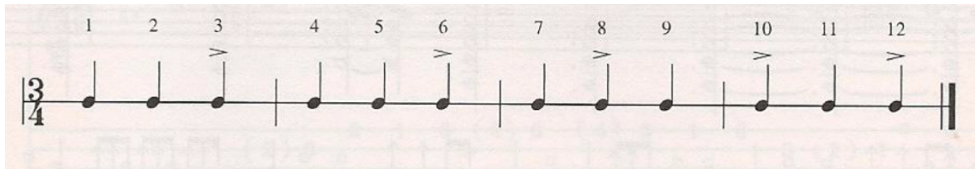


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.2)". Rubiano Granados, M. (1998), pág. 69).

11.5.6 Alegrías

Carácter: Festivo y luminoso

Métrica: Compás de 12 tiempos

Acentuación: Acentos en los tiempos 3,6,8,10 y 12

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
		X			X		X		X		X

Según Granados, Manuel. (1998), el cante por Alegrías se desarrolla al igual que el instrumento que lo acompaña en ciclos de 12 tiempos. Para su medición y comprensión utilizaremos el compás de 3/4, empleando 4 compases para completar dicho ciclo, numerando éste del 1 al 12, teniendo en cuenta que los acentos no recaerán sobre el primer tiempo de cada compás, como ocurre en la lógica musical, sino en los tiempos 3. 6. 8. 10 v 12.

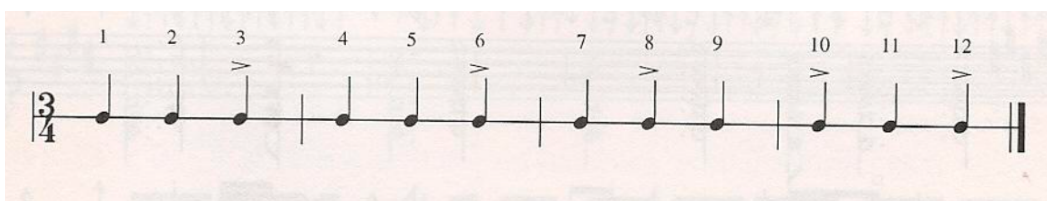


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.21)". Rubiano Granados, M. (1998), pág. 59).

11.5.7 Tangos

Carácter: Rítmico y bailable

Métrica: Compás binario de 4 tiempos

Acentuación: Acentos en los tiempos 1 y 3

1 2 3 4
X X

El cante por Tangos se desarrolla en ciclos de 8 tiempos, para Granados, Manuel. (1998) debemos tomar para su medición y comprensión el compás de 4/4, empleando dos compases para completar dicho ciclo, recayendo los acentos como ocurre en la lógica del compás musical en los tiempos 1 y 3 de cada compás. Utilizaremos la subdivisión del ciclo en 2 compases de 4/4 donde generalmente las divisiones armónicas serán en el primer tiempo de cada compás y en algunos casos dependiendo del diseño armónico también en el tercer tiempo del primer compás.

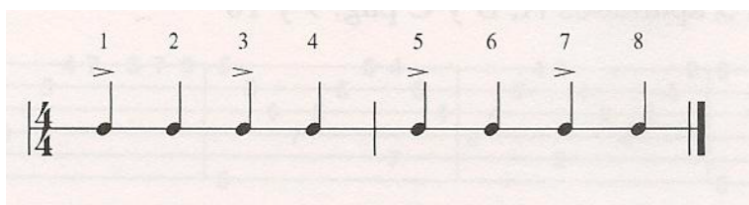


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.2)". Rubiano Granados, M. (1998), pág.62).

11.5.8 Fandango

Carácter: Fluido y melódico

Métrica: Compás ternario de 3/4

Acentuación: Libre

Según Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel Barrio (2009) Existen dos formas de fandango que, aunque relacionadas, difieren considerablemente en su concepto:

11.5.8.1 Fandango de Huelva: Este tipo de fandango tiene una concepción rítmica y se estructura en un compás de 3/4, determinado por un ciclo de 12 tiempos. Se caracteriza por partir de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco. Al comenzar la letra (primer verso o tercio melódico), se produce un tránsito repentino y momentáneo a la Armonía Tradicional, para luego retornar al Modo Dórico Flamenco al finalizar el último verso.

11.5.8.2 Fandango Natural: Este fandango tiene una concepción libre, sin estar sujeto a ninguna pauta rítmica determinada. Generalmente, se introduce con un prelude de guitarra que expone un motivo temático enmarcado en el estilo rítmico del Fandango de Huelva, predisponiendo al cante con un remate o cierre característico. En su desarrollo, cada tercio o verso melódico de la voz se apoya cadenciosamente con el acorde correspondiente a su conclusión. La letra sigue unos pasos tonales específicos e invariables que determinan una medida inconsciente, no rítmica, sino obligatoria, de paso por los tonos que conforman la progresión. Al igual que el Fandango de Huelva, el Fandango Natural también parte de la Cadencia Andaluza o Modo Dórico Flamenco, sufre un tránsito momentáneo a la Armonía Tradicional al iniciar la letra, y retorna al Modo Dórico Flamenco al concluir el último verso. La concepción y ejecución del cante del Fandango Natural es libre o ad libitum, con los pasos tonales específicos de la letra determinando la progresión armónica.

Un ejemplo del estilo libre del Fandango es el siguiente:

The image displays a musical score for 'Fandango de Huelva y Natural'. It consists of two systems. The first system features a vocal line labeled 'Voz Ad libitum' and a guitar line. The guitar line includes a six-line tablature with fret numbers: 1, 3, 0, 1, 3, 0, 2, 3, 2, 0, 1, 0, 2, 3. The second system continues the vocal and guitar parts, with a guitar line that includes a six-line tablature: 1, 0, 3, 0, 1, 3, 0, 2, 3, 2, 0, 3, 1, 0, 3, 2, 1, 3, 3, 2, 3, 1. The score is set in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.2)". Rubiano Granados, M. (1998), pág.79).

11.5.9 Tarantas

Carácter: Libre y profundo

Métrica: Sin compás fijo (libre)

Acentuación: Variable, dependiente del intérprete

Para Granados, Manuel. (1998) El Cante de Taranta no sigue una pauta rítmica específica debido a su concepción libre que tiene relación y es derivada del ritmo del Fandango. La progresión armónica es determinada por las características de la letra, lo que crea una medida inconsciente. En este caso, dicha medida no es rítmica, sino que se basa en la obligatoriedad de pasar por los tonos que conforman la progresión.

Un ejemplo de este ritmo lo encontramos en la siguiente imagen perteneciente al libro de Manuel Granados:

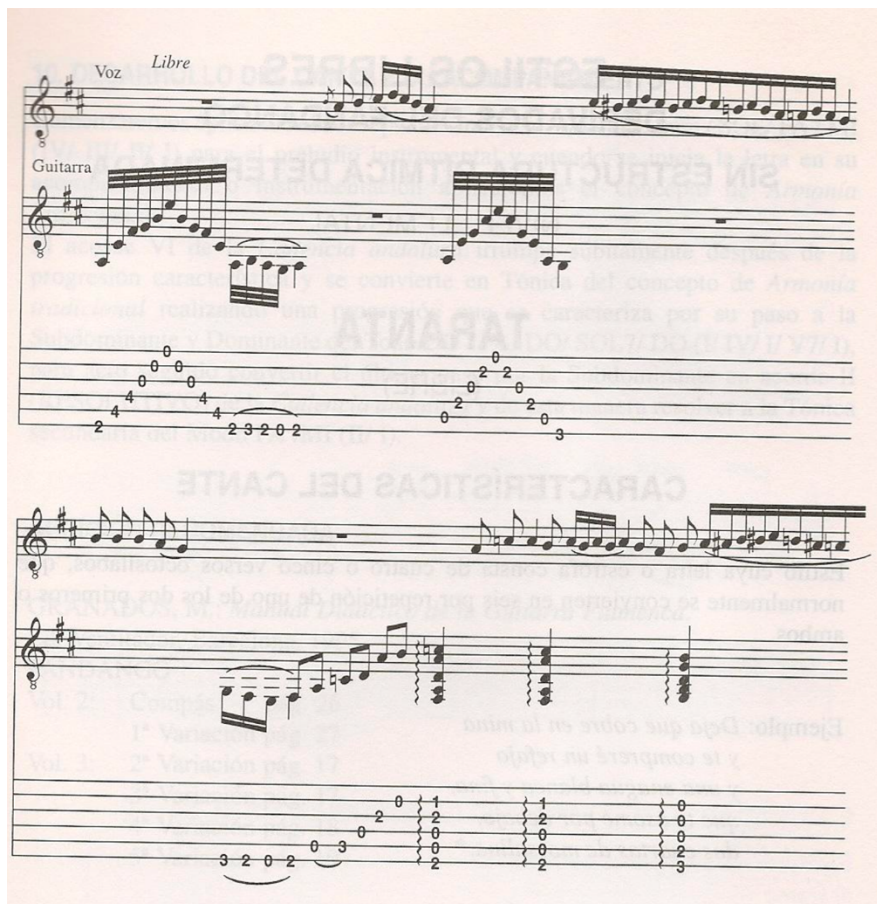


Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.2)". Rubiano Granados, M. (1998), pág.88).

11.5.9 Malagueñas

Carácter: Libre y melódico

Métrica: Sin compás fijo (libre)

Acentuación: Variable, dependiente del intérprete

De igual manera para Granados, Manuel. (1998) igual como en los ejemplos anteriores se derivan a los conceptos libres del Fandango y por lo tanto su medida es resultado de la interpretación y acompañamiento al cante y sus características tonales de la progresión. Un

ejemplo de este ritmo lo encontramos en la siguiente imagen perteneciente al libro de Manuel Granados:

The image shows a musical score for voice and guitar. The top system is labeled 'Voz Libre' and 'Guitarra'. The voice part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. The guitar part consists of two staves: a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a corresponding rhythmic pattern of numbers (0, 1, 2, 3) indicating fret positions. The second system continues the melodic and rhythmic lines.

Imagen extraída de "Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol.2)". Rubiano Granados, M. (1998), pág100).

A continuación, se adjuntan esquemas rítmicos y de interpretación de la guitarra pertenecientes a la tesis Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico, del maestro costarricense Ramonet Rodríguez Castillo (2006) donde se ejemplifican algunos de estos ritmos anteriormente mencionados y que dan una referencia sumamente importante al estudio de los ritmos o palos flamencos.

11.5.10 Compas de Bulería:

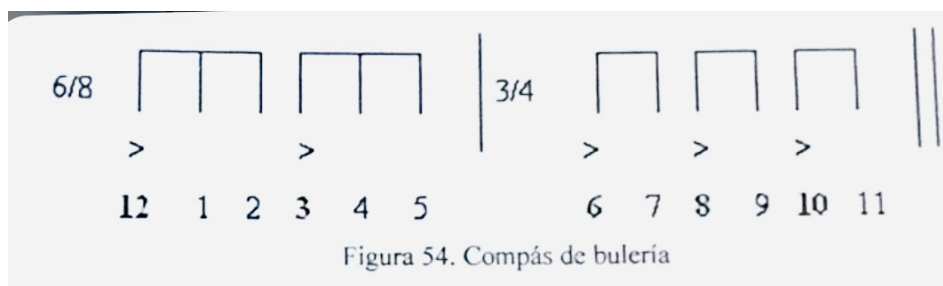


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág. 114).

Rasgueo de Bulería en 4 compases de 3/4 comenzando en el pulso 12.

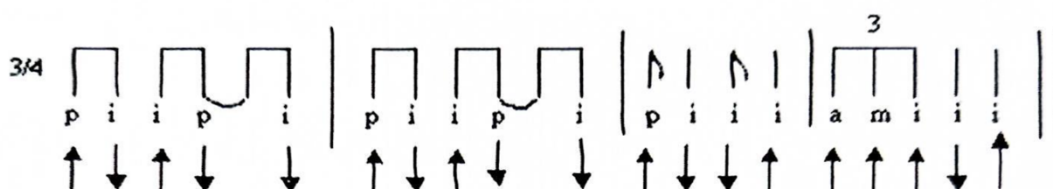


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.120).

Posible interpretación en la guitarra del esquema de bulería:



Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.114).

11.5.11 Ritmo tradicional de Sevillana con rasgueo:

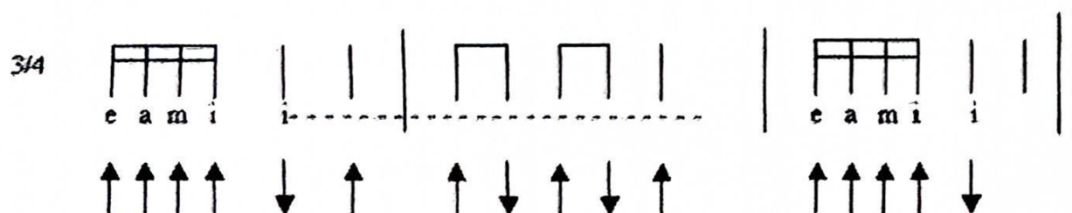


Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.124).

Ritmo tradicional de Sevillana moderno con rasgueo:

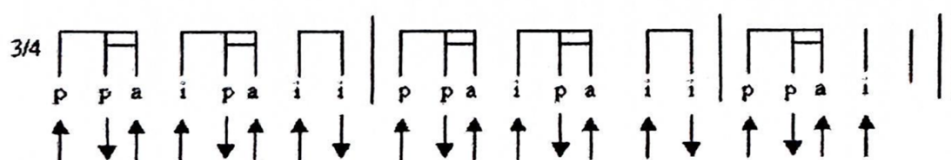


Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.124).

11.5.12 Ritmo de Zapateado con rasgueo:

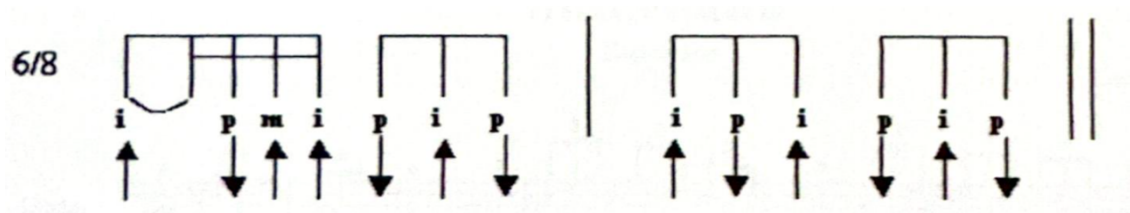


Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.130).

Ritmo de Zapateado en 2/4 con rasgueo:

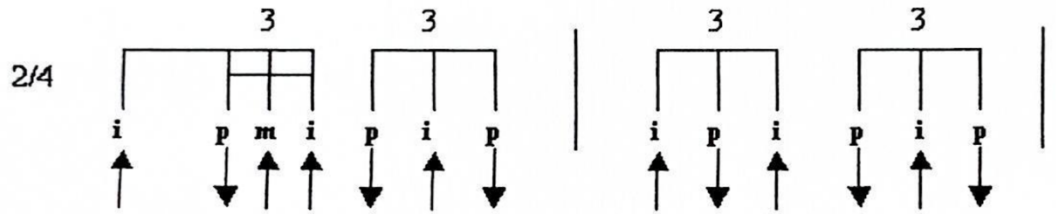


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.130).

11.5.13 Escritura del compás de Solea:

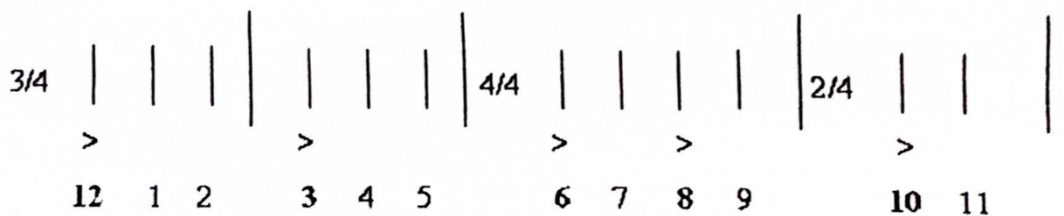


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.136).

11.5.14 Estructura rítmica de la Malagueña derivada de los verdiales:

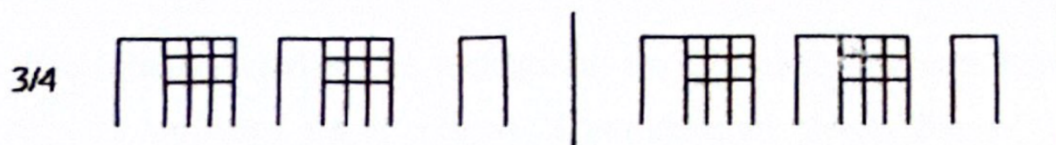


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.147).

Estructura rítmica con aumentación de la Malagueña:

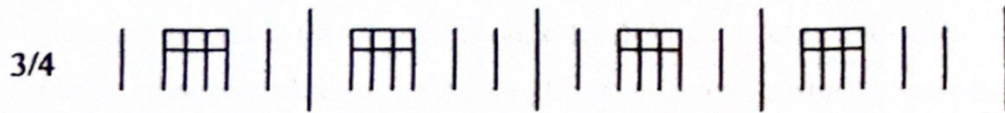


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.130).

Estructura de variante de Malagueña:

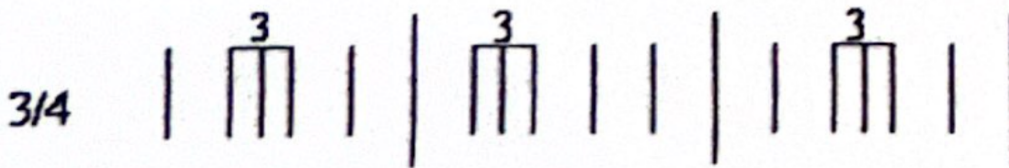


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.130).

Estructura de variante con rasgueo escrito de Malagueña:

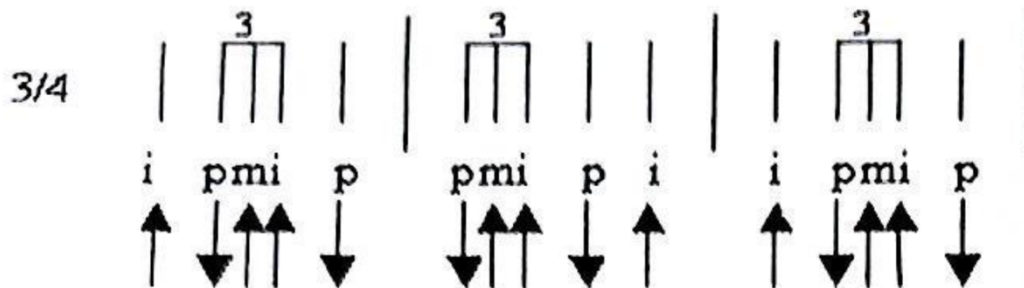


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (: Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.130).

11.6 Características Armónicas del Flamenco

No todos los estilos del flamenco se pueden analizar desde la perspectiva de la armonía tradicional. En algunos estilos, el comportamiento de las estructuras armónicas y sus relaciones varía y no se ajusta a las normas establecidas dentro de la armonía tradicional. En su lugar, sigue sus propias necesidades sonoras.

Según Rodríguez Castillo Ramonet (2006) Por ejemplo, en la armonía de la bulería, encontramos comúnmente el acorde de La menor con novena menor (Am9) como eje central. Aunque este acorde se conoce como A(add-9), su comportamiento es muy diferente. La novena menor, es decir, el Si bemol, funciona como sensible del La y resuelve de manera descendente, mientras que el Sol sostenido también actúa como sensible resolviendo ascendentemente. Por su parte, el Sol natural tiene un carácter más dominante.



Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.184).

11.7 Escalas y Modos

La música flamenca tiene una paleta sonora muy característica que es resultado de un proceso de desarrollo de muchas influencias, por lo tanto, utiliza una variedad de escalas y modos que le dan ese distintivo color sonoro, Rodríguez Castillo Ramonet (2006) indica que el uso de escala más común es la resultante del modo frigio, que se caracteriza por un segundo grado menor (b2) y un tercer grado mayor (3), creando una tensión y característica

sonora que es fundamental para el sonido flamenco. También es común el uso del modo frigio con la tercera mayor (alterada), conocido como "modo flamenco".

De igual manera existe un uso tradicional de otros tipos de escalas tales como la escala menor armónica y la escala menor melódica, también se hace uso de otros modos como lo es el modo mixolidio.

Ejemplos de uso modal:

Modo Frigio alterado o modo flamenco.



Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.184).

Escala mayor ascendente y descendente con séptima menor (modo mixolidio).



Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.184).

Escala menor melódica (escala menor armónica con sexta alterada).



Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.184).

Otra característica muy importante del manejo armónico de la música flamenca es el uso de la llamada “cadena andaluza”, según Rodríguez Castillo Ramonet (2006) La cadencia andaluza es una secuencia de acordes muy característica en la música flamenca y en la música española en general. Es conocida por su sonoridad distintiva y es una de las estructuras armónicas más reconocibles en estos estilos musicales. La cadencia andaluza suele estar formada por los siguientes acordes en tonalidad menor: **Am - G - F - E**

También debemos tomar en cuenta que existe un uso no solo de carácter métrico a la hora de interpretar los ritmos flamencos, sino que existe un uso tonal predeterminado para cada ritmo o palo específico, Manuel Granados en su método de teoría de la guitarra flamenca nos menciona:

“La libertad que ha adquirido la Guitarra Flamenca de Concierto al desligarse del acompañamiento, ha creado que en la actualidad la elección del tono en el cual se compondrá el estilo no venga determinado por los Tonos o Modos en los cuales se configuraron tradicionalmente bajo la tutela del Cante, sino que será el propio compositor el que busque nuevos aspectos sonoros y ambientales.” (Rubiano Granados, M. (1998), pág. 49.)

A continuación, se citan algunos de ellos según Granados, Manuel. (1998):

Compás ternario (3/4)

- soleá (Mi dórico)
- soleá por bulerías (La dórico)
- bulerías (La y Mi dórico y en cualquier tonalidad mayor o menor*) alegrías (en cualquier tonalidad mayor o menor*)
- fandango (dóricos de mí y la)

Importante: las bulerías tradicionalmente en el tono de la mayor y menor, las alegrías tradicionalmente en los tonos mayores de mí, la y do, y en los tonos menores de mí y la.

Compás alterno (3/4 - 6/8)

- siguiroiya (La dórico)
- serrana (Mi dórico)
- cabales (La mayor)
- petenera (Mi dórico)
- guajira (en cualquier tonalidad mayor*)

Importante: las guairas tradicionalmente son interpretadas en el tono de La.

Compás binario y cuaternario (2/4 ó 4/4)

- tientos (La dórico) tangos (La dórico)
- farruca (en cualquier tonalidad menor*) zapateado (en cualquier tonalidad mayor*)
taranto (Fa# dórico)

Importante: La farruca tradicionalmente es interpretada en el tono de La menor, el zapateado tradicionalmente es interpretado en el tono de Do mayor.

Libres (sin estructura métrica determinada)

- taranta (fa# dórico)
- granaína (si dórico)
- malagueña (mi dórico)
- rondeña (do# dórico)

- minera (sol# dórico)

Ornamentación Melódica

La ornamentación como elemento rítmico y expresivo que es una parte integral de la música flamenca. Los cantaores y guitarristas emplean adornos melódicos como el melisma (varias notas cantadas en una sílaba), el mordente, el trino y el glissando para enriquecer la línea melódica y añadir emoción y expresividad a la música. Estas ornamentaciones no solo decoran la melodía, sino que también realzan el sentido rítmico y la dinámica del flamenco.

11.8 Técnicas de la guitarra flamenca aplicada a las obras de guitarra clásica del periodo de estudio.

A lo largo de su historia, la guitarra flamenca ha experimentado una notable evolución técnica e interpretativa, donde ha desarrollado técnicas muy específicas que le han permitido expresar su contenido emocional de manera efectiva y característica, y también así resolver sus necesidades de ejecución, interpretación, sonido y estilo. Inicialmente, se utilizaba principalmente como un instrumento de acompañamiento al cante o canto donde se utilizaban elementos sencillos, pero con el tiempo, fue ganando un gran protagonismo como instrumento solista. Aunque estas técnicas han sido creadas y perfeccionadas para servir a la música flamenca, es posible trasladarlas al ámbito de la guitarra clásica y es uno de los grandes elementos a analizar en esta investigación además de los conceptos armónicos y sonoros. Para Rodríguez Castillo Ramonet (2006) la aplicación de estos elementos técnicos se puede hacer de manera selectiva, aplicándolos a pasajes específicos donde puedan tener un usos y aporte determinante al sentido musical, proporcionando apoyo y ayudando a resaltar los elementos deseados. Estas técnicas pueden contribuir a mejorar la claridad en la

ejecución, alcanzar mayor soltura y fluidez, y lograr el efecto deseado, todo sin comprometer la sonoridad o el estilo de la obra.

La intención tal vez de esta fusión no es hacer que una obra clásica suene a flamenco, ni "aflamencar" una interpretación, tampoco será convertir al guitarrista clásico en un guitarrista flamenco y a la inversa. Más bien, se trata de la posibilidad de aprender y utilizar recursos técnicos flamencos en beneficio de una ejecución enriquecida y adecuada al concepto específico deseado, mejorando así las habilidades técnicas generales del intérprete.

Es importante destacar que muchos compositores contemporáneos, en su búsqueda de nuevas sonoridades y elementos innovadores, solicitan explícitamente el uso de técnicas flamencas en sus composiciones y es por esto que es clave en la investigación planteada, así mismo estas características no necesariamente son escritas o solicitadas por el autor sino son parte de un acervo sonoro y cultural que es parte integral de la música española. Esto subraya la versatilidad y el valor de estas técnicas, que pueden enriquecer significativamente el repertorio y la ejecución de la guitarra clásica, aportando nuevas dimensiones y matices a la interpretación musical.

También se debe considerar que todos estos elementos técnicos, así como la interpretación de la guitarra conllevan un esfuerzo y una serie de procesos complejos en el intérprete, no solo a nivel cognitivo y racional sino también a un alto nivel de desempeño físico y técnico, Ramonet Rodríguez nos aporta de gran manera donde nos menciona como estas exigencias se dan a nivel físico en el intérprete.

“Cuando el músculo es sometido a una contracción y actúa sobre un hueso determinado, éste produce movimiento. El estudio de los diferentes tipos de músculos y sus movimientos resultantes se llama quinesiología o cinesiología. En condiciones normales el músculo se mantiene en un estado de

semicontracción permanente, en un cierto grado de contracción denominado tono muscular que representa la condición indispensable para la ejecución de un movimiento correcto. Es muy importante el entrenamiento adecuado de los diferentes grupos musculares para mantener la tonicidad del músculo y elevar la capacidad de trabajo. El ejercitar los músculos produce aumento de la fuerza, aumento de la resistencia al esfuerzo y un aumento en la coordinación y seguridad de los movimientos. Es evidente que el guitarrista clásico ejercita determinados grupos musculares, sin embargo, en el flamenco podemos encontrar tecnicismos que obligan a ejercitar otros grupos musculares que no encontramos en los tecnicismos del clásico. De allí la importancia de encontrar otras fórmulas técnicas que sirvan de complemento al entrenamiento de los dedos y la mano. Además, es fundamental desarrollar las sensaciones táctiles, de presión y cinestésicas. Las sensaciones cinestésicas o propioceptivas cuyos receptores están localizados en los músculos, los tendones y las articulaciones, le informan al cerebro la posición del cuerpo en el espacio para que éste asegure la coordinación sin necesidad de la vista, el tacto o la audición. Es muy importante desarrollar esta sensación para controlar la fuerza, el desplazamiento y la coordinación de ambas manos.” (Rodríguez Castillo Ramonet (2006) pág. 78).

11.8.1 Alzapúa:

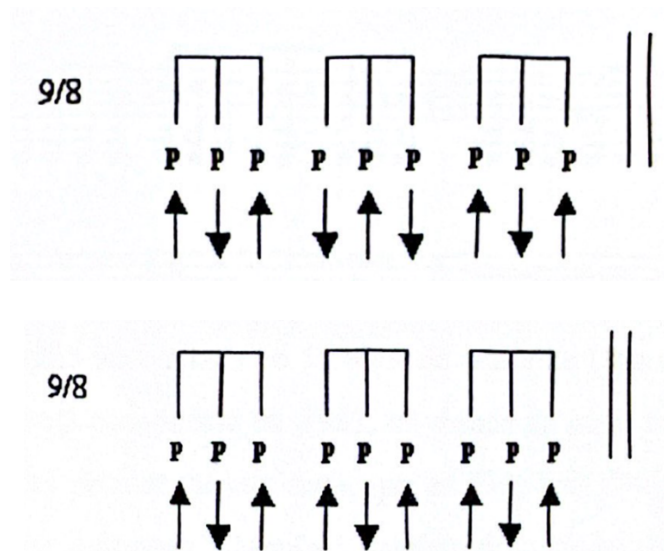
Es una técnica distintiva en la guitarra flamenca que se utiliza para producir un sonido rítmico y percusivo a través del ataque del dedo pulgar de la mano derecha donde combina el uso del pulgar para tocar notas individuales en una línea melódica principalmente en los bajos de la guitarra, pero igualmente rasgueos. La palabra "alzapúa" se refiere a los movimientos de alzar el dedo a manera de púa donde gracias al movimiento de alzar y bajar el dedo se realiza un ataque agresivo y característico a manera del ataque de púa en la guitarra. Según Rodríguez Castillo Ramonet (2006) podríamos hablar de 3 procesos en la aplicación y ataque de esta técnica.

Ataque Descendente: El pulgar (p) golpea una cuerda con un movimiento descendente.

Ataque Ascendente: El pulgar realiza un movimiento ascendente, golpeando la misma cuerda o una diferente.

Pulgar Apoyado: A menudo, después de estos ataques, el pulgar se apoya en una cuerda inferior para descansar y prepararse para el próximo movimiento.

Estos procesos se realizan rápidamente en secuencias variables dependiendo del ritmo deseado en la interpretación, se utiliza para agregar velocidad y percutividad a las obras en la música flamenca. Es especialmente útil para pasajes rápidos y ornamentales en piezas como bulerías, soleás y alegrías. Esta técnica permite al guitarrista flamenco destacar en las falsetas (pasajes solistas) y acompañando al cante y al baile. A continuación, podemos observar dos diagramas donde se puede apreciar la dirección del ataque del pulgar en un esquema rítmico.



Imágenes extraídas de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.82).

Aunque la técnica de alzapúa es principalmente asociada con la guitarra flamenca, puede ser adaptada y utilizada en la guitarra clásica para agregar diversidad técnica y color tonal por lo tanto se pueden ampliar las características y destrezas técnicas del interprete al mejorar la destreza y velocidad del pulgar, de igual manera el uso de estas técnicas aportan al discurso y contenido del texto musical al añadir una amplia gama textural y de timbre en las obras del panorama de la guitarra clásica, de esto Ramonet Rodríguez nos menciona:

“La técnica del alzapúa puede ser aplicada en determinados pasajes de obras de guitarra clásica, especialmente en secciones donde se repite varias veces una misma nota. Con el manejo del pulgar pulsado hacia abajo y hacia arriba se puede lograr una gran velocidad y fuerza en el ataque de las cuerdas”. (Rodríguez Castillo Ramonet (2006) pág. 69).

Podemos apreciar un ejemplo de esta técnica escrita ya en pentagrama en un fragmento para guitarra clásica continuación:



Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.69).

La técnica de alzapúa es una herramienta técnica de mucha utilidad en el arsenal del guitarrista flamenco y guitarrista clásico, ofreciendo velocidad, ritmo y una cualidad percusiva distintiva. Su incorporación en la guitarra clásica puede no solo enriquecer la interpretación

con una nueva textura, sino también mejorar la agilidad técnica y precisión del pulgar en el intérprete. Esta técnica particular representa una interesante fusión entre dos mundos musicales, llevando la riqueza del flamenco a las técnicas de la guitarra clásica y abriendo así nuevas posibilidades interpretativas.

11.8.2 Arpeggios:

La técnica de ejecución de arpeggios en la guitarra consiste en tocar las notas de un acorde de manera secuencial en lugar de simultáneamente o al mismo tiempo como en los ataques de rasgueo o plaqué. Según Rodríguez Castillo Ramonet (2006) esta técnica es fundamental tanto en la guitarra clásica como en la flamenca, recordemos que un arpeggio es cuando las notas pertenecientes a la triada de un acorde determinado se tocan una tras otra en lugar de todas a la vez. En la guitarra, esto se hace utilizando diferentes dedos de la mano derecha (para los diestros) o de la mano izquierda (para los zurdos) para pulsar las cuerdas de forma alternada utilizando una secuencia determinada por los mismos dedos asignados a una cuerda específica (pulgares a la sexta cuerda, índice a la tercera cuerda, medio a la segunda cuerda y anular a la primera formando una secuencia “p i m a”)

La técnica de arpeggios permite a los guitarristas agregar textura y dinámica a la música, creando un flujo melódico y armónico que es más suave y expresivo que tocar acordes completos. A continuación, observaremos dos ejemplos de esta técnica en la obra en estudio de esta investigación, del último movimiento del *Collectici Intim* llamado “La Frisança”, podemos ver claramente el uso del arpeggio.

11.8.3 Picado (ataque de escalas):

La técnica de escalas en la guitarra se refiere a la práctica y ejecución de una serie de notas consecutivas que siguen un patrón lineal melódico definido, ya sea en secuencias cortas o largas, ascendentes o descendentes. Para Rodríguez Castillo Ramonet (2006) esta técnica es fundamental tanto para la guitarra clásica como para la flamenca, y se utiliza ampliamente en muchos otros estilos de música. En la música flamenca, la técnica de ejecución de las escalas es especialmente con la utilización del "picado" y es utilizada para realizar pasajes rápidos y virtuosos. Esta técnica se integra en diversos estilos flamencos ("palos") como la bulería, la soleá y la alegría, aportando dinamismo y expresión.

En la guitarra clásica, las escalas se practican para mejorar la técnica general y se utilizan en secciones igualmente de patrones de escala en composiciones y estudios de muchos compositores, cabe mencionar que tal vez la diferencia entre ambas técnicas es el uso de apoyado frontal con un sonido más agresivo y brillante en la música flamenca y en cambio en la guitarra clásica podemos tener la misma técnica de apoyado pero buscando un sonido más redondo y potente sin irse al extremo del brillo y reventado del tradicional picado flamenco, también hay que mencionar que esta técnica no solo se ejecuta con apoyado en la guitarra clásica sino que también se utiliza el enganchado o tirado en ejecución de escalas e igualmente queda a la escogencia del interprete según el concepto interpretativo previamente analizado. Ramonet Rodríguez nos amplía y confirma este detalle técnico en su tesis dulce *"Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico"*.

"Quizá la diferencia fundamental está en la forma del ataque. En el flamenco se ejecutan las escalas con los dedos de frente a la cuerda, con mucha fuerza y normalmente con uñas largas de corta extensión en la mano derecha."

El punto de ataque es generalmente cerca del puente. En muchas ocasiones se extiende la articulación interfalángica distal, es decir, se extienden las puntas de los dedos hacia delante para no ofrecer resistencia a la cuerda. Se busca que el ataque vaya dirigido de manera perpendicular a la tapa de la guitarra y que el movimiento de extensión de retorno par el nuevo ataque sea lo más pequeño posible, como si se tratara de un pequeño rebote natural. En la guitarra clásica, sin embargo, hay una mayor tendencia al ataque de la cuerda de lado, es decir, con cierta inclinación de los dedos. En muchas ocasiones la pulsación es más delicada y menos fuerte. Además, encontramos indistintamente el uso de uñas cortas o largas, y el punto de ataque es generalmente sobre la boca de la tapa de la guitarra. Evidentemente este punto de ataque va a variar el timbre, pues entre más cerca se esté del puente, el sonido será más brillante y metálico, y entre más cerca se esté de la boca el sonido será más dulce". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.96).

Como ejemplo podemos observar la siguiente imagen perteneciente a una obra llamada "Caballo Negro" del guitarrista flamenco español Manolo Sanlúcar donde en la línea de guitarra solista podemos ver una secuencia escalística muy clara y de igual manera podemos observar que no existe una indicación del cómo se debe interpretar ese pasaje sino queda a total decisión del interprete, aunque en este caso existe el referente auditivo del compositor además del estilo para tomar en cuenta a la hora de definir como se debe ejecutar.

85

CABALLO NEGRO

Manolo Sanlúcar
arreglo: Hideo Suzuki

Imagen extraída de la partitura de "Caballo Negro", Manolo San Lucar, 1971

Un ejemplo que es de suma importancia para esta investigación es el fragmento del “Collectici Intim”, de Vicente Asencio, obra en estudio de este trabajo, donde podemos observar cómo Asencio hace uso de estas escalas utilizando la dinámica sonora de la música española en una obra de corte clásico o académico, esto en el segundo movimiento de la obra, “La Joia”.



Imagen extraída de la partitura de “La Joia – Collectici Intim”, compás 7, Vicente Asencio, 1954

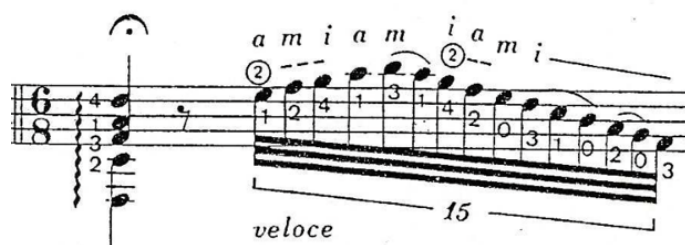


Imagen extraída de la partitura de “La Joia – Collectici Intim”, compás 97, Vicente Asencio, 1954

Es de suma importancia considerar que la técnica de escalas en la guitarra es una herramienta esencial que mejora la destreza técnica, la paleta interpretativa del guitarrista, el conocimiento del instrumento y la capacidad de expresión musical. Tanto en la guitarra flamenca como en la clásica, esta técnica permite a los guitarristas explorar y expandir sus habilidades, contribuyendo significativamente a su desarrollo como músicos.

11.8.4 Tremolo:

Para Rodríguez Castillo Ramonet (2006) la técnica del trémolo en la guitarra clásica es una de las técnicas más distintivas y vistosas utilizadas por los guitarristas tanto en la música flamenca como en la música clásica o académica, esta técnica se utiliza para crear una línea melódica continua y sostenida en una sola cuerda, imitando las notas largas que pueden realizar instrumentos como el violín, el tremolado en la mandolina o la voz humana, esto se logra repitiendo patrones de la misma nota en una cuerda, esto mientras el bajo va tocando a manera de refuerzo melódico - armónico sobre notas del acorde generalmente.

La técnica del trémolo generalmente sigue un patrón fijo para los dedos de la mano derecha (para diestros). El patrón más común es pulgar (p), anular (a), medio (m), e índice (i). Este patrón se repite continuamente, podemos observar este orden específico en la imagen siguiente donde se clarifica la aplicación de esta técnica en la guitarra clásica.

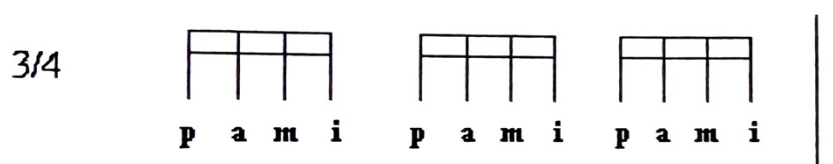


Imagen extraída de "Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico". (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.91).

En la guitarra flamenca esta técnica posee una variación tanto de la rítmica como del orden de los dedos de la mano derecha, en este caso observamos como no se trabaja sobre patrones de ritmo de semicorcheas sino en cinquillos, además que el orden de dedos varía a una secuencia no como en el trémolo clásico (p, a, m, i) sino que va sobre una secuencia de dedos p, i, a, m, i, esto lo podemos apreciar en la siguiente imagen.

11.8.5 Rasgueos:

El rasgueo es uno de los elementos técnicos más importantes y variados en la guitarra flamenca. Consiste en rozar rápidamente las cuerdas con los dedos de la mano derecha, a veces con movimientos en forma de abanico, produciendo así un sonido constante y continuo. Este movimiento puede generarse por el ataque desde las cuerdas más agudas hasta las más graves o viceversa, donde gracias a esto obtenemos muchas combinaciones posibles de ataques y de opciones de estos por el uso de dedos distintos que dan a cada rasgueo una característica sonora única.

Rodríguez Castillo Ramonet (2006) nos indica que mediante el uso de los rasgueos logramos ejercitar los músculos extensores de la mano derecha, estos músculos son los responsables de aumentar el ángulo entre dos huesos del cuerpo, moviendo los dedos hacia afuera y alejándolos de la palma de la mano. Este ejercicio permite desarrollar mayor fuerza, control del movimiento de la mano y resistencia. Cada vez que un músculo se contrae para producir un movimiento, necesita un grado relativo de contracción tanto para dirigir el movimiento como para regresar a su posición original. Por ejemplo, para producir un movimiento de flexión, un grupo muscular de extensión facilita, junto con otros músculos, el regreso a la posición original. Por lo tanto, es crucial que un grupo muscular antagonista también se ejercite para mantener un balance adecuado entre los movimientos. Además de los músculos antagonistas, se estarían ejercitando otros grupos musculares que, junto a éstos, contribuyen a la acción.

Podemos observar ejemplos de estos rasgueos donde podemos observar la distribución del ataque según los dedos de la mano derecha (índice, medio, anular etc.).

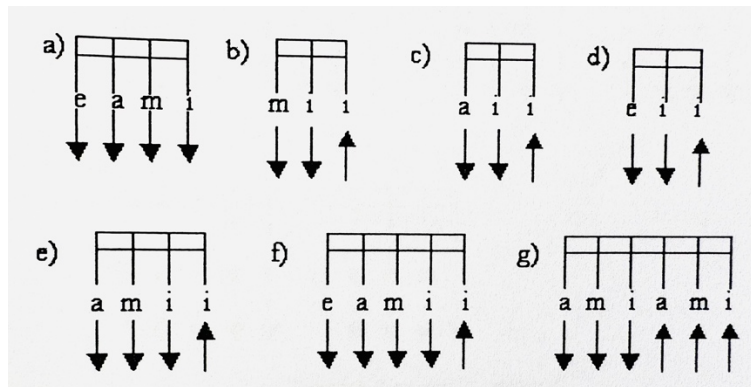


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág66).

En la escritura para guitarra clásica podemos observar estas técnicas escritas de la siguiente manera, donde, aunque está escrito el grupo de notas y no el rasgueo tal cual el intérprete debe definir de qué manera será la realizada la interpretación y cual rasgueo se adecua más al concepto interpretativo de la obra.

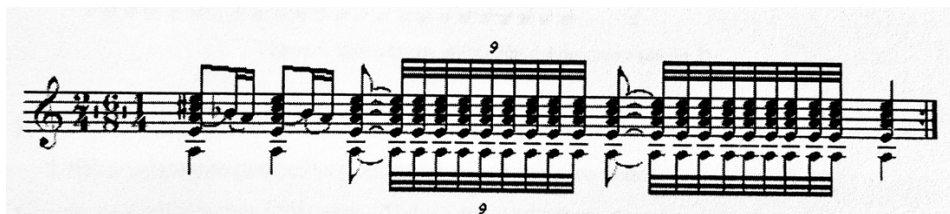


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág 67).

Gracias a estas variables y amplitud de posibilidades de realizar distintos rasgueos no podemos definir una lista única de ataques o conceptos sino únicamente dar una guía de posibles maneras de realizarse, aunque a continuación se mencionaran dos maneras tradicionales de estos elementos técnicos utilizados en la guitarra española y flamenca. Según Rodríguez Castillo Ramonet (2006) **El Rasgueo redondo** es el que es resultante del ataque del

pulgar hacia abajo en contraposición al movimiento de los restantes dedos, con un pequeño giro de muñeca. Podemos ver a continuación ejemplos de este ritmo.

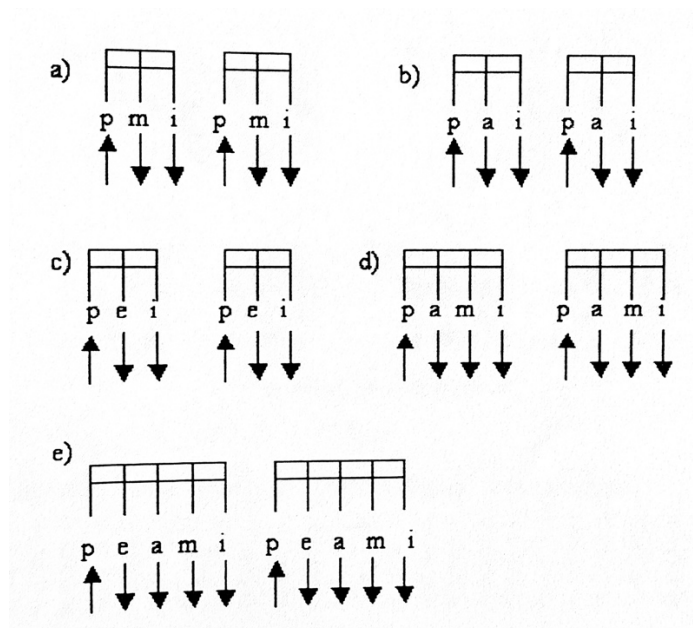


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.69).

El **Rasgueo de bola** utiliza solamente dos dedos, el pulgar alternado con otro dedo ya sea índice, medio o anular. Podemos ver estos ejemplos a continuación:

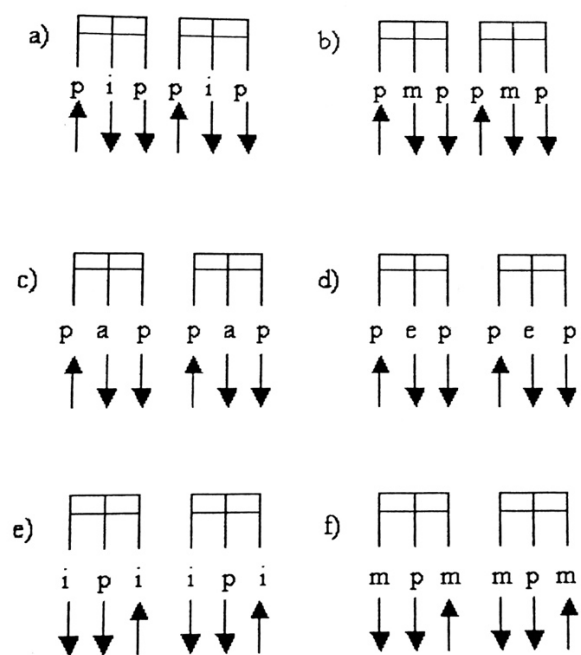


Imagen extraída de “Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico”. (Rodríguez Castillo Ramonet, 2006, pág.68).

11.6 Conclusiones del capítulo.

Gracias al estudio de las características rítmicas y sonoras presentes en la música española popular flamenca se ha permitido una comprensión más profunda de cómo esta forma artística ha influido y se ha integrado en la música española del siglo en cuestión. A lo largo del capítulo, se ha evidenciado que el flamenco, más allá de su manifestación tradicional en el cante y el baile, ha dejado una huella significativa en la música instrumental, especialmente en la guitarra.

La investigación realizada ha mostrado que los elementos flamencos han sido adaptados y transformados por los compositores españoles quienes buscaron modernizar la música académica y enriquecer el repertorio guitarrístico. Esta labor de fusión y utilización de elementos no solo ha elevado la guitarra española a nuevas alturas de expresividad y virtuosismo, sino que también ha creado una intersección entre la música popular y la clásica. La música flamenca ha realizado un enorme aporte gracias a sus raíces en la cultura popular andaluza por lo tanto ha permeado el mundo de la música académica, contribuyendo al desarrollo de la guitarra como un instrumento solista y de concierto.

Además, el estudio realizado en este capítulo ha subrayado la importancia de investigar y comprender los elementos flamencos en la música compuesta para guitarra, destacando no solo su enriquecimiento del conocimiento y apreciación de esta forma de arte, sino también la relevancia de la guitarra en la evolución del flamenco y la música española en general. Por lo tanto, el análisis y estudio de las técnicas, tanto de la interpretación de la guitarra española y flamenca, como la comprensión del acervo técnico musical del flamenco, nos ayuda a la comprensión y aplicación de estas técnicas en el repertorio de este periodo.

Esto aporta un panorama más claro y amplio de las herramientas disponibles para el guitarrista intérprete que se adentre en este periodo musical de la música española para guitarra del siglo XX, utilizando así todo este bagaje para una interpretación y comprensión más adecuada del estilo y periodo.

12. Capítulo 3: Análisis estilístico y comparativo de las obras a interpretar.

12.1 Introducción:

La música para guitarra en España durante el siglo XX fue testigo de un interesante y determinante fenómeno: la fusión de conceptos sonoros provenientes del impresionismo y los ritmos flamencos. Esta fusión, en conjunto con los procesos nacionalistas desarrollados en España en la mayor parte del siglo XX creó un panorama sonoro donde se observó una dinámica compositiva profundamente arraigada en la identidad musical española, este proceso dio lugar a un repertorio para guitarra de carácter nacionalista único y distintivo que dejó una huella indeleble en la historia musical del país y que por lo tanto pasó a formar parte del repertorio universal para el instrumento. En el presente capítulo se propone explorar esta fascinante convergencia de estilos y géneros en la música para guitarra española del siglo XX, donde gracias al análisis de características estilísticas, comparativas y de elementos técnicos, elementos compositivos innovadores y características interpretativas específicas podemos determinar con mayor precisión cómo se reflejaron y utilizaron toda una amalgama de influencias impresionistas, de ritmos y sonoridades flamencas en este periodo, y que gracias a ello se moldeó y desarrolló este repertorio en específico. Esto se verá reflejado mediante el análisis de pasajes determinantes que son reflejo de las características antes mencionadas,

de igual manera se hará un análisis de las técnicas y ritmos flamencos utilizados en pasajes y secciones clave.

Como reflejo de este análisis se demostrará el cómo se dio esta influencia y fusión de la corriente impresionista y que de manera su enfoque en la atmósfera y la impresión sensorial a través de armonías cromáticas, texturas etéreas y uso evocador del color tonal aporte en el panorama sonoro español de la guitarra. Por otro lado, el flamenco, arraigado en la cultura popular española, abarca una amplia gama de estilos regionales, caracterizado por su pasión, ritmos complejos y expresión emocional intensa y que esta unión fue determinante en este proceso de búsqueda y consolidación de una identidad española, es este caso reflejado en el consolidado de las obras para guitarra del periodo.

La fusión de estos dos estilos en la música para guitarra española del siglo XX fue el resultado de un proceso de sincretismo cultural y creativo. Compositores como Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Vicente Asencio y Antón García Abril entre otros, exploraron esta fusión en sus obras, enriqueciendo el repertorio nacionalista español con nuevas texturas sonoras y expresiones musicales y es mediante este trabajo que se demostrara la importancia de sus obras como un reflejo de los procesos de fusión de conceptos sonoros del impresionismo y los ritmos flamencos en la música para guitarra española del siglo XX. Quedará en evidencia que esta fusión no solo enriqueció el repertorio nacionalista español, sino que también contribuyó a definir la identidad musical del país y a establecer la guitarra como un instrumento emblemático de la cultura española. En este capítulo, se profundizará en el análisis de estas obras representativas, explorando cómo esta fusión influyó en el desarrollo y la evolución de la música para guitarra en España durante el periodo en cuestión.

12.2 Generalidades y análisis estilístico de las obras a interpretar:

12.2.1 Homenaje a le Tombeau de Debussy- Manuel de Falla (1920).

Biografía:

La importancia de Manuel de Falla es determinante en el desarrollo de este trabajo, porque justamente fue esencial en el legado sonoro y de identidad en la España del siglo XX hasta la actualidad y fue uno de los compositores más influyentes de la música española del siglo XX, Según Fernández-Cid, Antonio. (1973). nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, España. Desde temprana edad, mostró un talento excepcional para la música, lo que llevó a sus padres a enviarlo al Conservatorio de Madrid a la edad de nueve años para estudiar piano y armonía. Durante su tiempo en Madrid, fue alumno de maestros como Felipe Pedrell, quien influyó profundamente en su aprecio por la música española tradicional y su folclore.

En 1905, Falla se trasladó a París, donde entró en contacto con el mundo artístico vanguardista de la época. Allí, estableció amistades con compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel y Paul Dukas, cuyas ideas innovadoras influirían en su propio estilo musical y que son determinantes para esta investigación. Fue en París donde comenzó a desarrollar su propio lenguaje musical, combinando elementos del folclore español con técnicas modernistas e impresionistas. Durante este período, compuso algunas de sus obras más famosas, como "La vida breve" y "Noches en los jardines de España", que reflejan su profundo amor por la cultura y la música española. También exploró formas de expresión musical como el flamenco y la música andaluza en composiciones como "El amor brujo" de la que cito a Fernández-Cid, Antonio. (1973). *"El amor brujo es una de las partituras capitales, quizá la más popular y explotada, a pesar de que el estreno discurre sin los signos anunciadores de tal gloria*

futura. Falla rinde homenaje al misterio, la nocturnidad, el tema de amor, bien rodeado por círculos mágicos, fuegos fatuos, campanas nocturnas, otras que anuncian el día que despunta..." (pág. 36)

Falla regresó a España en 1914 y se estableció en Granada, donde encontró una rica fuente de inspiración en el patrimonio cultural de Andalucía. Aquí, completó obras maestras como "El sombrero de tres picos", basada en una novela de Pedro Antonio de Alarcón, y "El retablo de Maese Pedro", una ópera de cámara basada en un episodio de "Don Quijote" de Cervantes. En 1939, durante la Guerra Civil Española, se trasladó a Argentina, donde pasó los últimos años de su vida. Falleció en Alta Gracia, Córdoba, el 14 de noviembre de 1946, dejando un legado perdurable en la música española y en la música clásica en general. Entre sus obras más destacadas de este legado musical y que destaca como única obra escrita para guitarra solista se encuentra el "Homenaje a la Tumba de Debussy", dicha obra que fue originalmente compuesta a petición del guitarrista español Miguel Llobet, es una pieza conmovedora que rinde tributo al compositor francés y gran amigo y colaborador de Falla: Claude Debussy. Según Fernández-Cid, Antonio. (1973) de esta obra se refiere: *"Después, a partir de 1919, habrá de producirse el cambio decisivo. Falla rendirá homenaje a Debussy en una deliciosa pieza para guitarra que emplea, en los finales, el tema base de la Soirée dans Grenade."* (pág. 38)

La Obra:

La obra fue compuesta en 1920, y fue creada como homenaje a Debussy tras su fallecimiento en 1918. Falla, quiso expresar su admiración y respeto por el compositor francés a través de esta obra donde plasma una serie de elementos que son clave para la elaboración del análisis que demuestra un hito en el desarrollo de la música española con una

determinada y clara influencia de las tendencias impresionistas y donde Falla une elementos sonoros de la música española y latina con las texturas y manejos sonoros propios del impresionismo de Debussy. Es importante destacar que la obra también se ha adaptado para diversas combinaciones instrumentales, incluyendo guitarra, piano, orquesta y música de cámara. Esta composición es caracterizada por una profunda sensibilidad tonal y una rica paleta armónica única en su momento en el panorama sonoro de la guitarra.

La forma de la obra responde a una estructura A-B-A y cada una de esta estructura se puede analizar por periodos como se muestra en el siguiente esquema:

Sección A: puede dividirse en 4 periodos.

Periodo 1

- ◆ Frase 1: motivo rítmico melódico que origina la pieza.
- ◆ Frase 2: frase irregular de tres compases

Periodo 2: uso del acorde por cuartas (do#-fa-si-mi-la).

Periodo 3:

- ◆ Frase1: comienza con frase original de la pieza pero quita el doble cinquillo.
- ◆ Frase2: desarrollo melódico (re-sol-do-fa#).

Periodo 4:

- ◆ Frase 1: variante de cuatro primeros compases cambiando fa por fa#.
- ◆ Frase 2: movimiento melódico de tresillos que acaba en acorde por cuartas fa-si-mi-la

Sección B: tiene dos periodos.

Periodo 1:

- ◆ Frase 1: empieza con una frase que combina arpeggios de acordes por cuartas de la sección anterior y acaba en escala frigia sobre mí. La escala frigia es típica del flamenco andaluz.

- ◆ Frase 2: clímax de la obra por hacer armonía por cuartas en arpegios rápidos que se enlazan entre ellos gracias a una pedal en la voz superior sobre la nota mi.

Período 2: juego polifónico entre dos voces usando acordes por cuartas.

Sección A.2: tiene dos periodos.

Periodo 1: repite los 15 primeros compases excepto el número 7.

Periodo 2:

- ◆ Frase 1: cita tema *La soirée dans Granade* de Claude Debussy.
- ◆ Frase 2: coda donde aparecen las notas fa y mi entre ritmo de habanera y tresillo hasta perderse en la nota final Mí.

Falla utiliza recursos armónicos, como acordes extendidos y progresiones modales, para crear una atmósfera evocadora y emotiva. La textura musical es principalmente homofónica, con líneas melódicas que se entrelazan sobre acordes arpegiados, creando un efecto de profundidad donde de igual manera existe un marcado uso contrapuntístico, Todo esto a través de un ritmo de habanera que funge como un eslabón de estabilidad en la obra, cabe recalcar que en la obra Falla hace uso de elementos bastante innovadores tanto a nivel de textura sonora como uso de elementos interpretativos sumamente expresivos que serán analizados más adelante en este capítulo.

12.2.1.1 Análisis estilístico:

Ritmos y Danzas presentes en la obra:

En primera instancia es de suma importancia remarcar la relación existente entre las músicas latinas que llegaron a España y se adaptaron al acervo musical de la región, entre

ellas el ritmo de habanera que fue parte de una fusión donde se transformaron varias danzas con ritmos flamencos, de esto Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009 nos dice amplia.

“La habanera flamenca es un ritmo de origen cubano que tomó carta de naturaleza en España. Su sede geográfica dista del “territorio flamenco”, ya que se encuentra en la ciudad levantina de Torre Vieja, población en la que anualmente se celebra un festival de exaltación de la “habanera”. Y no es la melodía de que nos ocupamos meramente cubana de origen y española por aclimatación, sino que sus vuelos a través de la inspiración de compositores como Ravel, Bizet y Chabrier la han remontado al ámbito internacional.” (Gértrudix Lara, Felipe., Gértrudix Barrio, Felipe y Gértrudix Barrio, Manuel. 2009, pág. 85)

En "Homenaje a la Tumba de Debussy", Manuel de Falla utiliza el ritmo de habanera de manera sutil pero efectiva para evocar ciertos matices y atmósferas dentro de la composición. La habanera es un género musical y un baile de origen cubano que se caracteriza por su ritmo distintivo, que consta típicamente de un compás binario con un acento en el segundo tiempo seguido de un silencio breve y es importante mencionar su similitud casi idéntica al tango andaluz español además es importante mencionar que parte de la riqueza cultural de la música flamenca y española viene de una fusión de muchísimas culturas a través de los siglos, y el caso de las adaptaciones de la música latina que se llevó a España a través de los procesos coloniales de América influyó también en estas fusiones y procesos culturales, es por lo tanto que se da de igual manera la adaptación de la habanera a la música flamenca denominando así un estilo de habanera flamenca, en el libro palos y estilos del flamenco de Gertrudis Lara, Felipe., Gertrudis Barrio, Felipe y Gertrudis Barrio, Manuel (2009) podemos encontrar referencia de esto.

“Corriendo el primer tercio del siglo XX, los flamencos adaptaron a su estilo el ritmo cadencioso, en compás de dos por cuatro, de la “habanera”, surgiendo así la llamada “habanera flamenca” que hoy tiene dos formas de interpretación bien diferenciadas: por un lado, se canta en aire lento cuasi libre, similar a la milonga, y por otro, más vibrante y bien acompañada como “habanera por bulería”.” pág. 85)

Una de las formas en que Falla utiliza el ritmo de habanera es a través de patrones rítmicos sincopados con acentuaciones, articulaciones, ciertos acentos rítmicos o al utilizar marcaciones de acento que imitan el carácter peculiar de la Falla puede evocar la sensación de estar inmerso en el ambiente de una danza determinada.

Es importante destacar que, aunque el ritmo de habanera se utiliza de manera subyacente en la obra, su presencia contribuye significativamente a la atmósfera general y al carácter evocador de la composición. Al integrar de manera orgánica este elemento rítmico en su obra, Falla nos ofrece una visión fascinante de su homenaje. A través del concepto rítmico, nos muestra cómo concibe esta danza no solo como un mero tributo, sino como una marcha fúnebre imbuida con las características texturizadas del impresionismo de Debussy. Sin embargo, es importante destacar que Falla logra esta fusión manteniendo un ritmo bien establecido, lo que confiere a la composición una estructura sólida y reconocible. Aunque se permita experimentar con elementos modernos, la base rítmica sólida garantiza la cohesión y la claridad musical en medio de la experimentación estilística. Este enfoque no solo demuestra la habilidad de Falla para incorporar influencias diversas, sino también su maestría en la creación de una obra que refleja tanto su respeto por Debussy como su propia voz artística distintiva.

Mesto e calmo (♩ = 60) par Miguel Llobet

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

legg. il
x *basso*

come prima *poco affr.*

En la imagen anterior, perteneciente al compás número 1 al 12, podemos observar cómo Falla introduce de manera breve pero significativa la estructura rítmica que caracteriza el ritmo de la habanera. Esta célula rítmica, resaltada en el recuadro rojo, se desarrolla a lo largo de toda la obra, y como podemos observar en el recuadro en naranja esta misma estructura la expande a través de pasajes más extensos dándole esa sensación rítmica característica, convirtiéndose en un elemento arquitectónico fundamental en el tejido musical de la composición. La importancia de esta estructura radica en su capacidad para proporcionar cohesión y unidad a la obra, otorgándole la característica de una danza. Sin embargo, lo que hace que esta interpretación sea particularmente fascinante es la forma en que Falla modifica el pulso constante de la habanera, introduciendo variaciones que evocan las atmósferas fluidas y no delimitadas del impresionismo musical. Este enfoque muestra cómo Falla entrelaza magistralmente las texturas armónicas y los elementos interpretativos con la estabilidad rítmica característica de una danza como la habanera. Es un ejemplo destacado de su habilidad para fusionar diferentes influencias musicales y crear una obra que cautiva por su riqueza y coherencia estilística.

Elementos técnicos, innovadores y de interpretación:

En el Homenaje a la tumba de Debussy, Falla introduce motivos melódicos y temáticos que se desarrollan y transforman a lo largo de la obra. Estos motivos no solo proporcionan cohesión estructural, sino que también añaden profundidad emocional y significado simbólico a la música. Es importante destacar que Falla incorpora un elemento determinante en su obra: las indicaciones marcadas con "x" o "(+)" en el manuscrito. Aquí, Falla indica que los sonidos señalados con la "x" deben ser acentuados según las indicaciones de dinámica y ligeramente retenidos. Esto es especialmente relevante en contraste con la fluidez de la habanera presentada. Falla, de manera momentánea o fugaz, retarda la sensación del pulso estable en momentos específicos de la frase para crear un ambiente de pesadez y un carácter fúnebre, o como elemento de inestabilidad rítmica. Esto, de cierta manera, rompe con la sensación de estabilidad y permite al intérprete modificar la duración de dichas notas sin una indicación más específica que "brevemente". A continuación, se muestra el manuscrito de Manuel de Falla, compases del 1 al 14, donde marca este elemento interpretativo con un "+" (recuadro en rojo).



En la imagen anterior perteneciente a los compases 21 al 32, en recuadros de color verde vemos estas anotaciones interpretativas con la x encima de las notas, justamente en ritmo de corchea y que justamente son las indicaciones de retardo momentáneo o breve del pulso, en este caso lo utiliza independientemente en casos de desarrollo melódico, u armónico como vemos en el compás 21 en el alzar del segundo pulso donde la indicación se encuentra sobre un acorde de G7b5 (utilizando do# como enarmónico de Reb), este elemento es de suma importancia puesto que funge como parte de las características arquitectónicas y motivicas presentes en la obra.

Contrastes Dinámicos y Expresivos:

La obra exhibe una amplia gama de contrastes dinámicos y expresivos, desde pasajes delicados y etéreos hasta secciones más enérgicas y dramáticas. Estos contrastes resaltan la habilidad de Falla para crear tensiones y resolverlas de manera efectiva, manteniendo el interés del oyente a lo largo de la obra. En esta obra podemos apreciar como Manuel de Falla determina un camino específico a seguir por el intérprete, desde elementos de inflexión del tempo como observamos anteriormente sino también a nivel de textura dinámica y de acentuaciones, podemos apreciar en el siguiente imagen como desde los primeros sistema Falla genera todo un concepto dinámico que genera una sensación etérea determinada y que es de suma importancia en el sentido del contraste sonoro, cabe destacar que hasta el momento existían obras donde compositores españoles escribían sus matices específicos pero en esta obra tenemos una densidad de indicaciones que claramente muestran la profundidad interpretativa que Manuel de Falla esperaba a la hora que se tocara su obra.

En la imagen a continuación perteneciente a los compases 1 al 16, podemos apreciar todo el manejo que indica Falla a nivel de anotaciones de dinámicas y articulación, se realiza una marcación con colores para poder observar más claramente la densidad de cada uno de los elementos, en recuadros color morado tenemos todos los indicadores presentes de crescendos y decrescendos elementos para ir modificando la intensidad del volumen, cabe recalcar que pueden aparecer en pasajes largos pero Falla desde el inicio los utiliza con mayor precisión cambiando rápidamente en pasajes muy cortos manipulando la intensidad a veces de un tempo al otro, de igual manera en círculos de color celeste tenemos las indicaciones de dinámica inmediata esto quiere decir que la intensidad de volumen que Falla pide en cada nota u acorde es específico y puede estar intermediado por crescendos y disminuidos o no, en círculos de color verde observamos todas las indicaciones de articulación que Falla delimita desde el inicio de la obra, una cantidad de staccatos considerable que generan un motivo importante en el desarrollo de la danza de habanera y de igual manera los acentos colocados para generar atención e interés en un pulso o momento específico de la sensación del pulso o contratiempo.

HOMENAJE
Pièce de Guitare
écrite pour

MANUEL de FALLA
Nouvelle Edition revue et doigtée
par Miguel Llobet

Guitarra
*

Mesto e calmo (♩ = 60)

17

De igual manera al hacer uso de estos elementos interpretativos Falla genera como resultado un claro uso determinado del color tonal al igual que los pintores impresionistas exploraron la paleta de colores tonales en sus obras, Falla utiliza una amplia gama de colores tonales en "Homenaje a la Tumba de Debussy". A través de cambios sutiles en la dinámica, el timbre y la articulación, crea una variedad de matices expresivos que evocan una amplia gama de emociones y estados de ánimo.

Uso de rasgueados, golpes, escalas y técnicas guitarrísticas Flamenco-españolas:

La obra en cuestión representa un fascinante viaje a través de las técnicas características y expresivas de la guitarra flamenca y española, destacando su riqueza y versatilidad sonora. Como se ha observado en el presente análisis en cada compás o sección, el intérprete se sumerge en un mundo bastante denso de elementos técnicos y sonoros con los que Falla fusiona los elementos modernistas, impresionistas y nacionalistas de España a inicios del siglo XX, en este caso haciendo uso de elementos pertenecientes a la guitarra española y flamenca, como acordes utilizados con técnicas de ejecución como rasgueos, arpeggios o plaqué; y escalas fugaces y rápidas, que no solo enriquecen la paleta interpretativa, sino que también evocan la esencia misma de la música popular española. Estas técnicas, arraigadas en la tradición musical del país, aportan un color auténtico y distintivo a la interpretación, transportando al oyente a los cálidos paisajes sonoros de España. Los rasgueados, con su vigor y pasión, crean una textura rítmica vibrante que resuena con la intensidad del flamenco, así mismo haciendo uso de pasajes de arpeggios donde se lleva un

cante melódico mientras se emula el acompañamiento tradicional de arpeggios en la guitarra flamenca.

Podemos observar en la siguiente imagen perteneciente a los compases número 25 al 42 esta emulación en cada acorde arpegiado con indicación de “cinquillo” marcado con los recuadros color rojo, donde Falla realiza un tratamiento de contraste utilizando arpeggios muy característicos que remiten inmediatamente al oyente e interprete a los arpeggios y rasgueos vivos y fugaces presentes en la guitarra flamenca y española. Por otro lado, la secuencia de escala presente en la segunda página en el compás 35(recuadro color morado) con su agilidad y fluidez, aporta un toque energético y con una sonoridad tradicional haciendo uso del modo Frigio (Mi Frigio: mi-fa-sol-la-si-do-re-mi), que es típico en la música española y flamenca, Así, cada una de estas técnicas no solo contribuye al virtuosismo y la expresividad del intérprete, sino que también sumerge al oyente en un mundo de sonidos evocadores y emociones profundas.

The image shows a musical score for guitar, measures 25 to 42. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' and 'molto ritmico'. The score includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. There are also markings for 'harm.' (harmonics) and 'C.2' (capo 2). The score is annotated with red boxes highlighting specific arpeggiated chords (measures 25, 30, 31, 32) and a purple box highlighting a scale sequence (measure 35). The scale sequence is marked 'p p i m a' and 'mf'. The score ends with a 'p' dynamic and a '3' marking.

* Les sons marqués du signe x doivent être accentués, d'après les nuances, et très légèrement retenus.

The image shows a musical score for guitar, likely from Manuel de Falla's 'El Amor Brujo'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 33-36) features a treble staff with triplets and slurs, and a bass staff with a 5-finger pattern. The second system (measures 37-39) shows a treble staff with slurs and dynamic markings like *f>p*, and a bass staff with a 5-finger pattern and the instruction *legg. il basso*. The third system (measures 40-43) continues the treble staff with slurs and dynamic markings, and the bass staff with a 5-finger pattern. Three colored boxes highlight specific sections: a green box around measures 33-36, a red box around measures 37-39, and a blue box around measures 40-43.

En conjunto, estas características técnicas, interpretativas y sonoro-texturales son la esencia misma de la guitarra flamenca y española, y en esta obra, se presentan con una maestría y una sensibilidad única realizada por Manuel de Falla y que capturan la esencia misma del alma nacionalista de España en dicho periodo. Según un extracto de la Revista española Jábega numero 103 (2010) podemos mencionar:

“Caracteriza inicialmente a esta sonoridad el semitono que se sitúa entre sus grados 1o y 2o y entre el 5o y 6o. Es de notar la frecuente relación de tensión- resolución que se establece entre el 2o y el primer grado. También actúan como notas atractivas secundarias, el 4o grado (la) y el 5o (si). Cuando el decurso melódico se sitúa temporalmente en torno al 4o como nota atractiva, es frecuente la elevación en un semitono del tercero (atracción de la 3a por la 4a). En pasajes ascendentes resulta elevado a veces el 2o, atraído por el 3o. Por su parte el 5o a veces suena un semitono bajo”.(Extracto de la Revista Jábega no 103,(2010) pag54 © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.com))

Empleo de Motivos Melódicos y Temáticos:

Falla introduce motivos melódicos y temáticos que se desarrollan y se transforman a lo largo de la obra. Estos motivos, además de proporcionar cohesión estructural, añaden profundidad emocional y significado simbólico a la música. Al igual que Debussy buscaba capturar la esencia de la naturaleza y las emociones humanas en sus composiciones, Falla utiliza "Homenaje a la Tumba de Debussy" para explorar temas similares. A través de su escritura melódica evocadora y su uso expresivo de la armonía y la textura, Falla crea una obra que transmite una sensación de melancolía, nostalgia y contemplación. Manuel de Falla, influenciado por las sugerencias de Debussy, incorpora elementos del folclore andaluz en su música, convirtiéndose en un activo investigador de esta tradición. Cabe mencionar que Falla organiza un concurso de cante jondo con el propósito de preservar la pureza de este legado andaluz, en colaboración con figuras como García Lorca.

Falla también considero tres hechos relevantes en la música española: la adopción del canto bizantino por parte de la Iglesia, la invasión árabe y la inmigración gitana. Por lo tanto, adquieren total importancia los cantos populares andaluces, influenciados por la civilización bizantina, presentan sonidos orientales, como en la "siguiriya", considerada el prototipo del cante jondo. Originaria de Andalucía, la seguiriya se caracteriza por su intensidad, su ritmo lento y su profundo contenido emocional. Es una de las formas más antiguas del flamenco, con raíces que se remontan a los siglos XVIII y XIX. Esta forma musical se construye sobre una estructura rítmica y armónica específica, aunque puede variar según la interpretación y el contexto. El dato importante a nivel rítmico y de acentuación radica en que suele interpretarse en un compás de 12 tiempos, con una subdivisión irregular que enfatiza el tercer y el décimo tiempo. La tonalidad suele ser menor, lo que contribuye a crear una atmósfera sombría y melancólica que se ve reforzada por su melodía modal, marcada por intervalos de

segunda disminuida y movimientos cromáticos, lo que contribuye a su atmósfera intensa y emotiva. El canto (canto) de la seguriya se distingue por su profundidad emocional y su capacidad para transmitir dolor, angustia y desesperación. Las letras suelen abordar temas como el amor no correspondido, la pérdida y el sufrimiento.

Esto creo gran impacto en el entorno cultural y musical a inicios del siglo XX y como reflejo de estos procesos los motivos melódicos presentes en estas obra se puede observar en la siguiente imagen de los primeros 8 compases como Falla utiliza este elemento destacando el motivo melódico de medio tono de mi-fa (recuadro color vino en la imagen a continuación) y segundas aumentadas, reflejan la influencia del canto jondo y la seguriya, mientras que el tetracorde de mi frigio descendente marcado con un recuadro color verde en la imagen, característico del flamenco y música andaluz, enriquece la sonoridad característica de la guitarra en dicha obra.

HOMENAJE
Pièce de Guitare
écrite pour
“Le Tombeau de Debussy”
MANUEL de FALLA
Nouvelle Edition revue et doigtée
par Miguel Llobet

Guitarra *

Mesto e calmo (♩ = 60)

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Mesto e calmo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The music begins with a half note G4 (mi) followed by a half note F4 (fa), which is highlighted with a red box. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A green box highlights a descending tetrachord: G4, F4, E4, D4. The second staff continues the melody with a half note G4, followed by a half note F4 (highlighted in red), and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A green box highlights a descending tetrachord: G4, F4, E4, D4. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte), as well as articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a final chord and the instruction 'levv il'.

Al final de la obra Falla culmina con un fragmento adaptado de una de las obras más célebres de Debussy que hace honor al ritmo de la Habanera y sonoridades y paisajes sonoros españoles, del cual sentía admiración y por lo tanto Falla decide realizar un último detalle

citando un fragmento de “La soirée dans Granade” de Debussy, presentes en la siguiente imagen, tanto la presente en la edición para guitarra (recuadro en celeste) como el mismo fragmento de la partitura para piano (recuadro en rojo).

The image displays two staves of musical notation for the piece "La soirée dans Granade" by Debussy. The top staff is the piano version, marked with a blue box. It begins at measure 62 with a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings such as "poco cresc.", "mf", "p marc.", "Più calmo", "à tempo", and "p". The bottom staff is the guitar version, marked with a red box. It begins at measure 66 with a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings such as "Tempo I", "pp", "rit.", and "perdendosi". Both staves show complex rhythmic patterns and dynamic markings.

The image displays two staves of musical notation for the piece "La soirée dans Granade" by Debussy. The top staff is the piano version, marked with a red box. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings such as "Retenu", "ppp", and "Tempo giusto". The bottom staff is the guitar version, marked with a red box. It begins with a bass clef and a key signature of one flat. It includes markings such as "pp" and "8". Both staves show complex rhythmic patterns and dynamic markings.

En resumen, la obra de Falla refleja una profunda conexión con la tradición musical andaluza y gitana, utilizando una variedad de recursos técnicos y estilísticos para capturar la esencia y necesidad al inicio del siglo XX de fomentar el desarrollo y difusión de la música nacionalista española.

12.2.2 Preludio y Danza – Julián Bautista (1928)

Biografía:

Nace en Madrid en 1901, desde pequeño destacó por su temprana sensibilidad musical, Bautista mostró una habilidad extraordinaria para la música, lo que lo llevó a sobresalir en sus estudios en el Conservatorio Nacional de Madrid, en palabra de Rodolfo Haffler *“Para él, el solfeo, que, tal como se practicaba su enseñanza en los conservatorios españoles, representaba un cúmulo de áridas e inútiles complicaciones, no ofreció dificultades serias. Hasta el punto de aprobar en un único año los tres cursos reglamentarios” (Halffter, Rodolfo 1938 p.12)*

Allí, fue alumno de piano de Pilar Fernández de la Mora y de armonía de Benito García de la Parra, aunque las enseñanzas de este último, basadas en un tratado obsoleto, resultaron ser una tortura para él. A los catorce años, Bautista comenzó a estudiar con Conrado del Campo, maestro que dejó una huella imborrable en su vida. Bajo la tutela de Del Campo, Bautista se adentró en el mundo de la composición, compartiendo aula con futuros compañeros del Grupo de los Ocho, como Salvador Bacarisse y Fernando Remacha. Estos jóvenes compositores se inspiraban en la música que llegaba de Europa, aunque su maestro prefería el wagnerismo y mostraba desconfianza hacia Ravel y Stravinsky.

En esta etapa de formación Bautista compuso varias obras, incluyendo una sonata para violín y piano, un cuarteto de cuerdas y canciones basadas en poesías de Bécquer. En 1920, influenciado por el impresionismo de Debussy, Bautista compuso la obra *“Interior”*, una musicalización de la obra de teatro homónima de Maurice Maeterlinck, que cabe destacar se perdió durante la Guerra Civil. En 1921, Bautista compuso el ballet *Juerga*, que se estrenó ocho años después en París. Esta obra destacaba por su orquestación densa y un tratamiento tonal libre, características que reflejaban la influencia de Conrado del Campo y el impacto e

influencia determinante de la música de Manuel de Falla en su trabajo. Bautista también compuso en ese mismo año Dos Canciones sobre textos de Gregorio Martínez Sierra y La flûte de Jade, tres canciones para soprano y piano donde queda en evidencia su interés por las armonías complejas y las técnicas impresionistas.

Este interés de Bautista por las técnicas impresionistas también se manifiesta en su obra Colores (1921), pieza para piano en seis movimientos que utiliza técnicas paralelas a las impresionistas de Debussy. Esta etapa impresionista de Bautista se cierra con la composición de su Cuarteto para cuerdas no 1 en 1923, que le valió el Premio Nacional de Música. Sin embargo, al igual que muchas de sus obras tempranas, esta también se perdió en la Guerra Civil. Entre 1924 y 1925, Bautista escribió la Sonatina-Trío para violín, viola y violonchelo, una obra que marca su transición hacia el neoclasicismo, influenciado por Falla. Esta obra, fue reconocida con un nuevo Premio Nacional de Música en 1926.

Durante esta etapa, Bautista trabajó como músico en el Teatro Eslava y en cines, acompañando al piano a cantantes de tangos como Spaventa. En 1927, compuso Tres preludios japoneses op.9, una obra claramente impresionista que fue estrenada con el título Preludio para un tabor japonés para orquesta. Esta pieza, junto con otras como **Preludio y Danza para guitarra**, dedicada a Regino Sainz de la Maza, representan el abandono definitivo del impresionismo por parte de Bautista.

En 1930, Bautista se unió oficialmente al Grupo de los Ocho, un colectivo de compositores españoles que buscaban renovar la música española. Su obra Colores fue interpretada en la conferencia-concierto en la Residencia de Estudiantes donde se presentó el grupo. Aunque Bautista no asistió por encontrarse en París, su participación en el grupo y su dedicación a la música para cine le consolidaron como un compositor versátil y moderno.

En 1932, Bautista compuso la Obertura para una ópera grotesca, una obra que recibió elogios de la crítica y que reflejaba el gusto de la época por lo burlesco y grotesco. También escribió la Suite al Antica, una pieza que mostró su madurez como compositor y que lo estableció como uno de los músicos más destacados de su generación. La crítica de la época destacó su uso del lenguaje neoclásico, comparándolo con el trabajo de Manuel de Falla. A lo largo de su carrera, Bautista experimentó con diferentes estilos y técnicas, desde el impresionismo hasta el neoclasicismo, adaptándose a las corrientes musicales de su tiempo y dejando una huella duradera en la música española. Su trabajo, aunque muchas veces interrumpido por sus obligaciones laborales y la guerra, siempre mostró una búsqueda constante de nuevas formas de expresión musical.

Durante los años 1933-1934, Bautista compuso obras significativas, aunque algunas de ellas se perdieron durante la Guerra Civil Española. Uno de sus trabajos más destacados de esta época fue "Tres Ciudades", una obra escrita en homenaje al poeta Federico García Lorca. Esta pieza fue elogiada por su "destilación" de la música popular andaluza, que la convirtió en un ejemplo del nacionalismo musical de vanguardia, alejándose de las citas literales y recreaciones estilizadas típicas del nacionalismo casticista. Bautista también participó activamente en la vida cultural y política de la España republicana. Tras la proclamación de la Segunda República, se involucró en actividades musicales y fue nombrado catedrático de Armonía en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid en 1936. Sin embargo, su carrera se vio interrumpida por la Guerra Civil, durante la cual asumió cargos de responsabilidad en Madrid, Valencia y Barcelona en apoyo a la República.

La Guerra Civil fue un punto de inflexión en la vida de Bautista. Durante el conflicto, su casa en Madrid fue destruida por un bombardeo, lo que resultó en la pérdida de muchas de sus partituras, de esto nos menciona Antonio Fernández-Cid *"La destrucción de su casa*

durante la guerra es culpable de que se hayan perdido algunas de sus obras más características. Julián Bautista fue, por encima de todo, un músico de alta calidad. Preocupado de hacer compatible la mejor tradición española con las nuevas conquistas europeas de su momento, muy lejos de timideces creadoras, pero también de cualquier asomo de excesos, con voz muy personal y sensibilidad grande, Bautista impuso el nombre con la base de una obra sólida, bien hecha y que representa el período en que le cupo vivir con la mayor brillantez". (Fernández-Cid, Antonio, 1973, Pag 70).

A pesar de las dificultades, continuó componiendo, y una de sus obras, "Seconda Sonata Concertata", obtuvo un premio en un concurso internacional en Bélgica. Esta obra, junto con otras, fue interpretada en varios conciertos en medio de la guerra, demostrando la resistencia cultural de la República. Con la derrota republicana, Bautista se exilió en Francia, donde fue detenido y confinado en un campo de concentración. Su liberación fue gestionada gracias a su reconocimiento como compositor, y se trasladó a Bruselas, donde vivió varios meses antes de exiliarse definitivamente en Argentina en 1940.

Según Alberto Blanco Bohigas en su tesis titulada "Preludio y danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del S XX" esta etapa determina un antes y después en la producción artística de bautista y cita: *La vida y producción de Julián Bautista está marcada por la Guerra Civil y su posterior exilio a Argentina. Su condición social, perteneciente a una familia humilde, van a condicionar su posibilidad creadora. En su etapa española producirá la mayor parte de su música concertística y en su etapa argentina predominará la producción de música para cine". (pág. 41, 2011).*

Por lo tanto, el exilio en Argentina representó un desafío para Bautista, tanto en lo personal como en lo profesional y aunque continuó componiendo, su producción se centró más en la música para cine debido a las dificultades económicas que este nuevo entorno

significaba y las condiciones de su exilio limitaron su capacidad para producir obras de concierto de manera continua. Julián Bautista muere en Buenos Aires el 8 de Julio de 1961.

La Obra:

"Preludio y Danza" fue compuesta en 1928, justo después de "Preludio para un tabor japonés", pieza escrita por Bautista como una despedida a Debussy y las técnicas impresionistas que Bautista cultivó en su primera etapa compositiva. Este hecho bastante relevante puesto que al componer "Preludio y Danza" Bautista probablemente se inspiró en el "Homenaje a Debussy" (1920) de Manuel de Falla puesto que en el contenido musical de la obra hay muchos elementos que se pueden comparar al material de la obra de Falla, no solo por el "homenaje a la tumba de Debussy" sino por muchos otros elementos utilizados por Falla en sus obras. Esta obra de Bautista está dedicada a Regino Sainz de la Maza y fue publicada por la U.M.E. en 1933 y, posteriormente, el propio Bautista realizó una versión para piano en 1935.

Cabe mencionar que en la versión para piano se encuentran diferencias significativas respecto a la original para guitarra, especialmente en la Danza, donde la versión para piano es notablemente más extensa y con material armónico diferente a la versión de guitarra. La versión para guitarra tiene 129 compases, mientras que la de piano cuenta con 162. El prelude, en cambio, mantiene 53 compases en ambas versiones. Este hecho abre varias hipótesis: Bautista podría haber preferido alargar la versión para piano que fue una práctica común en él de ajustar las piezas después de su estreno. Otra posibilidad es que no estuviera satisfecho con la versión para guitarra, lo que requeriría adaptaciones, como se plantea en la evolución del repertorio para guitarra.

La obra fue escrita en 1928 y publicada en 1933, un período de cinco años en el que Julián Bautista tuvo tiempo de hacer las correcciones que considerara necesarias. Los

manuscritos y las distintas ediciones son las únicas fuentes que podrían arrojar algo de luz sobre estas cuestiones. El manuscrito de la Danza está fechado en Madrid en 1930, aunque todas las referencias a la obra indican 1928 como fecha de composición. En mi opinión, la obra fue compuesta en 1928. La calidad caligráfica del manuscrito conservado en la colección particular de Gonzalo Sainz de la Maza no deja lugar a dudas de que este material fue elaborado para la edición. La Danza en este manuscrito posee 210 compases, mientras que la versión editada tiene 129. Sin más materiales de edición ni correspondencia conocida entre Bautista y Regino, todas las posibilidades deben considerarse, incluyendo un posible acuerdo entre ambos para la versión editada.

El prelude suele funcionar como una introducción donde se establece el ambiente sonoro y estético de la obra, el tono, o el motivo musical que será explorado o contrastado en la sección siguiente. Aunque el prelude tradicionalmente no sigue una forma estricta, en el siglo XX fue común que los compositores a menudo lo usaran para presentar ideas musicales de manera libre, explorando texturas armónicas, melódicas y rítmicas sin una estructura rígida. La danza es típicamente más rítmica y dinámica en comparación con el prelude. Puede estar basada en formas de danza tradicionales o estilizadas, pero adaptadas a las sensibilidades modernas

En el siglo XX, especialmente en la música española, la danza a menudo incorpora elementos del folklore, como ritmos, melodías y modos tradicionales, pero recontextualizados en un lenguaje contemporáneo. Sirve como un contraste al prelude en términos de energía, movimiento y, a menudo, carácter. Mientras que el prelude puede ser más introspectivo o abstracto, la danza es más activa y tangible. En conjunto, la combinación de un prelude y una danza permite al compositor explorar una amplia gama de expresiones musicales en una obra relativamente corta, aprovechando el contraste entre la introducción

atmosférica del preludio y el carácter rítmico y animado de la danza. Esta forma se adapta bien a las tendencias del siglo XX, donde se valoraba tanto la innovación como la revalorización de formas tradicionales.

12.2.2.1 Análisis estilístico:

Características de carácter impresionista:

Esta obra refleja varias características de la composición musical del siglo XX, especialmente en el contexto de la música española de la época. Algunas de las características generales de su forma de composición incluyen la Influencia de las corrientes impresionistas de la época y aunque Bautista estaba comenzando a alejarse del impresionismo, este estilo todavía influía en su obra. El uso de las armonías modales y colores sonoros característicos de esta corriente está presente, especialmente en el "Preludio".

En la siguiente imagen del inicio de la obra podemos observar la importancia que le da Bautista a las texturas armónicas como un elemento generador en el preludio, desde el inicio nos presenta una sonoridad cuartal desde el desarrollo de los elementos del primer compas, si ordenamos todo el material sonoro del recuadro en podemos observar como hace uso de esta textura cuartal rojo (acorde cuartal: fa, si, mi, la), de igual manera nos presenta un elemento o sujeto en segundas mayores y menores que va a aparecer desde el inicio (circulo en verde) y que va a desencadenar más adelante un acorde construido con dos quintas superpuestas entre las notas re y la, si y fa, donde las notas la y si son el encadenamiento de estas sonoridades de quintas enlazado por este sujeto de segunda presentado anteriormente.

Moderato e pesante.

GUITARRA.

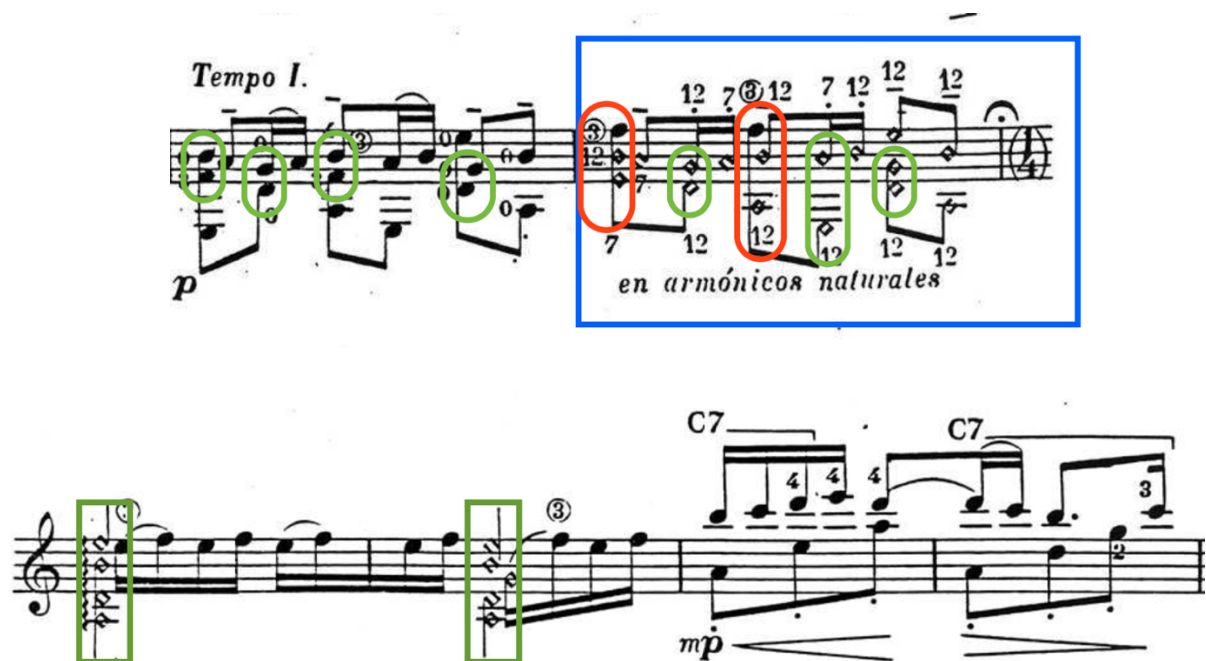
The image shows a musical score for guitar, titled "Moderato e pesante." The score is in 3/4 time. The first staff is labeled "GUITARRA." and contains a sequence of chords and notes. A red box highlights the first measure, which contains a quarter chord (fa, si, mi, la). A green circle highlights a note in the second measure. A blue circle highlights a note in the fourth measure. The second staff shows a sequence of notes and chords. A green circle highlights a note in the second measure. A blue circle highlights a note in the fourth measure. The score includes dynamic markings such as *mf*, *marcato*, *f*, and *p*, and tempo markings such as *rit.* and *Tempo*.

Después en el compás número 6 podemos observar cómo sigue realizando el desarrollo de la obra bajo esta sonoridad cuartal donde en el recuadro en rojo podemos observar esta sonoridad marcada por las notas mí, la y re durante todo el sistema como una cama armónica textural en cuartas, y como elemento de suma importancia podemos observar como en el recuadro en naranja Bautista nos presenta un canto que nos remite tanto al ritmo de habanera como a la melodía presente en la obra de Falla "Homenaje a la tumba de Debussy, marcado con un recuadro color azul en la siguiente imagen, esto es de suma importancia puesto que nos marca la evidencia de la relación de esta obra (Preludio y Danza) con la influencia y admiración por el trabajo de Manuel de Falla por parte de Julián Bautista.

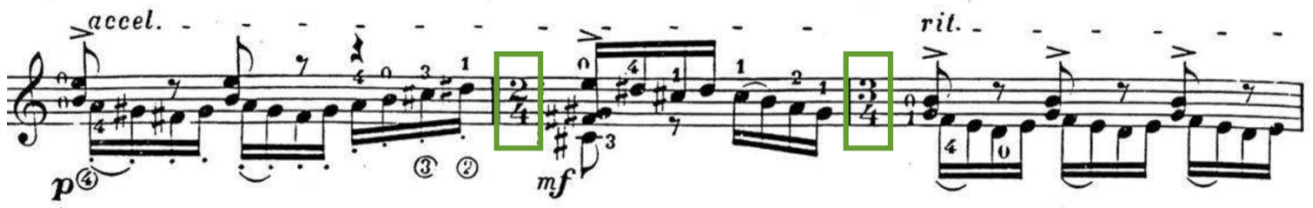


De manera similar, el tratamiento de las texturas y colores característico del impresionismo puede observarse en la siguiente imagen correspondiente al compás 33 del Preludio. En el recuadro azul, vemos cómo Bautista utiliza los armónicos naturales de las cuerdas de la guitarra para crear un efecto de textura sonora. A su vez, emplea sonoridades

cuartales (marcadas en verde) y quintas (marcadas en rojo) para generar cohesión sonora con el material previamente presentado a lo largo de la obra. Esta misma textura cuartal ya había sido anticipada en el compás 32, también destacada en los círculos verdes, además en la segunda imagen perteneciente a la “Danza”, podemos observar el mismo uso de color cuartal con armónicos, utilizando los mismos bloques compuestos por dos intervalos de cuarta superpuestos (recuadro verde).



Otra herramienta ampliamente utilizada en los procesos compositivos del siglo XX, influenciada en gran medida por el impresionismo, fue la variabilidad rítmica. Esta técnica permitía un enriquecimiento de las acentuaciones naturales del compás, lograda mediante cambios en las secuencias métricas a lo largo de la obra. Algunos ejemplos de esta práctica se pueden observar en las siguientes imágenes, correspondientes a los compases 19, 20, 34 y 35 del preludio, así como en los compases 1, 2 y 3 de la danza. En ellos, se aprecia cómo Bautista introduce cambios métricos para realzar los acentos de cada sección específica.



Otra característica impresionista que utiliza Bautista en esta obra son las secuencias de bloques de acordes iguales, que desempeñan un papel crucial en la música impresionista española del siglo XX, especialmente en la guitarra, proporcionan un enfoque armónico que desafía las convenciones tonales tradicionales y esto es de suma importancia puesto que se diferencian de las formas clásicas de armonía funcional al buscar evocar sensaciones y atmósferas a través de nuevas formas de organización armónica. Los acordes utilizados en el impresionismo a menudo se liberan de la necesidad de cumplir con la función tonal, como las dominantes o tónicas. En lugar de ello, se organizan en secuencias que mantienen la

estructura del acorde intacta, pero cambian su base a lo largo de una serie de bloques iguales. Esta técnica genera una sensación de suspensión atmosférica y color armónico que es central en el estilo impresionista, gracias a la repetición de estas secuencias se crea una textura sonora que explora matices tímbricos y sonoros, en lugar de avanzar hacia un destino tonal definido.

A continuación en los recuadros color rojos, podemos observar cómo Bautista construye toda una sección intermedia en la “Danza”, donde a manera de descanso realiza un cambio de carácter y baja la intensidad de la obra y hace una construcción sobre estas estructuras de acordes en bloque y es gracias a estas secuencias de acordes iguales que se permite una continuidad armónica que resuena con el carácter repetitivo y modal de muchas músicas populares españolas, al tiempo que mantienen un carácter sofisticado y experimental.

Lentamente e molto rubato
(ad libitum)

The image shows a musical score for guitar. The top staff is marked "Lentamente e molto rubato (ad libitum)" and "espressivo". It features a series of chords with repeated patterns, highlighted by a red box. The bottom staff is marked "Mosso (ritmato) rit. appena" and includes dynamic markings "p" and "mf". It also features complex chordal textures with repeated patterns, also highlighted by a red box. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En las obras impresionistas de guitarra del siglo XX el enfoque en las texturas, dinámicas y elementos de carácter es esencial para lograr un lenguaje musical distintivo donde las texturas juegan un papel crucial, mediante el uso de la diversidad en las texturas se

permite que el oyente experimente un paisaje sonoro evocador y expresivo característico del impresionismo, y por lo tanto las dinámicas también son fundamentales, ya que las gradaciones sutiles y los contrastes de volumen añaden profundidad emocional.

En las imágenes siguientes podemos observar se denota el detalle que Bautista dedica al colocar todos estos elementos de expresividad en su obra, donde no solo indica el carácter de tempo (recuadros color vino) y de la sección sino que determina elementos dinámicos (marcados en azul), de color y textura (color vino) y de articulación (círculos color verde) para generar el resultado deseado en la interpretación de su obra con la finalidad de transmitir emociones y ambientes específicos, a menudo inspirados en la naturaleza o en escenas costumbristas, vinculando lo abstracto con lo expresivo en la guitarra española.

The image displays three staves of musical notation for guitar, featuring various performance markings and technical instructions. The first staff includes markings such as *molto espressivo*, *f*, *rall.*, *Mosso (ritmado)*, and *C3*. The second staff is marked *Lentamente, rubato e a piacere* and includes *mf*, *espressivo*, and *sf*. The third staff includes *rápido*, *Mosso (en ritmo)*, *C3*, and *rit.*. The notation includes treble clefs, 4/4 time signatures, and various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and chord positions are marked with C5 and C3. Dynamic markings like *f* and *p* are used throughout.

Tempo giusto.

p come un murmullo

mf *espress.*

mf rasgueado
crescendo - - - poco - a - poco

Tempo giusto.

p

Tempo I.

rit. - - - *f*

con alegría

Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

En “Preludio y Danza” se evidencia de igual manera una profunda conexión con los elementos tradicionales de la guitarra flamenca y la música española. Bautista que sigue la necesidad de crear un lenguaje nacionalista a inicios del siglo XX busco integrar el lenguaje de sus obras con las raíces folclóricas de España, especialmente el flamenco, creando un puente entre la modernidad y la tradición. Uno de los aspectos clave en esta obra, principalmente en la “Danza” es el uso de los ritmos característicos del flamenco, particularmente los compases de amalgama, acentos específicos y las pulsaciones irregulares en los ataques de las secciones

en rasgueos, que evocan formas tradicionales como la bulería o el fandango. Estos patrones rítmicos no solo aportan energía a la obra, sino que también conectan de manera íntima con el carácter español, dotando a la obra de un sabor autóctono inconfundible.

Estas características las podemos observar a continuación, donde se aprecia como Bautista en la Danza hizo uso de las secuencias de rasgueos (recuadros color rojo) con acentuaciones específicas en cada ataque de rasqueo para crear un ambiente sonoro típico de la guitarra flamenca, eso sí, con una sonoridad que se enfoca en la textura cuartal como hemos observado anteriormente, de igual manera en algunas secciones remata estos rasgueos con estructuras de frase construidas sobre escalas que evocan las texturas menores y frigias (recuadros color verde), elementos tradicionales típicos de la guitarra española.

The image displays a musical score for guitar, featuring several measures of music. The score is divided into five horizontal sections, each containing a staff of music. The first section includes a *rall.* marking and a *pp* marking with the instruction "come un mormullo rasqueado". The second section features a *simile sempre* marking and a *crescendo - poco - a - poco* marking. The third section includes a *dim.* marking and a *pp* marking. The fourth section features a *f* marking and the instruction "poco a piacere". The fifth section includes a *Tempo giusto.* marking and a *p* marking. The score is annotated with various performance instructions and markings, including *1a*, *C1*, *C2*, *C3*, and *C8*, which likely refer to specific rasgueo patterns or techniques. The music is written in a treble clef and includes various rhythmic values and accidentals.

The image shows a musical score for guitar with three systems. The first system is a red box containing arpeggiated chords and a melodic line starting at C3. The second system is a red box containing a melodic line starting at C3 and a rasgueado section starting at C5. The third system is a red box containing a melodic line starting at C5 and a section with 'p p p' dynamics. A blue box highlights a melodic line at the end of the third system.

Otro elemento que Bautista utiliza son las líneas melódicas armonizadas en terceras y otros intervalos más amplios, una técnica común en la guitarra española que añade expresividad a las secciones melódicas. Esto se puede observar en la imagen de la sección lenta de la "Danza", donde el recuadro azul destaca el uso de esta técnica de conducción melódica. Además, Bautista emplea arpeggios característicos de la guitarra española como medio expresivo, como se indica en el recuadro rojo. Las ornamentaciones sobre una línea melódica también incrementan la expresividad, siguiendo esta tradición común en la guitarra española y flamenca. Bautista incluye estos elementos que podemos observar marcados en un círculo verde. Por último, se puede notar cómo Bautista establece una conversación claramente definida entre el rango agudo (recuadro morado) y el rango grave (recuadro naranja), emulando así el diálogo entre el cantaor y la cantaora en el cante flamenco.

Lentamente (*ad lib.*)
 arms 80s

mp
poco più ma non troppo
sempre rubato

C5 C2

12.2.3 Sonata Op. 61- Joaquín Turína (1930).

1-*Allegro*

2-*Andante*

3-*Allegro Vivo*

Biografía:

Según Fernández-Cid, Antonio. (1973) nació en 1882 en Sevilla, se destacó gracias a su trabajo como compositor español y cuya obra tuvo un impacto significativo en la formación de la identidad nacionalista española en el siglo XX. Estudió en el Real Conservatorio de Madrid y más tarde se trasladó a París, donde ingreso en la Schola Cantorum para desarrollar sus estudios con Vincent d'Indy. Durante su estancia en París entró en contacto con importantes figuras del impresionismo, incluido Claude Debussy, por lo tanto, de igual manera se puede observar esta influencia en su trabajo compositivo al hacer uso del color tonal, su atención a la atmósfera y la textura en su música. Aunque Turína mantuvo un estilo propio, estas influencias impresionistas se integraron con su profunda conexión con el

folclore andaluz y las tradiciones musicales españolas, lo cual permitió crear un lenguaje musical que era a la vez sofisticado y auténticamente español.

Turína también fue crucial en el movimiento de identidad y nacionalista español gracias a que sus composiciones reflejaban la riqueza cultural de la región española, principalmente de Andalucía. Dice Fernández-Cid, Antonio. (1973) del legado característico de Turína *"...Con el evocador andalucismo, que se traduce en el perfume, el color, el ritmo. Ritmos de peteneras, de seguidillas, farrucas fugadas en homenaje implícito a Juan Sebastián Bach. Y siempre, un afán de cantar, no sólo en su música vocal, tan abundosa en felices logros, de tanta entidad como el Poema en forma de canciones, el Canto a Sevilla."* (pág. 41).

Sus obras "Danzas fantásticas" y "La procesión del Rocío" son ejemplos que se destacan de su capacidad para capturar la esencia de la vida y el paisaje español a través de la música. Su trabajo ayudó a promover y preservar las tradiciones musicales españolas en un momento en que España buscaba reafirmar su identidad cultural igualmente como sus contemporáneos la contribución de Turína a la música española no solo se limitó a sus composiciones sino también a su posición activa dentro de la defensa y difusión de la música española

La Sonata Op. 61 para Guitarra fue compuesta por Joaquín Turína en 1930, en un momento en que España estaba experimentando profundas transformaciones políticas, sociales y culturales. La búsqueda de una identidad nacionalista estaba en auge y los compositores españoles buscaban realizar su aporte utilizando la rica herencia folclórica y popular de su país para crear una música que reflejara su identidad nacional. En este contexto, la Sonata Op. 61 emergió como una obra emblemática que encapsula características muy importantes tanto de las tendencias impresionistas de la época como reflejo de la búsqueda nacionalista española y que son evidencia de la transformación de la identidad musical, esta

búsqueda resulto en toda una transformación en un movimiento intelectual y cultural, proceso que claramente llegó a ser una contribución significativa al desarrollo y consolidación de dichos procesos artísticos, intelectuales, políticos y sociales.

La Obra:

La Sonata Op. 61 para Guitarra consta de tres movimientos: el primero es Lento, el segundo es Andante, y el tercero es Allegro vivo. En términos de estructura, el primer movimiento sigue el esquema clásico de la forma sonata, que incluye una Exposición (que presenta los temas A y B, separados por un puente), un Desarrollo y una Reexposición. Sin embargo, en esta Sonata, el desarrollo parece estar ausente. En el primer movimiento, se inicia con lo que se podría considerar el primer motivo o Tema A, que algunos describen como una "breve introducción lenta". A pesar de esta caracterización, este inicio tiene un carácter temático ya que establece un tema distintivo que contrasta con el siguiente tema, el Tema B, denominado "Allegretto tranquilo", y se repite literalmente al final del movimiento. Además, Turina emplea la misma célula motívica en el tercer movimiento, aunque con variaciones rítmicas. Después de la Exposición del Tema A, sigue el "Puente" o "Transición", que se identifica por la sensación de movimiento entre los temas sin presentar material característico propio. Luego aparece el Tema B en el "Allegretto tranquilo", que contrasta melódicamente con el Tema A. Finalmente, otro segmento "Allegro", con la misma célula rítmica que el anterior, conduce a la Reexposición. Esta última es idéntica en el Tema A y modifica el modo en el Tema B.

Desde el primer movimiento, se pueden identificar elementos característicos del folclore español, como ritmos flamencos, melodías arabescas y armonías modales. Turina utiliza estos elementos de manera magistral para crear una atmósfera evocadora y llena de colorido, que

transporta al oyente a los paisajes y tradiciones de España. El segundo movimiento, Andante, ofrece un contraste notable con el Allegro inicial. Aquí, Turína nos lleva a un viaje emocional más introspectivo, con melodías líricas y armonías exquisitas que revelan su profunda sensibilidad como compositor. Este movimiento se destaca por su belleza melódica y su expresividad conmovedora, que evoca un sentimiento de nostalgia y añoranza por la patria. El tercer movimiento, Allegro Vivo, contrarresta esa pausa energética del segundo movimiento y regresa con energía y vitalidad, cerrando la obra con un final brillante y jubiloso. Aquí, Turína muestra su maestría en la escritura para guitarra, aprovechando al máximo las posibilidades técnicas y sonoras del instrumento. Los ritmos vivaces y las melodías vibrantes crean una sensación de celebración y alegría, que culmina en un clímax emocionante y triunfante.

La Sonata Op. 61 para Guitarra de Joaquín Turína es una obra sumamente importante del periodo que desempeña un papel crucial en el desarrollo y la difusión del nacionalismo musical español del siglo XX. A través de su rica paleta sonora, su expresividad emocional y su profunda conexión con las tradiciones musicales de España, esta obra perdura como un testimonio perdurable del genio creativo de Turína y como un hito en la historia de la música española.

12.2.3.1 Análisis estilístico:

Características de carácter impresionista:

Aunque Turína está más asociado con el nacionalismo español, en esta obra también se pueden encontrar elementos impresionistas. La sonata presenta armonías más abiertas y colores armónicos que a veces evocan la sensación etérea y evocativa del impresionismo

musical. Es importante citar que un rasgo de suma importancia es que en toda la obra Turína no indica armadura de tonalidad, sino que genera su desarrollo a través de las alteraciones que va colocando compas por compas, esto refuerza la idea de indeterminación de la tonalidad y dando libertad al manejo de la textura sonora como paisaje o color textural, utilizando el indeterminismo tonal como elemento arquitectónico del impresionismo tradicional de Debussy, así mismo el uso de acordes cuartales es de uso constante en el desarrollo de la sonata, y que es parte de lo que se podría llamar un color natural en la guitarra por su afinación natural de cuerdas al aire esto lo podemos observar en la siguiente imagen correspondiente al compás 12 al 16 del segundo movimiento de la edición de Andrés Segovia donde el recuadro verde de la imagen a continuación se trabaja sobre una constante del mismo acorde por tres compases intercalados de una secuencia rápida de notas en sentido de melisma propio del canto flamenco marcado con los recuadros en morado, esto utilizando medios tonos para generar la cercanía cromática y movimientos de bordadura con alteraciones propia de las inflexiones de la melodía en las falsetas del canto, funcionando esta como una comunicación entre las texturas del acorde presentado conteniendo un set class en bloque cuartal de las notas si, mi, la, re, sol.



De igual manera otro momento utilizado por Turína donde trabaja las texturas cuartales se encuentra en el siguiente recuadro perteneciente al compás n38 y 39 del primer

movimiento en el manuscrito de Falla, donde en los pulsos 2 y 4 construye un acorde cuartal con las notas la, re, sol, do dando así esos colores sonoros en secciones específicas de la obra.

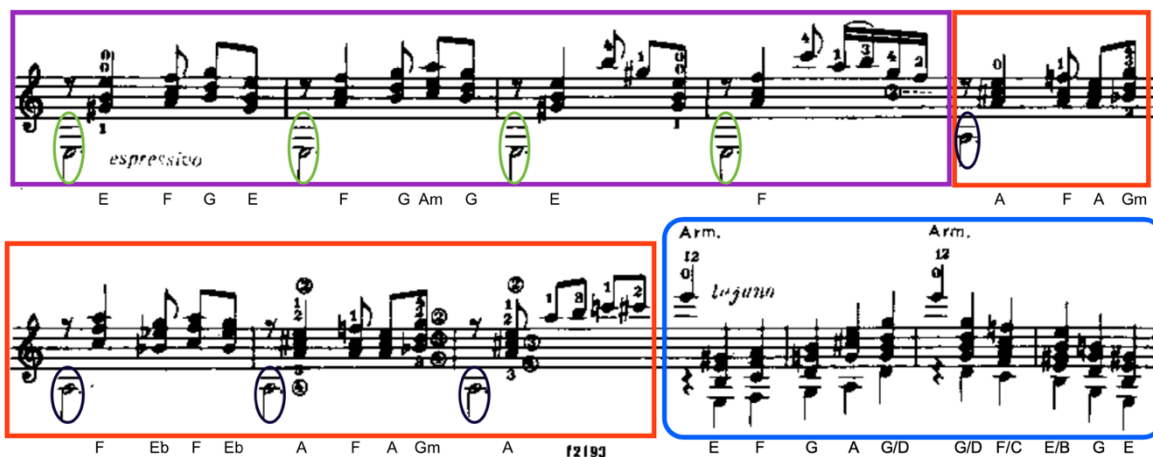


Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

En la "Sonata Op. 61", Turina incorpora elementos melódicos y rítmicos que recuerdan al folclore español. Utiliza ritmos y escalas típicas de la música flamenca y otras tradiciones españolas, creando una conexión con la música popular de su país. Como ejemplo podemos analizar el final del segundo movimiento que Turina hace una referencia a la tonalidad de La mayor desde el inicio, y el acorde final nos refuerza esta apreciación (recuadro en anaranjado acorde de La Mayor), pero desde los últimos 7 compases del final podemos apreciar como evoca el sonido de la cadencia Andaluza con la utilización del acorde de Sol mayor y el acorde de Fa mayor (recuadro en azul) interactuando con el acorde y las notas pertenecientes a la tonalidad de La Mayor (recuadro en rojo) y utilizando un acorde de quinta construido a partir de la nota la como tónica (recuadro verde) con la interacción interválica de sus notas la y mi (recuadro en morado), finalizando con la nota de mi como quinto grado de la tonalidad dando la impresión de cierre de la cadencia andaluza con tónica en la (Am, G, F, E) solo que creando el cierre en la tonalidad Mayor.



El mismo manejo de la cadencia andaluza lo podemos ver desde antes en los compases 18 al 27 donde Turína nos muestra el mismo uso de los acordes de la progresión con la tendencia a la resolución en La Mayor, aunque en este caso podemos ver claramente en la siguiente imagen como en el recuadro en color morado observamos claramente la secuencia des acordes de la progresión andaluza en Am, y como en el recuadro en color rojo nos traslada la misma progresión un tono abajo a G menor con la ausencia de su quinto grado haciéndonos perder la noción de la escala menor armónica esencial para la obtención del grado dominante en el tono menor y utiliza el La Mayor de nuevo como refuerzo tonal para a continuación en el recuadro en color azul mostrarnos de nuevo la variable andaluza mayor con el acorde de La mayor y en lugar de resolver nos trasporta a una nueva sección de la obra. Es interesante como toda esta construcción la realiza sobre un pedal constante, la primera sección con un pedal en la nota Mi y la segunda con un pedal en la nota La, esto como haciendo referencia a una cadencia larga de V – I determinada por los bajos.



Desde el punto de vista de la ornamentación melódica podemos analizar muchísimos pasajes de esta obra y referirnos inmediatamente a la falseta flamenca, que es un pasaje musical que puede ser improvisado o preestablecido y que se ejecuta en la guitarra flamenca durante una actuación de flamenco. Es una parte fundamental de la estructura de una pieza flamenca y se utiliza para enriquecer la interpretación, añadiendo variedad, emoción y virtuosismo a la música. En la música flamenca las falsetas son también características de varios palos o estilos del flamenco, como solemos llamarle “ritmos”, tales como la soleá, la bulería, la seguiriya, entre otros. Cada estilo tiene sus propias convenciones y características específicas en cuanto a las falsetas que se pueden ejecutar. Por ejemplo, en la soleá, una falseta típica puede ser enfocada en su carácter melódico y expresivo, mientras que, en la bulería, puede ser más rápida, agresiva y rítmica. Además, los guitarristas también deben poseer la habilidad de improvisar dichas falsetas sobre la marcha, respondiendo al cante, al baile u otros elementos musicales presentes.

En esta sonata podemos constantemente encontrarlas en muchísimas secciones, en respuesta a acordes o como intermedio entre ellos, en secciones melódicas como respuestas o puentes hacia secciones nuevas, en la siguiente imagen podemos apreciar como Turíña desarrolla varios elementos en conjunción al inicio del segundo movimiento, acá nos presenta una melodía acompañada por su respectivo acorde y desde ahí nos remite al cante acompañado, donde la melodía tiene su construcción muy clara y el acorde se remite a hacer un acompañamiento muy marcado permitiendo el desarrollo de la melodía, desde el inicio podemos observar el uso del modo Frigio mayorizado que es una escala musical que combina características del modo frigio y del modo mayor y que es sumamente utilizado en la música española. Como lo indica el nombre este modo se forma a partir del modo frigio, que es un modo de carácter menor que comienza en la tercera nota de la escala mayor. Sin embargo,

en lugar de mantener el tercer grado de la escala como una nota menor, en el modo frigio mayorizado se eleva medio tono para convertirse en una nota mayor.

La estructura de tonos y semitonos del modo frigio mayorizado es la siguiente: semitono, tono, tono, tono, semitono, tono, tono. En términos de intervalos, la secuencia sería: 1 semitono, 1 tono, 1 tono, 1 tono, 1 semitono, 1 tono, 1 tono. Esta alteración del tercer grado de la escala frigia crea un sonido distintivo y evocador, con una combinación de tensiones y resoluciones como emociones intensas, como la melancolía, la pasión o la nostalgia, y es una herramienta fundamental en la creación de ambientes y atmósferas en la música española, cabe recalcar que en el contexto del flamenco, el modo frigio mayorizado se utiliza en muchas falsetas, o pasajes instrumentales, así como en cantes flamencos como las soleares, las seguiriya o las bulerías, entre otros.

En la siguiente imagen perteneciente al segundo movimiento podemos apreciar lo mencionado anteriormente en recuadro color rojo, donde toda la estructura melódica y armónica responden a las notas del modo Frigio mayorizado donde tanto la melodía y acordes responden a este color sonoro y se mantiene una claridad de acompañamiento al cante flamenco y que después en recuadro verde podemos observar toda una estructura donde mantiene el mismo modo como espina dorsal de la sección pero que a manera de falseta va variando y dándole un claro desarrollo a las secciones, en los compases número 7 al 8 podemos observar cómo mediante una línea melódica a través de los bajos se realiza un canto igualmente basado en el modo frigio de La que termina en un acorde la Mayor dando esa sonoridad de modo menor-mayor construido sobre figuras rítmicas muy tradicionales en la música española de interacción ternaria con binaria, esta frase se repite con variaciones a manera de falseta donde a partir del compás 10 al 12 en adelante observamos en recuadros color morado los patrones con melismas rápidos basados igualmente en el modo Frigio

mayor pero que en el compás 12 utiliza el do becuadro para regresar a la sensación de modo Frigio menor, a partir del compás 13 falla nos presenta los acordes cuartales anteriormente mencionados en este capítulo, donde intercala estos acordes con una reexposición de los melismas anteriores pero modificando mediante alteraciones para desarrollar la misma frase pero en modo de Sol Lidio que desemboca en el compás número 17 con un acorde de D# disminuido (enarmona de Eb disminuido) que lleva a una nueva sección que empieza con Mi Mayor y desencadena en la sección antes vista del compás número 18.

II

Andante

(mf)

II

III

I

dim. molto

(como era)

p

pp

f energico

stouffe

dolcissimo

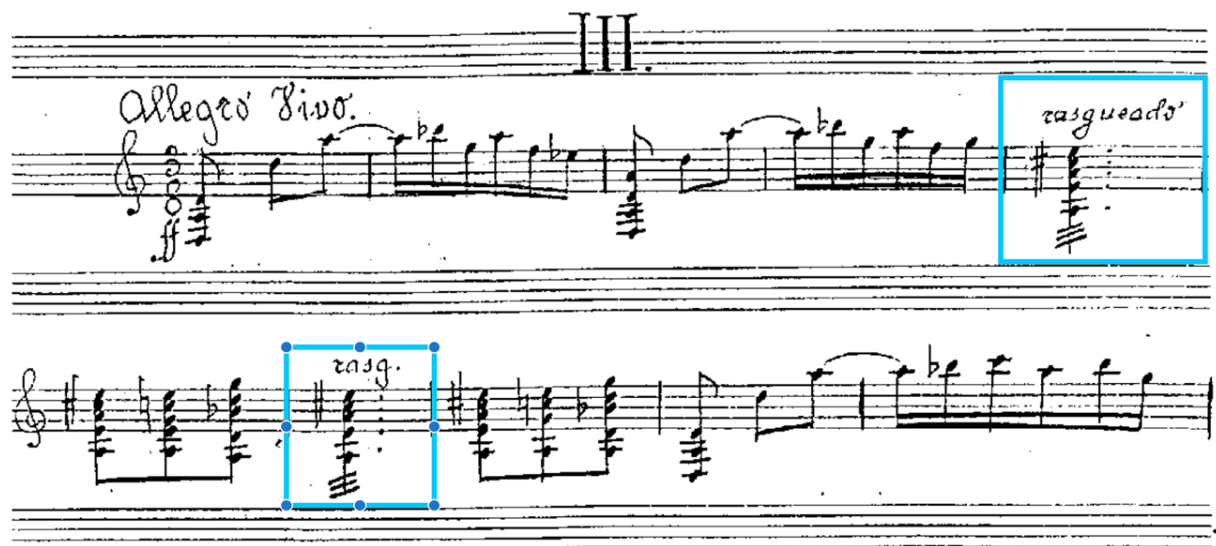
En el compás número 10 al 11 y del 18 19 podemos observar un tratamiento de sensación rítmica de hemiola (3+3+3=2+2+2) donde Turína nos remite al cambio de sensación ternaria a binaria haciendo el uso de los tresillos como sensación de 3 (compas 10 y 18) a la sensación de la corchea (compases 11 y 19), Una hemiola es un tratamiento de carácter rítmico en el que se produce una superposición de acentos o subdivisiones rítmicas que van en contra del pulso regular de un compás. Generalmente, implica una relación de tres contra dos o dos contra tres, lo que crea un efecto de sincopación o de cambio en la percepción del tiempo musical. En la música española, la hemiola es una característica distintiva y muy utilizada, especialmente en géneros como el flamenco y otras formas de música folclórica. Por ejemplo, en el flamenco, se utiliza para crear contrastes rítmicos interesantes y para generar momentos de tensión y emoción. Se puede encontrar en el acompañamiento de la guitarra flamenca en las danzas españolas tradicionales, como la soleá, la bulería o la seguriya, en el canto y en el baile, donde contribuye a la intensidad y la vitalidad de la interpretación. Estas características están presentes en los recuadros color rojo de la siguiente imagen.



Características técnicas interpretativas Flamenco-españolas: uso de rasgueados, arpegios, golpes y escalas:

La Sonata Op. 61 es una obra que destaca por la exploración, desarrollo y uso magistral de diversas técnicas características propias de la guitarra flamenca y la música española. En esta pieza, Turína hace un profundo homenaje a las raíces musicales de su país, fusionando elementos del folclore español, las tendencias modernistas propias del impresionismo musical todo esto impreso en una obra en formato modernista de forma sonata. En esta amalgama de elementos compositivos Turína utiliza una paleta variada de las técnicas más destacadas de la guitarra española y flamenca tales como los rasgueos, El rasgueo en la guitarra flamenca es una técnica característica que consiste en hacer sonar varias cuerdas de la guitarra de manera simultánea con los dedos de la mano derecha. Es una técnica esencial en la interpretación de la guitarra en todos sus estilos y géneros y más aún en la guitarra flamenca, ya que aporta ritmo, percusión y textura a la música, y es fundamental para acompañar el cante y el baile flamenco.

Para realizar un rasgueo, el guitarrista utiliza los dedos índices, medio y anular de la mano derecha, con movimientos rápidos y coordinados de la muñeca. Estos dedos golpean las cuerdas en un movimiento ascendente o descendente, generando un sonido distintivo y característico que es fundamental en la diversidad de estilos o “palos” que son determinados por estos tipos de rasgueos, cada uno con su propio patrón rítmico y técnica de ejecución. Algunos de los rasgueos más comunes incluyen el rasgueo básico, el rasgueo alzapúa, el rasgueo abanico y el rasgueo picado. Cada uno de estos rasgueos tiene su función y se utiliza en diferentes contextos en una variedad de estilos flamencos, como bulerías, soleares, alegrías, tangos, rumbas, entre otros.



El tercer movimiento de la sonata nos muestra una profundización en estos elementos donde se confabulan tanto rasgueos y escalas, elementos fundamentales de la guitarra flamenca, en la siguiente imagen podemos observar cómo Turína hace un tratamiento de los acordes bajo una clara técnica de interpretación basada principalmente en los rasgueos, donde hace una demarcación del estilo relacionado con la guitarra flamenca, cabe mencionar que la indicación tal cual de Turína en su manuscrito escribe el término “rasgueado” y “rasg” donde asume que el intérprete está relacionado con las técnicas interpretativas flamenco-españolas pero que debe ser traducido para poder acercarse a la interpretación adecuada según el estilo. En la siguiente imagen podemos observar como en el compás número 5 y 7 (recuadros en color celesta) del manuscrito podemos observar estas indicaciones.

En la siguiente imagen perteneciente a la edición de Andrés Segovia, podemos ver las mismas indicaciones en los mismos compases, con la misma notación de escritura que colocó Turína en el manuscrito, pero aparece en recuadros color rojo el esquema añadido según el análisis propuesto por mi persona realizando una extensión de la técnica del ataque en rasgueo para consolidar la idea según el estilo comentado en esta investigación, podemos

apreciar como en esta obra se realiza esta emulación entre acordes (recuadros en color azul) , rasgueos (recuadros en color rojo y en verde) y escalas propios de la guitarra flamenca (recuadros en color amarillo).

III

Allegro vivo

The musical score consists of six systems of music, each with specific annotations and highlights:

- System 1:** Starts with a blue box around a chord and a dynamic marking of *ff*. A red box highlights a *rasguendo* section. Yellow boxes highlight scale passages.
- System 2:** A red box highlights a *rasguendo* section. A blue box highlights a chord. A yellow box highlights a scale passage with a *d.m.* dynamic marking.
- System 3:** A blue box highlights a chord with a dynamic marking of *P*. A green box highlights a *rasg.* section. Yellow boxes highlight scale passages.
- System 4:** A green box highlights a *rasg.* section. A yellow box highlights a scale passage.
- System 5:** A yellow box highlights a scale passage with a dynamic marking of *sf*. Another yellow box highlights a scale passage with a dynamic marking of *pp*.
- System 6:** A yellow box highlights a scale passage with a dynamic marking of *ppp*. The score ends with the marking *cediendo* and the number 12183.

Estos rasgueados, combinados con escalas y arpeggios rápidos, crean una textura sonora rica y dinámica que captura la esencia de la guitarra española tradicional pero para lograr este objetivo se deben interiorizar las características específicas a la hora de abordar los rasgueos, en este caso la escogencia se deben considerar las acentuaciones del “palo” o ritmo flamenco específico por lo tanto al realizar el análisis de los patrones métricos y de acentuación podemos acercarnos a la obra determinando semejanzas con los ritmos ritmo de Fandango, Malagueña y Rondeña. Estos palos están en 3/4 (aunque también se pueden transcribir a 3/8). En los recuadros a continuación tenemos dos imágenes que representan una sugerencia de interpretación de acuerdo al estilo de los rasgueos en la guitarra flamenca para los rasgueos escritos por Turína en el tercer movimiento, en la figura 1 tenemos la sugerencia de interpretación para los compases 5 y 6 y por ende el 6 y 8 que son repetición del mismo esquema, en este diagrama cada flecha representa la dirección en el que se debe ejecutar el rasgueo, si es con la flecha hacia abajo esto será un rasgueo dirigido desde el bajo del acorde hacia la nota más aguda de este, y si la flecha es hacia arriba será el mismo concepto pero a la inversa. De igual manera cada letra representa el dedo de la mano derecha con el que debe de ser ejecutado este rasgueo donde la “p” significa con el pulgar, la “a” es con el anular y la “i” es con el dedo índice.

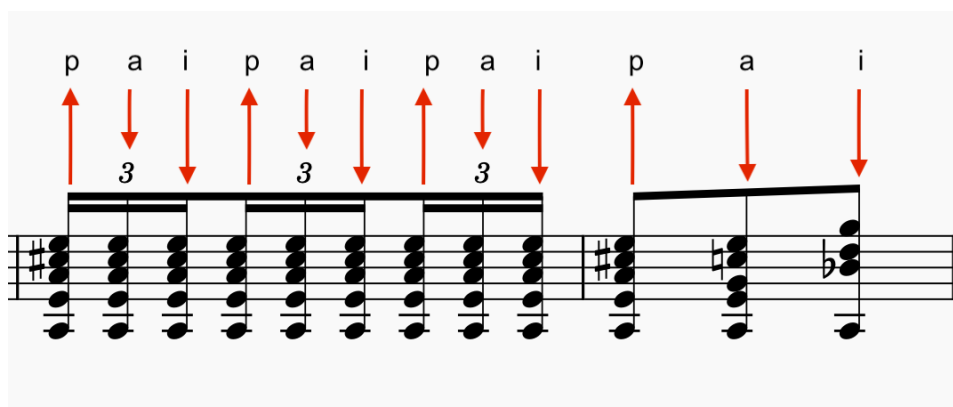


Figura 1

Para esta imagen correspondiente a la figura número dos aplica el mismo concepto pero la interpretación sugerida es para los compases del 17 al 20.

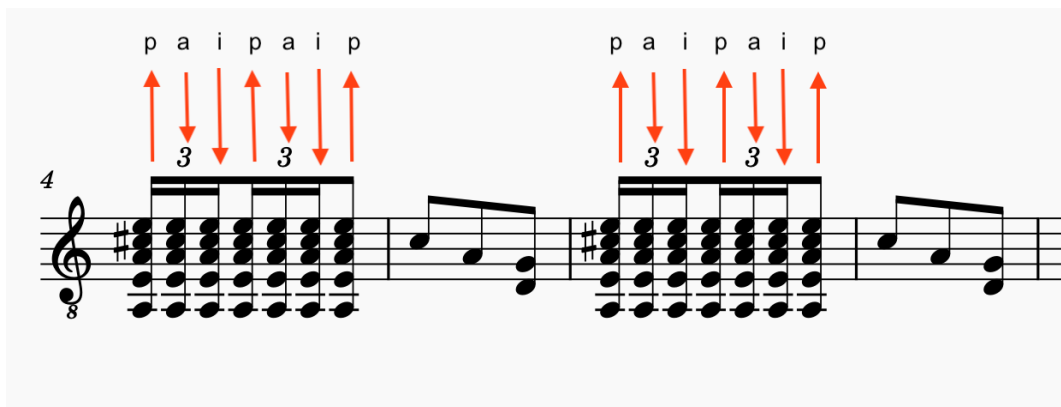


Figura 2

Los golpes en el cuerpo de la guitarra son otro elemento característico de la guitarra flamenca, también son utilizados de manera prominente en la Sonata Op. 61. Estos golpes rítmicos sobre el cuerpo de la guitarra agregan un ritmo percusivo y enfático a la música, resaltando los momentos de tensión y emoción en la obra, este elemento lo tenemos al final del primer movimiento marcado con un círculo en rojo en la siguiente imagen correspondiente a la edición de Andrés Segovia donde podemos observar la palabra “golpe”, esto quiere decir que debemos ejecutar un golpe percutivo en alguna parte de la tapa para generar el sonido tradicional del golpe de uña de las técnicas de la guitarra flamenca.



El uso de estas técnicas no solo añade un sabor auténtico a la música española dándole este sentido de símbolo y de pertenencia, sino que también evoca la rica tradición musical de España, llevando al oyente a través de paisajes sonoros que reflejan la pasión, el lamento y la alegría del folclore español. En la Sonata Op. 61, Joaquín Turína demuestra su habilidad para fusionar la técnica virtuosística de la guitarra clásica con la expresividad y el carácter del flamenco, creando así una obra que es tanto un tributo a las raíces musicales de España como una pieza de música clásica de gran belleza y profundidad emocional.

Elementos técnicos, innovadores y de interpretación:

Como pudimos observar en el punto de análisis de la obra del homenaje a Debussy de Manuel de Falla se dio una tendencia a la escritura de indicaciones de interpretación, tanto técnicas como interpretativas, esto en épocas anteriores era menos observable en las partituras para guitarra, al menos no con tanto detalle en el uso dinámico como elemento de textura sonora más propio y es característico del enfoque detallado en la interpretación y la expresión del impresionismo, Turína sigue este camino y utiliza una amplia gama de dinámicas y matices para crear efectos sutiles y cambios de color en la música. En las imágenes a continuación podemos observar estos ejemplos, en la imagen 1 perteneciente al manuscrito de Joaquín Turina observamos indicaciones en recuadro en rojo de carácter dinámico y de timbre. Así mismo en la imagen número 2 podemos observar como en la edición de Andrés Segovia tenemos indicaciones de textura y timbre como el “pizzicato” y la indicación de color tímbrico “dolcissimo”.

dolcissimo

pp

pizz.

ppp

s Españoles

poco rall.

Allegretto tranquillo.

espressiva

Imagen n1

pizz.

pp

dolcissimo

V

Allegro vivo

12.2.4 Suite Castellana – Federico Moreno Torroba (1926).

1. *-Fandanguillo*
2. *-Arada*
3. *-Danza*

Biografía:

Según Fernández-Cid, Antonio. (1973) Federico Moreno Torroba fue un destacado compositor español reconocido principalmente por su vasta producción de música para guitarra y zarzuela, nació el 3 de marzo de 1891 en Madrid, España, en el seno de una familia con una larga tradición musical. Su padre, José Moreno Ballesteros, era director de la Orquesta del Teatro Real de Madrid, lo que influyó en el temprano interés de Federico por la música. Desde una edad temprana, Moreno Torroba demostró talento musical y recibió formación en piano y composición. Sin embargo, fue la guitarra y la música folclórica española lo que capturó su interés de manera más profunda.

Estudió composición en el Real Conservatorio de Madrid y continuó su formación en París, donde fue influenciado por las corrientes musicales de la época, incluido el impresionismo francés. A lo largo de su carrera, Moreno Torroba se dedicó a la promoción y difusión de la música española, especialmente a través de la guitarra y la zarzuela. Es considerado uno de los pilares fundamentales del nacionalismo musical español del siglo XX, junto con compositores como Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, entre otros.

Su estilo musical se caracteriza por una fusión de elementos tradicionales españoles con técnicas y formas contemporáneas. Combina la riqueza armónica y melódica de la música folclórica española con influencias del impresionismo francés, creando obras que son

evocativas, líricas y profundamente arraigadas en la cultura española. La guitarra ocupó un lugar central en la obra de Moreno Torroba, y compuso numerosas piezas para este instrumento, incluidas obras solistas, conciertos y música de cámara. Entre sus composiciones más famosas para guitarra se encuentran las "Sonatas para Guitarra", "Suite Castellana" y "Madroños".

Además de su trabajo para guitarra, Moreno Torroba fue un prolífico compositor de zarzuela, un género operístico español que combina música, canto y diálogo hablado. Sus zarzuelas, como "Luisa Fernanda", "La Chulapona" y "La Caramba", se han convertido en parte del repertorio estándar del género y han sido aclamadas por su melodía y su riqueza musical, de esto Fernández-Cid, Antonio. (1973) menciona: *"Torroba, que ya habría conseguido afirmar antes su nombre con obras como La mesonera de Tordesillas o La marchenera, alcanza su mayor éxito en 1932, al estrenar Luisa Fernanda, una de las obras que más ancha y abierta popularidad sostenida han logrado en estos lustros. Después, el prestigio se afirma con zarzuelas como La chulapona, de un madrileñismo directo y logrado, y Monte Carmelo."* Pag 18

En cuanto a su influencia en el nacionalismo musical español y el impresionismo, Moreno Torroba contribuyó significativamente a la consolidación de la identidad musical española a nivel internacional. Su uso de melodías y ritmos folclóricos españoles, combinados con técnicas armónicas e instrumentales más modernas, refleja tanto la diversidad cultural de España como su evolución musical en el contexto europeo. Su contribución al nacionalismo musical y su habilidad para combinar elementos tradicionales con influencias contemporáneas lo convierten en una figura clave en la historia de la música española, tanto en su país como en el ámbito internacional.

En relación con el impresionismo francés, particularmente con Claude Debussy, se puede apreciar en su enfoque hacia la coloración armónica y la textura en algunas de sus

composiciones. Aunque su estilo era predominantemente nacionalista y arraigado en la tradición española, se puede percibir la influencia del impresionismo en ciertos aspectos de su música, como el uso del color tonal y la exploración de atmósferas evocativas.

En cuanto a su contribución al nacionalismo español, Moreno Torroba desempeñó un papel crucial al revitalizar y promover la música española tradicional y folklórica a través de sus composiciones. Su música para guitarra, en particular, contribuyó significativamente a la expansión del repertorio guitarrístico español y ayudó a establecer la guitarra como un instrumento emblemático de la música española. Según menciona Fernández-Cid, Antonio. (1973) *"...Comenzó por dedicar su labor creadora a la orquesta, pero inmediatamente se ciñó al campo lírico, sin perjuicio de mostrar su calidad en otras parcelas, tal la guitarrística de concierto, de la insigne mano interpretativa de Andrés Segovia.*

Además de su trabajo como compositor, Moreno Torroba también se destacó como director de orquesta y crítico musical, contribuyendo al desarrollo y difusión de la música española en todo el mundo. Su legado perdura hasta el día de hoy, y su música continúa siendo interpretada y apreciada tanto en España como en el ámbito internacional.

La Obra:

La Suite Castellana de Francisco Moreno Torroba emerge como una obra emblemática que fusiona elementos de la música popular española con técnicas contemporáneas de composición, entre estas el impresionismo, esto es de suma importancia para determinar cómo este renacimiento cultural de revitalización de los conceptos de identidad en España se ven reflejados en la música para guitarra de la época. Compuesta en 1926, la Suite Castellana refleja a el interés de los compositores españoles al inicio del siglo XX por explorar, desarrollar celebrar las tradiciones musicales de su país. Francisco Moreno Torroba, influido por el

nacionalismo musical de compositores como Isaac Albéniz y Manuel de Falla, buscó capturar la esencia de la música popular española en su música y específicamente en esta obra.

La Suite Castellana consta de tres movimientos: "Fandanguillo", "Arada" y "Danza". Cada movimiento evoca un aspecto diferente de la cultura española, El "Fandanguillo" es un movimiento animado y rítmico que recuerda al baile tradicional español, el fandango. La melodía principal se presenta con un carácter festivo y vivaz, mientras que los pasajes de acompañamiento imitan el sonido de la guitarra flamenca con acordes arpegiados y rasgueos característicos. En contraste, el segundo movimiento "Arada" evoca la imagen de los agricultores trabajando en los campos. La música adopta un carácter más reposado y contemplativo, con melodías evocadoras que sugieren la serenidad de la vida rural. Los acordes abiertos y las progresiones armónicas reflejan la simplicidad y la belleza de la naturaleza sin perder dentro de su contenido armónico arquitectónico pasajes donde se denota el uso de elementos de textura y acordes no utilizados con frecuencia en la música popular española. El último movimiento, "Danza", es un retorno a la energía y el dinamismo del primer movimiento. Aquí, Moreno Torroba utiliza ritmos rápidos y figuras melódicas ornamentadas para crear una sensación de alegría y celebración. La música evoca la imagen de bailarines moviéndose con gracia y vigor en una fiesta tradicional española.

A través de la incorporación y fusión de elementos folclóricos y populares con técnicas de composición contemporáneas una obra de concierto Torroba contribuyó con esta y otras significativamente al renacimiento nacionalista de la música española y dejó un legado perdurable en el repertorio guitarrístico y en el panorama musical español en general. Es importante mencionar que al mostrar un modelo de cómo incorporar elementos folclóricos en una estructura formal de concierto, Torroba influyó a muchos otros compositores de la época a seguir su ejemplo y desarrollar su propio lenguaje musical nacionalista español.

12.2.4.1 Análisis estilístico:

Características de carácter impresionista:

La "Suite Castellana" para guitarra de Federico Moreno Torroba no es una obra impresionista en el sentido estricto del término, ya que el estilo de Moreno Torroba está más arraigado en la tradición española y en los conceptos nacionalistas españoles de la. Sin embargo, la suite contiene ciertos elementos que podrían asociarse con el impresionismo en términos de su tratamiento armónico, textural y atmosférico.

Uno de los elementos que podemos abordar en este punto es el tratamiento que Torroba da a la armonía, aunque has secciones que son muy tradicionalistas por ejemplo en el primero movimiento de la suite que tenemos secuencias más claras y definidas pero, en el segundo movimiento nos presenta un tratamiento tonal con mayor amplitud en el uso armónico que nos remite a un indeterminismo tonal, ya sea en secciones pequeñas o más grandes en la obra, recordemos que el indeterminismo tonal es un término que se refiere a una característica clave del estilo armónico del impresionismo musical. En lugar de seguir una progresión tonal tradicional con cadencias y resoluciones definidas, el indeterminismo tonal implica una cierta ambigüedad tonal o la falta de una clara tonalidad establecida. En su lugar, se centran en la exploración de colores armónicos, utilizando acordes extendidos, secuencias modales, yuxtaposiciones de sonidos y progresiones que pueden parecer más fluidas y menos predecibles que en la música tonal tradicional.

2. ARADA

En la imagen anterior tenemos los compases del 1 al 5 pertenecientes a la edición de Andrés Segovia, dicha sección pertenece al segundo movimiento de la obra donde podemos observar varias características a nivel tonal, primeramente en este movimiento Torroba no coloca ninguna alteración en la armadura de tonalidad (recuadro en azul al inicio), practica que podemos observar en la Sonata Op. 61 de Joaquín Turína y esto nos remite al elemento de indeterminación tonal puesto que no nos brinda un punto tonal de referencia desde el inicio aunque nos lleva por pequeños centros tonales, en el recuadro en rojo podemos observar cómo da inicio al segundo movimiento con un acorde de Amaj7 dando la sensación armónica de la mayor como centro tonal aunque en el siguiente compas marcado con un recuadro celeste ese mismo la mayor se presenta como acorde dominante con sexta agregada que resuelve su función al siguiente acorde en recuadro anaranjado de Dm/A, y más adelante en el recuadro en morado podemos observar como el uso del acorde de dominante es utilizado sobre el acorde de E7b9 siendo producto de la utilización de la escala menor melódica sobre La menor dando la idea tonal de estar en tonalidad menor aunque esa misma sección se repite dando una sensación de constante indeterminación concreta de un tono en específico.

También es importante notar como la idea temática de un bajo pedal es utilizado también por Torroba en este movimiento, podemos observar en esta misma imagen como utiliza una constante sobre la nota La (círculo color verde) como un bajo pedal con un uso de tónica por los primeros 3 compases y después utilizando el movimiento interválico descendente de las notas Si y Mi como textura dominante por los dos compases siguientes (círculo amarillo).

“Distintas maneras de ser de los repertorios modales se traducen en atmósferas modales distintivas. Cabe hablar de un carácter modal genérico, distinto al tonal, y dentro de él, de distintas atmosferas o colores modales, según en qué repertorio nos situemos. Cabe hablar de una sonoridad fría con distintas variantes según repertorios.” Extracto de la Revista Jábega no 103, (2010) .pag53 © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.com)

Estas prácticas aparecen de diferentes maneras en el trascurso de la obra, aunque como anteriormente mencione los movimientos 1 y 2 de la obra son más tradicionalistas enfocados más en danzas, ritmos y sonoridades populares españolas Torroba en el segundo movimiento si hace uso de una mayor libertad para enfocarse en el desarrollo tonal con uso más textural y Aunque Moreno Torroba no emplea la misma paleta armónica que los compositores impresionistas franceses, en la "Suite Castellana" utiliza acordes y progresiones armónicas que pueden evocar una sensación de color y textura. Algunos momentos de la suite están diseñados para evocar una atmósfera vívida y pintoresca, similar a la búsqueda de atmósferas evocativas por parte de los compositores impresionistas, y es en este movimiento que notamos mayormente este uso. El uso de las alteraciones para lograr una sonoridad textural la podemos observar en el siguiente ejemplo de los compases 8 al 14 de la edición de Andrés Segovia, donde principalmente en el recuadro en rojo observamos como el uso de una

escala totalmente construida por las notas sostenidas que correspondería a la escala de Do# aunque en toda la sección evade la nota de do# creando una sensación enfocada al uso y desarrollo temático enfocado en el color armónico en lugar su función tonal, creando así una atmosfera contrastante en dicha sección alejándose de los desarrollos tradicionales.



Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

Ornamentaciones.

Hemos analizado muchos elementos que son de suma importancia a la hora de hablar de la identidad de la música española del siglo XX, uno de estos elementos es la rica tradición de ornamentaciones y que han jugado un papel crucial en la identidad y el desarrollo del repertorio guitarrístico y de la música del periodo. Las ornamentaciones son elementos decorativos que enriquecen la línea melódica y aportan una dimensión expresiva adicional a la interpretación musical. Podríamos mencionar una clasificación de dichos ornamentos en: trinos, mordentes, apoyaturas, glissandos y arpeggios ornamentales. Cada una de estas

técnicas posee características distintivas que contribuyen a la riqueza y complejidad de la música española y que están presentes en las obras que analizamos.

Las ornamentaciones en la guitarra española del siglo XX no solo embellecen la música, sino que también cumplen funciones estructurales y expresivas importantes. Su utilización refleja una conexión profunda con la tradición musical española, en el caso de Federico Moreno Torroba podemos identificar un proceso creativo sumamente conectado con las tradiciones españolas y su música posee un acercamiento más demarcado con enaltecer conceptos sonoros y rítmicos de la identidad española, aunque al encontrarse en este proceso de transformación modernista de igual manera como se ha mencionado anteriormente tenemos elementos de influencia impresionista.

Enfocándonos en el tema de la ornamentación como elemento característico de la música española en esta obra podemos identificar como Torroba utiliza estas herramientas para el desarrollo temático y estructural de pasajes en sus obras, en la imagen siguiente perteneciente al tercer movimiento de la Suite Castellana, observamos en los recuadros en rojo como a partir del compás 40 en la sección B de la Danza claramente Torroba utiliza la ornamentación como un patrón no solo melódico sino de identidad música, así mismo como lo que se podría llamar un sujeto melódico de identidad nacionalista.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff is marked "Lento espressivo" and "mf". It features several ornaments, with three specific ones highlighted in red boxes and labeled "C.4", "C.9", and "C.2". The second staff is marked "f" and "arm.". It also features several ornaments, with three highlighted in red boxes and labeled "C.7", "C.9", and "C.9". The third staff is marked "Vivo" and "rall.". It features several ornaments, with two highlighted in red boxes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Las ornamentaciones permiten a los intérpretes expresar una amplia gama de emociones. Por ejemplo, los trinos rápidos pueden transmitir alegría o excitación, mientras que las apoyaturas largas pueden evocar tristeza o anhelo. En la guitarra, estas ornamentaciones son particularmente efectivas debido a la capacidad del instrumento para imitar la voz humana y sus inflexiones. Las ornamentaciones también juegan un papel crucial en la afirmación de la identidad cultural española. La utilización de técnicas específicas, como los rasgueados y trémolos en la guitarra flamenca, resalta las raíces folclóricas y populares de la música española. Estos elementos ornamentales ayudan a crear un sentido de pertenencia y orgullo cultural tanto para los músicos como para el público.

Armonía tradicional española.

La armonía en la música popular española es una amalgama de tradición y modernidad, tomando en cuenta que esta es construida bajo la utilización de modos y escalas tradicionales hasta la incorporación de influencias impresionistas y nacionalistas, la armonía en esta música refleja la rica diversidad cultural de España y como bastión de identidad sonora la guitarra, con su versatilidad y expresividad, ha jugado un papel central en el desarrollo de estas prácticas armónicas. Torroba en el tercer movimiento nos muestra como desde una manera cristalina en el movimiento 3 de la Suite Castellana la armonía muestra un desarrollo sencillo con progresiones más tradicionalistas utilizando los grados I, IV y V, dando a entender una progresión armónica menos compleja que se adapta a las texturas de la música popular y en este caso a las danzas populares.

En la siguiente imagen perteneciente a los compases 1 al 32 del tercer movimiento de la Suite Castellana llamado “Danza” Torroba hace uso de una progresión con los grados antes mencionados, desde el compás 1 al 4 (recuadro color morado) podemos observar como hace un “llamado” utilizando la nota mí que es la nota tónica de la tonalidad que utiliza al inicio, después de este llamado presenta una danza ternaria en compas 3/8 a manera de jota (recuadro color verde) , podemos observar como en los recuadros color azul Torroba nos presenta la progresión con los acordes de E, A y B pertenecientes a los grados de tónica, subdominante y dominante sumamente utilizados en el música popular aunque realiza a manera de unión entre ellos acordes en función de relativa menor (recuadros color anaranjado) C#m para el acorde de E y F#m para el acorde de A aunque todos estos acordes forman parte de la tonalidad de E mayor teniendo en cuenta esto podemos decir que Torroba hace un uso tonal tradicional y no se sale de las funciones construidas en su característica natural del grado mayor.

3. DANZA

The image displays a musical score for the piece 'Danza' in E major, 3/8 time. It is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The score includes various annotations:

- System 1:** The first four measures of the vocal line are enclosed in a purple box. The piano accompaniment for these measures is in a green box labeled 'C.2 GRADO I - E'. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamics 'p'.
- System 2:** The vocal line from measure 5 to 8 is in an orange box labeled 'C.4 C#m vi grado relativo menor de I - E'. The piano accompaniment for these measures is in a blue box labeled 'GRADO I - E'. The dynamics are 'pizz.' and 'f'.
- System 3:** The vocal line from measure 9 to 12 is in an orange box labeled 'C.4 F#m vi grado relativo menor de IV - A'. The piano accompaniment for these measures is in a blue box labeled 'C.7 GRADO IV - A'. The dynamics are 'pizz.' and 'f'.
- System 4:** The vocal line from measure 13 to 16 is in an orange box labeled 'C.4 F#m vi grado relativo menor de IV - A'. The piano accompaniment for these measures is in a blue box labeled 'C.7 GRADO V - B'. The dynamics are 'pizz.' and 'f'.

De igual manera podemos observar el planteamiento tanto tonal y conceptual rítmico que hace Torroba desde el primer movimiento de esta obra llamado “fandanguillo”, donde hace referencia inmediata a una danza española, es importante referirse al termino fandanguillo como una variación del fandango, que como se menciona es una danza y forma musical popular en España y aunque el fandanguillo es una versión más ligera y rápida, es a menudo utilizada en la música española del siglo XX. Este subgénero ha sido popularizado tanto en la música clásica como en el flamenco y se caracteriza por su ritmo vivo y alegre.

La siguiente imagen pertenece a los primeros 36 compases del primer movimiento, acá podemos observar de primera mano la indicación que Torroba hace de carácter en la obra donde nos especifica y escribe la frase “Allegro, tempo di Fandango” (recuadro rojo del inicio) haciendo referencia inmediata a las características de tiempo y carácter de la danza española, en el recuadro color verde podemos observar como de igual manera que el tercer movimiento Torroba hace uso del llamado inicial en 3 compases definiendo una línea melódica de entrada utilizando la escala menor armónica de mí, en recuadro color azul podemos observar cómo nos marca la tonalidad inicial de Sol mayor y bajo esta indicación inmediatamente entendemos que la obra se ubica en su tonalidad relativa menor de Em y a continuación a partir del compás 4 en recuadro color rojo podemos observar como hace inicio de la estructura de danza en $\frac{3}{4}$ utilizando un pedal de las notas mí y si dando a entender una textura constante que hace énfasis en la tónica y quinta de esta tonalidad menor, aunque en el compás 32 nos hace un cambio a su tonalidad paralela para desarrollar la sección B de la obra en la tonalidad de Mi mayor como centro aunque es acá donde ira a realizar una apertura de la textura tonal.

Allegro, tempo di Fandango

ff mp

C.2

C.7
ten. a tempo

f mp

arm. (8)
rall. f

a tempo C.8

12.2.5 Junto al Generalife - Joaquín Rodrigo (1959)

Biografía:

Para Fernández-Cid, Antonio. (1973) Joaquín Rodrigo Vidre fue uno de los compositores más destacados del siglo XX en España, reconocido internacionalmente por la gran calidad de sus obras y su enorme habilidad para capturar la esencia musical y cultural española en sus obras además del gran aporte al proceso de identidad nacionalista en el siglo XX y de esto se refiere: "Es la de Joaquín Rodrigo la figura más representativa y característica de la vida musical española en el campo de la creación de los años inmediatos a nuestra posguerra." (pag.88)

Nacido un 22 de noviembre de 1901 en un pequeño pueblo de la provincia de Valencia, en el día de Santa Cecilia llamado Sagunto. Su padre, Vicente Rodrigo Peirats, era un empresario y terrateniente, su madre, Juana se llamaba Vidre Ribelles y era la segunda esposa de Vicente, carecía de formación académica, pero poseía una gran sensibilidad y buen gusto. Rodrigo era el hijo menor de diez. A los tres años, una epidemia de difteria, que en ese tiempo era una causa común de mortalidad infantil, lo dejó ciego de manera incurable. Según el propio Rodrigo, su ceguera lo llevó definitivamente hacia la música. De manera bastante poética se refiere Fernández-Cid, Antonio. (1973) a Rodrigo en el siguiente texto:

“Rodrigo, invidente, muestra una sensibilidad acusadísima, increíble, para todo cuanto es luminoso, para cuanto es eco del paisaje natal, de su perfume, colorido, que cabría decir que olfatea con fruición, presente... y refleja esto lo más importante con maestría. Su música, sin duda, tiene brillo, vida, y el lirismo levantino de sus pentagramas, unido a la fuerza cruda, el choque disonante, el acento incisivo de algunos momentos, ha hecho decir que el artista es buena piedra de toque para dos constantes de la tierra natal: la voluntad de cantar y la traca. Sentimos todos los oyentes la presencia de la brisa, del sol, de la calma estival; a la par, nos beneficiamos de la risa abierta, la libertad de trazo, el estallido de optimismo, la pujanza”. (pág. 89)

A la edad de los cuatro años, la familia se mudó a la ciudad de Valencia, una de las más prósperas de España en ese momento. Cabe mencionar que, a diferencia de muchos otros grandes compositores, Rodrigo no fue un niño prodigio, sino que empezó a estudiar armonía y composición a los catorce años en la escuela de ciegos de Valencia con Francisco Antich Carbonell. Él se dedicaba intensamente al estudio del contrapunto cuando fue invitado a asistir a un concierto en el círculo de Bellas Artes de Valencia, precedido por una conferencia

de Eduardo López Chavarri, con quien entabló una fuerte amistad que contribuyó notablemente a su formación.

En 1924, Rodrigo estrenó su primer ensayo sinfónico, "Juglares", que fue particularmente apreciado por la crítica. Al año siguiente, presentó "Cinco Piezas Infantiles" en un concurso nacional de composición; aunque no ganó, fue muy bien recibida por la crítica. En 1929, los críticos parisinos lo consideraban uno de los mayores talentos de su generación. Entre sus primeras composiciones se encuentran "Ave María" para soprano y armonio, "Cancioneta" para violín y orquesta de cuerda, "Dos esbozos" para violín y piano, "La enamorada junto al pequeño surtidor" y "La pequeña ronda" para violín y piano.

En 1926, escribió su primera obra para guitarra, "Zarabanda lejana", y "Preludio al gallo mañanero" para piano, gracias a la cual conoció en 1928 a la pianista turca Victoria Kamhi, quien se convertiría en su esposa. Cabe mencionar la presentación en el concierto homenaje a la mención de Legión de honor que le dio el Gobierno francés a Manuel de Falla en 1928 donde Rodrigo interpretó estas dos obras el mismo en versión de piano.

“Con estos precedentes, la antipatía de Salazar hacia Rodrigo mostrada en las cartas del crítico a Falla pudo consolidarse en una ocasión muy relevante de la historia de la música española. Para celebrar la concesión que hizo el gobierno francés a Manuel de Falla de la Legión de Honor, se le dedicó un concierto en el que Falla quiso presentar obras de otros compositores españoles, principalmente jóvenes. Así, el 14 de marzo de 1928, bajo el título de «Une heure de musique espagnole», se presentó en la Fundación Rothschild de París un programa misceláneo, flanqueado por el Concerto per clavicembalo y las Siete canciones populares españolas de Falla, que incluía obras de Salazar, Turina, Mompou, Ernesto Halffter, Rodrigo, Joaquín Nin y Manuel Blancafort. Todos ellos, salvo Turina y Blancafort, participaron en el concierto interpretando su música. Ante la atenta mirada de Falla, Rodrigo presentó, además de su

Zarabanda lejana en versión pianística, dos primeras audiciones -la Cantiga «Muy graciosa es la doncella» y el Preludio al gallo mañanero””(Suárez-Pajares, J. 2005)

En 1927, Rodrigo se mudó a París con su guía personal, Rafael Ibáñez, para estudiar con Paul Dukas en la École Normale de Musique. Rodrigo admiraba profundamente a Dukas, quien murió en 1935. Rodrigo le escribió a su amigo López-Chavarri:

“Ha sido un tiempo muy triste para mí últimamente, ya que sentía admiración por el Músico y más aún por el hombre mismo. Fauré, Debussy, Ravel, como los músicos eran sus iguales, pero no como hombres en la pureza y verdadero significado de esa palabra.”

Dukas también simpatizaba con la cultura española y fue amigo y mentor de Isaac Albéniz. Rodrigo se reunía con Dukas dos veces por semana durante dos horas; la primera hora la dedicaban a corregir las composiciones de Rodrigo y la segunda hora a enseñar análisis musical. Dukas tenía una profunda conciencia de la crítica musical y estudiaba ediciones de compositores barrocos como Rameau y Scarlatti, lo cual probablemente influyó en el enfoque compositivo de Rodrigo, especialmente en sus inclinaciones neoclásicas.

En 1928, Rodrigo conoció a Manuel de Falla, su gran ídolo, quien lo invitó a tocar algunas de sus obras en el Palace Rothschild. Formaron una fuerte amistad, y Rodrigo escribió: "Falla era una gran persona, aunque caprichoso y raro. [...] Juzgaba a la gente, a veces por un detalle mínimo y a los compositores por la primera obra que oía. Si le caías en desgracia, lo mejor es que no te acercaras más a él. Si tenías suerte, podías contar para siempre con su amistad y afecto. Yo fui uno de los afortunados". Aunque no volvieron a encontrarse después de París, mantuvieron una correspondencia constante.

En 1933, Rodrigo se casó con Victoria Kamhi. Al año siguiente, ganó el primer premio del Círculo de Bellas Artes de Valencia con el poema sinfónico para orquesta "Per la flor de Iliri

blau" y, con la ayuda de Falla, obtuvo la beca Conde de Cartagena, la cual fue suspendida dos años después debido a la Guerra Civil Española.

Rodrigo pasó cerca de dos años en Alemania hasta 1938, cuando compuso "Cinco piezas del siglo XVI" para piano y "En los trigales" para guitarra. Un año después, en París, compuso el "Concierto de Aranjuez" para guitarra y orquesta, estrenado el 9 de noviembre de 1940 en Barcelona. Ese mismo año, se instaló definitivamente en Madrid, donde ocupó el puesto de jefe de la sección de arte y propaganda de la Organización Nacional de Ciegos de España.

En 1947, fundó la Cátedra de Música Manuel de Falla en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, donde también enseñó. Siete años después, en 1954, compuso su segundo concierto más conocido, "Fantasía para un gentilhombre", a sugerencia de Andrés Segovia, quien lo estrenó con la Orquesta Sinfónica de San Francisco dos años después. Ese mismo año, compuso las "Tres piezas españolas" para guitarra.

Rodrigo recibió numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su vida, entre los que destacan el Premio Nacional de Música por el "Concierto Heróico" para piano y orquesta (1942), el nombramiento como asesor musical de la Dirección General de Radiodifusión Española y jefe del Departamento de Música de Radio Nacional de España (1944), el primer premio ORTF coupé de la guitare en París por "Invocación y danza" (1961), y el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Salamanca (1964). Además, fue galardonado con la Gran Cruz del Mérito Civil y con la Medalla de Oro del Mérito en el Trabajo (1966), y fue nombrado miembro de la Académie Royale de Sciences, de Lettres et de Beaux-Arts de Bélgica en la vacante de Benjamin Britten (1978). También fue Doctor Honoris Causa por la Universidad de Southern California (1982), la Universidad Politécnica de Valencia (1988), la Universidad de Alicante y la Universidad Complutense de Madrid (1989), y la Universidad de Exeter,

Inglaterra (1990). Joaquín Rodrigo falleció el 6 de julio de 1999 en Madrid. Sus restos están sepultados en el panteón familiar de Aranjuez junto a su esposa, Victoria Kamhi.

La Obra:

La obra para guitarra sola titulada "Junto al Generalife" de Joaquín Rodrigo. Es una pieza musical emblemática del repertorio para guitarra española. *Junto al Generalife*, forma parte de la Suite "Por los campos de España". Presenta una forma y un estilo distintivos, además de un carácter evocador y con tintes nacionalistas, propios de la época. Compuesta en 1959, refleja la maestría de Rodrigo en la exploración del lenguaje musical español y su capacidad para evocar paisajes y emociones a través de la música. La obra está inspirada en el Generalife, un palacio situado en la Alhambra de Granada, España, que era conocido por sus exuberantes jardines y fuentes, y por su estrecha relación con la naturaleza y la cultura árabe-andaluza. "Junto al Generalife" es una pieza introspectiva y evocadora que captura la belleza y el misterio del entorno natural que rodea al palacio.

La obra comienza con un motivo melódico suave y delicado, que sugiere la serenidad y la tranquilidad de los jardines del Generalife. A medida que la pieza avanza, Rodrigo utiliza una variedad de recursos técnicos y expresivos para pintar un retrato musical vívido de este lugar icónico. Los pasajes de arpeggios, trémolos y acordes resonantes evocan el murmullo de las fuentes y el susurro de las hojas en el viento, mientras que las melodías líricas y las progresiones armónicas ricas en matices transmiten la atmósfera romántica y nostálgica del entorno. En palabras del mismo Rodrigo se describe muy bien la idea conceptual nacionalista de esta obra.

“Como en el caso de “Bajando de la Meseta” y “En los trigales”, “Junto al Generalife” forma parte de la “Suite” imaginaria que describe el paisaje español. Todo el mundo ha oído hablar de los jardines maravillosos del Generalife, cercanos a la Alambra; se puede hallar el murmullo de las brisas perfumada, un lejano sonar de campanas y la flores que se guarnecen bajo los mirtos. Y allí también la guitarra se reposa y sueña”(Suárez-Pajares, J. 2005.pag17)

Una de las características más destacadas de "Junto al Generalife" es su fuerte conexión con la música nacionalista española. Rodrigo, al igual que otros compositores españoles de su época, se inspiró en la rica herencia musical y cultural de España para crear obras que reflejaran la identidad nacional y el espíritu del pueblo español. En esta pieza, Rodrigo incorpora elementos folklóricos españoles, como escalas y armonías modales, ritmos flamencos y rasgueos de guitarra característicos, que aportan un sabor auténticamente español a la música. Además de su carácter nacionalista, "Junto al Generalife" también exhibe influencias del impresionismo musical. En esta obra, Rodrigo emplea técnicas impresionistas como la armonía cromática, los acordes extendidos y las texturas transparentes para crear una sensación de delicadeza y misterio. Los pasajes de arpeggios y trémolos evocan la luz y la sombra en los jardines del Generalife, mientras que las melodías fluidas y las progresiones armónicas evocan la sensación de contemplación tranquila y meditativa.

12.2.5.1 Análisis estilístico:

Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

Para Rodrigo hacer un tratamiento tanto sonoro como rítmico debía responder al trabajo conceptual que previamente era planteado desde procesos racionales hasta creativos, en esta obra hace un manejo textural y conceptual que deja en evidencia la búsqueda de imprimir un paisaje sonoro que de entrada remita a una escena de paisaje español con todas sus características y de esa manera da inicio a la obra, generando lo que se podría analizar como una “canción” donde claramente se ve el tratamiento de la melodía superior y que es acompañada tenuemente por los acordes bajos de la guitarra, este prelude inicial da una idea clara del sonido que rodrigo conceptualizaba era el paisaje sonoro español, en la siguiente imagen perteneciente al inicio de la obra en compases del 1 al 16 podemos observar este tratamiento en la primera parte de la obra, de primera entrada nos hace una indicación de carácter (cuadro color azul) de “lento y cantabile” esto quiere decir que no solo indica el tempo a realizar la obra sino su carácter de canción cantable, ósea expresiva y con claro control de la línea melódica principal, cabe recalcar que esta línea melódica hace uso de inflexiones de la melodía imitando el movimiento melódico tradicional del canto en la voz del cantante español flamenco, con inflexiones típicas atresilladas versus variaciones rítmicas más complejas como podemos notar en los círculos color morado (atresilladas) y en celeste (inflexiones rítmicas variadas), esto le da a la obra una característica interpretativa clase de expresividad y movimiento en el control del manejo de la melodía superior y claramente conlleva a un tratamiento de la armonía en un plano de acompañamiento tenue pero marcado.

Junto al Generalife

Redigiert und herausgegeben
von Siegfried Behrend

Joaquin Rodrigo

Lento e cantabile

dolce

p *met.*

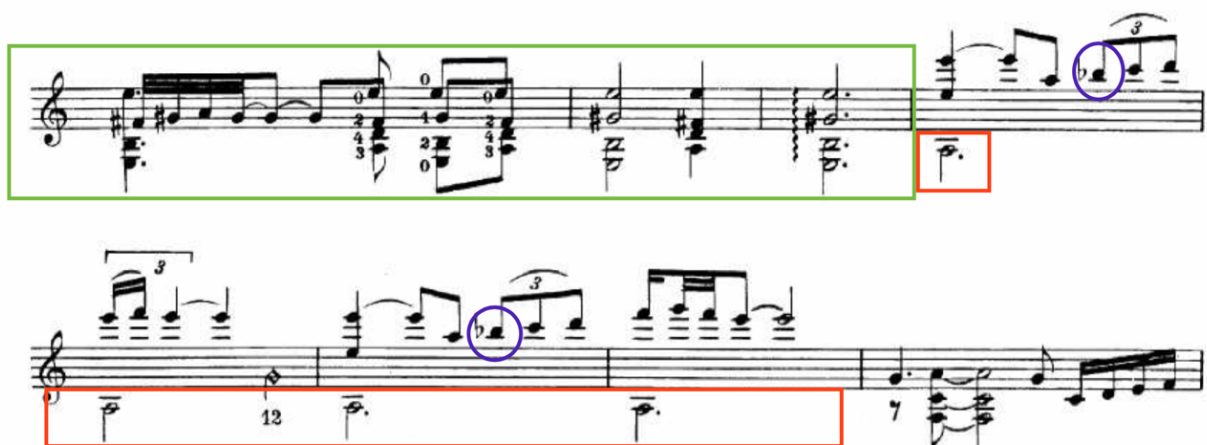
13

En el manejo armónico podemos notar elementos que ya hemos analizado en otras obras, del control modal en la música española y el uso característico del modo frigio como centro arquitectónico y de construcción, en este caso desde el inicio nos da una sensación plena del uso de mi Frigio, donde ubicamos esta característica desde la armadura de la tonalidad donde no tenemos alteración alguna desde el inicio lo cual nos da la ubicación de entender el modo frigio como tercer inversión de la escala mayor de Do, donde sacamos la relación del modo sin ninguna alteración con las notas con base en mi (mí, fa, sol, la ,si, do, re, mi). En la imagen siguiente podemos notar estas características donde en recuadro verde tenemos la indicación de la armadura sin alteraciones y en rojo observamos como Rodrigo mantiene un pedal desde el inicio con la nota Mi grave y haciendo la conexión melódica a

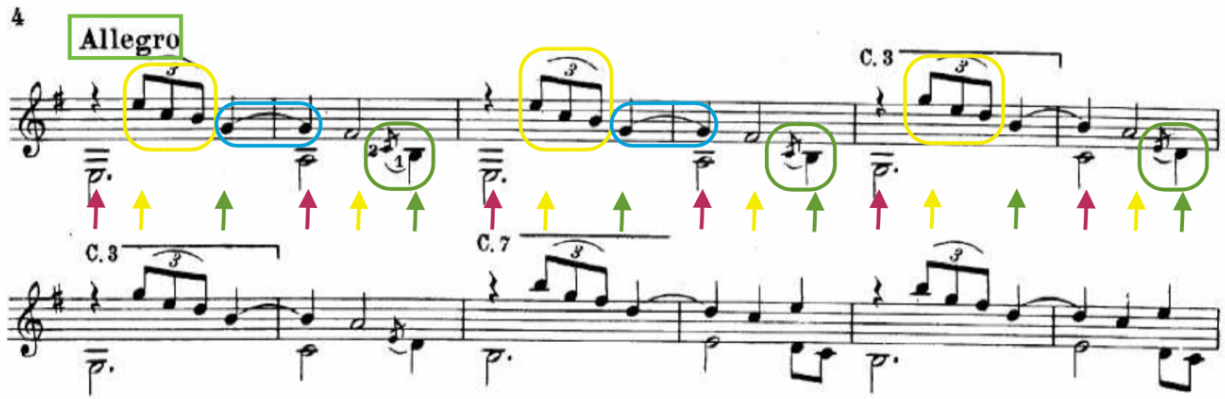
través de un acorde de Mi son tercera creando una sonoridad abierta que es resuelta pero a nivel melódico son el sol presente fugazmente en la melodía (circulo color celeste).



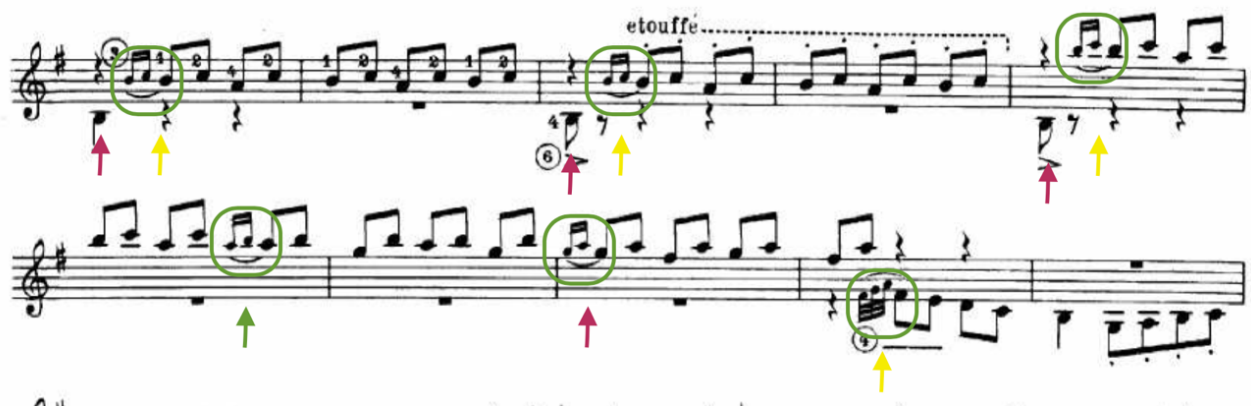
De igual manera, Rodrigo realiza un cambio a otro centro tonal utilizando de nuevo el modo frigio a partir de los compases 9 al 15. Desde el compás 9 al 11 (recuadro en color verde), realiza una mayorización del acorde de mi menor presente en la secuencia frigia anterior, rompiendo el patrón para utilizarlo de una manera dominante como puente hacia una sección en la frigio. Crea este acorde bajo una escala menor melódica, formando el acorde de E7 y utilizando las notas fa# y sol# para esclarecer este puente cadencial que resuelve inmediatamente en una sección en La frigio que va del compás 11 al 15. Aquí, vemos el mismo tratamiento de la sección anterior, destacando una nota que esclarece este modo, el sib presente en el círculo color morado, que confirma el modo utilizado.



En la segunda sección de la obra que la podemos observar en la siguiente imagen, Rodrigo nos remite inmediatamente a una parte con ritmo enérgico determinado por el cambio de carácter con indicación de Allegro (recuadro color verde) en el tradicional compás ternario (presentado desde el inicio) que nos remite a las danzas españolas y acá podemos encontrar muchísimos elementos característicos más allá del compás para describir o encontrar los patrones que identifican a la música flamenco-española, nos vamos a enfocar inicialmente en la distribución de los elementos del texto musical presentes en cada compás, podemos encontrar los pulsos marcados con flechas, color rojo para el pulso 1, color amarillo para el pulso 2 y color verde para el pulso 3, ahora bien en el pulso 1 podemos encontrar en esta sección únicamente el bajo, marcando el sostén rítmico en cada pulso 1 de los compases, pero como es tradición el elemento rítmico que antes mencionamos de ornamentación melódica tradicional atresillado lo vamos a encontrar siempre en el pulso 2 marcado con la flecha amarilla, el pulso débil del compás y esto es de suma importancia puesto que es tendencia encontrar patrones de acentuación en la música española distribuidos entre los pulsos tomando mucha importancia los pulsos débiles de compás, marcado con un recuadro amarillo podemos encontrar este tresillo en función rítmico-melódico-armónica lo cual es muy importante para definir la construcción y uso arquitectónico que da Rodrigo en este pasaje, para el pulso 3 nos encontramos una construcción cada dos compases donde en recuadro celeste perteneciente al compás 1 de cada esquema de 2 Rodrigo nos presenta una nota ligada al pulso 1 del siguiente compás donde remata con una respuesta con otro elemento tradicional y determinante en la música española que es la ornamentación en el cierre de frase con la apoyatura presente en recuadro verde, haciendo así el cierre de cada juego de frases en dos compases.



En la siguiente parte de este desarrollo de la sección B tenemos otro elemento rítmico y de distribución de acentos en el compás característico de estos usos de la música española, en la siguiente imagen perteneciente a la segunda página de la obra desde el compás 35, específicamente del 35 al 43 podemos encontrar un distribución de frases donde el pulso 1 es marcado por el bajo (flecha color rojo) pero en distribución primero cada 2 compases y después un bajo para una frase de 4 compases que cierran en un quinto compas que funge como puente o respuesta en una frase del bajo para el siguiente esquema de frases, podemos observar también es esta sección como Rodrigo utiliza la ornamentación como inicio generador del sistema de frases a partir del pulso 2 (flecha amarilla y circulo color verde), dándole importancia a esta construcción sobre el pulso débil del compás y manteniendo el mismo esquema arquitectónico en toda la sección de la obra.



Como se mencionó anteriormente a partir del compás 43 tenemos este modelo de pueste construido por la respuesta del bajo igual sobre el pulso 2 (flecha amarilla) con una ornamentación más compleja de grupeto a 3 notas (circulo verde en compas 43) en función de respuesta a la parte anterior y dándole importancia y atención a la línea del bajos construidas a partir de ella y es acá donde rodrigo haciendo uso de uno de los elementos característicos de la guitarra flamenca como lo es los juegos de bajos en escalas y respuestas hasta en esquemas de “alzapua” nos construye una sección donde las líneas de bajos toman mayor importancia en el juego melódico. (recuadro color rojo), de igual manera cabe recalcar que en esta sección Rodrigo hace uso de elementos interpretativos como el uso del staccato, y de las ornamentaciones atresilladas y mayor mente complejas simulando el cante.

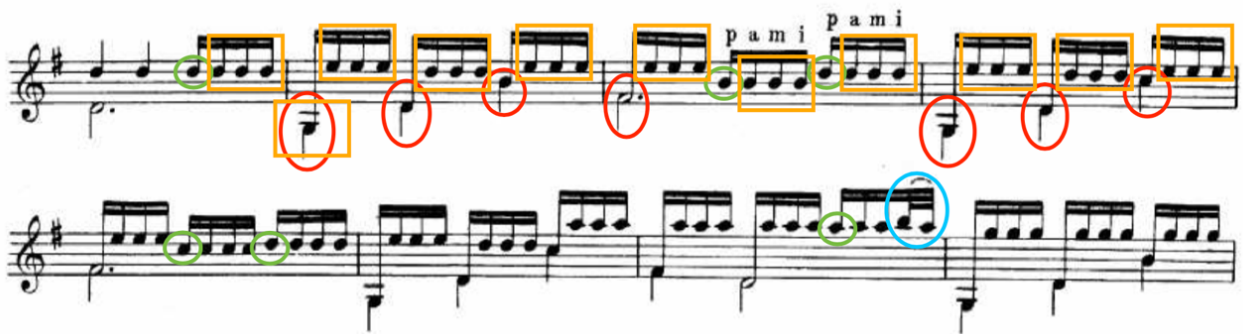
The image shows a musical score for guitar in G major, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with several measures. A green circle highlights a triplet of eighth notes in the first measure shown. A red arrow points to a note in the second measure. A red box encloses a triplet of eighth notes in the third measure. The bottom staff contains a bass line with similar annotations: a red box around a triplet in the first measure, a green circle around a note in the second measure, a red box around a triplet in the third measure, and a green circle around a note in the fourth measure. Yellow arrows point to specific notes in measures 43, 44, 45, and 46 across both staves.

En una sección C Rodrigo nos presenta algo poco común en su repertorio para guitarra aunque muy tradicional en el repertorio de la guitarra clásica, el uso del trémolo es una técnica prominente tanto en la música clásica española como en el flamenco, aunque su utilización y estilo pueden variar entre estos géneros, tanto a nivel arquitectónico en su construcción así como en el sonido y acentuaciones en cada uno de ellos. El trémolo en la

guitarra clásica es una técnica que crea la ilusión de una nota sostenida mediante la rápida repetición de una misma nota. Este efecto se logra alternando rápidamente los dedos de la mano derecha (generalmente el anular, medio e índice) en una cuerda mientras el pulgar toca notas en las cuerdas bajas.

Esta técnica es usada por muchos compositores para obras completas o secciones en sus obras, desde Francisco Tárrega y Agustín Barrios, así como en la música flamenca y sus principales exponentes como Manolo San Lúcar y Paco de Lucía entre muchísimos otros. En el flamenco, el trémolo también se utiliza extensivamente, pero con algunas diferencias estilísticas en comparación con la música clásica. La técnica del trémolo flamenco a menudo incluye un ritmo más libre y un sentido de improvisación más fuerte aparte de poder aparecer constantemente con una variable de esquema en 5 notas o cinquillo en lugar de un esquema de 4 notas en semicorchea. (véase capítulo 2, técnicas guitarrísticas).

A continuación en la imagen podemos observar algunas características de esta sección de trémolo donde primeramente Rodrigo la construye en la relativa mayor del modo de Mi menor de las otras secciones, en primera instancia un elemento técnico que resalta a la hora de interpretar la obra es que Rodrigo construye la secuencia en semicorcheas a veces sobre la misma nota eso repercute a nivel técnico puesto que en lugar de atacar con pulgar el bajo se debe atacar la misma nota del agudo (círculo color verde), y las otras notas con los dedos anular, medio e índice este esquema obliga a tocar la misma secuencia pero sobre la misma nota, aunque no es extraño no es tan extensamente utilizado, por lo demás podemos observar el uso tradicional de la técnica del trémolo clásico donde en recuadros anaranjados observamos el canto de la línea de la voz aguda y en círculos rojos la línea armónico-melódica que dibuja el bajo, además podemos observar cómo en círculo celeste seguimos teniendo las ornamentaciones melódicas que nos recuerdan este sonido español proveniente del cante.



En la última sección de la obra vemos un claro ejemplo de la utilización de los ritmos y cambios de métricas para determinar una danza española específica, En la música flamenca, el cambio de métrica es una herramienta crucial que permite al guitarrista crear acentuaciones características y añadir profundidad y dinamismo a la interpretación. Esto permite enfatizar ciertos tiempos y crear el carácter rítmico distintivo del flamenco generando así cambios clave en la estructura de acentos del compás. Por ejemplo, en la bulería, el guitarrista puede acentuar los tiempos 3, 6, 8, 10 y 12 para resaltar el pulso rítmico característico del palo.

En esta sección presente en la siguiente imagen podemos observar todas estas características, iniciando con la relación de cambio de compas de $\frac{3}{4}$ a $\frac{3}{8}$ marcados con recuadros color verde y celeste, acá podemos notar el juego tradicional de variaciones de tiempo de compas donde tenemos 3 pulsos del $\frac{3}{4}$, 1 para el compás de $\frac{3}{8}$, se repite el esquema pero después tenemos un 3+1+1+1, después tenemos dos compases de $\frac{3}{4}$ seguido de 2 de $\frac{3}{8}$ para un 3+3+1+1 y este esquema se repetirá dos veces más nuevamente ampliando toda una gama de secuencias muy enriquecidas rítmicamente gracias a estos cambios de métrica, de igual manera se pueden apreciar elementos tales como el mismo sujeto en tresillo reducido a semicorchea presente desde el inicio de la obra (recuadro color rojo), en recuadro color anaranjado tenemos presentes unas secuencias típicas de líneas de

bajos con respuesta en la subdivisión débil del compás de 3/8 como respuesta percutida a la línea acentuada del bajo.

Todos estos elementos presentes hacen mención clara a la riqueza y complejidad rítmica presente en la música flamenca y que, al sumarle una serie de acentos, elementos de carácter percusivo e interpretativo aplicados al repertorio de la guitarra se logra ampliar de una manera maravillosa su abanico de posibilidades tanto sonoras como rítmicas.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The score is annotated with various colored boxes and markings. Red boxes highlight specific rhythmic patterns, including triplets and accents. Blue boxes highlight other rhythmic elements. Yellow boxes highlight patterns of eighth notes. Green boxes highlight specific time signatures. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score is divided into sections labeled C.1 and C.3. The number 7 is written in the top right corner.

Para el final de la obra Rodrigo nos presenta una secuencia de cierra virtuosa y vivaz donde utiliza el patrón de tresillos de semicorchea a manera de ataque final de escalas de los guitarristas flamencos, pero que en este caso se puede comparar al material que ha presentado anteriormente en obras como el Fandango de sus célebres “Tres piezas españolas”, y su concierto de Aranjuez donde ya ha utilizado este elemento como sello característico, rítmico y de exigencia en al guitarrista interprete. Esto lo podemos apreciar en el recuadro color rojo de la siguiente imagen, así mismo podemos apreciar los mismos

ejemplo en las obras mencionadas. Tanto como en la imagen 2 perteneciente a la cuarta página del Fandango así como en la imagen número 3 podemos ver la misma secuencia en la escala final del concierto de Aranjuez.

Al cierre de la obra Rodrigo hace un llamado a la calma utilizando acordes pausados ornamentados con grupetos como sello característico del manejo melódico así mismo los intercala con armónicos a manera de repique de campanas en la lejanía para cerrar con dos acordes, el primero que reafirma el tono de Em (frigio), el segundo utilizando la escala menor armónica para crear el acorde de B a manera de dominante, ambos acordes rasgueados para cerrar únicamente con dos notas en el bajo, de nuevo a manera de secuencia cadencias V-i pero únicamente en los bajos, como un recuerdo a la lejanía reforzando así la idea de paisaje pictórico de una escena en los jardines del Generalife al atardecer y el ocaso casi poético de un recuerdo.





Imagen n1 Fragmento del Fandango, "Tres piezas españolas"



Imagen n2: Fragmento del Concierto de Aranjuez, escala final.

Características de carácter impresionista:

Como hemos observado la influencia de ciertos elementos impresionistas fueron de importancia en el desarrollo constructivo de las obras en este periodo, algunos compositores fueron más extensos en el uso de ciertas de las características impresionistas utilizadas a inicios y desarrollo del siglo XX, otros hicieron mayor énfasis en elementos de fusión y de realce de la música flamenca como elemento arquitectónico de la música española de carácter académico, en el recuadro color rojo presente en la siguiente imagen podemos

apreciar como Rodrigo en esta pieza en específico utilizo secuencias de arpeggios sobre acordes de construcción cuartal, cabe mencionar que aunque Rodrigo en esta obra se basó más en elementos nacionalistas su acervo musical tiene amplia complejidad y uso de muchísimos elementos más de fusión de la música española con las características y tendencias impresionistas, obras como las Tres Piezas Españolas, Tocatta, sus Sonatas Giocosa y a la Española para guitarra, entre otras son ejemplo de este desarrollo.



B & B 21359 (598)



5

12.2.6 Collectici Intim - Vicente Ascencio (1965)

1. -Le Serenor
2. -La Joia
3. -La Calma
4. -La Gaubança
5. -La Frisança

Biografía:

Vicente Asencio Ruano, compositor y profesor español, Según Fernández-Cid, Antonio. (1973) nació en Valencia (España) el 29 de octubre de 1908, fue hijo de Pascual Asencio Hernández quien fue el primer director y fundador de la Banda Municipal de Castellón, Ascencio creció en un entorno musical junto a sus hermanos Pascual, Francisco, Cándida, Enrique y Concha, siendo esta última melliza de Vicente. Desde temprana edad, recibió formación musical de su padre y más tarde estudió violín en Castellón de la Plana con Emilio Bou. Continuó su formación en Barcelona, asistiendo a la Academia Marshall, donde tuvo como maestros a Enric Morera y Frank Marshall. Durante su estadía en la ciudad se perfeccionó y entró en contacto con compositores como Joaquín Turina y Ernesto Halffter, siendo la obra de Manuel de Falla la influencia más determinante en su formación, referente a su formación e influencias Fernández-Cid, Antonio. (1973) menciona:

“...recibe base formativa en las enseñanzas de composición recibidas en la Escuela Municipal de Barcelona, de la mano de Enrique Morera. Consejos posteriores de Joaquín Turina, cursos en París, devociones por la obra de Manuel de Falla completan su personalidad, que tiene en las misiones de profesorado, ejercido en su patria chica, el mejor complemento. En su labor de creación se observa un triple, deliberado influjo: el de la propia región, el que recibe de Manuel de Falla y el de Claudia Debussy, cuya obra, dado su interés por el tacto y el refinamiento armónicos, analiza y estudia con fruición. “(pág. 137)

Vicente Asencio se destacó como profesor de armonía y composición en el Conservatorio de Música de Castellón, donde tuvo como alumna a la compositora y pintora Matilde Salvador Segarra, quien posteriormente se convertiría en su esposa en 1943, en 1949 se trasladó a

París para estudiar dirección de orquesta con Eugène Bigot y desde 1953 ejerció como profesor de solfeo y teoría de la música en el Conservatorio de Valencia.

Entre sus numerosas obras, se destacan "Preludio a la Dama de Elche" (1940), "Elegía a Manuel de Falla" (1946), "Suite para orquesta" (1948), "Pastoral" (1949) y "Quatre danses i una albada" (1970) para orquesta. Asimismo, compuso ballets como "La casada infiel" (1949) y "Llanto a Manuel de Falla" (1953), este último estrenado en el II Festival Internacional de Música y Danza de Granada. Su obra para guitarra también es destacada, con piezas como "Suite de homenajes" (1946), "Collectici íntim" (1965), "Suite valenciana" (1970) y "Suite mística" (1971), que han sido interpretadas por reconocidos guitarristas como Andrés Segovia y Narciso Yepes, Dice Fernández-Cid, Antonio. (1973): *“Un "ballet" que lleva por título La casada infiel, el Llanto por Manuel de Falla, la Elegía a este músico, el Preludio a la Dama de Elche, un Concierto para violín y piano, varias canciones-la más bella, O nena preguntaba, con texto galaico de Celso Emilio Ferreiro-, ofrecen ejemplos de su variada producción, cuya última obra guitarrística fue estrenada con éxito por Narciso Yepes en recientes salidas públicas.”* (pág. 137)

Vicente Asencio falleció en su ciudad natal a los 70 años, dejando un legado significativo en la música española. Su estilo, predominantemente nacionalista y con influencia del folclore español, reflejó el espíritu de su tierra y aunque se consideraba a sí mismo como un músico moderno, evitó adherirse a movimientos vanguardistas como el atonalismo, optando por un enfoque más tradicional en su composición. Su contribución al repertorio para guitarra española y su dedicación como educador lo convierten en una figura importante en la música española del siglo XX.

La Obra:

"Collectici Íntim" es una colección de cinco piezas para guitarra que fueron escritas en 1965 y se podría considerar una especie de suite de danzas. Cada una de estas piezas lleva un título evocador que sugiere el estado emocional o la atmósfera que se pretende transmitir al intérprete y al oyente. Desde la serenidad de "La Serenor" hasta la impaciencia de "La Frisanca", creando así un viaje sonoro y emocional de las experiencias humanas. Una de las características más destacadas de "Collectici Íntim" es su riqueza melódica. Cada pieza está impregnada de melodías expresivas que fluyen con gracia y belleza a lo largo del mástil de la guitarra. Desde las líneas melódicas serenas y evocadoras de "La Serenor" hasta las frases virtuosas y enérgicas de "La Gaubança" o los arpegios rápidos de "La Frisança", Asencio demuestra su habilidad para escribir música que es tanto emotiva como técnica.

Otro aspecto destacado de "Collectici Íntim" es su exploración de las posibilidades expresivas de la guitarra. Asencio aprovecha al máximo las características únicas del instrumento utilizando una amplia gama de técnicas guitarrísticas provenientes de la guitarra flamenca para crear una variedad de efectos y atmósferas musicales. Desde los rasgueos delicados y los arpegios fluidos hasta los trémolos rápidos y los golpes rítmicos, Asencio demuestra su dominio de la guitarra clásica y su capacidad para expresarse a través de ella.

Además de su belleza melódica y su exploración técnica, "Collectici Íntim" también refleja la profunda conexión de Asencio con la música española y su tradición. A lo largo de la obra, se pueden escuchar influencias del folclore español, así como alusiones a estilos musicales como el flamenco y la música andaluza y estas influencias se combinan con la visión de Asencio como compositor para crear una obra que es a la vez profundamente arraigada en la tradición española y sorprendentemente original.

12.2.6.1 Análisis estilístico

Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

Como ha sido la constante en la presente investigación encontramos a través de toda esta obra elementos que se relacionan con la música española y flamenca, esto a través de elementos distintivos, técnicos o interpretativos que son clave para el análisis del estilo de Ascencio en esta obra y en función de este trabajo, en este sentido podemos observar distintos tratamientos a los elementos técnicos en este caso, como por ejemplo el constante uso de rasgueos provenientes de las técnicas tradicionales de la guitarra flamenca, a continuación en el compás número 9 y 10 (recuadro en rojo) de la tercer danza de la colección llamada “La gaubança” tenemos un claro ejemplo de esta técnica además de la anotación de dirección de ataque del rasgueo recomendada por el guitarrista Narciso Yepes quien fue el editor de esta partitura, cabe mencionar que la obra fue dedicada a narciso Yepes por Vicente Ascencio y fue puesta en sus manos para realizar la única edición que existe por lo tanto podemos suponer a falta de un manuscrito de esta obra que Yepes realiza todas las indicaciones técnicas e interpretativas de la obra, en este caso utilizando flechas nos indica una posible digitación de esta sección, y además nos pone también con las letras p, m, i y a la indicación de que es un rasgueo de tipo abanico con varios dedos de la mano derecha aunque esto queda al análisis y decisión del interprete donde por ejemplo gracias al capítulo número 2 de este trabajo podemos referirnos a varias maneras de realizar este tipo de rasgueos

The image displays a musical score for guitar, divided into two systems. The upper system shows a melodic line with chords V and II, and dynamics such as *cresc. molto* and *cont.*. The lower system, enclosed in a red box, shows a rhythmic accompaniment marked *ff* with fingerings *p m i i i i a i i a i i a i* and arrows indicating strumming directions. The publisher information at the bottom reads "Schott's Söhne, Mainz, 1988".

Otro ejemplo de esta técnica de rasgueos se encuentra en el compás número 48 de la segunda pieza de la obra llamada “la Joia”, en este caso no tenemos la indicación de Yepes de realizar ningún rasgueo, pero nuevamente tomando una decisión interpretativa podemos considerar gracias a la célula rítmica escrita interpretar acordes de esta sección con un ataque de rasgueo determinado en este caso indicado con las flechas a continuación en color azul donde seguiría la configuración de dedos *i, p, a, i* y *p* creando una variación de tresillo de semicorchea en lugar del grupo de 2 semicorcheas utilizando el mismo acorde de referencia, esto para introducir siempre la sensación atresillada de los rasgueos flamencos analizados.

7
I
p i m a
f
III
IX

1
ext.

5
IV
IV VI
cresc. molto
cantabile
i a m i
p

Igualmente, el mismo caso podemos observar al final de este movimiento en el compás 86 donde ahora si Yepes nos indica en algunos compases con flechas e indicaciones de dedos un posible ataque de rasgueo, pero como en el caso anterior de mi parte recomiendo el mismo tratamiento a la sección anterior a manera de sujeto rítmico y una reexposición del concepto técnico e interpretativo del rasgueo mencionado.

a tempo
p
ff

88
i a m i
p

accelerando

También encontramos técnicas de rasgueo de la guitarra flamenca en muchísimos otros lugares de la obra, en este caso al inicio de la tercera pieza de la obra llamada “La Gaubaça” podemos observar la misma indicación de Yepes de ataque con un rasgueo realizado con dedos individuales, en este caso una recomendación que realizo es realizarlo con la siguiente configuración de dedos: a, m, i, i, i con la siguiente dirección de ataque indicado en flechas azules.

The image shows a musical score for the piece "IV La Gaubaça". It includes a yellow hexagonal icon with a treble clef and a circled '6'. The score is in 3/8 time and marked "Allegretto (♩ = 80)". The first system has a red box around the first four notes, with blue arrows pointing down to the notes and the letters "i a m i a" above them. The second system also has a red box around the first four notes, with blue arrows pointing down to the notes. The score includes various guitar techniques such as "f" (forte), "p" (piano), "arm. 12" (armatura 12), and "pos." (position). The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: IX, VII, III, II, and IX.

Esta secuencia anterior se va a repetir en varias secciones de la obra e igualmente en otras piezas y recomiendo utilizar adaptaciones basadas en la misma configuración de ataque, por ejemplo en compas 61 perteneciente a la última pieza llamada “La Frisança” podemos observar en recuadro color rojo las mismas

indicaciones de Yepes de ataque de rasgueo a tres dedos donde podemos aplicar la misma lógica de resolución anterior con dedos a, i, i, i con el mismo esquema de remate con de dedo índice arriba abajo.

También tenemos el siguiente fragmento de ataque a tres dedos que puede verse reducido a un ataque ascendente y descendente con el mismo dedo índice, haciendo uso igualmente de estas técnicas flamencas, este fragmento pertenece al compas 33 de “La Gaubança”.

Otra herramienta muy importante en la guitarra flamenca es la realización de escalas con ataque de “picado”, escalas rápidas y de carácter agresivo, en este caso tenemos esta utilización a través de la segunda pieza de la obra, en “La Joia” tenemos constantes frases construidas en frases rápidas por ejemplo a continuación desde el inicio en el compás 7 (

recuadro en azul) Ascencio nos presenta una escala en 15 notas por pulso, lo cual de una vez nos remite al virtuosismo del guitarrista flamenco, también en recuadro color rojo perteneciente al compás 26 de la misma pieza tenemos otra escala de este tipo y hacia el compás 26 tenemos otra escala a 15 notas, la misma herramienta la va a distribuir Ascencio en su obra. A continuación, podemos observar estos ejemplos:

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt is enclosed in a blue box and shows a 15-note scale in a treble clef. The notes are: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The lyrics 'a mi a mi' are written below the notes. A forte dynamic 'f' is indicated at the end. The bottom excerpt starts at measure 82, marked 'VI'. It begins with 'poco rit.' and then 'a tempo'. A red box highlights a 15-note scale with lyrics 'i a mi a mi a mi'. The notes are: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. A forte dynamic 'f' is indicated below the scale. Following the scale, the tempo changes to 'poco rit.' and then 'veloce'. The notes 'p m i' are written below the final notes of the 'veloce' section.

El uso de estas técnicas son el eje técnico constructivo en la obra, a continuación, podemos observar como de igual manera Ascencio hace uso tanto de Arpeggios, rasgueos y notas repetidas en técnica de “Figueta” (repetición de una sola nota con ataque rápido de dedo índice o medio alternado con pulgar), en la pieza “ La Gaubança” en la sección a partir del compás 87 podemos observar cómo alterna de un tratamiento acordal en forma de arpeggios rápido, tradicional de la guitarra flamenca con las secciones de ataques de acordes antes mencionados en forma de rasgueo.

86 III V VII VII

5 3

(p) p

90 pos. p p p p p *p dolce*

a m i a m i

Como se mencionó anteriormente en esta sección perteneciente a la misma pieza podemos ver a partir del compás 57 esta alternación de arpeggios rápidos, pero con secuencias de tres notas rápidas que remiten a la repetición de ataque con Alzapúa (véase capítulo número 2, técnicas de la guitarra flamenca) y que pueden ser interpretadas igualmente con técnica de figueta como se menciona anteriormente. Todo esto evidencia del uso de las técnicas de la guitarra flamenca en las obras para guitarra del periodo.

56 II II IX XI

i a i a r.

f

Meno

61 p

Podríamos decir que la última pieza de la obra es un homenaje a la técnica de arpeggios de la guitarra tanto clásico como la flamenca, pero en este caso la dificultad y estructuración rápida nos remite al virtuosismo del guitarrista flamenco, esta obra está construida prácticamente de constantes arpeggios de distintas formas y configuraciones lo que la hace un reto técnico e interpretativo de alto nivel, esto lo podemos apreciar en el fragmento a continuación de este movimiento, perteneciente a los primeros compases de la pieza.

V La Frisanga

Vivo (♩ = 144)

The musical score for 'V La Frisanga' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Vivo' and a quarter note equal to 144 beats per minute. The first line of music shows a melodic line with the lyrics 'm i p i' and a dynamic marking of 'pp'. The second line continues the melody with lyrics 'i p i i p i' and includes fingering (4, 2, 4) and articulation (accents) above the notes. The third line features lyrics 'm i p a m i p' and includes a 'cresc.' marking. The score is heavily annotated with guitar-specific symbols: 'VII' and 'X' for barre positions, 'a' for natural harmonics, and various fingering numbers (1-4) and circled numbers (1, 2, 3, 4) for fingerings. The piece is characterized by constant arpeggiated patterns.

Ascencio como observamos anteriormente no solo desarrolla estas técnica se manera individual sino que su extremo talento compositivo nos brinda una fusión arquitectónica de estos elementos de una manera magistral, por ejemplo tenemos la imagen a continuación donde nos da toda una seria de información de la música española y flamenca en pocos compases, elementos como las notas repetidas como sujeto melódico conceptual (recuadro en color rojo), arpeggios (recuadros color verde) estructurados en secuencias atresilladas como mencionamos de uso tradicional en la música española y en el compás 8 un

entrelazamiento de ambos conceptos del mismo tiempo, esto muestra el amplio manejo que tenía Ascencio del lenguaje musical a utilizar.

Mismo ejemplo del como Ascencio construía su obra estructuralmente basada en una serie de técnicas y elementos basados en la guitarra flamenca y española lo tenemos en el siguiente fragmento del inicio de “La Joia” donde tanto a nivel melódico como técnico Ascencio nos muestra todas estas técnicas fusionadas en pocos compases, notas repetidas como patrón melódico (recuadro color rojo), figuras de arpegio atresilladas (recuadro color celeste), escalas rap[idas y virtuosas (recuadro color morado) y secuencias melódicas rápidas y fugaces típicas del acervo interpretativo del canto flamenco (recuadro color azul en primera imagen y rojo en segunda). Todos estos elementos en una sola imagen nos afirman el sujeto de estudio de esta investigación del como estos compositores en este caso Vicente Ascencio claramente fusiono todos estos elementos y los puso en práctica en sus obras.

26

27

28

29

30

31

II La gioia

Allegretto (♩ = 72-80)

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Características de carácter impresionista:

En primera instancia sería conveniente mencionar como Ascencio desde el inicio intenta evocar emociones y ambientes determinados en cada una de las piezas que componen la obra indicando en su propio nombre una emoción humana condicionante a la interpretación, nombre como “Le Serenor (la serenidad), “La Joia” (el gozo) y “La Calma” son ejemplo de descripciones concretas de experiencias emocionales humanas y por lo tanto desde ese punto hace énfasis en la ambientación e importancia de las emociones tanto en el intérprete como en el público.

Un elemento que se ha visto notorio en las obras estudiadas es el manejo tanto de la armonía como la utilización o búsqueda de la atmosfera sonora más allá que funciones tonales tradicionales, eso le ha brindado a los compositores en estudio la libertad de darle tratamiento a sus obras enfocado en la expresividad de las texturas en la guitarra, ejemplo de esto es el inicio de la primera pieza de la obra llamada “Le Serenor” , donde queda en evidencia Ascencio el uso de la nota pedal en toda la pieza, donde utiliza un pedal constante de la nota La en la quinta cuerda al aire, no solo a manera de constante sonora sino que se convierte en un sujeto estructural de la obra, claramente esto va a impactar a nivel armónico dándole una sensación muy característica a todos los acordes presentados, por ejemplo podemos observar en la siguiente imagen como señalado con cifrados color morado tenemos una serie de acordes que van a rodear un centro tonal sobre Dm pero que no es determinado por secuencias funcionales tradicionales sino que brinda una idea de estar sobre este acorde, de igual manera como se ve la nota pedal siempre estaría sobre lo que se podría decir es su

dominante pero que nunca va a aparecer tal cual, este mecanismo nos da ese enfoque en lo libre y atmosférico que era parte de la influencia que las tendencias impresionistas tenían en los compositores españoles de la época, de igual manera las secuencias melódicas marcadas en recuadro azul nos muestran el uso de los colores cuartales constantes en toda la obra, otra característica importante del impresionismo.

Como detalle importante en recuadro amarillo tenemos la indicación de afinación de la sexta cuerda en re, que tradicionalmente está en mí, esto amplía el rango de tesitura del instrumento y ese enfoque en la tesitura también es importante de mencionar.

Fingering by ngerichtet von Digitación de Iarciso Yepes

Collectici íntim

I La Serenor

Vicente Asencio

Tranquillo (♩ = 63)

The score is annotated with several boxes:

- A yellow box highlights the tuning instruction: ⑥ (indicating the 6th string is tuned to D).
- A red box highlights the main melodic line in the treble clef.
- Blue boxes highlight specific chord voicings in the bass clef, including Dm add6 , int. 4as , Dm7/A , and Dm7/A .

Este enfoque en la atmosfera es un punto clave del análisis del como esta fusión es utilizada por Asencio en esta obra, en la siguiente imagen podemos observar cómo utiliza las notas largas de pedal igualmente como la sección anterior para generar una idea de ambiente sonoro mientras en la voz superior hace referencia a los sonidos cuartales en los acordes agudos (recuadro color rojo), haciendo uso así de los mismos conceptos que viene

presentando solo que de una manera distinta ampliando la estructura, otro elemento que podemos observar es el tratamiento direccionado de la melodía (flecha color verde) donde deja claro el sentido melódico sobre acordes que su única función es textural y no funcional, otro elemento importante es como utiliza los armónicos naturales y artificiales en la guitarra (circulo y recuadro color azul) para generar a través de esta técnica un control tímbrico totalmente distinto y un aporte distintivo al ambiente sonoro.

III La Calma

Andante ($\text{♩} = 100-108$)

The musical score consists of four staves of music. The first staff is enclosed in a red box and includes dynamics *p* and *perdendosi*. The second staff is also partially enclosed in a red box and includes the instruction *espressivo* and a green arrow pointing to a melodic line. The third staff includes dynamics *cont.*, *p*, *cont.*, *ext.*, and *dim.*. The fourth staff includes dynamics *mp* and features several blue annotations: a circle around a chord labeled 'arm.3', a circle around a chord labeled '8^{va}', and a large blue rectangle around a section of the staff with 'arm.' markings and fingerings.

Otro aspecto tratado en esta investigación es la indeterminación tonal, esto quiere decir que puede que en pasajes o secciones más largas estos compositores hacen uso de los acordes no de una función tonal tradicional sino como un elemento de textura y color tonal,

este es el caso de esta obra donde Asencio en muchas secciones realiza un trabajo acordal destinado al desarrollo sonoro o conducción de voces por bloques, este es el caso del siguiente fragmento perteneciente al compás 51 de la segunda de las piezas de la obra titulada “La Joia” donde podemos observar claramente el uso de las alteraciones sobre una armadura sin alteración, usando estas para obtener los resultados sonoros conceptualizados anteriormente y no por una determinada función tonal.

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with various rhythmic values and articulations. A bracket labeled 'IX' spans across several measures. The bottom staff starts with a bass clef and the same key signature. It includes dynamic markings such as 'cresc. molto', 'p', and 'ff'. There are also performance instructions like 'ext.' and 'i a m i' with accents. Roman numerals 'IV' and 'VI' are placed above the staff to indicate chord positions. The notation is dense with notes and rests, illustrating complex harmonic and rhythmic structures.

Esta búsqueda de libertad no solo es utilizada por Asencio a nivel de armonía sino también el uso de diversas métricas brinda esa paleta de acentos y variables metonímicas que se buscaba en el impresionismo para generar una sensación de libertad en este caso de un esquema constante y concreto rítmico y así lograr mayor interés en los acentos posibles de cada métrica cambiante. Esto lo podemos apreciar en la siguiente imagen perteneciente a los últimos compases de la obra “La Frisanga” donde en recuadro rojo podemos observar cómo Asencio hace estos cambios de métricas para lograr interés hacia al final de la obra.

Molto vivace

114 *a m i p*

117 *a m i p*

120 *a m i p*

123 *cresc.*

126 *ff*

12.2.7 Fantasía mediterránea - Antón García Abril (1987)

Biografía:

Según Fernández-Cid, Antonio. (1973), Antón García Abril fue un compositor español nacido el 19 de mayo de 1933 en Teruel, España. Destacó como uno de los compositores más importantes del siglo XX en España, dejando un legado significativo en la música clásica y contemporánea. Su obra abarca una amplia variedad de géneros, desde la música sinfónica y de cámara hasta la música para cine y televisión, abordando también la música vocal y la música para guitarra, instrumento al que dedicó una atención especial.

Desde una edad temprana, García Abril mostró un talento musical excepcional. Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Madrid con maestros destacados como Conrado del Campo y el compositor y director de orquesta Jesús Arámbarri. Continuó su formación en la Schola Cantorum de París, donde se adentró en la música contemporánea y adquirió una perspectiva más amplia sobre la composición. De su formación Fernández-Cid, Antonio. (1973) amplía: *“Realizó sus primeros estudios musicales en Valencia, con los maestros Sosa, Gomá, Consuelo Lapiedra y Palau, prosiguiéndolos más tarde en el Conservatorio de Madrid, con la decisiva guía de Julio Gómez y, por fin, como alumno de los cursos de perfeccionamiento de la Academia Chigiana, de Siena, tanto en las clases de composición de Vito Frazzi como en las de dirección de orquesta con van Kempen y las de música cinematográfica regidas por Francesco Lavagnino.”* (pág. 206).

A lo largo de su carrera, García Abril se convirtió en uno de los principales exponentes de la música nacionalista española. Su música está impregnada de elementos folclóricos y tradicionales de España, que integra magistralmente con técnicas y formas contemporáneas. Cabe mencionar su importancia en el ámbito docente donde a finales de siglo fue profesor catedrático del conservatorio de Madrid, según Fernández-Cid, Antonio. (1973) *“Antón García Abril, profesor numerario en el Conservatorio de Madrid, tiene a su cargo, en el presente, la cátedra de Composición de dicho Centro.”* (pág. 207)

Su profundo conocimiento de la música popular española se refleja en muchas de sus composiciones, donde capta la esencia y el carácter del folclore español y lo lleva a nuevas alturas de expresión musical.

García Abril también desempeñó un papel crucial en la difusión de la música española en el ámbito internacional. A través de sus composiciones, contribuyó a la proyección de la música española en escenarios internacionales, mostrando al mundo la riqueza y diversidad

del patrimonio musical español. Su trabajo fue reconocido y admirado tanto en España como en el extranjero, ganando numerosos premios y honores a lo largo de su carrera.

Entre sus obras más destacadas se encuentran composiciones para orquesta, como sinfonías, conciertos y poemas sinfónicos, donde combina elementos melódicos y rítmicos españoles con formas y técnicas contemporáneas. Además, compuso música de cámara, música coral y música para piano, así como una notable cantidad de obras para guitarra, instrumento al que dedicó una especial atención y que le valió un reconocimiento especial entre los guitarristas y aficionados a este instrumento en todo el mundo, de igual manera su trabajo en música para cine fue de importancia y de esto Fernández-Cid, Antonio. (1973) menciona *"...condujo algunas representaciones líricas e intervino en algún concierto, las otras dos parcelas marcan la pauta en la actividad permanente de García Abril, que se despliega, quizá con peligrosa dedicación a la música para cine con limitaciones de tiempo en la composición de altura, en ambos frentes con singular acierto."* (pág. 206)

La música de García Abril se caracteriza por su belleza lírica, su riqueza armónica y su profundo sentido del color y la textura. Su estilo es único y personal, fusionando la tradición española con una sensibilidad contemporánea. A través de su música, capturó la esencia del alma española y contribuyó de manera significativa al desarrollo y enriquecimiento del repertorio musical español del siglo XX. Su legado perdura como una parte importante del patrimonio musical español y continúa inspirando a músicos y oyentes en todo el mundo.

La Obra:

La "Fantasía Mediterránea" es una obra para guitarra sola compuesta por el destacado compositor español Antón García Abril. Esta obra es una de las piezas más emblemáticas del

repertorio guitarrístico contemporáneo y representa una fusión magistral de elementos tradicionales españoles con técnicas y formas contemporáneas.

La obra refleja la pasión de García Abril por la música española y mediterránea, así como su profundo conocimiento y comprensión de la guitarra como instrumento. La pieza está impregnada de colores y sonoridades propias de la música del Mediterráneo, capturando la esencia de la región en su composición.

La obra está estructurada en forma de fantasía, lo que permite a García Abril explorar una amplia variedad de ideas musicales y temas a lo largo de la pieza. Recordemos que la forma musical moderna, una "fantasía" es una composición que se caracteriza por su estructura libre y su exploración creativa de ideas musicales. A diferencia de otras formas musicales más rígidas y definidas, como la sonata o la sinfonía, la fantasía permite al compositor expresarse de manera más libre y flexible, sin seguir necesariamente un esquema preestablecido, una fantasía puede abordar una amplia gama de temas, emociones y atmósferas, y puede desarrollarse de manera no lineal, explorando diferentes motivos, texturas y colores sonoros de forma orgánica y fluida. A menudo, presenta una estructura episódica, donde se suceden diferentes secciones contrastantes sin una relación temática clara entre ellas.

Desde los primeros compases, el compositor establece un ambiente evocador y atmosférico, transportando al oyente a paisajes sonoros que evocan la calidez y el encanto del Mediterráneo. Uno de los aspectos más destacados de la "Fantasía Mediterránea" es la forma en que García Abril utiliza la guitarra como medio para expresar una amplia gama de emociones y sensaciones. A lo largo de la obra, el intérprete se encuentra con pasajes líricos y melódicos, así como secciones más virtuosísticas y rítmicas, que desafían las habilidades técnicas y expresivas del guitarrista.

La pieza exhibe una rica paleta de recursos técnicos y expresivos propios de la guitarra española, como el uso de rasgueos, arpeggios, escalas, trémolos y golpes, que añaden color y textura a la música. García Abril demuestra un profundo conocimiento de las posibilidades sonoras y técnicas del instrumento, aprovechando al máximo su potencial expresivo.

Además, la "Fantasía Mediterránea" está impregnada de influencias folclóricas y populares, que se reflejan en los motivos melódicos, los ritmos y las armonías utilizadas a lo largo de la obra. Estos elementos le confieren a la pieza un carácter auténticamente español y mediterráneo, resonando con la riqueza cultural y musical de la región.

12.2.7.1 Análisis estilístico

Características de carácter impresionista:

Como se ha mencionado anteriormente la obra "Fantasía Mediterránea" de Antón García Abril es una composición de carácter moderno y es resultado del proceso desarrollado tanto por el compositor como por el entorno musical del siglo XX en España, si tomamos en cuenta que la obra es prácticamente compuesta hacia finales de siglo (1986) podemos observar y determinar a la "Fantasía Mediterránea" como el ejemplo resultante de esta evolución musical desarrollada en este periodo y es ejemplo crítico para la finalidad investigativa de este trabajo. Primeramente, si discutimos el título de la obra podemos definir desde el inicio el carácter de forma libre de la obra, La fantasía se distingue por la evasión de una forma fija o predeterminada y a diferencia de otras formas musicales como la sonata o la sinfonía, que tienen estructuras formales definidas, la fantasía permite al compositor una mayor libertad en el desarrollo temático y la organización formal, permitiendo la explorar y

desarrollar uno o varios temas de manera libre. Esto puede incluir variaciones, imitaciones, y transformaciones de los temas originales, y hasta secciones que reflejan la influencia de la improvisación, permitiendo una exploración profunda y creativa del material musical.

También, se podría decir que esta obra desarrolla conceptos de alguna manera más disruptivos con la tradición, y tal vez es menor el ejemplo de las sonoridades de la guitarra flamenca o española en sí. Es más claro el trabajo desarrollado por Abril en cuanto al aporte de sonoridades modernas, producto de las tendencias iniciales del impresionismo en España, que ya para esta época se desarrollaba de una manera única y distintiva. La obra hace uso de una riqueza rítmica intensa, con periodos o episodios de distinto carácter donde la atmósfera y el sentido sonoro y sensorial son cruciales. El indeterminismo tonal, sin llegar a hacer uso del atonalismo, se manifiesta a través de alteraciones y acordes alterados con una clara función textural, pero que claramente son desarrollados de una manera distinta a sus antecesores. Este lenguaje se denota como la cúspide de los procesos presentados en este trabajo.

Una característica que ha sido constante en el análisis de las obras presentes en esta investigación es el uso de una nota pedal en secciones o en obras completas, esta característica propia de la búsqueda de texturas sonoras del impresionismo puede ser observada en la siguiente imagen perteneciente al compás 17 al compás 20 y es respuesta en la última sección (reexposición) donde Abril hace uso de esta nota pedal en el bajo (re afinación extendida) generando esta sensación de una armonía flotante en movimiento sobre un pedal estable. Podemos apreciar esta herramienta compositiva en el recuadro en color rojo a continuación:

Otro elemento de uso continuo en las tendencias impresionistas con miras al manejo de la armonía como textura y color es el uso de bloques de acordes continuos donde se utiliza la misma fórmula del acorde inicial o similar para crear patrones o secuencias de bloques de acorde sin una función tonal tradicional, así mismo el uso de las armonías cuartales fue de uso constante. En este caso en la siguiente imagen podemos apreciar como Abril hace uso de una secuencia de acordes cuartales en bloque con dirección descendente donde nos da la sensación de movimiento direccionado en bloque. Esto lo podemos apreciar en el recuadro color verde de la siguiente imagen perteneciente al compás número 28 y 29.

El indeterminismo o ambigüedad armónica fue otro elemento clave de las herramientas utilizadas por los compositores impresionistas, esto se lograba mediante la

evasión de funciones tonales tradicionales, el uso de escalas exóticas y desarrollo modal así mismo del uso del cromatismo, acordes sobreexpuestos, armonías cuartales entre otros, en las siguientes imágenes podemos observar cómo Abril construye secciones que podrían verse desde el punto de vista de un contrapunto modernos donde podemos observar las líneas de voces individuales donde hacen uso herramientas como la imitación entre el tejido contrapuntístico pero que a nivel melódico y armónico se denota una libertad tonal donde el uso de alteraciones constantes evaden totalmente la estabilidad armónica tradicional, la primera imagen corresponde al compás número 90 al 94 donde podemos ver como este tejido contrapuntístico y desarrollo de las voces es claro pero que a nivel armónico no tiene una relación tonal tradicional entre ellos, la segunda imagen es aún más clara de la libertad tonal utilizada por Abril en un tejido más denso a nivel estructural pero que está en función de las voces individuales con carácter melódico más libre sobre una estructura determinada, este segundo ejemplo corresponde a los compases número 129 al 132, otro aspecto importante a considerar es que esta estructura libre esta desarrollado sobre un esquema de métricas libres.

Ejemplo número 1:

The image displays two musical staves in 3/4 time, illustrating complex rhythmic patterns. The first staff is marked with a 'v' above it and contains a red box around the first two measures and another around the last two measures. The second staff is marked with a 'IV' above it and contains a red box around the first two measures and another around the last two measures. Both staves feature intricate sixteenth-note passages with fingerings and accents.

Ejemplo número 1:



En la conceptualización de los episodios de la obra el compositor utiliza elementos distintos para evocar emociones o atmosferas específicas haciendo uso no solo de cambios de carácter y tempo sino que también desarrollando estas secciones con sonoridades determinadas donde por ejemplo se pueden convertir patrones rítmicos, melódicos o interválicos como eje constructivo, en la siguiente imagen podemos apreciar como Abril nos da una indicación de cambio de carácter en la página número 8 donde se debe recalcar que indica que esa sección se debe interpretar un poco más lenta que lo anterior y con un carácter expresivo y doloroso, esto lo hace con la indicación “meno mosso (dolorido)”, pero además de eso se puede ver como toda esta sección la estructura sobre una secuencia rítmica similar donde el intervalo de segunda menor (círculos color rojo) es de suma importancia, no solo como un elemento inmerso en la melodía sino casi como un sujeto de textura o color tonal que emblemata la necesidad de dar importancia al ámbito textural y expresivo. Esto lo podemos observar en la siguiente imagen:

cresc.
Meno mosso (dolorido)

The image shows a musical score for guitar, consisting of six staves. The tempo is marked as "Meno mosso (dolorido)". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, 7/8 and 8/8 time signatures, notes, rests, and fingerings. Several chords and melodic phrases are circled in red. The piece starts with a piano (p) dynamic and includes markings for first (I) and second (II) endings.

Como lo mencionado anteriormente el compositor a través de la obra utiliza varias indicaciones de cambio de carácter y conceptos interpretativos para diferenciar cada episodio de la obra, donde queda muy claro que dicha indicación va de la mano con una construcción musical específica según lo buscado por el compositor. En la siguiente imagen podemos ver como Abril hace puente entre una sección que su contenido textual rítmico nos remite

directamente a una danza enérgica y rápida pero que llega a un episodio más lento y expresivo a través de la indicación “meno mosso” y que unos compases después regresa al concepto interpretativo inicial y a su construcción rítmica de danza utilizando la indicación “Tempo 1 (ma pochissimo meno mosso)”, esto lo podemos a continuación, imagen perteneciente a la página número 5 y 6 de la obra.

Musical score for the section labeled "Meno mosso". The score is written on two staves in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of "Meno mosso". The music features a melodic line with various rhythmic values and rests, and a bass line with chords and single notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The dynamics are marked as *p* and *cantabile*.

Musical score for the section labeled "Tempo I (ma pochissimo meno mosso)". The score is written on two staves in 4/4 time. The first staff continues the melodic line from the previous section. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of "Tempo I (ma pochissimo meno mosso)". The music features a melodic line with various rhythmic values and rests, and a bass line with chords and single notes. The dynamics are marked as *p*.

Como se ha observado a través de los ejemplos anteriores en la “Fantasía Mediterránea” Abril desarrollo el texto musical de su obra con un constante cambio de métricas, debemos recordar que el cambio de métricas en la música impresionista desempeñó un papel fundamental en la creación de nuevas texturas y sensaciones sonoras y gracias este enfoque se permitió una mayor libertad expresiva y una sensación de fluidez y espontaneidad. Al alternar entre diferentes compases, como 3/4, 5/4, 7/8, etc., estas métricas cambiantes contribuyeron a la creación de atmósferas más etéreas y ambiguas,

Incorporación de elementos populares españoles y del flamenco:

La Fantasía Mediterránea De García Abril, como se mencionó al inicio, es una obra más modernista compuesta en un periodo que deja en evidencia la evolución del desarrollo de las características musicales del periodo de identidad nacionalista, esta obra se desarrolla más sobre las dinámicas de desarrollo de texturas y elementos impresionistas como se menciona en la sección anterior de análisis, por lo tanto el enfoque de las técnicas de la guitarra española es menos evidente pero si tiene presencia en pasajes que marcan la riqueza rítmica de la música española y algunos de sus elementos, por ejemplo el uso de rasgueos tiene presencia en esta obra, siempre marcando lugares de clímax sonoro y Abril hace uso de la potencia de la guitarra para desarrollar interés en estos puntos de interés, ejemplo de esto lo tenemos en el compás 26 de la primera página de la obra donde se nos indica con la tradicional marca de uso de rasgueo además de la indicación “rasgueado” que esa sección debe ser interpretada de esta manera, aunque no hay una indicación del cómo se debe realizar este ataque de rasgueo podemos referirnos a las técnicas estudiadas para generar un concepto técnico gracias a la información contenida en el capítulo número 2 de esta investigación, de esta manera podemos realizar el rasgueo de varias maneras, por ejemplo se recomienda el uso del dedo índice para realizarlo, siguiendo la indicación de las flechas color verde en dirección abajo, arriba, abajo, arriba y con el remate hacia abajo, esto lo podemos observar en la siguiente imagen:

cresc. poco a poco

ff

rasgueado

f e poco tenuto

a tempo

Otro de los elementos analizados son los ataques de escalas, en esta obra también tenemos presentes los elementos escalísticos con carácter rápido y energético, tomando en consideración la práctica de estas en la guitarra flamenca sabemos que se deben interpretar con un sonido potente apoyado en relación a las escalas con ataque picado flamenco, aunque en este caso como se ha mencionado no se desarrolla esta técnica únicamente enfocada hacia este uso es un rasgo evidente de que se mantienen las ideas escalísticas en las obras españolas de fin de siglo. Esto lo podemos observar en la siguiente imagen perteneciente a la reexposición del tema en la página número 13 donde en recuadro color verde podemos apreciar esta práctica de uso de escalas.

f

p e cresc. poco a poco

En el compás 115 encontramos un episodio donde Abril desarrolla una secuencia de acordes y escalas (recuadros color rojo) que nos remite a las secuencias escalares propias de la guitarra flamenca donde se intercalan acordes de acompañamiento en entre estas, si es importante recalcar que aunque podemos remitirnos al uso de estas técnicas a nivel armónico o melódico la información tonal no está relacionada directamente a las prácticas y escalas comunes de la música popular española o flamenca sino como se ha expuesto esta información está ligada al uso de armonías modernas provenientes de las tendencias impresionistas.

The image shows a musical score for guitar, consisting of six systems of staves. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with several passages highlighted by red rectangular boxes. These highlighted passages include:

- Measures 115-117 in the first system.
- Measures 118-120 in the second system.
- Measures 121-123 in the third system.
- Measures 124-126 in the fourth system.
- Measures 127-129 in the fifth system.
- Measures 130-132 in the sixth system.

 The score includes various performance instructions such as *pe cresc. poco a poco*, *poco accel.*, *a tempo*, *accel. poco a poco*, and *ritenuto*. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and dynamics like *sf* are used. The piece concludes with a *a tempo* marking and a final measure containing a circled number 6.

12.3 Conclusión del capítulo:

El análisis detallado presentado en este capítulo muestra clara evidencia del enfoque basado en la fusión de conceptos sonoros del impresionismo, la música popular española y los ritmos y elementos presentes en la música flamenca en la composición de la música para guitarra en España durante el siglo XX realizado por los compositores analizados, todo esto nos lleva a una conclusión clara: esta amalgama de estilos no solo enriqueció el repertorio guitarrístico, sino que también jugó un papel crucial en la definición de la identidad musical española en todo su entorno social y cultural.

Es evidente la gran influencia del impresionismo, donde se presentan en las obras elementos de enfoque en la atmósfera, en la impresión sensorial, el indeterminismo y el uso evocador del color tonal, y esto se construyó de un amañera única y muy característica donde proporcionó a los compositores españoles nuevas herramientas para explorar y expresar la riqueza de la tradición musical española a través de elementos modernistas. Gracias al análisis presentado se logran comprender como a través de armonías cromáticas, texturas etéreas y una amplia gama de matices tonales, los compositores pudieron capturar la esencia de la cultura y el paisaje español de una manera profundamente evocadora y se logró explorar nuevas dimensiones de expresión emocional y de la sonoridad en el instrumento, y que se integraron perfectamente con los elementos rítmicos y melódicos del flamenco.

Por otro lado el aporte de la música flamenca es palpable en las obras de estudio, donde los compositores demuestran el uso y visualización de las raíces profundas de la cultura popular andaluza y los regionalismos españoles, el uso de las características musicales flamencas aportó una intensidad emocional, una complejidad rítmica y una paleta sonora y tonal que enriqueció la música para guitarra de manera significativa y esta unión de lo

tradicional y lo moderno, de lo popular y lo académico, permitió la creación de un repertorio que no solo celebraba la identidad cultural española, sino que también la proyectaba a un alto nivel en un contexto internacional.

Queda claro como compositores como Manuel de Falla, Federico Moreno Torroba, Joaquín Rodrigo, Joaquín Turina, Vicente Asencio y Antón García Abril exploraron esta fusión en sus obras, produciendo piezas que son ahora emblemas del repertorio para guitarra. Sus composiciones reflejan un proceso de sincretismo cultural y creativo que no solo enriqueció la música española, sino que también contribuyó a su evolución y modernización. A través del análisis de pasajes específicos y de las técnicas y ritmos flamencos utilizados en secciones clave de sus obras, hemos podido observar cómo estos compositores integraron elementos del impresionismo y del flamenco para crear una música que es a la vez profundamente española y universalmente accesible.

Este capítulo ha demostrado que la fusión de conceptos sonoros del impresionismo y los ritmos flamencos en la música para guitarra española del siglo XX fue un proceso de enriquecimiento mutuo que resultó en la creación de un repertorio distintivo y valioso. Esta fusión no solo definió la identidad musical del país, sino que también estableció la guitarra como un instrumento emblemático de la cultura española. La obra de estos compositores es un testimonio del poder de la música para reflejar y moldear la identidad cultural y ha demostrado ser una fuente inagotable de creatividad y renovación, asegurando que la música para guitarra española del siglo XX ocupe un lugar destacado en la historia de la música.

13. Conclusiones finales de la investigación.

La investigación presentada en este trabajo ha revelado en primera parte, la gran importancia que tuvieron los procesos de construcción del nacionalismo musical español del siglo XX y, a través de un estudio detallado se ha destacado cómo estos movimientos musicales permitieron a los compositores españoles desarrollar un lenguaje musical único que honraba sus raíces culturales al mismo tiempo que se incorporaban innovaciones técnicas y estilísticas de vanguardia. Este fenómeno no solo reafirmó la identidad cultural española, sino que también respondió a los cambios políticos, sociales y económicos que marcaron profundamente la historia de España durante ese siglo.

En segunda queda muy claro como el impresionismo musical, con su exploración de nuevas armonías, texturas y libertad de formas impacto y proporcionó a los compositores españoles una herramienta invaluable para escapar de las convenciones del romanticismo y explorar nuevas posibilidades musicales en sus obras. Igualmente queda en evidencia como estas técnicas se combinaron eficazmente con elementos de la rica tradición folklórica y popular de España, generando una música que reflejaba tanto la diversidad cultural del país como las tendencias artísticas modernas del siglo.

También se logra observar de una manera muy clara a través de esta investigación, como la música popular española y la música flamenca desempeñaron un papel crucial en este proceso de construcción de identidad nacionalista y se convirtió en un símbolo de identidad cultural gracias a su complejidad rítmica, la riqueza melódica y la expresividad emocional propia de la música flamenca. También gracias al análisis estilístico se logra entender como los compositores estudiados integraron los ritmos y las sonoridades del flamenco y la música popular española con en sus composiciones.

Este estudio ha demostrado que la fusión de conceptos sonoros del impresionismo, los ritmos flamencos y la música española presentes en la música para guitarra española del siglo XX fue un proceso de enriquecimiento mutuo que resultó en la creación de un repertorio distintivo y valioso y que fue esencial y simbólico en los procesos de identidad nacionalistas en España en el siglo XX. Las obras presentes en esta investigación pertenecientes a los compositores citados son un testimonio del poder de la música para reflejar y moldear la identidad cultural, demostrando ser una fuente inagotable de creatividad y renovación, asegurando que la música para guitarra española del siglo XX ocupe un lugar destacado en la historia de la música.

14. BIBLIOGRAFIA

- Alegre Martínez, M. A. (2007-2008). La música francesa entre los siglos XIX y XX. El impresionismo. Especial referencia al repertorio pianístico. Universidad Internacional de Andalucía, Sede Antonio Machado, Baeza (Jaén).
- Ballester, T. P. (2007). Flamenco: Orientalismo, Exotismo y la Identidad Nacional Española (Tesis Doctoral, Doctor en Filosofía en Literatura Española y Estudios Culturales). Georgetown University, Facultad de la Escuela de Posgrado de Artes y Ciencias.
- Blanco Bohigas, A. (2011). Preludio y Danza de Julián Bautista dentro del nuevo repertorio para guitarra en los inicios del S. XX (Trabajo de máster). Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje, la Cultura y las Artes.
- Brihuega Sierra, J. (1980). La Vanguardia Artística Española a través de la Crítica (1912-1936) (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Historia y Geografía, Sección de Arte.
- Christoforidis, M., & Piquer Sanclemente, R. (2012). Cubismo, Neoclasicismo y el renacimiento de la guitarra española a principios del siglo XX.
- Ciulei, S. O. (2013). Flamenco Guitar Techniques in the Music of Joaquín Rodrigo (Tesis doctoral). The Florida State University College of Music.
- Colomina-Molina, T. (2021). Aprendizaje de los palos flamencos mediante el uso de la pintura abstracta. Publicacions de la Universitat Jaume I. <https://doi.org/10.2254-0709>
- Eiras Tojo, F. J. (2017). Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brower a través de los autores más representativos. Propuestas de

aplicación docente en las enseñanzas especiales de música (Tesis Doctoral). Escola Internacional de Doutoramento, Universidad de Vigo.

- Elústiza, J. B. (1916). La música popular andaluza. En: Andalucía: editada por el Centro Andaluz de Sevilla, noviembre 1916, nº 6, 5-.
- Fernández-Cid, A. (1973). La Música Española en el Siglo XX. Publicaciones de la Fundación Juan March, Colección Compendios, Rioduero, Madrid.
- Gértrudix Lara, F., Gértrudix Barrio, F., & Gértrudix Barrio, M. (2009). Sonidos Imaginarios (1ra ed.). Bubok Publishing, S.L. ISBN: 978-84-613-1604-5.
- González Gomis, J. B. (2022). Manuel de Falla y l'acoustique nouvelle, ¿un caso de protoespectralismo en el nacionalismo español? Anuario Musical, N.º 77, 149-167.
<https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2022.77.07>
- Hernández Villanueva, R. J. (2019). Suite Castellana de Federico Moreno Torroba: Un Panorama del Casticismo Musical Español (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música.
- Kostka, S. (2006). Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. Pearson Education Inc, Upper Saddle River.
- Latham, A. (2001). Diccionario Oxford de la Música. Editorial Oxford University Press.
- Marco, T. (2017). Escuchar la música de los siglos XX y XXI. 1ra ed. Fundación BBVA.
- Matarrita Venegas, M. (2005). La Fantasía Baética de Manuel de Falla: Nacionalismo Musical Español y Universalismo en el Siglo XX. Revista Káñina, 29(2), 341-347. Universidad de Costa Rica.
- MATAS, Casado Manuel. (2008). La guitarra de concierto: Diferentes enfoques para un nuevo concepto. Recuperado el 27 de mayo de 2016, de <https://www.laguitarra->

blog.com/wp-content/uploads/2012/02/la-guitarra-en-conciertodiferentes-enfoques.pdf

- Morales Peinado, I. (2017). Aspectos evolutivos de la guitarra flamenca en el siglo XX: interacción con el cante y el baile (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Ingeniería.
- Nagore Ferrer, M. (2011). Francia como modelo, España como inspiración: Las desiguales relaciones musicales España-Francia en el siglo XIX. Revista de Musicología, XXXIV. Universidad Complutense de España.
- Neri de Caso, L. (2008). La guitarra como símbolo nacional: De la música a la ideología en la España franquista. En S. Juliá (Ed.), 1936-1939. La Guerra civil española. SECC, Ministerio de Cultura.
- Orozco Núñez, M. (2017). La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español (Tesis de máster no publicada). Universidad de Cádiz, Facultad de Filosofía y Letras.
- Ramonet Rodríguez Castillo. (2006). Las técnicas y estilos musicales del flamenco como referentes para el mejoramiento en la formación del guitarrista clásico (Tesis de maestría). Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Musicales.
- Ramos Altamira, I. (2005). Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles. Editorial Club Universitario.
- Rodríguez, Ramonet. (2012). El Flamenco en el Alma: Descubriendo el Duende Gitano. Artes Musicales: Revista Escena, 35(70-71).
- Rubiano Granados, M. (1998). Teoría musical de la guitarra flamenca (Vol. 1). Publicacions Beethoven 2000, S.L.

- Rubiano Granados, M. (1998). Teoría musical de la guitarra flamenca (Vols. 1-2). Publicacions Beethoven 2000.
- Sánchez Suárez, S. A. (2013). El Impresionismo Musical y su Relación con los Aspectos del Lenguaje Armónico y Melódico en la Obra de Guillermo Uribe Holguín (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, Medellín.
- Suárez-Pajares, J. (Ed.). (2005). Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical, Aula de Música, Universidad de Valladolid y Glares Gestión Cultural.
- Vitale, F. (2023). Joaquín Rodrigo: Análisis estilístico de las Tres Piezas Españolas. Conservatorio Superior de Música de les Illes Balears.
- Yang, H. H. H. (2016). The Emergence of Spanish Impressionism and Its Interaction with French Impressionism in Music at the Turn of the Twentieth Century: Selections from the Solo and Collaborative Piano Repertoire (Tesis doctoral). University of Maryland, College Park.

