



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

**Recursos compositivos en la música para guitarra del compositor Sergio Assad
a través de tres obras (1986-2010).**

**Estudiante: Lic. Ariel Céspedes Villegas
Octubre, 2024
Heredia, Heredia
COSTA RICA
Tutor: M. M. José Andrés Saborío Rodríguez**

**Documento investigativo sometido a consideración del Comité Evaluador para optar
por el grado de Magister en Música con Énfasis en Guitarra**

Comité Evaluador:

M. A. David Ramírez Alpízar

Dr. Luis Monge Fernández

M. M. Josué Ramírez Palmer

M. M. Jorge Luis Zamora Almager

M. A. Leonardo Argüello

Palabras Clave:

Sergio Assad, Análisis, Composición, Brasil, Costa Rica, Fantasía, Aquarelle, Divertimento, Valseana, Preludio e Toccata, Fantasía, Brevidades, Chuva, Tarde, Feliz, Ginga, Cantiga, Saltitante, Recursos contemporáneos, contrapunto, armonía, siglo XX.

Resumen:

La música del compositor Sergio Assad ha sido considerada como parte de las obras escritas más difíciles de interpretar en la guitarra clásica, esto por su complejidad técnica, intelectual e interpretativa. Este trabajo de análisis busca brindar herramientas para todos aquellos guitarristas que se encuentren en procesos similares de análisis para ampliar el conocimiento sobre las obras en ejecución relacionadas al siglo XX.

Proyecto Escrito - Evento Especializado

Recursos compositivos en la música para guitarra del compositor Sergio Assad a través de tres obras (1986-2010).

Índice:

| | |
|--|----|
| Problema | 4 |
| Objetivos | 4 |
| Objetivo General..... | 4 |
| Objetivos Específicos..... | 4 |
| Delimitación | 5 |
| Justificación | 6 |
| Estado de la cuestión | 8 |
| Marco Conceptual | 12 |
| 1. Recursos compositivos contemporáneos..... | 12 |
| 1.1. Acordes no triádicos..... | 12 |
| 1.2. Espectro de recursos interválicos..... | 13 |
| 1.3. Armonía altamente cromática..... | 13 |
| 1.4. Ambigüedades y engaños en la tonalidad..... | 13 |
| 1.5. Poliacordes y politonalidades (bimodalidad)..... | 15 |
| 1.6. Contrapunto disonante..... | 16 |
| 1.7. Imitación..... | 17 |
| 1.8. Escala de tonos enteros..... | 18 |
| 1.9. Escalas modales..... | 18 |
| 2. Recursos compositivos basados en la cultura brasileña..... | 19 |
| 2.1. Frevo..... | 19 |
| 2.2. Baião..... | 21 |
| 2.3. Cultura Carioca..... | 22 |
| 2.4. Ginga..... | 22 |
| 2.5. Cantiga..... | 23 |
| 3. Recursos sobre formas..... | 24 |
| 3.1. Fantasía..... | 24 |
| 3.2. Divertimento..... | 24 |
| 3.3. Valseana..... | 25 |
| 3.4. Preludio..... | 25 |
| 3.5. Toccatina..... | 26 |
| Metodología | 27 |
| Capítulo I: Biografía estilística del compositor Sergio Assad | 29 |
| 1.0. Introducción..... | 29 |

| | |
|---|------------|
| 1.1. Datos biográficos del compositor..... | 29 |
| 1.2. Cronología de obras..... | 32 |
| 1.3. Conclusión..... | 34 |
| Capítulo II: Contexto histórico de las obras del compositor..... | 35 |
| 2.0 Introducción..... | 35 |
| 2.1 Contexto en la música Brasileña..... | 35 |
| 2.2. Hechos específicos sobre las obras..... | 37 |
| 2.3. Conclusión..... | 39 |
| Capítulo III: Recursos compositivos contemporáneos en la obra de Sergio Assad..... | 40 |
| 3.0. Introducción..... | 40 |
| 3.1. Recursos compositivos comunes entre las obras..... | 40 |
| <u>3.2 Análisis de recursos compositivos: Aquarelle (1986).</u> | 41 |
| 3.2.1. Divertimento..... | 41 |
| 3.2.2. Valseana..... | 54 |
| 3.2.3. Preludio e Toccatina..... | 61 |
| <u>3.3. Análisis de recursos compositivos: Fantasía Carioca (1994).</u> | 68 |
| 3.3.1. Motivos principales..... | 68 |
| 3.3.2 Imitación contrapuntística..... | 69 |
| 3.3.3 Acordes no triádicos cuartales y quintales..... | 71 |
| 3.3.4. Construcción lineal de frases y referencias de la música brasileña..... | 73 |
| <u>3.4 Análisis de recursos compositivos: Seis Brevidades (2010).</u> | 75 |
| 3.4.1. I. Chuva..... | 75 |
| 3.4.2. II. Tarde..... | 79 |
| 3.4.3. III. Feliz..... | 82 |
| 3.4.4. IV. Ginga..... | 86 |
| 3.4.5. V. Cantiga..... | 91 |
| 3.4.6. VI. Saltitante..... | 95 |
| Conclusión..... | 99 |
| Bibliografía..... | 100 |

**Recursos compositivos en la música para guitarra del compositor Sergio Assad
a través de tres obras (1986-2010).**

Problema

Planteamiento de la pregunta ¿Cuáles recursos compositivos se pueden encontrar en la música para guitarra del compositor Sergio Assad a través de tres obras: Aquarelle, Fantasía Carioca y Seis Brevidades (1986-2010)?

Objetivos

Objetivo General

Estudiar los recursos compositivos que se usan en la música para guitarra del compositor Sergio Assad a través de tres obras: Aquarelle, Fantasía Carioca y Seis Brevidades (1986-2010).

Objetivos Específicos

1. Desarrollar una biografía estilística sobre el compositor Sergio Assad.
2. Analizar el contexto histórico e influencias en la música del compositor Sergio Assad.
3. Analizar los recursos compositivos: desarrollo del material temático, contrapunto, texturas, recursos armónicos, ritmo, recursos técnicos de la guitarra, entre otros, en las obras del compositor.

Delimitación

El enfoque principal de este trabajo es el análisis de la música para guitarra del compositor Sergio Assad, con la finalidad de alcanzar un nivel alto de comprensión en cuanto a los recursos compositivos que utiliza y que caracterizan su estilo. Assad, se encuentra entre los compositores vivos más reconocidos en el ámbito de la guitarra, dedicando obras a importantes guitarristas como David Russel, su hermano Odair Assad, Stephanie Jones, entre otros, también ha sido comisionado para escribir obras para los más reconocidos concursos internacionales de guitarra, acumulando una extensa cantidad de música para guitarra sola, dúo de guitarras y diferentes formatos de música de cámara. Las tres obras seleccionadas para este trabajo son: *Aquarelle* (1986), elegida como obra obligatoria para la edición 2002 del concurso GFA en Miami; *Fantasia Carioca* (1994), haciendo referencia a la cultura Carioca asociada a la cultura y población de Río de Janeiro; y *Seis Brevidades* (2010), que evocan momentos del día de sus viajes por Chicago y París, finalizando nuevamente a su ciudad natal. Estas obras han sido seleccionadas por su popularidad, densidad, dificultades técnicas e interpretativas que poseen, no obstante, anteriormente se ha mencionado que el compositor cuenta con un amplio catálogo de obras que también podrían funcionar para esta investigación y que podrían ser analizadas posteriormente, pero no podrán ser consideradas en este trabajo debido a que se encuentra poca información de ellas, como el caso de su *Sonata, Irregular Mirror, Farewell, Seikilos Epitaph Fantasy*, entre otras.

Justificación

Actualmente, la balanza en cuanto a la ejecución de obras modernas para guitarra y su análisis formal, se encuentra muy desequilibrada. Son numerosos los guitarristas que están continuamente interpretando y descubriendo obras de nuevos compositores, pero son muy pocos los que se detienen a analizar profundamente el contenido y los recursos compositivos musicales, brindando materiales y bibliografía que ayude a otros a entender mejor la música. Abdihodzic (2013) menciona en su trabajo, específicamente sobre el compositor Sergio Assad, que la complejidad técnica de sus obras (y las de muchos otros compositores contemporáneos), eclipsa los elementos estructurales de sus obras para guitarra (p.53), provocando que estos elementos estructurales se pierdan en medio de los retos y dificultades técnicas.

La importancia de este trabajo se encuentra en diferentes vertientes. Primero; existe una necesidad importante de una bibliografía específica en cuanto al tema de los recursos compositivos en la música contemporánea para guitarra, puesto que por las características de la música que se enseña en nuestros sistemas educativos, se suele dar prioridad y continuidad a la enseñanza de la armonía tradicional y en pocos casos a las corrientes musicales del siglo XX, no obstante, es complejo encontrar referencias que hablen sobre el desarrollo de las técnicas compositivas de dicho siglo. Segundo; existe un vacío en la aplicación de todos estos recursos teóricos estudiados asociados al análisis de las obras o repertorio que los intérpretes están ejecutando, especialmente en las primeras etapas de la formación. El tema del análisis musical es fundamental para el mejor entendimiento del repertorio y así tener más formalidad interpretativa, esto debido a que es muy común en la música para guitarra que las texturas y sensaciones compositivas se pierdan sobreponiendo la virtuosidad del intérprete ante la claridad entre ellas. Por último, existen pocos trabajos dedicados al estudio del tema sobre las obras de un compositor específico, y este trabajo sobre tres obras de Sergio Assad puede

servir de ejemplo para que otras personas puedan aplicar los conocimientos adquiridos mejorando la calidad de sus interpretaciones.

Estado de la cuestión

El presente estado de la cuestión, busca realizar un análisis del material encontrado relacionado al tema de investigación, dividido en tres etapas: trabajos biográficos del compositor y su lenguaje estético musical, trabajos del contexto histórico en el que las obras fueron compuestas y trabajos que han mencionado el tema de los recursos contemporáneos, especialmente si son dedicados a su aplicabilidad en la guitarra.

Existe poca bibliografía académica sobre el compositor Sergio Assad y sus obras, como es el caso de otros compositores contemporáneos. Entre los trabajos consultados sobre su biografía podemos encontrar artículos, tesis e incluso partituras que mencionan este tipo de datos, como por ejemplo la edición canadiense de las “Seis Brevidades” (2010), narra brevemente los inicios de su carrera en relación con el dúo que tiene con su hermano Odair Assad, sus estudios en la Escuela Nacional de Música en Río de Janeiro, el acercamiento como arreglista que tuvo con la música del afamado compositor Astor Piazzolla, su encuentro con Yo-Yo Má y los puntos importantes de su carrera como comisionar obras para competiciones internacionales de guitarra.

Entre otros trabajos biográficos, se encuentra una tesis presentada por Miguel Ángel Velasco en la UNAM (2017), “*Notas al programa: Sergio Assad, Roland Dyens, Julio Gentil Montaña, Astor Piazzolla, Manuel María Ponce,*” asesorada por el maestro Juan Carlos Laguna para optar por el título de Licenciatura en Música, consiste en una profundización en los elementos biográficos, históricos y analíticos de los compositores que Velasco presentó en su programa. En el caso de Assad, se analiza la obra Suite Brasileira nº3, que no es parte de este proyecto, pero posee una sección biográfica en español (mucho material encontrado se publica en inglés e incluso en Portugués). Esta biografía es más extensa y elaborada, menciona que Assad empezó a componer para la guitarra casi al mismo momento que comenzó a interpretar el instrumento y a los catorce años ya interpretaba algunas melodías

folklóricas aprendidas de su padre, al mismo tiempo que estaba arreglando y componiendo música para el dúo con su hermano. Comenta que en la Escuela Nacional de Música de Río de Janeiro realizó sus estudios de dirección y también que trabajó con la maestra Ester Sciliar. Esta fuente también presenta un contexto histórico en el que se desarrolló el compositor, por lo que puede ser de mucha importancia el para el desarrollo de este trabajo.

Entre los trabajos que hablan sobre el lenguaje estético musical del compositor, podemos encontrar algunos análisis de diferentes obras, especialmente su más reconocida “Aquarelle”, compuesta en 1986. La tesis de Andrade (2009) para obtener el título de maestría en música *Sergio Assad, su lenguaje estético-musical a través de su obra Aquarelle para guitarra sola*, analiza los temas melódicos principales y sus particularidades, contiene una sección de hibridismos entre la música clásica y la música popular en el ámbito de la guitarra. Seguidamente, el trabajo de (Minozzi, 2012), “*Aquarelle*” and “*Fantasia carioca*”: *A performer's guide*, extiende muchas observaciones y consejos sobre la interpretación de ambas obras y adicionalmente, se encontró la tesis de Abdihodzic (2013), *Derivation of the thematic material and intervallic gestures from the main theme in “Fantasia Carioca” by Sérgio Assad*, la cual es un trabajo muy completo en donde se analiza a la Fantasía Carioca a profundidad y en donde se apoya que el estilo de composición de Assad suele ser muy complejo, ya que muchos guitarristas se preocupan por la parte técnico-mecánica y terminan realizando una interpretación carente de un análisis profundo de las melodías. Habla sobre la relación temática entre los motivos del inicio del Divertimento de Aquarelle y el inicio de la Fantasía Carioca. Para finalizar, apoyando a la construcción del estilo musical del compositor, encontramos el trabajo de Mrofchak (2021), “*Style, Structure, and Performance in Three Portraits for Solo Guitar*”, buscando analizar los “Tres Portraits” para guitarra sola mediante un trabajo biográfico, presenta información detallada sobre las obras basadas en importantes personajes para la guitarra y también contiene una descripción del repertorio de Assad para

guitarra sola en uno de los apéndices. Contiene datos importantes para el desarrollo de este trabajo a pesar de no analizar alguna de las obras propuestas.

Finalmente, llegando al propósito de análisis de este documento, el tema de los recursos compositivos. Como punto fuerte, Sergio Assad ha mencionado en varias entrevistas que su manera de componer está basada en el contrapunto, y el libro del compositor servio Dusan Bogdanovic (1996), "*Counterpoint for guitar with improvisation in the renaissance style and study in motivic metamorfosis,*" sienta un trabajo precedente, sumamente enriquecedor y didáctico de cómo aplicar todos los temas conocidos (o casi todos), en el ámbito del contrapunto en la guitarra. Podría ser el libro más completo y didáctico que se ha encontrado, trabaja desde los puntos más básicos como intervalos, modos, especies, hasta contrapuntos a tres voces, canon, imitaciones e improvisaciones en el estilo renacentista, hasta llegar a un punto que llama como el estudio en metamorfosis motivica, que es usada para variar los motivos de múltiples maneras. Es un documento extenso con 128 páginas, no obstante, este libro tiene un énfasis renacentista y muy poco contemporáneo, sus aportes podrían ser adaptables para el análisis de este trabajo ya que el contrapunto de Assad es sumamente florido y libre, en algunos casos basado en elementos rítmicos.

Existe el cuestionamiento sobre si existen trabajos académicos sobre obras similares al estilo de composición de Sergio Assad y qué relevancia podrían tener para este trabajo. Se ha podido encontrar una cantidad interesante de información sobre otros compositores como Leo Brouwer, Roland Dyens, entre otros, no obstante, la mayoría de la información no procede de fuentes académicas, sino de blogs, algunas entrevistas en medios de comunicación, páginas web y otros sitios. Se suele encontrar más información sobre otros compositores, no precisamente por el hecho de tener más recorrido artístico o ser más mediáticos, si no porque el campo de la investigación en guitarra contemporánea, no ha sido tan insistentemente explotado a como lo es la propia ejecución del instrumento; y han sido pocos los guitarristas

contemporáneos investigados a diferencia de guitarristas de siglos y procesos históricos anteriores, enfocándose la mayoría de investigación en compositores e intérpretes históricos clásicos, románticos, barrocos, entre otros.

Finalmente, un libro que será de suma importancia para el análisis que se realizará en este trabajo, será el título de Kostka, publicado en el 2006: *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, el cuál es un libro teórico y práctico que brinda conocimientos y herramientas para analizar la mayoría de los movimientos y vanguardistas que se presentaron durante el siglo XX.

Marco Conceptual

En este marco se estarán abordando varios conceptos que son de vital importancia para el entendimiento de este trabajo de investigación en cuanto a las técnicas de composición contemporánea, términos importantes sobre la cultura brasileña, formas musicales y otros títulos poco comunes encontrados en las obras.

1. Recursos compositivos contemporáneos

1.1. Acordes no triádicos

Uno de los primeros recursos que rompió con la tonalidad conocida hasta finales del romanticismo en el siglo XX, consistió en la elaboración de acordes que no estaban basados en la construcción por superposición de terceras, si no que se comenzó a experimentar con una serie de acordes contruidos por todo tipo de intervalos, al inicio los más comunes fueron acordes contruidos con intervalos de cuartas, quintas, otros basados en transposiciones de escalas pentatónicas. El libro de Kostka (2006, p.55), menciona que se formaban acordes de segundas o séptimas, terceras o sextas, cuartas o quintas y combinaciones de varios intervalos. A continuación el ejemplo que brinda sobre el tema:

EXAMPLE 3-17 Quartal and Quintal Chords

Kostka, 2006,
p.56

1.2. Espectro de recursos interválicos

Este término se ha encontrado en diferentes trabajos que analizan el material temático del compositor y hace referencia a los intervalos que forman un motivo musical. Por ejemplo, en el análisis de la Fantasía Carioca, el término se refiere a que en el tema principal, el motivo está conformado por una segunda mayor descendente (de C al B^b), seguida de una tercera mayor ascendente (del B^b al D) y gracias a este espectro interválico, se derivan muchos temas secundarios.



Assad, *Fantasia Carioca*, mm.1

1.3. Armonía altamente cromática


La música cromática tonal, no es lo mismo que la música atonal (Kostka, 2006, p.13), en este caso, los cromatismos son todas aquellas notas que no forman parte de la escala diatónica de la tonalidad. En la música de Assad, encontramos muchas veces temas altamente cromáticos pero no necesariamente atonales, por lo que es importante hacer esta diferenciación. Algunas características importantes de las escalas cromáticas son sus cualidades lineales, utilizadas mayormente para ascender o descender en varios pasajes melódicos o bien, y por otro lado, para generar colores diferentes en la armonía de una obra engañando y despistando el sentido tonal.

1.4. Ambigüedades y engaños en la tonalidad

La mayor parte de las corrientes de la música del siglo XX, consideró el alejamiento de la tonalidad conocida y desarrollada en el romanticismo como una nueva alternativa para innovar en el campo de la composición musical. De este modo fueron surgiendo diferentes

vanguardias, cada una con nuevas estrategias para generar dichos alejamientos de maneras muy interesantes, entre los cuales podemos contemplar como punto de partida, el no seguir las reglas de la armonía tradicional, realizando lo contrario a lo estipulado por la regla, como fue el caso de *La Catedral Sumergida* de Claude Debussy, cuando la tradición no permitía que se realizaran movimientos de voces paralelas, especialmente en 5^{tas} y 8^{vas}, encontramos en su obra, secciones completas de acordes que se mueven en movimientos directos usando dichos intervalos. Este recurso suele ser utilizado por el compositor Assad en sus obras:

Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)



La Catedral Sumergida, Debussy,
compases 1 y 2.

Otras opciones que desarrollaron los compositores para alejarse de la tonalidad, tenían que ver con el rompimiento de la estética de las líneas melódicas, diseñando melodías poco procesables y repetitivas, otros evitaban cumplir con la resolución de los acordes de acuerdo a las funciones tonales de tónica, subdominante y dominante; por otro lado también rompieron las formas estructurales formales conocidas, como la famosa forma sonata, rondó, entre otras; pero uno de los casos más particulares que afectó a la tonalidad, fue el desarrollo de la identidad cultural nacionalista. Considerando el desarrollo de los estados modernos, muchos compositores dieron más importancia a la investigación étnica y sociocultural, ampliando las posibilidades rítmicas y melódicas, especialmente de aquellas culturas que tienen raíces afrodescendientes u orientales, que ya no coincidían tonalmente con la música de concierto tradicional academizada, sino que podría estar construída sobre escalas simétricas de acuerdo a las posibilidades de los instrumentos ancestrales, o sobre modos con afinaciones fuera de lo que podríamos estar acostumbrados. Este tema es importante mencionarlo porque la música

contemporánea para guitarra, sin ser Assad la excepción, suele tener influencias o referencias de melodías y ritmos étnicos y nacionalistas, que pueden llegar a afectar el desarrollo de la composición en sus diferentes elementos: melódicos, rítmicos, armónicos, orquestales; diferentes a la construcción tonal y hasta cierto punto simétrica a la que estamos acostumbrados.

1.5. Poliacordes y politonalidades (bimodalidad)

Uno de los eventos más singulares en el siglo XX, fue el estreno de la Consagración de la Primavera del compositor Igor Stravinski. En este caso, el compositor generó una atmósfera altamente disonante sobreponiendo un acorde dominante en E^b y un acorde de F^b mayor, adicionando una rítmica altamente compleja que hace que cualquier persona pierda el sentido de un compás simétrico. En la misma obra, se pueden observar también secciones en las que varios instrumentos están claramente en tonalidades diferentes, a lo que el término de poliacordes trasciende a politonalidad o llamada también por otros analistas como bimodalidad, siendo este segundo más acertado. Ésta técnica es mayormente usada por el compositor Sergio Assad tanto en sentido vertical armónico como horizontal melódico, especialmente en líneas cromáticas como otro recurso para sabotear el sentido de la tonalidad.

⑬ Tempo Giusto ♩ = 50

f stacc. *sempre stacc.*

Stravinski, ejemplo de la bimodalidad del acorde dominante.

1.6. Contrapunto disonante

El contrapunto es uno de los elementos más destacables en la obra del compositor. Según el glosario de términos musicales de Naxos, una de las bibliotecas en línea más grandes del mundo a nivel musical, el contrapunto es la combinación de dos o más líneas melódicas, la segunda o posterior melodía, se considera un contrapunto de la primera. Si para nosotros la armonía es considerada en su notación tradicional vertical como el sonido simultáneo de las notas en acordes, el contrapunto es considerado horizontalmente. (Naxos, Glosario de términos musicales). Esencialmente, en una definición de percepción propia, es el arte de combinar simultáneamente, dos o más melodías.

Según varios estudios del contrapunto del siglo XX, el autor Mullican (2023) en su documento, *A Practical Approach to Atonal Harmony and Counterpoint for the Undergraduate Classroom and Beyond*, encuentra varios procesos interesantes en su construcción, proponiéndonos el ejemplo de imaginar que estamos en el salón de clases cuando todo en la teoría musical era nuevo para nosotros, triadas, cadencias, progresiones comunes, consonancias y disonancias, todo debía estar perfectamente en orden y armónicamente resuelto sin ningún error (p.1). Cuando aparecen el impresionismo y la segunda escuela vienesa, adicionalmente la mayoría de movimientos musicales disonantes del siglo XX, los parámetros de componer y usar el contrapunto se vuelven tan variados como la cantidad de estéticas musicales existentes. El contrapunto también se convirtió en lo contrario de lo que era antes, por ejemplo, si tradicionalmente se buscaba resolver a las consonancias para dar estabilidad, ahora se buscará resolver y aplicar más las disonancias para generar inestabilidad. Otro punto comentado por el autor, es que en un análisis se menciona el concepto de pitch-class-set (p.2), un método de análisis que aplicó para la música de Strauss, que consistía en agrupaciones de diferentes notas que podrían encontrarse transpuestas o relacionadas para mantener una sonoridad disonante, el libro de Alle Forte (1973) titulado La

Estructura de la Música Atonal podría ser una buena fuente para ampliar el tema. El contrapunto disonante en este caso, corresponde usar las notas de esos sets. Más adelante el contrapunto disonante será utilizado por cada compositor de acuerdo a cada una de sus estéticas musicales, expresionistas, serialistas, cubistas, espectralistas, entre otras.

1.7. Imitación:

Según el diccionario de Latham (2008), la imitación es:

La repetición –un proceso más técnico que estético– de un motivo o idea en otras voces: en las exposiciones de la fuga, por ejemplo, lo que propone el tema obtiene una respuesta y se repite como una forma de reforzar su importancia dentro de la estructura contrapuntística. (p.745)

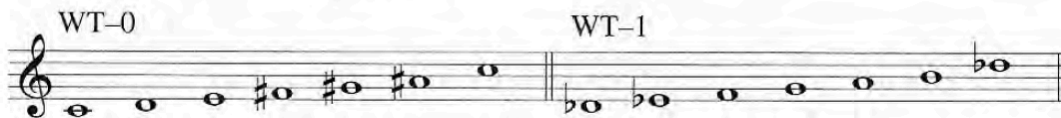
Siendo Assad un compositor cuya estética tiene muchas influencias contrapuntísticas, suele recurrir al uso de imitaciones en su música, muchas suelen ser difíciles de encontrar debido a la densidad de su música, en el análisis de las obras se mencionan ejemplos sobre el tema.

En el contrapunto tradicional, estas imitaciones se solían realizar a distancias interválicas de 8^{vas}, 4^{tas} y 5^{tas}, a como se menciona en el ejemplo de las fugas de la cita anterior, pero contemporáneamente se ha ampliado ese rango, incluso hasta llegar a un punto en donde las imitaciones se encuentran en tonalidades diferentes.

1.8. Escala de tonos enteros

Es una escala simétrica de seis notas que está compuesta únicamente por saltos de tono, por sus características solamente puede tener dos variantes, clasificada según Kostka (2006, p.24) en WT-0 cuando inicia en C y WT-1 en permutaciones que inicien en D^b o sus enarmonías:

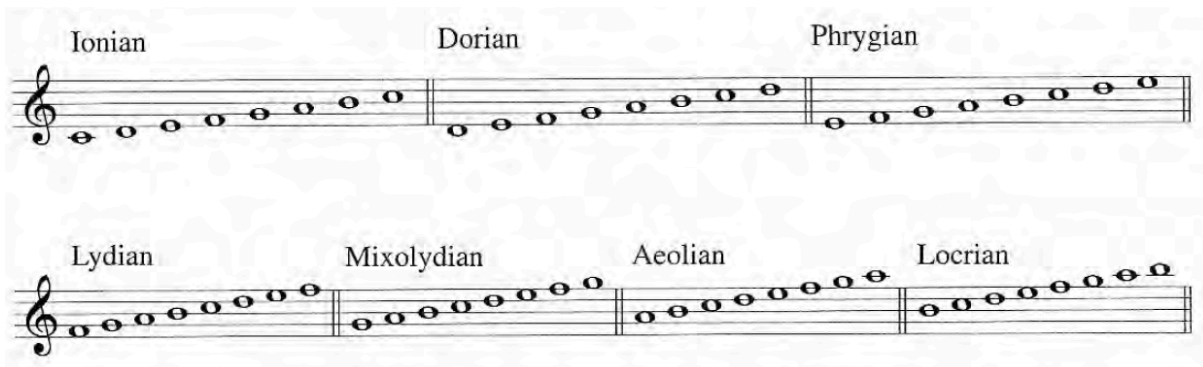
EXAMPLE 2-5 Whole-Tone Scales



Kostka, 2006, p.24

1.9. Escalas modales:

El libro de Kostka, también se expresa sobre el tema de las escalas modales que fueron muy utilizadas en la música del renacimiento y redescubiertas en el siglo XX por muchos compositores utilizándose para cambiar las texturas musicales. Assad suele utilizar muchas escalas modales con raíces menores, como por ejemplo la escala frigia [Phrygian] en la Cantiga de las Seis Brevidades, por otro lado también se utilizan escalas con raíces mayores como el caso de la escala lidia [lydian], en secciones brillantes para otros momentos del repertorio.



Kostka, 2006, p.27

2. Recursos compositivos basados en la cultura brasileña

2.1. Frevo:

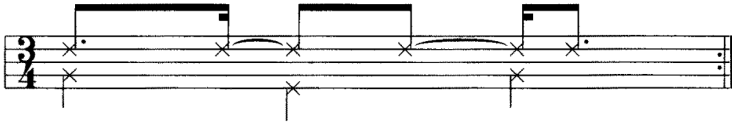
Un artículo muy interesante de Moury y Fazito (2022), titulado Turismo y Activación Popular del Frevo como 'Patrimonio Territorial' de Recife, Pernambuco, Brasil, define el Frevo como una:

manifestación cultural y expresión artística compuesta por la danza y música de las orquestas de metales y de instrumentos musicales de cuerdas que se presenta (y es representada) principalmente durante el carnaval y, sobre todo, en Pernambuco, nordeste de Brasil. Su origen se relaciona directamente con la constitución de la ciudad de Recife, capital de Pernambuco, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, momento de efervescencia política y social tras la abolición de la esclavitud, formación de la clase trabajadora brasileña y configuración de los espacios públicos urbanos derivados de los procesos de modernización. (p.20)

Otro tema muy importante para destacar, mencionado por el artículo, es que el frevo desde el 2007 es considerado Patrimonio Cultural Inmaterial de Brasil y en el 2012 fue reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (Moury y Fazito, 2022, p.20), adicionalmente es todo un referente en el tema de los carnavales, especialmente en Recife, donde fue también catalogado como su expresión artística principal.

El reconocido músico y maestro Brasileño, Nelson Faria (1995), publicó uno de los libros más importantes sobre los ritmos Brasileños aplicados en la guitarra, y dedica varias páginas para explicar los patrones básicos, variantes y algunos subgéneros del frevo, no sin antes confirmar su origen en Recife (Pernambuco) al Noreste de Brasil a finales del siglo XX,

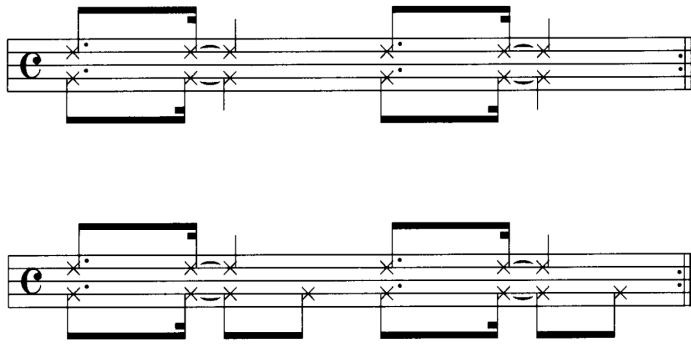
La última de estas variaciones, la delimita como un subgénero llamado “Marcha Rancho” que tiene la característica especial de ser la única variante escrita en un compás ternario.



2.2. Baião:

Megaro (2013), ha realizado un excelente trabajo histórico, informativo e investigativo escrito en portugués sobre el ritmo del Baião, mencionando muchos aspectos con un buen nivel de profundización en el tema. Por otro lado, en el libro de Nelson Faria (1995) también se puede encontrar una definición mucho más breve al respecto. Ambas versiones del concepto, concuerdan con que el Baião, es un ritmo musical del Noreste de Brasil, más específicamente de Ceará, Maranhão y Bahía, derivado de una danza folk llamada rumba-meu-boi cerca de los años 40 (Faria, 1995, p.120), en adición, Megaro (2013) comenta que el ritmo también tuvo muchas danzas más como influencia: Lundu, Coco, Calango y Batuque de origen Africano que llegaron al país en el siglo XVI. Además complementa que: El término “baião”, originalmente “baiano”, se refiere a una danza de ronda con vocalizaciones improvisadas. También era común la presencia de una guitarra para acompañar el canto. (p.14)

Faria (1995, p.121) explica los patrones rítmicos básicos, de la siguiente manera:



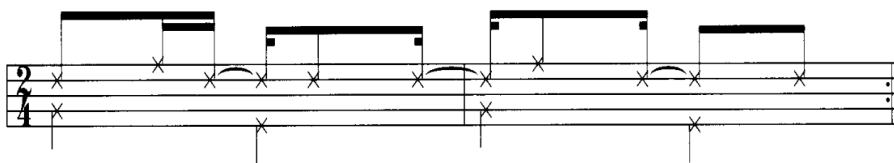
Faria (1995, p.121)

2.3. Cultura Carioca

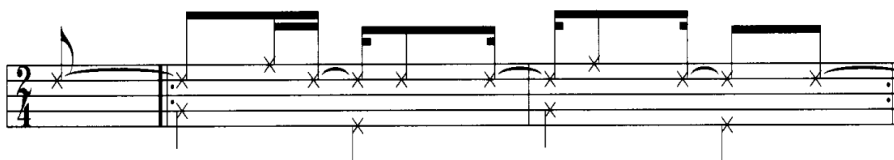
Popularmente se conoce como Carioca, a una persona proveniente de Río de Janeiro de Brasil, definido así por algunos diccionarios como la RAE. Siendo así un gentilicio, es importante observar que más que a un sector de la población de Brasil, la palabra Carioca hace referencia a su cultura.

2.4. Ginga:

La única referencia académica que se ha encontrado sobre la Ginga, se encuentra en el glosario del libro de Nelson Faria (1995, p.142), en donde menciona que es el Swing Brasileño. En el apartado de la Samba (p.27), menciona un ejemplo de un patrón rítmico en el estilo de João Bosco, un importante músico en la escena musical brasileña, en donde describe su Ginga usando voces altas y bajas en el intercambio de acordes, los patrones rítmicos para este término citados en el libro son los siguientes:



You can also play “variation #2” with an 8th note syncopation on the first beat.



Faria, 1995, p.27

Otras fuentes no académicas, definen la palabra Ginga como el movimiento de los pies o baile del Capoeira, ligándose también a la cultura brasileña, por otros sitios también se menciona la Ginga (baile, finta, burla) de los futbolistas.

2.5. Cantiga

La palabra Cantiga se puede traducir al español como canción, según el trabajo de Velasco (2017), las cántigas se asocian a las canciones que cantan los trabajadores ganaderos de las zonas áridas del noreste de Brasil, con temperaturas constantes y poca precipitación existente. Dichos personajes “cantan durante el trabajo, para el trabajo y después de él con melancólica y dulce voz”, los temas mencionados en estas cantigas que están relacionados a estos personajes son: “Caballos, bueyes de arado y animales de corral, el tiempo estático, tranquilo y árido, la rudeza del trabajo, historias de amor y desencanto entre rancheros y sus mujeres” (p.92). Un dato importante que también menciona, es que “básicamente se interpretan con guitarra y voz, aunque actualmente no hay una instrumentación definida” (pp.92).

3. Recursos sobre formas

3.1. Fantasía

En la tesis de Abdihodžić (2013), sobre el desarrollo del material temático de Assad, se hace alusión a que el concepto de Fantasía, en esta obra en específico, se diferencia de las fantasías del siglo XX, siendo más cercana a una fantasía del renacimiento o del barroco. Esto debido al uso de secciones cortas dentro de la obra y el predominio del contrapunto (p.6). Es difícil llegar a una definición concreta del concepto de Fantasía debido a que según el diccionario de Latham (2008) la fantasía es un “Título para piezas caprichosas que no tienen forma fija, en las que el compositor puede volcar su imaginación con toda libertad” (p.578).

3.2. Divertimento

El diccionario de Latham (2008), presenta una definición muy acertada del divertimento, traducido del italiano al español, divertimento significa “diversión” o “recreación”. Menciona que en el siglo XVIII,

generalmente se instrumentaba para una combinación de instrumentos solistas, estaba relacionado con géneros como casación, Nachtmusik, nocturno y serenade, en cuanto a que todos ellos tuvieron un carácter ligero y un propósito como piezas de entretenimiento. Viena fue la capital del divertimento, aunque el término también se utilizó ampliamente en Alemania del sur, Bohemia e Italia. (p.474).

Posteriormente, comenta que fue cultivado especialmente por compositores austríacos como Wagenseil y Haydn, usualmente con tres movimientos rápido-lento-rápido, en algunos casos otros compositores llegaron a componerlos hasta con nueve movimientos. La forma del divertimento cayó en desuso a inicios del siglo XIX, pero ha sido revitalizada en el siglo XX

por compositores como Bartók, con el Divertimento para cuerdas. Posteriormente muchos otros compositores lo han usado, incluyendo Assad en su obra Aquarelle.

3.3. Valseana

Este término hace referencia al tiempo de vals, el título se encuentra en el segundo movimiento de la obra Aquarelle de Assad y por lo general ha sido interpretado de muchas maneras diferentes sin llegar a una definición concreta. Su métrica es ternaria y en ocasiones el fraseo musical es muy libre sobreponiendo la importancia de las frases musicales sobre el sentido dancístico.

3.4. Preludio

Naxos define un preludio como un movimiento, sección o trabajo que precede a otro movimiento, alrededor del mundo también ha sido usado como una obra corta e independiente. En sus inicios el preludio era una pequeña obra introductoria con cierto carácter de improvisación que realizaba el órgano para preparar el tono en las obras corales del siglo XV, Corelli los escribió para sus sonatas de cámara además compositores como Adam Ileborgh, Andrea Gabrieli, Heinrich Isaac y Conrad Pauman también escribieron preludios incluso se encuentran en el libro para órgano de Buxheim. Más adelante en el siglo XVI el término se usó también en Francia e Italia, prevaleciendo con dicho carácter improvisatorio, un siglo más tarde, aparecería en una forma más ordenada compuesta para laúd o clavecín, para finales del siglo XVII muchos compositores anteceden sus fugas con un preludio.

El diccionario Latham (2008), comenta que Hummel fue el primero en publicar una serie de 24 preludios, luego de la presentación de las 24 tonalidades con el clave bien temperado de Bach y que en las manos de Chopin el preludio se desarrolló como una pieza

para piano de carácter independiente, que sirvió para explorar diversas atmósferas expresivas y recursos técnicos. (pp.1215-1216).

3.5. *Toccatina*

El término toccata, definía a una obra de estilo y lenguaje musical libre, según Latham (2008), generalmente para teclado, conformada por varias secciones con elementos de virtuosismo destinados al lucimiento (toque) del ejecutante. Al parecer surgió a comienzos del siglo XVI pero las primeras colecciones importantes se remontan a finales del siglo con algunas obras como las publicadas por Andrea Gabrieli y Claudio Merulo. Otro ejemplo muy famoso es la toccata que introduce al Orfeo de Monteverdi (p.1513). La toccatina terminó siendo su forma reducida.

Metodología

El objetivo principal de esta investigación, estudiar los recursos compositivos que son característicos en el estilo del compositor Sergio Assad, se cumplirá mediante la realización de un análisis musical, focalizado en encontrar los principales elementos compositivos, con el cuestionamiento de ¿cuáles son los recursos específicos que se utilizan en las obras seleccionadas y cómo son desarrollados? Para todo ello, también es muy importante la profundización en el contexto histórico y estilístico, mas los recursos tanto técnicos como interpretativos, involucrando la ejecución de las mismas para llegar a un mejor entendimiento de los recursos encontrados aplicándolos de una manera consciente e intencionada, realizando un recital como complemento a este trabajo.

Existen muchos músicos que se han dedicado a los fundamentos teóricos y analíticos musicales, el primero que se quisiera mencionar como referencia en este trabajo, es el maestro estadounidense Allen Forte (2003), quien ha tenido una larga carrera como teórico y músico, aportando una gran cantidad de libros que han servido de apoyo para los cursos teóricos a nivel universitario. Su título “Introducción al Análisis Schenkeriano” podría ser uno de los libros más completos en cuanto a temas tradicionales, de los que se quisiera partir en este análisis del compositor Brasileño, desarrollando temas como las relaciones armónicas, contrapunto, texturas, formas musicales simples o compuestas, entre otros. Posteriormente, Forte (1973) también ha realizado algunas publicaciones interesantes sobre el análisis y las teorías musicales de las vanguardias que aparecieron durante el siglo XX como por ejemplo “The structure of atonal music” en donde muestra los elementos principales para analizar la música atonal, aplicables también a la música altamente cromática como la de Assad con las teorías de los Pitch Class Set, especialmente en el desarrollo de los motivos principales de Aquarelle y Fantasía Carioca.

Por otro lado, quizás en términos menos teóricos y más filosóficos, se podría mencionar al músico, compositor y también analítico Aaron Copland (2006), que presenta un libro muy interesante (incluso escrito para personas no profesionales en el campo de la música), titulado “Cómo escuchar la música”, que en palabras suyas “tiene por objeto exponer con la mayor claridad posible los fundamentos de la audición inteligente de la música” (p.17), haciendo incapié en lo que para él son sus cuatro elementos principales (armonía, melodía, ritmo, timbre), la textura, estructura, formas y más adelante un punto interesante para este trabajo, recursos contrapuntísticos. Gracias a eso, se puede contar con una guía de los elementos principales a los cuáles se debe prestar una primera atención cuando se habla de iniciar un análisis musical y posteriormente, encontrarlos referenciados en la obra del compositor para ayudar a definir su estilo entendiendo mejor su estética musical.

Éstos elementos, en la obra de Assad, consisten en la relación e influencia de los vanguardismos del siglo XX, entre los cuales se buscarán específicamente ejemplos de recursos impresionistas: como el uso de acordes no triádicos, escalas pentatónicas, desarrollo en movimientos paralelos de las voces; posteriormente, recursos expresionistas: analizando el tratamiento de la armonía altamente cromática, engaños en la tonalidad, escalas basadas en armonías de tonos enteros, realización de melodías basadas en pequeños motivos, uso de escalas modales; y finalmente, la relación con sus influencias nacionalistas con la música brasileña recurriendo a diferentes estilos musicales brasileños.

Capítulo I: Biografía estilística del compositor Sergio Assad

1.0. Introducción

El objetivo principal de este capítulo es profundizar en la biografía tanto histórica como estilística del compositor, prestando especial atención a su desarrollo como guitarrista y compositor. En definición, esta biografía estilística, es una recolección de datos sobre la vida y obras del compositor, que será explicada en orden cronológico para poder entender su evolución, avance y progreso con el pasar de los años, así también como los recursos compositivos que Assad ha mantenido y los que ha descubierto en el camino, los mismos que nos permiten escuchar una obra desconocida y relacionarla al compositor, sus formas, estilos, lenguajes armónicos e influencias rítmicas. Es muy importante que a la hora de interpretar la música de un compositor, se puedan entender cuáles han sido los puntos fuertes de su carrera, así también como las situaciones y vivencias experimentadas que pudieron inspirar la creación de las obras, dándonos una visión general de las mismas y permitiéndonos realizar interpretaciones históricamente correctas e informadas, especialmente, para alcanzar una mayor conexión con la música. Por último, los motivos de concepción de las obras específicas en estudio y las menciones que han obtenido a nivel nacional e internacional, también nos brindan un panorama de cierto modo evaluativo, del que podemos analizar los parámetros y criterios de medición para comprender su impacto en el medio del movimiento guitarrístico de las diferentes sociedades.

1.1. Datos biográficos del compositor:

Para el desarrollo de este capítulo, se tomarán en cuenta como mayor fundamento las fuentes de Figueirôa (2008), Mrofchak (2021), Velasco (2017), Abdihodzic (2013) y otras que, en menor cantidad, forman parte de los trabajos bibliográficos sobre el compositor.

Sergio Assad nació el 26 de diciembre del año 1952, en la ciudad de Mococa, São Paulo, Brasil. Los autores coinciden en que fue gracias a la influencia de su padre (músico no académico, interpretaba la mandolina y la guitarra), que tanto Sergio como su hermano Odair Assad, comenzaron a estudiar la guitarra, enseñándoles alguna variedad de ritmos folklóricos. Un dato adicional según Figueirôa (2008, p.20), respecto a Sergio, es que se llega a mencionar que fue uno de sus tíos quien le enseñó la primera secuencia de acordes, su padre al ser consciente de su talento, le enseñaba otras progresiones y ritmos de algunos *corinhos*, que eran algunos cantos de contexto religioso de corte evangelico o pentecostal. Por otra parte, Figueirôa (2008, p.20) también hace referencia a hechos importantes, por ejemplo que ambos hermanos, con tan solo algunos meses de interpretar la guitarra, participaron de un programa de televisión con una de las más grandes cantantes de la música popular de Brasil, Elizeth Cardoso (1920-1990)¹.

Según Mrofchak (2021), cerca del año 1965, la familia se trasladó a São João da Boa Vista, donde encontraron a una comunidad de guitarristas formados por José Lansac, un amigo de Agustín Barrios Mangoré (p.2)², guitarrista y compositor muy representativo en la historia. Por otro lado comenta que José Lansac fue el primer profesor de los hermanos, quien les enseñó la lectura musical y las bases técnicas con el libro del maestro Julio Sagreras, referencia que sigue siendo usada hasta hoy en día como una de las metodologías del aprendizaje del instrumento más clásicas y recurrentes en la historia. Ambos hermanos pudieron superar ese proceso en cuestión de semanas y pronto necesitarían de un nuevo maestro.³ Al parecer no solamente los hermanos Assad en su familia fueron talentosos,

¹Traducción personal de: “they played in a television show directed by one of the most acclaimed singers of the Brazilian popular music, Elizeth Cardoso”

² Traducción personal de: “Around 1965 the Assad's moved to São João da Boa Vista where they encountered a community of guitarists formed by José Lansac, a friend of the guitarist and composer Agustín Barrios Mangoré”.

³ Dato tomado por Mrofchak en GuitarCoop, “Sergio & Odair Assad | Part 1 | GuitarCoop Interview Series,” YouTube Video, 24:14, April 9, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Y5KdnuY1dhY&t=1134s>.

Mrofchak (2021) nos brinda un comentario muy interesante sobre la hermana de Assad, quien también es poco mencionada en los documentos revisados: “Badi Assad, hermana de Sergio Assad, estableció su carrera grabando como vocalista y guitarrista. En el Festival Internacional Villa-Lobos de 1987, ella fue nombrada la mejor guitarrista brasileña” (p.03).

Con el crecimiento del talento de los jóvenes, la familia emprendió el viaje a Río de Janeiro para que pudieran estudiar guitarra clásica, tiempo en donde Sergio pudo estudiar composición y dirección en la Escola Nacional de Música, aparentemente, sus estudios de composición los realizaba de manera privada con la maestra Ester Sciliar por otro lado, la formación guitarrística de los hermanos Assad quedó en manos la maestra Monina Távora, quien según la descripción de Figueirôa, fue una legendaria guitarrista Argentina que tomó lecciones con Segovia cuando vivía en Montevideo (p.22). Estudiaron con ella en un lapso de siete años, de la cual cuentan que tenía una manera muy intuitiva para enseñar y que no seguía necesariamente un método en particular, pero que la información que Assad podría recibir de parte de ella era muy amplia, teniendo bastante material en qué pensar después de cada lección (Figueirôa, pp.23-24).

Como músico y compositor, Assad ha concluido una gran cantidad de obras y colaborado con muchos grupos y ensambles interesantes. de acuerdo a lo mencionado por Mrofchak (2021), sus arreglos para el dúo de guitarras sobre obras de Bach, Debussy, Ginastera, Gismonti, Piazzolla, Ravel, Scarlatti, y Villa Lobos se convirtieron en repertorios standard, así mismo ha participado con importantes ensambles y músicos de calidad internacional como Los Angeles Guitar Quartet, Paquito D’Rivera, Turtle Island String Quartet y Yo-Yo Ma, finalizando con la inclusión de orquestas que han interpretado su música como San Antonio Symphony, the Seattle Symphony Orchestra, y la Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (p.5). Un dato que parece importante pero que lastimosamente no se han encontrado más referencias salvo la mención de Velazco (2017, p.88) y Mrofchak (2021, p.5),

es que en algún momento compuso un ballet entre sus obras orquestales titulado Scarecrow, adicionalmente a otros conciertos para guitarra y otras obras de ensambles de cámara.

Otras relaciones establecidas por Assad durante su carrera, se dieron gracias a su capacidad de arreglar música para guitarra, llevándolo a trabajar sobre obras de Astor Piazzolla, Heitor Villa Lobos, Alberto Ginastera y Egberto Gismonti,⁴ al mismo tiempo de compositores de otras épocas como Scarlatti, Soler, Rameau, Bach, Ravel, Debussy y Gershwin, entre muchos otros (Velazco, 2017, pp.87-88). Más detalles de sus obras se profundizará más adelante. También como parte de su trayectoria, carrera profesional y docente, algunas ediciones de sus partituras de la editorial canadiense Doberman, mencionan que:

Sergio Assad ha dado clases magistrales en conservatorios, universidades y escuelas de música en Estados Unidos, Europa, América Latina, Japón y Australia. De 1994 a 1996 enseñó en el Conservatoire Royal de musique en Bruselas y de 2003 a 2006 en el Chicago College for the Performing Arts de la Roosevelt University. Actualmente se desempeña como profesor en el San Francisco Conservatory of Music (p.1).

1.2. Cronología de obras

Como se ha mencionado anteriormente, Assad comenzó a componer y a arreglar música tan pronto como aprendió a interpretar la guitarra, Figueirôa (2008) realizó un impresionante trabajo en cuanto a la recopilación del material escrito y arreglado por el compositor, tomando en cuenta obras desde el año 1984 hasta la publicación de su trabajo en el 2008. Entre el catálogo propuesto encontramos: Três Cenas Brasileira (1984), Jobinianas 1,

⁴ Músico, pianista y guitarrista brasileño, con un perfil similar a Sergio Assad, dedicado tanto a la música académica como popular. Se hace referencia de su vida obra en su página personal:

<https://ecmrecords.com/artists/egberto-gismonti/>

2, 3 y 4 (1986, 1988, 1996, 2001) y Aquarelle (1986) publicadas por Editions Henry Lemoine; la Suite Brasileira (1986), Childrens Cradle (1992) y Saga dos Migrantes (1992) publicadas por su propia edición Sergio Assad Music; Giornatta a Nettuno (1993) por Vogt & Fritz en Alemania; la Suite Summer Garden (1994) que es bastante amplia, fue un encargo de Gendai Magazine, revista Japonesa y que consta de 22 movimientos; en formatos de música de cámara Winter Impressions (1996) para flauta violín y guitarra, Círculo Mágico (1997) para flauta y guitarra, Uarakena (1994) para cuarteto de guitarras, la Fantasía Carioca (1998) en una edición para dos guitarras y orquesta de cámara, el ballet Espantalho (Scarecrow, 1998) y alrededor de dieciocho obras más, combinando formatos entre orquestas de cámara, violín, clarinete y otros instrumentos. Luego de la publicación de dicho trabajo, Assad ha continuado su quehacer con obras como la Suite Brasileira n4, que entre sus movimientos lucen Caterete, Tonada, Jongo y Batuque publicada en el 2016 por la editorial canadiense Les Editions Doberman, y por supuesto una de sus más recientes Bagatelle Stairway, otra suite de tres movimientos titulados Transparent Color, Wandering Shepherd e Irregular Mirror. Otras obras importantes serán mencionadas en la siguiente sección de este trabajo sobre sus reconocimientos y premios.

Por otro lado la suma de sus arreglos para guitarra, dúos de guitarra y otros ensambles es bastante más extensa, quizás entre los más famosos se encuentran el de las Cuatro Estaciones Porteñas de Astor Piazzolla, villancicos, obras populares, académicas, cinematográficas, entre otras. A lo largo de su carrera, sus obras lo han llevado a reconocimientos importantes a nivel internacional, por ejemplo, su obra para dos guitarras Tahhiyya Li Ossoulina y su álbum, Sérgio & OdairAssad play Piazzolla , fueron galardonadas en los Latin Grammy, como mejor composición clásica contemporánea en 2008 y como mejor álbum de tango en el 2002. Así también ha obtenido otros premios en concursos para obras orquestales, arreglos, dúos de guitarra y música de cámara (Minozzi, 2012, p.23).

1.3. Conclusión

Sergio Assad se suma a una larga lista de compositores talentosos a nivel histórico, los cuales comenzaron a escribir música desde muy jóvenes, a diferencia de muchos, podría llamar la atención su interés primario no tanto en componer si no por arreglar música, especialmente para dúo de guitarras casi desde el mismo momento en el que aprendía sus primeras obras. Éste detalle, marcó su estilo, debido a que el compositor en diferentes entrevistas, especialmente la grabada para tone base, hace referencia a que el crear contrapuntos es una de las primeras técnicas que aprendió de joven, por lo cuál tiene algunas dificultades cuando escribe para guitarra solista porque piensa en muchas voces al mismo tiempo. Esto es muy visible por la alta densidad en sus obras y el difícil entendimiento de muchos recursos que se analizarán en el capítulo III de este trabajo.

Capítulo II: Contexto histórico de las obras del compositor

2.0. Introducción:

Existen muchos detalles que una persona intérprete de la música debería investigar sobre las obras que está ejecutando, especialmente sobre el contexto histórico y la estética musical del momento de su composición, esto hace mucha diferencia cuando como público se puede apreciar una buena interpretación que trasciende y va más allá que del simple montaje técnico. Dentro de estos detalles de contexto, es importante contestar a las preguntas: ¿dónde y por qué fueron compuestas las obras? ¿Cómo fueron compuestas? ¿Existen detalles étnicos o referenciales a diferentes culturas en las obras? entre otras preguntas que podrían ser contestadas en este capítulo.

2.1 Contexto en la música Brasileña

La música suramericana, al igual que el resto del continente, es caracterizada por un fuerte sincretismo cultural y la mezcla de muchos ritmos, el documento de Velazco (2017), nos habla sobre el contexto brasileño, mencionando que: “la población nativa indígena y la introducción de esclavos de origen africano (Angola, Mozambique, Congo) ha desarrollado un folklore de lo más rico, desencadenando la más grande variedad de ritmos tradicionales del continente americano” (p.89). Su trabajo sobre la Suite Brasileña del compositor Assad, hace mención de muchos elementos que enriquecen la cultura musical brasileña y que también son parte importante de la interacción y de la sociabilidad en las diferentes regiones del país. En este sentido, hace hincapié en que la Suite antes mencionada “está compuesta por cinco expresiones musicales de la región Noreste del país, involucrando entonces a los estados de Bahía, Pernambuco, Alagoas y Río Grande do Norte”, más adelante especifica que fueron elegidas cinco expresiones artísticas de la región que iniciaran con la letra “c”, “Cantoria Nordestina, Capoeira, Coco, Cántiga do Sertão y Caboclinhos” (Velazco, 2017, p.89). Esto

solo como un breve ejemplo de diferentes manifestaciones artísticas de la región, pero a como puede observarse anteriormente en el marco conceptual de este trabajo, se hace mención del Frevo, el Baião, la Cântiga y la Ginga, que son elementos que se encontrarán en las obras seleccionadas para este trabajo.

Por otro lado, es muy importante hacer mención de otros artistas que han sido parte del medio en el que el compositor Assad se ha desarrollado y también, parte de su generación, entre ellos:

Edu Lobo (b. 1943), Geraldo Vandré (b. 1935), Elis Regina (1945-1982), Dorival Caymmi (1914-2008), Simone (b. 1949), Caetano Veloso (b. 1942), Maria Bethânia (1946), Gal Costa (b. 1945), Alceu Valença (b. 1946), Geraldo Azevedo (1945), João Bosco (b. 1946), Ivan Lins (b. 1945) y Djavan (b. 1949) (Minozzi, 2012, p.27).

Se hace a relucir especialmente el nombre de Caetano Veloso, quién hasta el momento es uno de los músicos populares más activos del país sudamericano, poseyendo una de las discografías más extensas dedicadas a la música Brasileña, especialmente en la exploración de ritmos como el bossa nova y la samba.

Otros compositores que no se mencionaron pero que son fundamentales en la historia de la música brasileña de la primera mitad del siglo XX, indudablemente son Ari Barroso (1903-1964), Antônio Carlos Brasileiro de Almeida (Tom) Jobim (1927-2012) y Luis Bonfá (1922-2001), quienes fueron precursores de ritmos como el bossa nova. Actualmente su legado y sus obras, han perdurado hasta el contexto actual gracias a su popularidad y a otros compositores que han arreglado sus obras más famosas y conocidas, como Carlos Barboza Lima (1944-2022), quién tiene uno de los arreglos más detallados de la obra Aquarela do

Brasil de Ari Barroso o el tunecino Roland Dyens (1955-2016), quién también tuvo gusto por la música brasileña arreglando la obra *A Felicidade* de Tom Jobim.

2.2. Hechos específicos sobre las obras

Lo expresado por el compositor Assad en la entrevista para *tone base* (Tonebase Guitar, 2022) sobre la historia de la obra *Aquarelle*, contextualiza que se movió de Brasil a Francia en el año 85, su segunda esposa Bridget solía pintar acuarelas y fue cuando se fascinó sobre cómo la tinta de color se esparcía sobre el papel. Al mismo tiempo tenía escritas algunas obras para dos guitarras y sintió que debía escribir una obra para guitarra sola, ésto se convirtió en su primer intento de crear una obra para guitarra sola. En cuanto al primer movimiento, ya tenía una sección rítmica escrita, y comenta que quiso concebir la obra en grandes bloques de composición alejándose de la forma sonata, al mismo tiempo que intentaba desarrollar el tema de tres notas con el que da inicio la obra. Uno de sus mayores retos fue alejarse del pensamiento para componer a dos guitarras, en donde es más sencillo distribuir y conectar los diferentes contrapuntos y voces que se le ocurrían. Debió hacer un gran esfuerzo para subsanar ese detalle. Posteriormente también hace mención sobre cómo conoció al afamado guitarrista David Russell, con quién pudo compartir y a quien hace la dedicatoria de esta primera obra. El mismo Russell la estrenó y comenzó a popularizarse hasta que llegó a ser presentada como una de las obras obligatorias para el concurso de GFA en Miami. Actualmente sigue siendo interpretada por guitarristas que han logrado un nivel avanzado de técnica y de comprensión musical analítica alrededor del mundo.

Las Seis Brevidades, han sido las obras menos investigadas, según una pequeña reseña que aparece en la edición canadiense de las partituras:

Fueron escritas parcialmente en Chicago y París y fueron dedicadas a su hermano Odair Assad. No fueron concebidas con material musical relacionado, siendo cada una de ellas de carácter muy diferente basándose en diferentes fuentes de la música latinoamericana. Todo el conjunto resulta unificado al reflejar momentos muy sueltos y breves de un viaje a lo largo de un solo día. Aunque no fueron escritas el mismo día, fueron inspiradas durante momentos específicos del día. (Assad, 2010, p.1)

Parafraseando sobre el mismo texto de la edición canadiense de la partitura antes mencionada “Chuva” hace referencia a una mañana lluviosa en Chicago, “Tarde”, se inspiró en una cálida tarde de Chicago en el Navy Pier. “Feliz”, expresa ese estado de ánimo en el que realmente se tiene un gran día. “Ginga”, cuyo significado es balancearse mientras se camina, se inspiró durante un paseo por el río Sena. “Cantiga” es una canción inspirada en un atardecer parisino y la última pieza, “Saltitante”, fue creada después de regresar a casa huyendo de una lluvia vespertina en París. (Assad, 2010, p.1)

Finalmente se hace la observación de que el título “Brevidades”, tiene una doble connotación: primero, la hacia palabra breve por la duración de cada uno de los movimientos, segundo, que la misma palabra también se relaciona al nombre de un postre brasileño que sugiere que estas piezas deben tomarse como pequeños “pasteles” dulces (Assad, 2010, p.1).

Citando nuevamente a Minozzi (2012), “Assad escribió la Fantasía Carioca en 1994, año en que su primera esposa falleció”. Según el documento, fue un año donde estuvo bajo estrés, y la música le ayudó a canalizarlo. En la entrevista que Minozzi realizó a Assad para su propio trabajo, le comenta que “él escribió la Fantasía para él mismo, para recordar que era Brasileño y eso era algo a lo que podría aferrarse” (pp.31-32). Gracias a ello, pudo inspirarse de imágenes y recuerdos de Río de Janeiro.

2.3 Conclusión:

El conocer el contexto de las obras permite a los intérpretes tener una mejor profundización en ellas. Gracias a las fuentes encontradas, se pudo profundizar en los aspectos relevantes e inspiracionales por los cuales el compositor creó las obras. Algunos hechos que emocionalmente fueron de alto impacto para el compositor, desarrollaron un fuerte apego a sus seres queridos y por otro lado, marcaron un nacionalismo muy notorio ligado a sus viajes y el estar lejos de su tierra natal. Sumado a este nacionalismo, se encontrarán muchos elementos técnicos y estéticos que también han marcado el estilo del compositor, que serán estudiados en el siguiente capítulo.

Capítulo III: Recursos compositivos contemporáneos en la obra de Sergio Assad

3.0 Introducción

El objetivo principal por desarrollar en este capítulo, corresponde a analizar los recursos compositivos de las obras elegidas: desarrollo del material temático, contrapunto, texturas, recursos armónicos, ritmo, recursos técnicos de la guitarra, entre otros, con la finalidad de encontrar aquellos que definen el estilo propio y contemporáneo del compositor. Para ello, se procedió a realizar un análisis general de las obras *Aquarelle* (1986), *Fantasia Carioca* (1994) y *Seis Brevidades* (2010), buscando y profundizando en los elementos que han sido de influencia para el compositor y que se encuentran relacionados a elementos estéticos derivados primordialmente del siglo XX. En un solo movimiento analizado se pueden encontrar claras evidencias de esto y entender estos recursos nos permite tener ideas más claras sobre la interpretación de la música. Adicionalmente, el compositor también hace muchas referencias a ritmos brasileños que también son importantes de abordar en esta sección.

3.1. Recursos compositivos comunes entre las obras

Entre los recursos encontrados, se pueden evidenciar paralelismos en las voces, recurrencia al uso de acordes no triádicos como cuartales y quintales, escalas pentatónicas, altos cromatismos, poliacordes melódicos y armónicos, frases no simétricas, sonoridades basadas en escalas de tonos enteros, nacionalismos que recurren a diferentes ritmos brasileños, entre otros. Es muy interesante que las obras, a pesar de tener recursos hasta cierto punto similares entre ellas, posean una estética auditiva tan diferente. La creatividad del compositor y su manera de desarrollar su música sorprende todavía más luego de realizar este análisis.

3.2. *Análisis de recursos compositivos: Aquarelle (1986)*

Sin duda alguna, Aquarelle se ha convertido en una de las obras más populares del compositor, primeramente por su aparición como obra obligatoria en el GFA de Miami, segundo por la técnica tan retadora que presenta, y tercero, porque muchos guitarristas famosos alrededor del mundo la han interpretado, recordando que fue al mismo David Russell a quien Assad dedicó la obra.

Al gozar de tanta popularidad, han sido encontrados diferentes documentos de análisis mencionados en el estado de la cuestión de este trabajo, los cuales han sido revisados. La tesis de Andrade (2009), *Sergio Assad, su lenguaje estético-musical a través de su obra Aquarelle para guitarra sola*, y el trabajo de Minozzi (2012), *“Aquarelle” and “Fantasia carioca”: A performer 's guide*. Ambos trabajos presentan un antecedente y puntos válidos en el análisis de la obra, realizan un estudio musical muy general en cuanto a su forma y varias referencias rítmicas brasileñas que posee, no obstante, el documento de Minozzi pareciera no corresponder con los números de compás de la edición con la que se trabajó, por lo cual no se puede esclarecer al cien por ciento la idea general de la forma que propone para la obra. En otro sentido, es importante hacer referencia a estos documentos analíticos ya que poseen un objetivo diferente al de este trabajo, que está enfocado en encontrar los elementos compositivos que definen el estilo del compositor, por lo tanto se procederá con los elementos compositivos interesantes que se han encontrado en Aquarelle sobre la estética del compositor.

3.2.1. *Divertimento*

Este primer movimiento, representa un reto en el análisis y la comprensión de su forma, al ser un Divertimento, no posee una forma tradicional a como por ejemplo podría encontrarse en otras obras una forma sonata, un rondó, fugas, formas sencillas, compuestas,

entre otras, incluso el mismo compositor en una entrevista para Tone Base, menciona que la evita intencionalmente⁵, “quería crear bloques, y dentro de esos bloques explorar el motivo” (Tone base, 2022). El trabajo de Minozzi (2012, p.34) propone un análisis de la forma en la siguiente tabla:

| Intro | A | B | B' | C | Bridge | B | Coda |
|--------|---------|----------|-----------|-----------|-----------|----------|-----------|
| (1-22) | (22-83) | (84-110) | (111-132) | (133-160) | (161-182) | (84-110) | (184-193) |

Sin embargo, para este trabajo se realizará una propuesta diferente de la forma de la obra dividida en tres grandes bloques temáticos, primero: el desarrollo del motivo principal (mm. 1-83), que corresponde a las notas D, B^b y C, con un recorrido de tercera mayor descendente y segunda mayor ascendente, a este motivo, para fines de este análisis, se le identificará como el motivo Aquarelle; segundo: una sección de desarrollo rítmica brasileña (mm. 84-136) y finalmente, una sección rubato y expresiva que transiciona nuevamente al tema del desarrollo rítmico uniéndose a una coda final (mm. 137-183).

La obra da inicio con el motivo de Aquarelle que se desarrolla transportándose en diferentes alturas en distancias de tritonos. Este proceso es muy particular e intencional de parte del compositor, ya que al mismo tiempo, tanto el motivo como sus transposiciones corresponden a una sonoridad de tonos enteros que prevalecerá hasta el compás 29 de la obra. La primera secuencia de transposición se encuentra en el F[#] del tercer compás, que desciende por C hasta llegar nuevamente al F[#]. Esta primera frase concluye con el motivo Aquarelle presentado de manera retrógrada y con B natural.

⁵ Sergio Assad Talks Sergio Assad: The Story of AQUARELLE:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZDUjDnML9A&t=5s>

Aquarelle, Divertimento, mm. 1-9

Ordenando las notas presentadas en este pasaje introductorio de la obra, se puede observar claramente la relación que tienen con una escala de tonos enteros que según Kostka (2006) está asociada al impresionismo (p.25).

La única excepción a esta sonoridad es el E^b anacrúsico al compás 6, que podría tener un propósito de generar disonancia. Si se ordenan las notas, se entiende mejor una sonoridad de dos segundas menores separadas por una segunda mayor.

La conclusión de esta primera sección desde el compás siete, desarrolla un proceso compositivo similar, en donde el motivo asciende en sonoridades de tercera mayor (aplicando las enarmonías correspondientes) para posteriormente descender en tritonos, nuevamente sin romper con la sonoridad de tonos enteros mencionada anteriormente.

Aquarelle, Divertimento, mm.6-13

El compositor continúa desarrollando este motivo entre los compases 14 y 20, añadiendo una tercera mayor descendente a la fórmula y utiliza los mismos recursos ascendentes y descendentes transponiendo el motivo en intervalos de terceras mayores, arrancando en D subiendo el motivo a F[#] y B^b; descendiendo de la misma manera. Es importante que también se mencione nuevamente la aparición de la escala de tonos enteros. Finalmente, el compás 21 concluye esta sección con un elemento rítmico importante que representa el nacionalismo del compositor, una referencia al ritmo de marcha rancho, de acuerdo al trabajo de Minozzi (2012, p.46).

Aquarelle, Divertimento, mm.14-22

En el compás 30, se rompe por primera vez, la sonoridad de tonos enteros e inicia un desarrollo en donde tenemos el tema de Aquarelle ausente. Esta sección que se extiende hasta el compás 37, podría ser interpretada como un tema episódico o transicional para conectar los

temas de Aquarelle, también podremos observar este episodio en los compases del 59 al 62 con la misma función.

31

ff p subito

33

35

pp

Aquarelle, Divertimento, mm. 30-37

Un recurso compositivo importante para esta sección, es la utilización de una escala basada en un nuevo motivo de segunda menor, segunda aumentada y segunda menor, observable en los compases 31 y 33. A continuación se presentará el ordenamiento de las mismas para entenderse de una mejor manera:

Aquarelle, Divertimento, mm.31:

31

Aquarelle, Divertimento, m.33

33

Sonoridad reducida:

Teniendo claros estos dos primeros motivos, el compositor procede a desarrollarlos en su conocido estilo contrapuntístico, presentando el motivo de Aquarelle rodeado de múltiples contra sujetos. Podría sugerirse en cuanto a la forma de la obra, una gran sección de desarrollo del tema Aquarelle desde el compás 38 al 79, exceptuando de 58 al 63 en donde encontramos el tema episódico transicional. A continuación, algunos ejemplos del desarrollo del motivo Aquarelle en esta sección:

Aquarelle, Divertimento, mm. 38-41:

Aquarelle, Divertimento, mm. 45-48:

Musical score for Aquarelle, Divertimento, mm. 45-48. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of two staves. The first staff starts at measure 45 and ends at measure 48. The second staff starts at measure 47 and ends at measure 48. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the first staff and *mf* at the beginning of the second staff. There are also some performance instructions like *mf* and *pp* (pianissimo) in different parts of the score. The notes are often circled in red, and there are some circled numbers like 3, 5, and 1. There are also some circled symbols like ψ and ϕ .

Aquarelle, Divertimento, mm. 63-66:

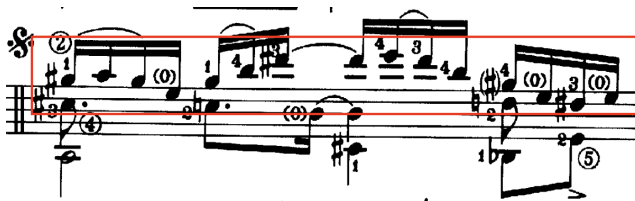
Musical score for Aquarelle, Divertimento, mm. 63-66. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of three staves. The first staff starts at measure 63 and ends at measure 66. The second staff starts at measure 64 and ends at measure 66. The third staff starts at measure 66 and ends at measure 66. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *lointain* (distant) at the beginning of the first staff, *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the second staff, and *f* (forte) at the beginning of the third staff. There are also some performance instructions like *pp* and *lointain* in different parts of the score. The notes are often circled in red, and there are some circled numbers like 2, 3, 4, and 8. There are also some circled symbols like ψ and ϕ .

Aquarelle, Divertimento, mm. 70-74

Musical score for Aquarelle, Divertimento, mm. 70-74. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of two staves. The first staff starts at measure 70 and ends at measure 74. The second staff starts at measure 71 and ends at measure 74. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the first staff and *mf* at the beginning of the second staff. There are also some performance instructions like *mf* and *pp* (pianissimo) in different parts of the score. The notes are often circled in red, and there are some circled numbers like 3, 4, and 8. There are also some circled symbols like ψ and ϕ .

En el compás 76, la obra inicia una transición a la sección principal, y esta transición está alimentada por el motivo principal del desarrollo, que da inicio en el compás 86, el compositor utiliza una secuenciación descendente para resolver en un compás rítmico alusivo al Frevo, ritmo del cuál se hablará más adelante, finalmente esta transición finaliza con cuatro compases con toques de disonancias para llegar a la nueva sección.

Aquarelle, Assad, m.84: Motivo



Aquarelle, Divertimento, mm. 76-78: Secuencias en la transición:

Iniciando el segundo bloque, encontraremos al motivo rítmico mencionado anteriormente en una tonalidad de A, la cual en el compás 84 es presentada en una modalidad lidia y posteriormente en su modo jónico o mayor en el compás 86, ambos motivos son unidos por un desarrollo temático y contrapuntístico descendente observable casi en todas las voces del compás 85. Posteriormente continúa jugando con su estilo contrapuntístico y rítmico basado en varios acordes de la tonalidad (o prestados) como G^{maj7} , $C^{\#m7}$, $B^{\flat maj7}$ y F^7 y B^7 .

85 *contrapunto cromático descendente* *Amaj7*

87 *Gmaj7* *C#m7*

89 *Bbmaj7* *F7* *C1* *C2* *B7*

Aquarelle, Divertimento, mm. 86-89

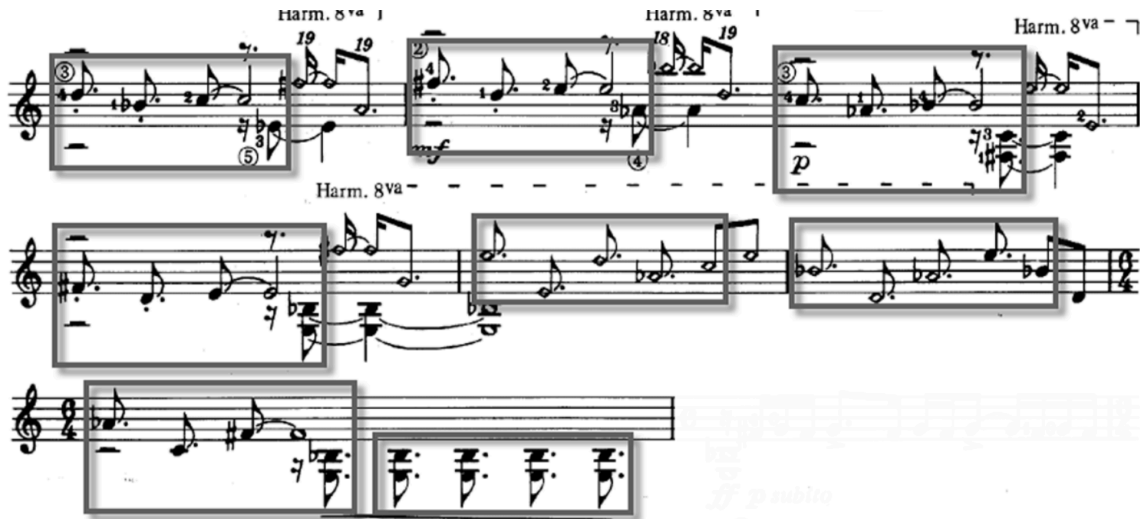
Los compases 90 y 91 funcionan como un desarrollo cromático desviando la tonalidad de A, pero un nuevo recurso se utiliza para la siguiente sección de la obra en el compás 92, que da inicio a una pequeña transición hacia un episodio secuencial. Estas escalas lineales, tienden a engañar la tonalidad porque están construidas en intercambios modales, el primer segmento sobre un aparente G Frigio, el segundo sobre un arpeggio de E menor, el tercero y más extenso sobre un A^b dórico, y finalmente una escala que posee las notas del acorde dominante de C entre un C[#] y D[#] que hacen casi imperceptible escuchar un acorde tan reconocible a como lo es el C⁷.

94 *G frigio* *Em* *Ab Dorico* *C7*

Aquarelle, Divertimento, mm. 92-95

Algunos ejemplos que menciona Mizzoni (2012) en donde referenció esta estructura rítmica en la obra, aparecen en los compases 23-29 y 50-51 del primer movimiento de Aquarelle, Divertimento; son los siguientes:

Aquarelle, Divertimento, mm. 23-29 (Mizzoni, 2012, p.46):



*Aquarelle, Divertimento, mm. 50-51mm. (Mizzoni, 2012, p.47):*⁶



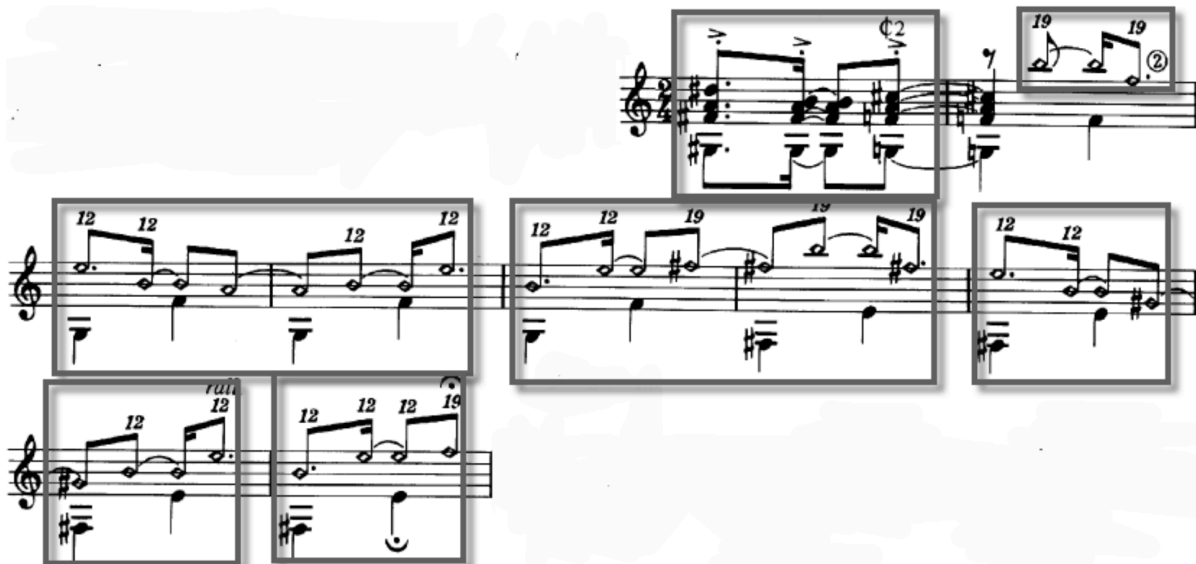
Segundo: el patrón de Nelson Faria para el ritmo de Frevo referenciado por Mizzoni (2012), fue el siguiente:



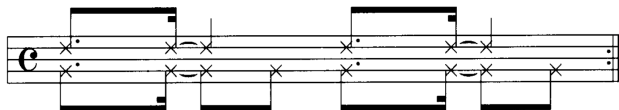
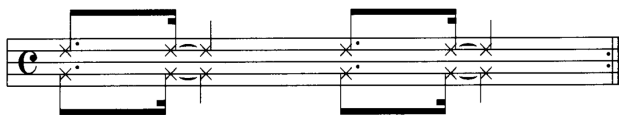
Variación #3, Frevo, (Faria, 1995, p.107)

⁶ Los números del compás del trabajo de Mizzoni, no corresponden a los de la edición revisada de la partitura, por lo tanto han sido modificados y actualizados.

Algunos ejemplos que se encuentran como referencia del ritmo de Frevo mencionados por trabajo de Mizzoni (2012, p.56) en el Divertimento, se pueden encontrar en los compases 124-132:

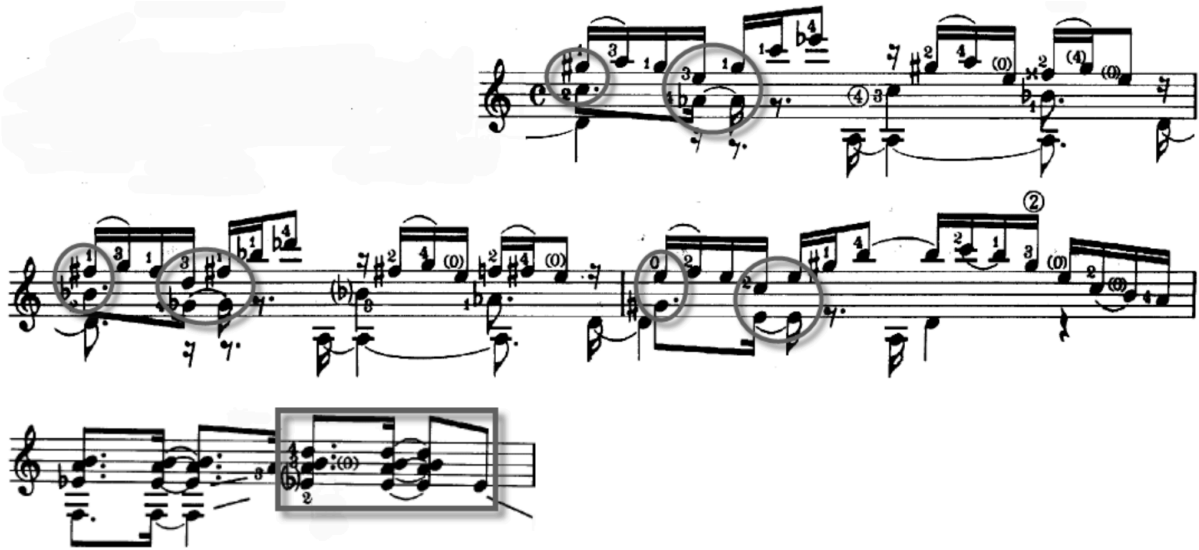


Finalmente, en cuanto al Baião, Mizzoni (2012) también cita los patrones rítmicos que ha tomado en cuenta del libro de Faria para compararlos a algunos fragmentos del Divertimento, esos patrones son los siguientes:



Faria (1995, p.121)

Los patrones ritmos anteriores del Baião se encuentran en el siguiente pasaje del Divertimento, en los compases 76-79:



Mizzoni, 2012, p.58.

El último bloque del Divertimento, se extiende desde el compás 137 al 183 y representa la sección más expresiva y profunda de la obra. Este da inicio según la armadura en una tonalidad de C# menor, pero muy pronto hará uso de la nota de A#, la cuál activa una modalidad lidia en correspondencia con la armadura. Tendrá otros movimientos dentro de esta tonalidad hacia F#m⁽⁹⁾, A#m⁷ y otra muy interesante en los compases 140 y 141, en donde toda la sonoridad se podría identificar dentro de un acorde de G⁽¹³⁾ b⁵, el cual puede ser mejor entendido en la siguiente reducción. Incluso este mismo acorde se vuelve más interesante por la aparición del F# contra el F en sus primeras dos notas que generan una mayor disonancia.

Aquarelle, Divertimento, mm. 137-141.

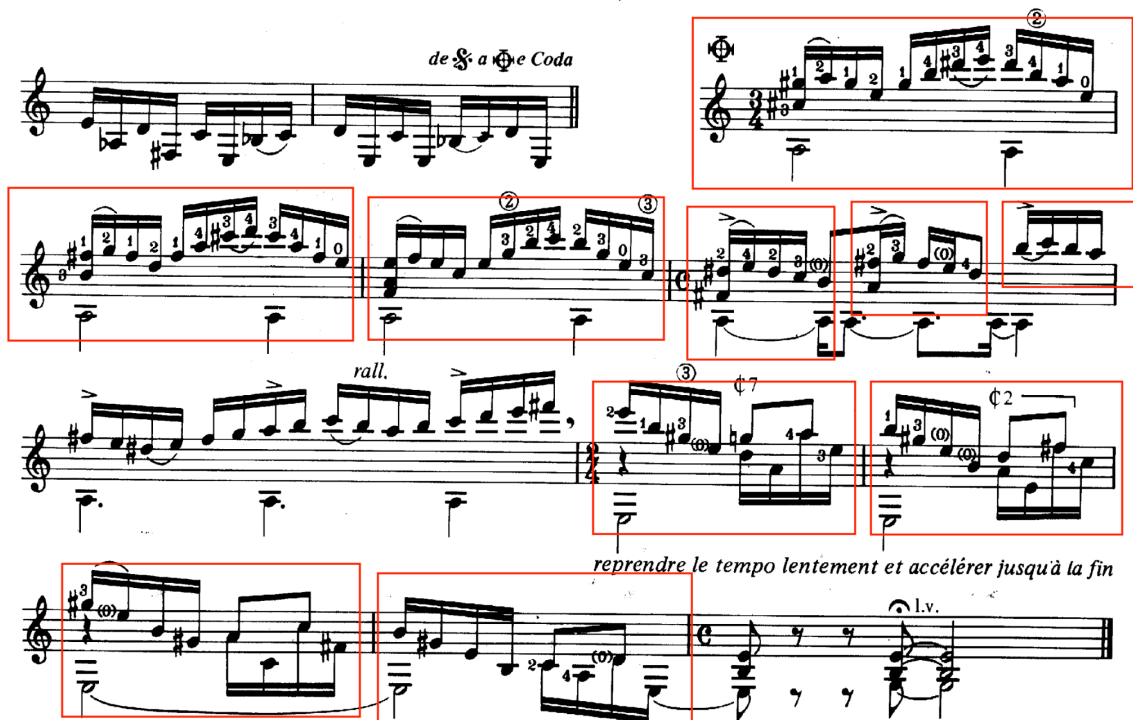
Reducción mm.140-141

La sección anterior presenta temas armónicos muy interesantes que serán analizados y mejor entendidos en el segundo movimiento de la obra, donde son más evidentes y sencillos de comprender y explicar. Finalizando este bloque, se presenta nuevamente un recurso conocido anteriormente, la sonoridad de la escala de tonos enteros, la cual es utilizada para el retorno al tema del bloque B, Finalizando la obra con una cadencia en secuencias.

Aquarelle, Divertimento, mm. 180-183



Aquarelle, Divertimento, mm. 184-final, secuencias:



3.2.2. Valseana

Este movimiento tiene los enlaces armónicos más tonales e interesantes de la obra, gracias a ellos, podríamos sacar algunas conclusiones respecto a su forma, la cuál también ha

sido sugerida en el trabajo de Minozzi (2012, p.35) de la siguiente manera:

Table 1.2 – Structural Analysis - “Valseana,” 2nd movement from *Aquarelle* by Assad

| Intro | A (Main Theme) | B | A' | C | Coda |
|-------|----------------|---------|---------|---------|---------|
| (1-9) | (10-18) | (19-34) | (35-43) | (44-55) | (56-57) |

Como ha sido mencionado anteriormente, esta forma tiene más sentido cuando se realiza el análisis armónico de la obra, impresionando por el manejo que tiene del contrapunto y la melodía para buscar las tensiones de los acordes, el cual se considera que es uno de los elementos compositivos y virtudes del compositor para destacar en esta obra, el segundo tema importante por analizar, está ligado a la manera en la que el compositor realiza los enlaces tonales mediante acordes de tonos comunes. Serán explicados a continuación:

La primera sección da inicio con una progresión muy común, utilizando los acordes del V⁷ y el I^{maj7}, respectivamente en la tonalidad de D Mayor. Seguidamente, en los compases 6-8, la tonalidad se colorea con el uso del \flat III^{maj7}, \flat II^{maj7} y V⁷ que se extenderá hasta el compás 9.

Esta progresión es posible, gracias a las notas comunes que funcionan como enlace entre los acordes. Podrán ser visibles de una mejor manera en la siguiente tabla, incluso la nota de A que aparece en la melodía en el compás 7, es una nota muy importante en común para regresar a la dominante en el compás 8 a pesar de no ser parte del acorde de $E^{\flat \text{maj}7}$ podría funcionar como una tensión 11.

| Compás | 5 | 6 | 7 | 8-9 |
|------------------|--|--|---|-----------------------------------|
| Grado | $V^7 (A^7)$ | $^{\flat} III^{\text{maj}7} (F^{\text{maj}7})$ | $^{\flat} II^{\text{maj}7} (E^{\flat \text{maj}7})$ | $V^7 (A^7)$ |
| Notas del acorde | <u>A</u> - C [#] - <u>E</u> - G | F - <u>A</u> - C - <u>E</u> | E^{\flat} - <u>G</u> - B^{\flat} - D | A - C [#] - E - <u>G</u> |

En la entrada del tema principal en el compás 10, hasta el compás 16, la progresión realiza varios movimientos comunes sin salirse de la tonalidad, exceptuando los compases 11, 13 y 15, en donde sale a relucir la nota de G[#]. Ésta, genera una sonoridad lidia al ser el cuarto grado de la tonalidad aumentado, apareciendo sobre el tercer grado como la novena mayor del acorde y sobre el primer grado, dando una sonoridad de un acorde con tensión 11. En el final de este primer tema, en los compases 17 y 18, Assad escribe un acorde sobre el V^7 utilizando todas las tensiones posibles (9, 11 y 13), finalizando con un cromatismo muy llamativo en el B^{\flat} que aparecerá como $^{\flat} 9$ en el último tiempo del compás 18.

Aquarelle, Valseana, mm.10-18

El segundo tema de la obra, presenta una progresión muy interesante, realizando varias tonicizaciones, una sobre el $ii^{7(9)}$ y otra sobre el $^b III$. Adicionalmente, recorre un círculo de 5^{tas} y 4^{tas} desde el compás 22 al compás 25. Esta primera tonicización que resuelve al $ii^{7(9)}$ está precedida de un I grado dominante, el cuál comúnmente resuelve al IV grado, en este caso, Assad intercambia su resolución por el acorde del $ii^{7(9)}$ que también cumple con una función de predominante en la tonalidad y que al mismo tiempo, posee todas las notas del acorde predominante del IV grado con séptima mayor en común (E-G-B-D-F[#]). El compositor está utilizando las tensiones del acorde del segundo grado para resolver a los dos acordes posibles simultáneamente de una manera muy sutil e ingeniosa.

Nuevamente, los enlaces realizados entre estos acordes, presentan el mismo recurso mencionado al inicio de la obra al estar relacionados por tonos comunes, los cuales se pueden observar a continuación:

| | | | |
|------------------|--|---|---|
| Compás | 19 | 20 | 21 |
| Grado | I ^{maj7(9)} (D ^{maj7(9)}) | V ⁷⁽⁹⁾ /ii (D ⁷⁽⁹⁾) | ii ⁷⁽⁹⁾ |
| Notas del acorde | <u>D</u> - <u>F#</u> - A - C# - E | <u>D</u> - <u>F#</u> - A - C ^b - E | <u>E</u> - G - B - <u>D</u> - <u>F#</u> |

| | | | |
|------------------|--|---|-------------|
| Compás | 21 | 22 | 23 |
| Grado | ii ⁷⁽⁹⁾ | V ⁷⁽⁹⁾ /b III (C ⁷⁽⁹⁾) | b III |
| Notas del acorde | <u>E</u> - <u>G</u> - B - <u>D</u> - <u>F#</u> | [C] - <u>E</u> - <u>G</u> - B ^b - <u>D</u> | F - A - [C] |

En el ejemplo anterior, las notas subrayadas son comunes entre los acordes del compás 21-22. El [C] es común entre el compás 22-23. Otros enlaces con tonos comunes se pueden encontrar en los siguientes compases:

| | | |
|------------------|-------------------------|--|
| Compás | 23 | 24 |
| Grado | \flat III | \flat VI ^{maj7} (B \flat maj ⁷) |
| Notas del acorde | <u>F</u> - <u>A</u> - C | B \flat - D - <u>F</u> - <u>A</u> |

| | | |
|------------------|--|------------------------------------|
| Compás | 24 | 25 |
| Grado | \flat VI ^{maj7} (B \flat maj ⁷) | ii ⁷ (Em ⁷) |
| Notas del acorde | B \flat - <u>D</u> - F - A | E - G - B - <u>D</u> |

Otro recurso muy importante que se encuentra comúnmente en el estilo del compositor Assad, es el uso de poliacordes. En los compases 33-34, antes de recapitular armónicamente el tema A, se puede observar cómo el compositor hace uso de una progresión común de ii - V⁷, pero sobre estos dos mismos acordes, combinará un I - IV, manteniendo la base de los primeros en las voces graves y las voces de los segundos en las voces agudas:

Aquarelle, Valseana. mm.33-34

Otro ejemplo de este recurso, se encuentra en los compases 36 y 37, presentando un IV grado sobre un V⁷ y un ii⁷ sobre un I^{maj7}.

Aquarelle, Valseana. mm.37-38

Las recapitulaciones de los temas A y B, no se presentan literalmente idénticos melódicamente, pero sí casi armónicamente. Analizando los grados tonales, se puede concluir

que el compositor utiliza prácticamente el mismo recorrido armónico en ambas secciones.

Observando las siguientes tablas, se puede corroborar que los cambios armónicos son muy leves y responden correctamente al desarrollo de los mismos temas:

| Compás | A ¹ | Compás | A ² |
|--------|----------------------|--------|-------------------------------------|
| 10 | I ^{maj7} | 35 | I ^{maj7(9)} |
| 11 | iii ⁷⁽⁹⁾ | 36 | iii ⁷⁽⁹⁾ |
| 12 | ii ⁷⁽⁹⁾ | 37 | ii ⁷⁽⁹⁾ - V ⁷ |
| 13 | I ¹¹ | 38 | I ^{maj7} - ii ⁷ |
| 14 | I ^{maj7(9)} | 39 | I ^{maj7(9)} |
| 15 | iii ⁷⁽⁹⁾ | 40 | iii ⁷⁽⁹⁾ |
| 16 | ii ⁽⁹⁾ | 41 | ii ⁽⁹⁾ |
| 17 | V ⁷ | 42 | V ⁷ |
| 18 | V ^{7(b9)} | 43 | V ^{6/4} - V ⁷ |

| Compás | B ¹ | Compás | B ² |
|--------|---------------------------------|--------|---------------------------------|
| 19 | I ^{maj7(9)} | 46 | I ^{maj7(9)} |
| 20 | V ^{7(9)/IV} | 47 | V ^{7/IV} |
| 21 | ii ⁷⁽⁹⁾ | 48 | IV ⁽⁹⁾ |
| 22 | V ^{7/b} III | 49 | V ^{7/b} III |
| 23 | ^b III | 50 | ^b III ⁽⁹⁾ |
| 24 | ^b VI ^{maj7} | 51 | ^b VI ^{maj7} |
| 25 | ii ⁷ | 52 | ^b II ^{maj7} |
| 26 | V ⁷ | 53 | V ⁷ |

Para la coda final del movimiento, en los compases 56 y 57, reserva otro recurso politonal sobre la progresión ii⁷ - V⁷ - I, utilizando un acorde de C[#] Mayor sobre el I grado (D Mayor). Este mismo acorde también podría ser interpretado como un acorde de D con séptima mayor, #9 y #11 si se observa desde el punto de vista de la música popular brasileña, en donde pensar la música con tensiones es más común que pensarla por poliacordes.

3.2.3. Preludio e Toccata

Este movimiento presenta un desarrollo importante de los movimientos anteriores y unifica la obra en su totalidad. Todo esto es posible por diferentes recursos compositivos, especialmente por la reaparición del tema de Aquarelle, definido así en el Divertimento, el cual puede ser observado en estas primeras líneas del Preludio y en otros sitios a lo largo del movimiento:

Estructuralmente este movimiento puede ser dividido en diferentes episodios o

bloques temáticos:

| Preludio | Bloque I | Bloque II | Transición | Bloque III | Bloque IV | Recap. Final |
|----------|-----------|-----------|------------|------------|------------|--------------|
| mm. 1-15 | mm. 16-35 | mm. 36-66 | mm. 67-71 | mm. 72- 96 | mm. 97-115 | mm. 116-Fin |

Armónicamente, el preludio retoma una sonoridad lidia que se ha encontrado presente en diferentes partes de los movimientos anteriores, esta vez construyendo un acompañamiento lineal sobre el tema de Aquarelle y desarrollando prontamente una progresión que tiene un sentido tonal que está siendo sabotada de alguna manera con uso muy inteligente de los cromatismos que forman líneas ascendentes y descendentes: D en modalidad lidia, un acorde de C⁷ entre el mismo pedal de D que cumple una función de dominante hacia el siguiente acorde de F^{maj7}, iniciando la progresión ascendente hasta el E^{sus4}, en este punto, el compositor retorna hasta alcanzar el bajo de G tras el movimiento de B, B^b y A^b.

Lent et très expressif

D Lidio

Dm+C7

Fmaj7

G17

Am9

Bbmaj7

Esus4

Bbmaj7

♩2

♩3

♩4

♩5

♩6+

♩7

♩8

♩9

♩10

♩11

♩12

♩13

♩14

♩15

♩16

♩17

♩18

♩19

♩20

♩21

♩22

♩23

♩24

♩25

♩26

♩27

♩28

♩29

♩30

♩31

♩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

Aquarelle, Preludio e Toccatina, mm.1-6

El primer bloque temático de la Toccatina está influenciado por el ritmo de Frevo y la aparición nuevamente del motivo de Aquarelle inmerso en el contrapunto.

Aquarelle, Preludio e Toccatina, mm. 16-17 (motivo principal)



Influencia del ritmo de Frevo



Aquarelle, Preludio e

Toccatina, m.16



Descripción del Frevo:

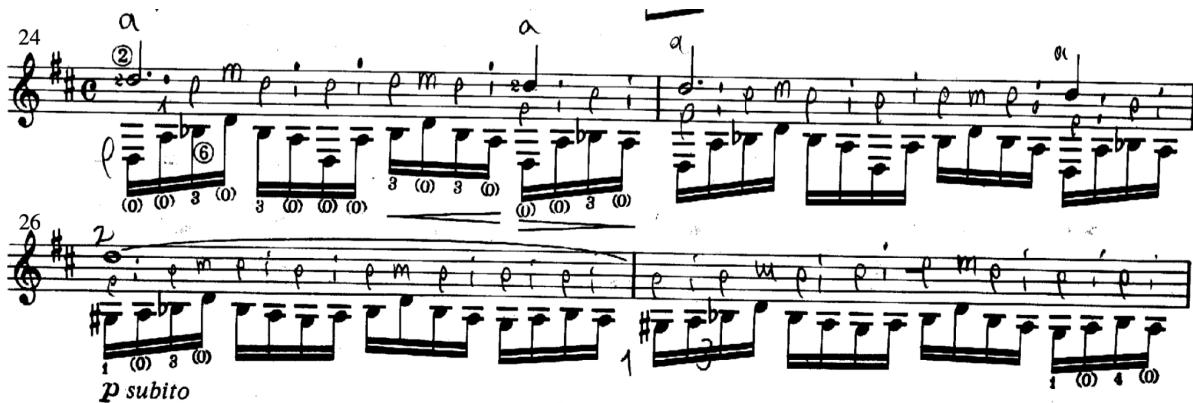
Faria (1995, p.105)

Otro material importante que el compositor utiliza para unificar esta obra, aparece en este bloque temático como referencia del primer movimiento de la obra, y es la sonoridad utilizada en los movimientos del bajo que aparecen en esta Toccatina desde el compás 24, utilizando la misma sonoridad que en el Divertimento en el compás 33. A como puede ser apreciable en los siguientes ejemplos, la voz del bajo realiza movimientos lineales con las mismas notas del fragmento del primer movimiento (G[#]-A-B^b-D).

Aquarelle, Divertimento. m.33

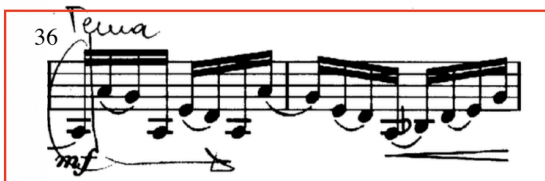


Aquarelle. Preludio e Toccata. mm. 24-27



El desarrollo del segundo bloque temático tiene una relación muy significativa con una sonoridad derivada de una escala pentatónica, dicha escala no solamente cumple una función lineal, si no que también forma un acorde base que podría ser interpretado como un acorde de Gm con sexta (E) y la novena (A) en el bajo, o también podría interpretarse interesantemente como un acorde compuesto por la sonoridad de dos acordes cuartales/quintales incluyendo un tritono. Sobre esta sonoridad el compositor impregna su estilo cromático y creativo para desarrollar las melodías principales de la sección.

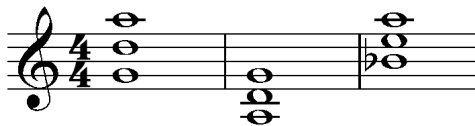
Aquarelle, Preludio e Toccata, m. 36



Escala pentatónica derivada del pasaje:

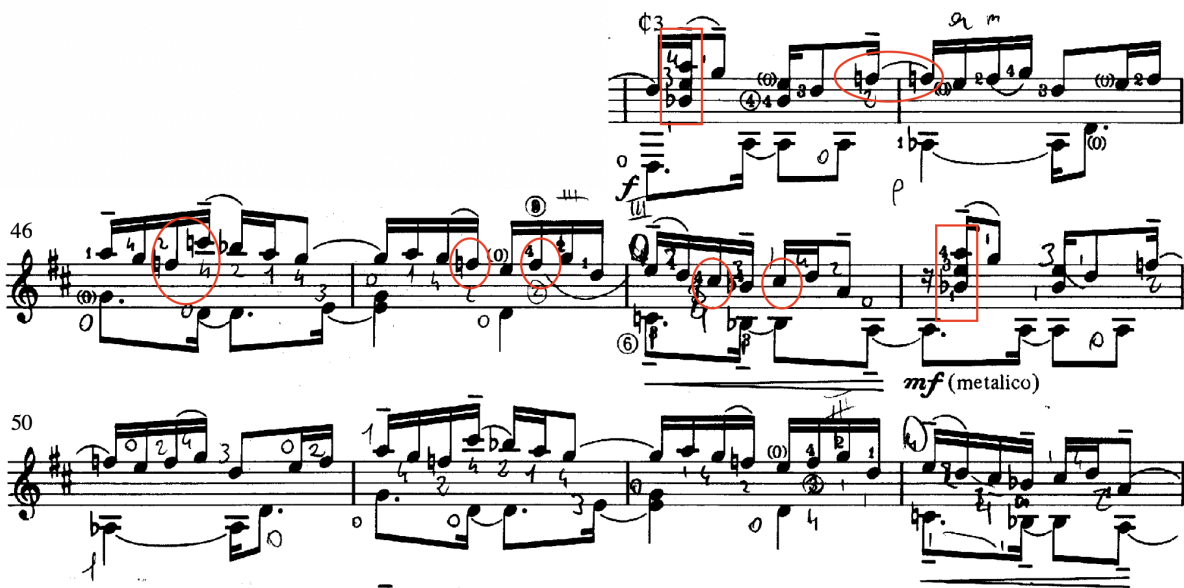


Acordes cuartales/quintales derivados:

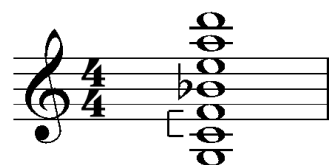


Cuando la melodía llega a su máximo desarrollo en los compases del 44 al 53, el compositor añadirá las notas de F y C, lo que hace que el acorde cuartal se complete en su máximo detalle, otra observación interesante es que el primer acorde de este pasaje concuerda con el tercer acorde propuesto en el ejemplo anterior (B^b - E - A):

Aquarelle, Preludio e Toccatina, mm. 44-53:



Sonoridad del acorde cuartal completo añadiendo las notas de F y C:



La pequeña transición que el compositor realiza entre estos bloques que da inicio en el compás 67 y finaliza en el 71, tiene una ligera transposición del acorde cuartal del tema principal (B^b - E - A), un tono por debajo del original (A^b - D - G) y continúa utilizando los mismos recursos cromáticos descendentes característicos del estilo del compositor.

Aquarelle, Preludio e Toccatina, mm. 67-71.

The image shows a musical score for measures 67-71 of 'Aquarelle, Preludio e Toccatina'. It consists of two staves. The first staff covers measures 67 to 71, and the second staff covers measures 70 to 71. Red boxes highlight specific chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'p' (piano) and 'C5', 'C1'.

El siguiente bloque del compás 72 al 96, consiste en dos frases casi idénticas y una secuencia en tres niveles; nuevamente todo este material consta de contrapuntos altamente cromáticos y descendentes. Un recurso diferente que se puede apreciar acá, es el anticipo del material temático del siguiente bloque, inmerso entre la densidad del contrapunto, dicho motivo se señalará a continuación:

Aquarelle, Preludio e Toccatina, mm.82-93

The image shows a musical score for measures 82-93 of 'Aquarelle, Preludio e Toccatina'. It consists of three staves. The first staff covers measures 82 to 93, the second staff covers measures 86 to 93, and the third staff covers measures 90 to 93. Red boxes highlight specific chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'sf' (sforzando).

El mismo motivo anterior funciona como enlace a la siguiente sección, en donde aparece más claramente sin estar rodeado de esa gran cantidad de contrapuntos, entre los compases 96-105.

Aquarelle, Preludio e Toccata, mm.96-105

La obra concluye en su recapitulación con el material temático presentado en el primer bloque de la Toccata, y cierra con varios recursos anteriormente mencionados como los acordes y escalas basadas en sonoridades de 4^{tas} y 5^{tas}.

Motivo cuaternario (m.17):



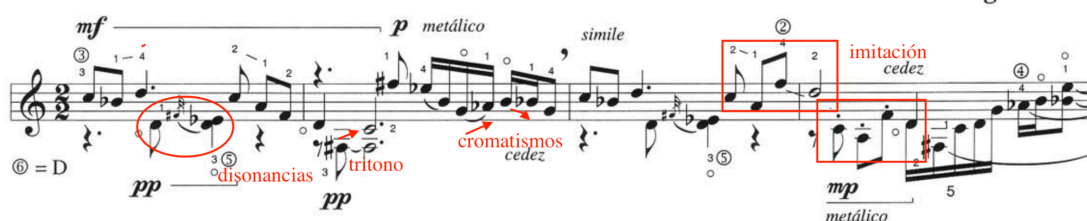
Se decidió agrupar los motivos anteriores por su cantidad de apariciones, frases desarrolladas y relevancia en el desarrollo de la obra. A nivel estructural, estos motivos son utilizados en las siguientes secciones de la obra:

| Motivo principal | Motivo Secundario | Motivo Terciario | Motivo Cuaternario |
|------------------|-------------------|------------------|--------------------|
| mm. 1-12 | mm. 20-23 | mm. 98-116 | mm. 17-19 |
| mm. 28-48 | mm. 76-97 | mm. 208-239 | mm. 163-168 |
| mm. 70-75 | mm. 133-148 | | |
| mm. 106-113 | mm. 194-207 | | |
| mm. 147-159 | | | |
| mm. 165-168 | | | |
| mm. 185-193 | | | |
| mm. 216-223 | | | |

3.3.2. Imitación contrapuntística

Desde el inicio de la obra, sale a relucir el estilo contrapuntístico y cromático del compositor, el tema principal es acompañado por respuestas disonantes con intervalos de segundas y tritono, adicionalmente a esto, se da la primera imitación contrapuntística que aparece en el cuarto compás.

Assad, *Fantasia Carioca*, mm.1-4



Otra imitación interesante, la encontramos en los compases siguientes, en la frase construida desde el compás seis hasta el nueve. Esta imitación se realiza sobre las tres notas del tema principal, transpuesto siempre a una 5^{ta} disminuida de diferencia:

Assad, Fantasía Carioca, mm.6-9



Otro ejemplo más extenso y tradicional de este recurso, es una imitación a la octava se encuentra en el compás 28, a un tiempo de diferencia entre una melodía y otra:

Assad, Fantasía Carioca, mm.28-29



Finalizando los ejemplos de este recurso compositivo, un pasaje que es difícil de identificar en las audiciones de la obra por su complejidad técnica del mecanismo físico de ejecución, es la imitación que se encuentra en la frase que va desde el compás 70 al 73, también realizada a una 8^{va} y un tiempo de diferencia entre las voces, esta ocasión, en medio de una mayor densidad de acompañamiento contrapuntístico.

Assad, Fantasía Carioca, mm.70-73.



3.3.3 Acordes no triádicos cuartales y quintales.

A nivel armónico, es difícil identificar una tonalidad a como podríamos identificarla en una obra conservadora anterior a las vanguardias del siglo XX, y en esta sección del trabajo se procederá a ejemplificar algunos recursos armónicos que el compositor utiliza para alejarnos o acercarnos a una sensación de tonalidad. Primeramente, se ha hablado que en el período musical del impresionismo, fue muy común recurrir a métodos no triádicos para la formación de acordes, evitando construir acordes a base de 3^{ras} mayores o menores. La nueva propuesta del impresionismo, fue construir los acordes basándose en intervalos de 4^{tas} y 5^{tas} obteniendo nuevas sonoridades. Este recurso se puede apreciar en el definido anteriormente como motivo cuaternario de la obra (mm.17-23), en donde el inicio de cada una de las frases, posee una estructura sonora de 4^{tas} y 5^{tas} en el material melódico, también es interesante ver la presencia de este recurso presentado armónicamente en los compases 20 y 21:

Assad, Fantasía Carioca, mm.17-23.

The image displays a musical score for Assad's *Fantasia Carioca*, measures 17-23. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features complex, non-triadic chords and melodic lines. Red arrows point to specific intervals and chords. Measure 18 shows a melodic line with a circled chord. Measure 20 shows a chord with a circled bass line. Measure 21 shows a chord with a circled bass line. Performance instructions include *mf*, *livremente*, *l.v.*, *cedez*, *molto accel.*, *cresc.*, *lento e molto accel.*, and *3/6X*. Fingerings and breathings are indicated with numbers and symbols.

Este recurso muestra también su versatilidad en la obra especialmente en cuanto a su capacidad de poder acompañar al motivo principal.

Assad, *Fantasia Carioca*, mm.163-168.

El motivo más contrastante de la obra, debido a su cambio dinámico en cuanto a velocidad y ritmo, inicia en el compás 98, con la indicación de *Vivo*. Este motivo, denominado anteriormente como motivo terciario, también está construido con esta técnica de acordes cuartales y quintales, en este caso mayoritariamente armónicos; y también se usa para acompañar la melodía principal.

Assad, *Fantasia Carioca*, mm.98-109.

3.3.4. Construcción lineal de frases y referencias de la música brasileña.

La obra, a nivel de composición, cuenta con una gran cantidad de ideas y dinámicas contrastantes, un ejemplo de ello es el que se ha señalado como motivo secundario, éste, primeramente se presenta con un acorde pedal basado en las sonoridades quintales analizadas anteriormente y posteriormente recurre al uso de los poliacordes, recurso presentado en Aquarelle, en donde utiliza la combinación de dos o más acordes para formar melodías. En el compás 76 se puede observar cómo las notas base de un acorde de Dm se combinan con la sonoridad de un Em en el compás 77; posteriormente, el Dm del compás 78 se transforma en sus últimas tres corcheas a una tríada de C, en el 79 a G anticipando sus últimas dos notas al Dm que perdurará hasta el compás 83.

Assad, Fantasía Carioca, mm.76-83.

76 *p* *lento e molto accel.* *mf* *compre agitato*

81 *cedez*

Finalmente la frase siguiente cuenta con la sección más tonal de la obra, y es una de las armonías que podría escucharse como simbolismo a la música de Brasil, realizando dos melodías ascendentes que podrían armonizarse con un círculo de cuartas, una progresión muy popular: $ii^9 - V^7 - I^{maj7} - (IV^{maj7})^7$ que puede encontrarse en los dos fragmentos siguientes de

⁷ Los acordes respectivos a este grado no son visibles en la partitura, son una deducción que concuerda armónicamente con la melodía siguiendo la lógica de la progresión de cuartas.

los compases 84-85 y 86-87 con los acordes de Gm⁹ - C⁷ - F^{maj7} - (B^b maj⁷), y E^b m⁹ - A^b 7 - D^b maj⁷ y (G^b maj⁷). Ambas progresiones están interconectadas gracias a una modulación con acordes de tonos comunes mediante las notas de F y (B^b) presentes en entre los acordes de (B^b maj⁷) y E^b m⁹.

Assad, Fantasia Carioca, mm.84-87



3.4 Análisis de recursos compositivos: Seis Brevidades (2010)

La obra Seis Brevidades del compositor Sergio Assad, consta de seis pequeñas miniaturas, cada una con una duración aproximada de entre uno y tres minutos y medio. Cada una de ellas tiene una esencia muy diferente gracias a sus características y recursos compositivos, por ejemplo: sus influencias rítmicas, armonía, recursos cromáticos, textura y desarrollo del material temático. También es muy interesante que varias de las miniaturas tienen influencias marcadas de varias vanguardias del siglo XX como lo son el impresionismo y el expresionismo, sumándose varias influencias de sus nacionalismos brasileños.

3.4.1. I Chuva

El término Chuva, se deriva del Portugués y se traduce al español como lluvia, posee un elemento que no se encuentra en ninguna de las otras obras en este análisis, el uso de la afinación de la sexta cuerda en F, siendo un recurso muy poco utilizado en las obras para guitarra ya que comúnmente, es más recurrente disminuir la tensión física de la cuerda llegando a otras afinaciones más graves como D o C.

La primera sección que se analizará, abarca desde los compases 1 al 8. Tiene un estilo e influencia impresionista, muy similar a las que utilizaba el compositor Claude Debussy en sus preludios, recurriendo a la utilización de cuartas justas paralelas, encontrando un único intervalo de tercera mayor en el segundo compás y de octava justa en el compás seis, todo esto sobre un bajo pedal en la cordatura de F. El compositor utiliza la técnica de los armónicos en la guitarra combinándola con algunas notas pulsadas de manera normal, lo que genera cierta dificultad para mantener un timbre uniforme y que la frase no se desvirtúe en su ejecución. El color y timbre de la guitarra durante esta sección con armónicos y el desarrollo

de la melodía, realmente recuerda mucho a los cuadros impresionistas de Monet o Van Gogh, llenos de luz y agua por todo su recorrido visual.

Seis Brevidades, Chuva, mm.1-8

Tranquil $\text{♩} = 100$

© = Fa
mp

Armonía cuartal

Armonía cuartal

Armonía cuartal

Armonía cuartal

Armonía cuartal

Armonía cuartal

Armonía cuartal

La segunda sección en cuestión, es muy característica del compositor en cuanto a su uso del contrapunto de una manera muy lineal para acompañar el material melódico principal, da inicio en el compás 9 hasta resolver en el compás 16. En los primeros dos compases de esta sección se encuentran dos melodías descendiendo por grados conjuntos, una desde las notas de E y A en el compás 9, hasta la notas de A y C en el 11. El tema de la influencia impresionista se mantiene en esta sección debido a que el compositor realiza melodías descendentes y ascendentes con cierto paralelismo contrapuntístico, que podría comparar nuevamente al movimiento del agua en las pinturas, o más acordes al título de la obra, al viento en la lluvia que se mueve de una dirección a otra; luego de tener una frase de pocos compases con dos melodías contrapuntísticas descendentes entre los compases 9 y 11, el compositor realiza el ascenso desde el compás 11 al compás 15, finalizando con una interesante contraposición melódica en los compases 14, 15 y 16, nuevamente con una melodía descendente en grados conjuntos.

Seis Brevidades, Chuva, mm.6-15

En los siguientes compases, el compositor rompe por primera vez con el tono de F en el bajo, alternando otros dos centros tonales hacia los acordes de Dm⁷ y Am⁷ en los compases del 17 al 20, siendo ese acorde de Dm la relativa de la tonalidad de F mayor, esto demuestra el estilo del compositor manteniendo relaciones tonales bajo la influencia de diversos movimientos musicales del siglo XX, por ejemplo los poliacordes, que pueden sentirse entrelazados en este pasaje, en las blancas que forman las terceras con las notas de A y C en el compás 17, G y B en el 18, A y C en 19 y G y D en el 20, dando otra sensación de una progresión vi-V-vi-V, creando un centro tonal de do mayor dentro de los acordes de Dm⁷ y Am⁷ explicados anteriormente.

Seis Brevidades, Chuva, mm.17-20

Ese último acorde de G en las voces intermedias del compás 20, da inicio a una secuencia cromática en el bajo (G - F[#]) - F^b - E - E^b - D), formando otra progresión

descendente llena de cromatismos con los acordes de G - F[#]m^{7(b5)} - F^{maj7} - C/E - E^b (con mucha ambigüedad por el E^h que aparece en la melodía durante el mismo compás) - D, finalizando esta sección con otro de los grandes recursos impresionistas, una escala pentatónica descendente con las notas de B-C-D-E-G, recurso que también utilizará en la transición posterior, retomando la idea del inicio de la obra antes de la recapitulación melódica.


Seis Brevidades, Chuva, mm.19-26

La recapitulación del tema se da desde el compás 35 al 41 y se podría decir que la obra tiene una pequeña coda en la que retorna la afinación de la cuerda sexta a E, desviando el centro tonal para concluir en un acorde de Am⁹.

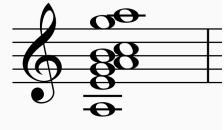
3.4.2 II. Tarde

Desde el principio de la partitura, el compositor hace referencia al carácter de éste movimiento, dando la indicación de *Leisurely*, que traducido al español significa “sin prisa”. El estilo del compositor en esta miniatura, presenta una sonoridad que alude a un acorde menor con séptima menor y novena, distribuyendo todas las notas del acorde entre la melodía y el denso contrapunto. La única nota que estaría fuera de este acorde, es el D que aparece en el segundo tiempo del segundo compás, que podría ser interpretado como una nota de paso sin mayor apuro.

Leisurely ♩=116



Seis Brevidades, Tarde,
mm. 1-2



Reducción de los primeros dos compases para identificar la sonoridad del acorde de La menor con séptima menor (G) y novena (B).

En la segunda parte de este tema introductorio, en los compases 3-4, esta sonoridad cambia a un acorde de F con séptima mayor, con tensiones en el B (11) y el D (13), siguiendo el mismo ejemplo de la sonoridad anterior. Debido a la relación de las notas fundamentales, se podría concluir que estas tienen una función tonal de tónica y subdominante. Por otro lado, el compositor, que por lo general posee un estilo muy cromático, en esta sección permanece apegado a la armadura, manteniendo la estabilidad en la tonalidad por el momento.



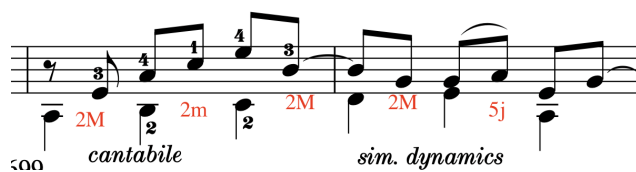
Seis Brevidades, Tarde,
mm. 3-4

Se ha procedido a realizar un análisis armónico de la primera sección, que abarca desde los compases 5 al 28 y entre las cosas que se observan, es el uso de una progresión armónica que responde a las funciones tonales, pero, que suele mantener muchas tensiones en los acordes, un elemento que es muy común en la música brasileña, especialmente aquella que tiene más referencias guitarrísticas en su composición. Las sonoridades se desarrollarán más ordenadamente en la siguiente tabla:

| Número de compás | Acorde - sonoridad | Función |
|------------------|---------------------|--|
| 5-6 | Am ⁹⁽¹¹⁾ | Reposo - Tónica |
| 7-9 | Dm ¹³ | Subdominante |
| 10 | G | Tensión - Dominante |
| 11-14 | Am ⁹⁽¹¹⁾ | Reposo - Tónica |
| 15-18 | Fm | Tensión - Acorde prestado |
| 19-20 | E ^b maj7 | Reposo - Tónica |
| 21-22 | Fm ⁷⁽⁹⁾ | Tensión - Acorde prestado |
| 23-24 | D ^b Maj7 | Acorde pivote - tonos comunes con G7(11) |
| 25-26 | G ⁷⁽¹¹⁾ | Tensión - Dominante |
| 27 | C ^{maj7} | Reposo - Tónica |
| 28 | E ⁷ | Tensión - Dominante |

Seguidamente se encuentra otro recurso contrapuntístico que podría hacer referencia a lo que modernamente se llama bajo caminante, aunque antiguamente podría tratarse de un contrapunto similar al del tratado de Fux, escribiendo dos notas sobre una, aunque no con todas las normas de disonancias y resoluciones de la época en la que se escribió. Ambas vertientes de este recurso, tienen algo en común, que es evitar los saltos de mucha distancia entre las notas, esto se puede observar en que las frases que el bajo realiza en intervalos de segundas en los compases 29 y 30, el único salto grande que se realiza es en la penúltima nota de E a A, formando una quinta justa, buscando llegar a la nota dominante para la siguiente sonoridad.

Seis Brevidades, Tarde, mm.29-30



Esta dinámica del bajo caminante se extiende por la segunda parte, la cual representa un recorrido armónico muy similar al tema anterior. Los motivos son desarrollados con normalidad y al final encontraremos una secuenciación con el uso de la mitad del primer motivo del desarrollo.

Seis Brevidades, Tarde, mm.54-61



diferente, por lo cuál a nivel de forma, tendríamos dos variantes del tema principal en la exposición de la obra.

Seis Brevidades, Feliz, mm.1-16:

3. Feliz

Happy $\text{♩} = 120$
 $\text{⑥} = \text{R}\acute{\text{e}}$
mf

Em ii A6 V D I

5 xGm iv C7 V/bIII F bIII

9 Em ii A6 V F bIII I

13 Em ii A V D I

La segunda sección, generará un mayor dramatismo variando lo escuchado anteriormente. En este segundo tema, enlazado por seis corcheas en la nota de D, se encuentra nuevamente la idea de comenzar en un campo armónico en los compases 34-36 de ii-V-I (Em-A⁷-D), seguido de un vii^o - V/vi - vi (C^{#o}, F[#] y Bm), para el compás 42 repite la progresión anterior, esta vez intercambiando el C^{#o} de la progresión por un acorde de G correspondiente al IV grado, y finalmente, repetirá la progresión V/vi - vi (C^{#o}, F[#] y Bm) para retornar a la segunda parte del segundo tema.

Seis Brevidades, Feliz, mm.33-38

Esta segunda presentación del segundo tema posee pocos cambios, lo más importante es la utilización nuevamente de la progresión ii - V - I en los compases 62-64 para retornar al primer tema y recapitular si mayores cambios, excepto algunos detalles melódicos.

Seis Brevidades, Feliz, mm.61-64

El estilo del compositor, se encuentra muy evidentemente en la utilización de cromatismos en cuanto al contrapunto que utiliza, en este caso, algunos pueden generar cierto

sabotaje en la tonalidad, otros suelen ser desarrollados linealmente. El primero lo encontramos en el compás 3, con la nota de La sostenido, que cumple una función lineal en una secuencia de A - A[#] - B. También cabe mencionar, que puede generar cierta confusión en la tonalidad puesto que en la melodía se encuentra una nota de A natural causando cierta disonancia.

Seis Brevidades, Feliz, m.3

La otra manera en la que Assad define su estilo cromático consiste en la generación de tensiones hacia las notas principales de los acordes, desde el uso del cromatismo en uno de los tiempos fuertes del compás, a como se puede observar en el D[#] del compás 11 que refuerza la melodía ascendente, o a manera de preparación hacia esos pulsos acentuados de el compás, en el 39 encontramos un E[#] que prepara la caída al pulso fuerte del F[#] en el segundo grupo de corcheas. Finalmente la escala cromática más amplia que encontramos consta de cuatro notas y se puede ubicar en la transición hacia la recapitulación, justo en el compás 57.

Seis Brevidades, Feliz, mm. 11-12

Seis Brevidades, Feliz, m. 36

Seis Brevidades, Feliz, m. 57

3.4.4. IV. Ginga

Ginga representa el movimiento más abstracto de la suite, posee ciertas características del siglo XX, tales como el uso de poliacordes, motivos melódicos cortos, cambios de métrica y de acentuaciones, secuencias, influencias modales, entre otros detalles.

La partitura inicia con una indicación de tiempo que especifica “con swing” (brasileño), el cual es muy diferente al swing atresillado del jazz que suele ser más común para nosotros los guitarristas. Este swing es mencionado por varios compositores brasileños de entre los cuales figura Nelson Faria. Menciona que este swing se entiende en grupos de semicorcheas que acentúan su primera y última figura⁸, haciendo alusión a la base rítmica de la samba, no siendo casualidad que Assad anote los acentos de la melodía justo en esos lugares, esta característica hace que a pesar de ser una de las obras más difusas armónicamente, sea la que al mismo tiempo tenga más influencia de la parte rítmica brasileña. Éste primer detalle permite encontrar el sentido a la gran densidad de contrapunto lineal que utiliza el compositor para entender mejor las ideas motivicas y la conducción de las líneas melódicas de la obra.

Seis Brevidades, Ginga, mm.1-3

With swing ♩=100

© = Ré

mf *mp* *mf*

En cuanto a su análisis armónico, podríamos argumentar que la obra se encuentra girando entre una modalidad de G dórico (por la presencia del E natural con la armadura de G menor) y una armonía de acordes quintales, especialmente por el tipo de intervalo de séptima

⁸ información tomada de uno de los videos de su canal “Um café lá em casa” titulado, Brazilian Guitar Workshop, disponible en <https://youtu.be/jAhtSjUnb9g?si=q02PclmlCZteWYoh>

disminuida (C[#] y B^b) que se encuentra en el segundo compás, éste resuelve al acorde quintal de G - D - A, ambos ejemplos visibles en la imagen anterior.

El motivo principal de la obra, respalda nuevamente la idea de una modalidad de G dórico, que podemos encontrar en el compás 9 combinado con el intervalo de séptima disminuida mencionado anteriormente. En el desarrollo de este tema principal que abarca desde los compases 9 al 19 y del 20 al 25, también se encuentra marcado por el estilo cromático del compositor, muy evidente en el compás 12 con una melodía que desciende desde C hasta G, seguido de varias secuencias complejas de melodías y arpeggios que alternan ascendente y descendente, por ejemplo un arpeggio de F aumentado con séptima mayor en el compás 14, otro arpeggio de B^o al culminar el compás 15 anticipado por otra secuencia cromática, un acorde de B^b m⁷ en el 16 (si se entienden el G[#] y C[#] como una enarmonía del A^b y D^b). Posteriormente, encontraremos una transición influenciada por una melodía que podría ser armonizada por un acorde dominante en A, cuya resolución es la esperada hacia otro acorde de D, que también cumple su ciclo de dominante hacia el retorno al G. Estas tres notas utilizadas para fundamentar la base de estos acordes anteriores (A, D y G), a su vez son la inversión del mismo acorde quintal que hallamos al principio de la obra (G, D, A).

Seis Brevidades, Ginga, mm.8-23

The image displays a musical score for the piece "Seis Brevidades, Ginga, mm.8-23". It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 8 and contains a red rectangular box around measures 9, 10, and 11, which is labeled "Sol Dorico". The second staff begins at measure 12 and includes several annotations: a circled "2" above measure 12, a circled "1" above measure 13, a circled "4" above measure 14, a circled "2" above measure 15, a circled "0" above measure 16, a circled "1" above measure 17, a circled "8" above measure 18, and a circled "1" above measure 19. Additionally, there are red arrows pointing from the text "Faug(maj7)" to the notes in measure 14 and from "Bø" to the notes in measure 19.

La siguiente sección presenta otro de los recursos que utiliza el compositor, su uso de las secuencias, apareciendo en la segunda parte del tema principal, las cuales encontraremos entre los compases 25 al 31 y en los compases 25 y 27. Vemos nuevamente el uso de las quintas, puesto que ambos motivos principales de las secuencias están a un intervalo de quinta de diferencia entre A y E, posteriormente las últimas tres secuencias estarían tomando como base un acorde de Re menor iniciando con las notas A, D y F.

Seis Brevidades, Ginga, mm.24-31

La sección del 36 al 44, también podría interpretarse como una sección secuencial, muy al estilo barroco, con tintes del círculo de cuartas y quintas, esta vez en una manera mucho más tonal que antes, enlazando acordes como Gm, Cm, F^{maj7}, B^{b maj7}, rompiendo con E^o y un D^{sus4}, sección precisa en la que la métrica está distribuida en dos compases de 6/16 y

uno de 4/16, formando cuatro corcheas con punto y una negra, en un compás de 4/4 relacionando esta rítmica a muchas referencias brasileñas. Ideas similares se encuentran en los compases 41 y 42.

Seis Brevidades, Ginga, mm.36-46

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three staves of music. The first staff (measures 36-38) features a 6/16 time signature and includes chords: Gm, Cm, Fmaj7, Bbmaj7, Gm7, Eo, and Dsus. The second staff (measures 40-42) features a 2/4 time signature and includes chords: Dm9, Gm, Edis, Fmaj7, Bbmaj7, and Gm. The third staff (measures 44-46) features an 8/16 time signature and includes chords: Eo and Asus7/G. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and dotted eighth notes, along with fingerings and articulation marks.

Distribución rítmica de los compases 36, 37 y 38 en un compás de 4/4.

The rhythmic notation shows a 4/4 time signature. It consists of a sequence of notes: a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a dotted eighth note, and a quarter note. This sequence represents the rhythmic pattern of measures 36, 37, and 38.

El movimiento recapitula el tema principal sin ninguna variante, salvo que de los compases 67 al 70, varía en una secuencia descendente hasta concluir en varios rasgueos alusivos al swing brasileño mencionado en el principio.

Seis Brevidades, Ginga, mm.67-72

Secuencias

Rítmica con swing

p i i p i p i i i p i p

Finalmente, uno de los elementos más significativos en este movimiento, es el uso de los poliacordes, especialmente Assad los usa melódicamente, produciendo una incertidumbre en las escalas o modos utilizados engañando la tonalidad. Los ejemplos más claros, se encuentran en los compases 44-45 y 49-50. En el primer ejemplo, el compositor toma las notas de los acordes de Gm y de Am intercaladas para producir una melodía descendente, adicionalmente a esto también modifica las terceras cromáticamente, en el caso del acorde de A entre E y E^b, y en el caso del acorde de Gm entre B^b y B^a. Para esta siguiente imagen se decidió señalar con rectángulos las notas asociadas a las permutaciones de acordes de G y círculos para las asociadas al acordes de A.

Seis Brevidades, Ginga, mm.44-45

El ejemplo de los compases 49 y 50, tiene el mismo sentido salvo que añade séptimas a la composición de los acordes, la nota de G puede ser tomada como una nota común que entrelaza los acordes como nota fundamental del acorde de Gm y como séptima menor del

acorde de A, con sonoridad dominante en el compás 49 y menor en el 50 por el intercambio entre C[#] y C^b. Posteriormente también se encuentran dos notas de F, que corresponden a la séptima del acorde de G. Nuevamente se decidió señalar con rectángulos las notas asociadas a las permutaciones del Gm⁷ y círculos para las asociadas al acorde de A⁷ o Am⁷.

Seis Brevidades, Ginga, mm.49-50



3.4.5. V. Cantiga

Anteriormente en el marco conceptual se mencionó el contexto de la Cantiga: según el trabajo de Velasco (2017), las cántigas se asocian a las canciones que cantan los trabajadores ganaderos de las zonas áridas del noreste de Brasil, con temperaturas constantes y poca precipitación existente. Dichos personajes “cantan durante el trabajo, para el trabajo y después de él con melancólica y dulce voz” (p.92). Éste contexto llega a influenciar el desarrollo de la obra en cuanto al uso de la armonía, construida sobre un bajo claramente cromático, representando de cierto modo el ascenso y descenso sobre esas zonas áridas del noreste de Brasil. El primer ejemplo del bajo cromático descendente, lo encontramos entre los compases 5 y 12, con una línea que va desde D hasta F, inmediatamente, el compositor inicia el ascenso, tomando como punto de partida el mismo F del compás 12 hasta llegar a la dominante de la tonalidad en La, en los compases 16 y 17.

Seis Brevidades, Cantiga, mm. 5-12: Bajo descendente

5 ^②
cantabile

8 ^② 3 ^④ VII ^④ ^②

11 ^v ^④ II ^④ IV

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for the descending bass line of 'Seis Brevidades, Cantiga, mm. 5-12'. The first staff starts at measure 5 and includes a circled '5' and the word 'cantabile'. The second staff starts at measure 8 and includes a circled '8', a circled '1', and a circled '4'. The third staff starts at measure 11 and includes a circled '11', a circled '3', and a circled '0'. The notation includes various chords, accidentals, and fingerings, with several notes circled in red.

Seis Brevidades, Cantiga, mm. 11-19: Bajo ascendente

11 ^v ^④ II ^④ IV

14 ^v ^④ II ^③

17 ^④ ^② ^① ^④

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for the ascending bass line of 'Seis Brevidades, Cantiga, mm. 11-19'. The first staff starts at measure 11 and includes a circled '11', a circled '3', and a circled '0'. The second staff starts at measure 14 and includes a circled '14', a circled '3', and a circled '2'. The third staff starts at measure 17 and includes a circled '17', a circled '3', and a circled '2'. The notation includes various chords, accidentals, and fingerings, with several notes circled in red.

Un tema no tratado hasta el momento, es la irregularidad simétrica de las frases utilizadas por el compositor, el cuál volvió a popularizarse en las vanguardias del siglo XX.

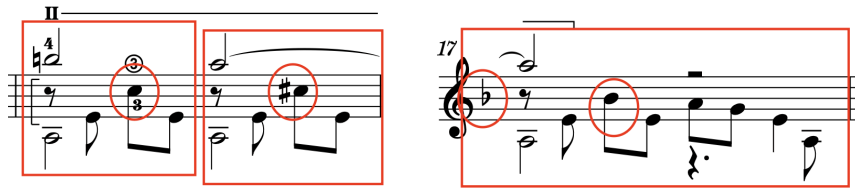
Realizando un pequeño análisis por frases, se podría llegar al siguiente detalle:

| Sección | Números de compás | Cantidad de compases |
|---|-------------------|----------------------|
| Introducción | 1-4 | 4 |
| Primera frase | 5-10 | 6 |
| Segunda frase | 11-17 | 7 |
| Tercera frase, recapitulación del bajo descendente cromático de la primera frase. | 18-21 | 4 |
| Cuarta frase | 22-25 | 4 |
| Quinta frase, recapitulación de la segunda frase | 26-30 | 5 |
| Transición al final | 31 | 1 |
| Final, recapitulación de la introducción | 32-36 | 5 |

Por otro lado, es muy complejo hablar de un análisis armónico de la obra, exceptuando el detalle del bajo cromático, en el que se considera que está la base para entender esta obra ya que funciona como un punto de partida para el desarrollo melódico y contrapuntístico. Esta obra también posee las características estilísticas del compositor mencionadas en las demás brevedades, como es el intercambio en los modos en períodos muy

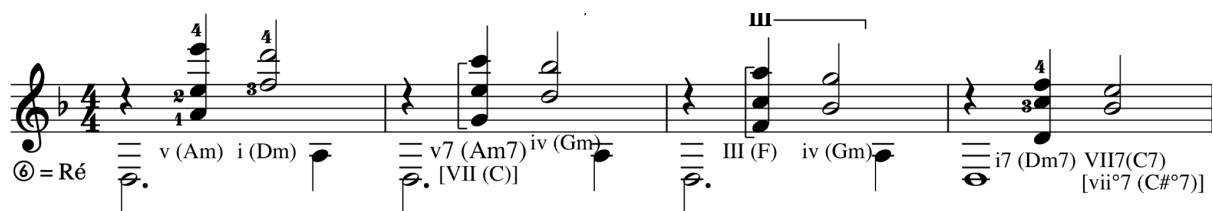
cortos de tiempo, ejemplificado en los compases 16 y 17, intercambiando entre las notas de C natural, C[#] y B^b, generando inestabilidades entre los modos eólico, jónico y frigio.

Seis Brevidades, Cantiga, mm. 16-17



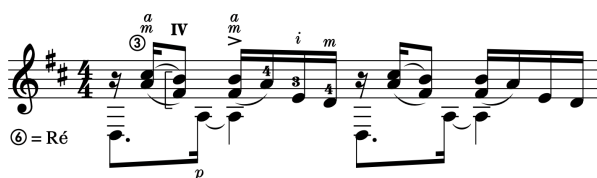
Finalmente en cuanto a la introducción y conclusión de la obra, se siguen encontrando características del estilo compositivo de Assad, concluyendo que es un tema construido con un bajo pedal en las notas de D y A, del cual deriva una melodía descendente, armonizada con diferentes tipos de acordes, algunos sin usar su tercera, nuevamente generando cierta ambigüedad en la tonalidad, otros sin la totalidad de sus notas, por lo que cabrían varias posibilidades de pensar en su armonización. Este tema de establecer un bajo pedal, era muy común de ser visto en la música modal y permitía al público establecer el centro tonal del modo que se estuviera usando. Para realizar esta armonización, se toma en cuenta que la armadura y bajo, hace referencia a una tonalidad de Re menor, y en ese caso la progresión por acorde, podría pensarse de la siguiente manera:

Seis Brevidades, Cantiga, mm. 1-4



3.4.6 Saltitante

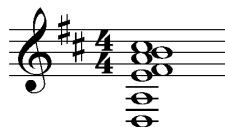
El uso de acordes con tensiones es muy recurrente en la música brasileña, donde se pueden encontrar acordes con novenas, onceavas y treceavas, además de los populares acordes con sextas añadidas, y por supuesto la variedad de acordes con séptimas que pueden ser más comunes, por ejemplo: séptimas dominantes, mayores, acordes disminuidos con séptima o semidisminuidos. Las notas del motivo introductorio de este último movimiento, son parte de un acorde de D mayor con séptima mayor, novena mayor y treceava mayor (D^{maj13}), incluyendo todas las notas de la tonalidad en un acorde, exceptuando el G.



Seis Brevidades, Saltitante, m.1

Ⓢ = Ré

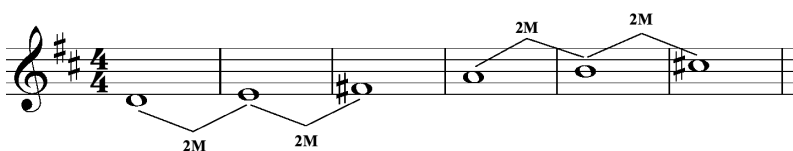
The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a complex chord with a circled 'S' above it, indicating a specific fingering or articulation. The chord is labeled 'IV' and includes notes for the 9th, 11th, and 13th extensions. The melody consists of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *m* (mezzo-forte). Fingerings are indicated with 'i' and 'm'.



Reducción de la sonoridad.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It displays a chord reduction with notes D, E, F#, and A, representing the two dyads mentioned in the text.

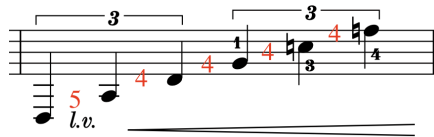
Otra observación interesante, tomando los bajos como referencia, es que todas esas notas pueden ordenarse en dos conjuntos de sonoridades equidistantes, separadas por segundas mayores: D-E-F# y A-B-C#



The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It illustrates two sets of dyads: D-E-F# and A-B-C#. The notes are connected by lines and labeled with '2M' (second major) intervals, indicating the relationship between the two sets.

Como parte del estilo del compositor en estas miniaturas, el realizar melodías con acordes cuartales y quintales es observable durante varios sitios de este movimiento, tanto en forma melódica como armónica. En el segundo compás se encuentra un motivo que será transpuesto de diferentes maneras a lo largo del movimiento, cabe mencionar que para la realización de las cuartas justas que se verán a continuación, es necesario utilizar notas no

pertenecientes al modo mayor, lo que hace que la sonoridad creada con el acorde de D^{maj13} anterior, sea interrumpida.



Seis Brevidades, Saltitante, m. 2

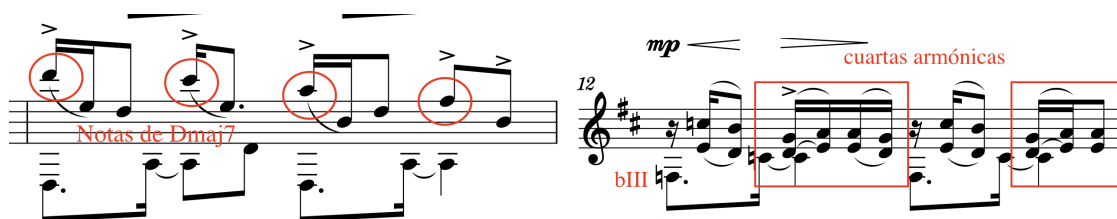


Seis Brevidades, Saltitante, m. 4



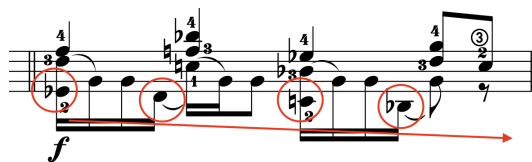
Seis Brevidades, Saltitante, mm. 6-8

En el compás 9, se encontrará el tema principal de la obra, cuya melodía está basada nuevamente en el acorde de treceava mencionado al inicio de esta Brevedad, también recurre al tercer grado reducido (F^b) en el compás 12, mismo sitio en donde se encuentra un motivo de acompañamiento a la melodía utilizando cuartas justas.

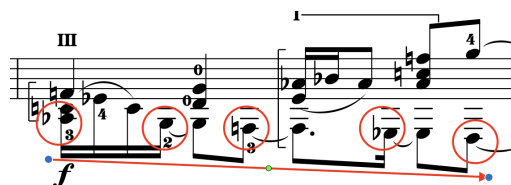


Seis Brevidades, Saltitante, mm. 11-12

La siguiente sección importante da inicio en el compás 25, iniciando el desarrollo con una digresión armónica, nuevamente basada en un bajo descendente, iniciando en el segundo grado reducido de la tonalidad, E^b . Posteriormente realizará una dinámica muy similar en el compás 27, iniciando en un acorde de F menor en primera inversión, con el A^b en el bajo.



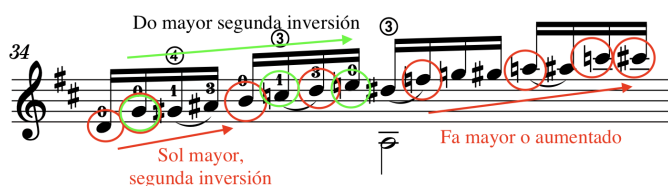
Seis Brevidades, Saltitante, m.25



Seis Brevidades, Saltitante, m.27

Para transicionar a la recapitulación, el compositor realiza un acorde que no había sido muy común de ver en estas brevidades, el cuál es un acorde de C menor con séptima mayor, intercambiando el bajo posteriormente por A y F en un tipo de secuencia. Posteriormente recurre al uso de una escala sintética para retomar la tonalidad en el compás 34, que no corresponde a ninguna escala simétrica o modal, la única manera posible de interpretarla por su disociación con la tonalidad, ha sido revisar nuevamente el uso de poliacordes, encontrados anteriormente en el cuarto movimiento. Se han encontrado indicios de los acordes de G mayor y C mayor, ambos en segunda inversión enlazados con la nota común de G, y posteriormente un acorde de F mayor o F aumentado si se toma en cuenta el Cⁿ y C[#] al final de la escala. Entre las notas esenciales de los acordes existe un direccionamiento cromático para desviar aún más la tonalidad.

Seis Brevidades, Saltitante, mm.34-35



La recapitulación se presenta en los compases 37-41 de una manera literal, sin ninguna variante. El final de la obra parte desde el compás 42, en donde se pueden encontrar cuatro grupos de semicorcheas, cada uno corresponde a una pequeña escala separando sus octavas omitiendo una sensación lineal. El primer grupo corresponde a las notas de C, D y E, el segundo A, A[#], B^b y Bⁿ, y el tercero a F y F[#].

Seis Brevidades, Saltitante, m.42



El compás 43 tiene un interesante apoyo en una secuencia de notas separadas por intervalos de terceras mayores, A[#] - F[#] - D[#] y B, adornándose cromáticamente utilizando el recurso presentado anteriormente



Seis Brevidades, Saltitante, m.43

Como un último recurso que se encuentra antes de finalizar el movimiento, es el uso de un motivo con una sonoridad de tonos enteros, viéndose más claramente si se toma la nota de A[#] como un B^b, formando la estructura de tonos enteros con B^b, C, D y E, nuevamente presentándola de una manera no lineal para dificultar su reconocimiento.



Seis Brevidades, Saltitante, m.43

Finalmente, el uso del tritono en la música expresionista fue fundamental para desviar la sensación de la tonalidad, Assad utiliza este recurso en el último compás formando acordes a partir de tritonos. En el primer acorde corresponden a D[#]+A y D^b+G[#], y en el segundo acorde a A+D[#] y G[#]+D[#]



Seis Brevidades, Saltitante, m.44

3.5 Conclusión

El compositor Sergio Assad, ha demostrado una gran evolución y dominio de los recursos compositivos del siglo XX, sin necesidad de desviarse al cien por ciento de la tonalidad puesto que en su obra no se encuentran recursos completamente atonales o mucho menos seriales. En el análisis de sus obras, se encuentra como resultado el uso desde los primeros recursos armónicos que aparecieron en el impresionismo, cerca de los años 1900-1912, hasta recursos que se presentaron luego de la mitad del siglo, enumerando algunos de ellos: uso de armonías no triádicas cuartales y quintales presentados melódica y armónicamente, contrapunto imitativo fuera de los intervalos tradicionales, armonías altamente cromáticas, uso de poliacordes y acordes con terceras mayores y menores prácticamente en el mismo compás, desvíos de las formas de composición tradicionales, uso de recursos referenciales nacionalistas y étnicos culturales, sonoridades basadas en células armónicas, intercambios modales repentinos o polimodales, acordes con muchas tensiones, entre otros... todo esto, produciendo en muchos momentos, densas capas de contrapunto. Por otro lado, no pasa desapercibido su uso de los motivos rítmicos brasileños que permiten tener secciones con las que las personas oyentes puedan identificarse y regresar a las tonalidades claras como medio de descanso armónico. Así la música del compositor se ha convertido en un reto no solamente técnico sino también interpretativo y de alto entendimiento para todos aquellos guitarristas que han ejecutado o piensan añadir una de sus obras a sus repertorios.

Bibliografía:

Abdihodzic, A. (2013). *Derivation of the thematic material and intervallic gestures from the main theme in “Fantasia Carioca” by Sérgio Assad* (Order No. 3579179). Available from ProQuest One Academic. (1506547677).

<https://www.proquest.com/dissertations-theses/derivation-thematic-material-intervallic-gestures/docview/1506547677/se-2>

de Andrade, T. (2009). *Sergio Assad, su lenguaje estético-musical a través de su obra Aquarelle para guitarra sola*. Universidad de Sao Paulo.

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-23122009-132443/publico/DissertacaodeMestradoThiagoOliveira.pdf>

Assad, S. (2010). *Seis Brevidades*, Les Editions Doberman. Canadá.

Assad, S. (2015). *Suite Brasileira No. 3*, Les Éditions Doberman. Canadá

Bogdanovic, D. (1996). *Counterpoint for guitar with improvisation in the renaissance style and study in motivic metamorfosis*. Bèrben Edizioni Muzicali Ancona. Italia.

Broude, R. (2020). *To Sing Upon the Book: Oral and Written Counterpoint in Early Modern Europe*. *Textual Cultures*, 13(1), 75–105. <https://www.jstor.org/stable/26954240>

Copland, A. (2006). *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. México.
ISBN 968-16-4151-5

Faria, N. (1995). *The Brazilian Guitar Book: Samba, Bossa Nova and other brazilian styles*.
1995 SHER MUSIC CO., P.O. BOX 445, PETALUMA, CA 94953, USA

Figueirôa, João Paulo. (2008). *An annotated bibliography of works by the brazilian composer Sergio Assad*. Florida State University Libraries. Electronic Theses, Treatises and Dissertations.

<https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:182585/datastream/PDF/view>

- Forte, A. (1973). *The structure of atonal music*. Yale University. Library of Congress catalog card number: 72-91295.
- Gallardo, G. (2011). *Alternatives in guitar notation: Towards a practical implementation of clef and score reading on the guitar* (Order No. 3498102). Available from ProQuest One Academic. (925785409).
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/alternatives-guitar-notation-towards-practical/docview/925785409/se-2>
- Gilbert, S. Forte, A. (2003). *Introducción al análisis Schenkeriano*. Idea Books, S.A. Barcelona.
- Kostka, S. (2006). *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Third Edition. University of Texas at Austin. ISBN 0-13-193080-X.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música. Fondo de Cultura Económica*. Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.
- Minozzi, E. (2012). *Sérgio Assad's (b. 1952) "Aquarelle" and "Fantasia carioca": A performer's guide* (Order No. 3552772). Available from ProQuest One Academic. (1313217344).
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/sérgio-assads-b-1952-aquarelle-fantasia-carioca/docview/1313217344/se-2>
- Moury y Fazito. (2022). *Turismo y activación popular del frevo como 'patrimonio-territorial' de Recife, Pernambuco, Brasil*. *Revista Latinoamericana e Caribenha de Geografia e Humanidades*. Vol 5, n10, pp.19-34

- Megaro, E (2013). *A presença do Baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul*. Univesidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Dissertação de Mestrado.
- Mrofchak, C. J. (2021). *Style, Structure, and Performance in Three Portraits for Solo Guitar (2004-2020) by Sérgio Assad* (Order No. 28320144). Available from ProQuest One Academic. (2547514104).
- Sanders, H. (1919). Counterpoint Revolutionized. *The Musical Quarterly*, 5(3), 338–347.
<http://www.jstor.org/stable/738196>
- Senik, J. P. (1986). *The Status Of Modal Counterpoint In Selected Colleges And Universities In The United States And A Survey Of Selected Modal Counterpoint Textbooks (sixteenth-century)* (Order No. 8625353). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (303421511).
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/status-modal-counterpoint-selected-colleges/docview/303421511/se-2>
- Tone Base Guitar. (2022). Sergio Assad Talks Sergio Assad: The Story of AQUARELLE [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=ZDUjDnML9A&t=120s>
- Velasco, M. (2017), *Notas al programa: Sergio Assad, Roland Dyens, Julio Gentil Montaña, Astor Piazzolla, Manuel María Ponce*. UNAM, Dirección General de Bibliotecas, Tesis Digitales, México.
<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000754652/3/0754652.pdf>