



Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Música

Interpretaciones Segovianas:

*Análisis de los criterios de adaptación e interpretación de Andrés
Segovia sobre cuatro piezas de Platero y yo (Op. 190) de Mario
Castelnuovo-Tedesco.*

Seminario de Investigación
Informe final

Autores: Sagasti Rodrigo- Cardozo Matías Andrés

Profesor: Federico Buján

Carrera: Licenciatura en Guitarra

2021

Agradecimientos:

Rodrigo:

A mi madre, quien me brindó la posibilidad de abordar mi carrera sin preocuparme por el resto; por su cariño e incondicional apoyo.

A mis amigos y grupo de estudio, Genaro, Melina, Ariana, Matías, Fernando, Guadalupe y Bruno; por su seriedad y calidez a lo largo de estos 6 años.

Por último, a la Educación Pública Argentina, sin la cual me hubiese sido imposible alcanzar un desarrollo en el ámbito académico.

Matías:

A mis familiares y amigos por haberme acompañado todos estos años.

A los docentes que he tenido a lo largo de la carrera, a quienes aprecio y admiro.

A Cristian Loza por habernos ayudado en este trabajo.

A los amigos que me ha dado la Escuela de Música, con quienes tuve el placer compartir muchos años, mates y risas.

A todos ustedes, muchísimas gracias.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	5
2. GUITARRISTAS E INFLUENCIAS	11
2.1 Francisco Tárrega:	12
2.2 Miguel Llobet:.....	14
2.3 Emilio Pujol:.....	16
3. EL INTÉRPRETE Y EL COMPOSITOR:	18
3.1 Andrés Segovia.....	19
3.1.1 Su vida artística:	19
3.1.2 Crecimiento del repertorio y otras colaboraciones:.....	21
3.1.3: Su labor pedagógica:	24
3.1.4 Sus digitaciones:	25
3.2 Mario Castelnuovo-Tedesco.....	28
3.2.1 Primeros años:.....	28
3.2.2 La presencia de Andrés Segovia:.....	30
3.2.3 Nuevos Talentos:	33
3.2.4 La producción realizada junto a Segovia:.....	35
4. OPUS 190 PLATERO Y YO PARA NARRADOR Y GUITARRA.....	37
4.1 Las cuatro piezas:	41
4.1.1- I Platero	41
4.1.1.1 Criterios de Adaptación:	41
4.1.1.2 Criterios de Interpretación:	47
4.1.2- III Retorno	56
4.1.2.1 Criterios de Adaptación:	56
4.1.2.2 Criterios de Interpretación:	63
4.1.3- IV La Primavera	71
4.1.3.1 Criterios de Adaptación:	71
4.1.3.2 Criterios de Interpretación:	80
4.1.4- XXVIII A Platero en el cielo de Moguer	87
4.1.4.1 Criterios de Adaptación:	87
4.1.4.2 Criterios de Interpretación:	89
4.2 Síntesis de criterios y aplicación:.....	94
4.2.1 XX Idilio de noviembre.....	95
4.2.1.1 Criterios de Adaptación:	95

4.2.1.2 Criterios de Interpretación:	101
5. CONCLUSIONES:	106
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	111
7. ANEXO	113

*“[La guitarra] tiene muchos colores, muchos timbres y es necesario desarrollar esas cualidades del instrumento”-
Andrés Segovia.*

1. INTRODUCCIÓN

Andrés Segovia es considerado el guitarrista más influyente de la primera mitad del S.XX. No solo por su virtuosismo, sino porque también amplió el repertorio del instrumento a través de transcripciones y pedidos o colaboraciones con compositores no guitarristas.

Sus interpretaciones de obras de los compositores denominados segovianos¹ se han hecho canónicas y hoy en día son de gran ayuda para estudiarlas; y si bien no todas las obras están dedicadas al guitarrista, los compositores se sentían influenciados por sus interpretaciones, además de conocer su renombre y cualidades. No está de más decir que, en muchas obras de estos compositores, Segovia era el revisor, digitador, y arreglista.

Platero y Yo de Mario Castelnuovo-Tedesco es una obra para narrador y guitarra compuesta por 28 piezas sobre el texto de Juan Ramón Jiménez. El compositor toma sólo 28 capítulos para la realización de la música de los 138 que completan la obra del poeta. Segovia fue el primero en recibir e interpretar y grabar once piezas de esta obra sin la narración. En la publicación de la partitura de *Platero y Yo*, Ángelo Gilardino, quien editó y realizó el prefacio, decidió publicarla sin cambios respecto a los manuscritos originales, dejando que el intérprete realice las digitaciones y cambios necesarios para poder tocar las piezas. Por lo cual, la mayoría de estas piezas, tal como están en partitura no pueden ser ejecutadas sin realizar adaptaciones, ya sea cambios de octava o eliminando notas. Además, ya que se trata de piezas por encargo o compuestas en colaboración con Segovia, se busca una interpretación que refleje el estilo interpretativo del guitarrista. En este trabajo, definiremos criterios de adaptación e interpretación del estilo mencionado, para ser aplicados en otras piezas de *Platero y Yo*.

Las piezas tomadas en consideración serán *Platero*, *Retorno*, *La Primavera* y *A Platero en el cielo de Moguer*. La selección de estas piezas se debe a que además de ser grabadas por

¹Andrés Segovia tomó parte activa en la tarea de asesoramiento de aspectos de digitación y otros similares a los compositores que se acercaron al instrumento de seis cuerdas, si bien normalmente la limitó a un reducido número de autores, aquellos cuyas obras mejor se adaptaban a su ideario musical y estético. Son los a veces conocidos como “compositores segovianos”: Federico Moreno Torroba, Manuel M. Ponce, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, Alexandre Tansman y, hasta cierto punto, Heitor Villa-Lobos y Joaquín Rodrigo. (Gimeno, 2013, p.1).

Segovia, forman una “suite” (ya que son de carácter y tempo contrastante) y están siendo trabajadas como parte del repertorio de guitarra de uno de los autores de este trabajo.

Preguntas de investigación:

Algunas incógnitas que podemos realizarnos son:

¿Quién fue Andrés Segovia? ¿Cómo surge su relación con Castelnuovo-Tedesco? ¿Quién fue Castelnuovo-Tedesco? ¿Por qué se lo considera un compositor “Segoviano”? ¿Cuál era el peso del intérprete en ese momento?

¿Cómo interpreta Segovia estas piezas? ¿Por qué la mayoría de estas piezas no pueden ser tocadas como están escritas? ¿Qué influencia tiene el texto de Juan Ramón Jiménez? ¿Por qué es importante conocer la interpretación de Segovia sobre estas piezas? ¿Por qué es tan importante la digitación en mano izquierda en los segovianos? ¿Qué criterios deben tenerse en cuenta para interpretar las piezas de *Platero y Yo* que no han sido grabadas por Segovia?

Propósitos y aportes:

Este trabajo busca definir criterios para la interpretación de las piezas de la Op.190 de Mario Castelnuovo-Tedesco, realizando un análisis sobre las grabaciones de Segovia y las adaptaciones que realizó. Aportando sugerencias y/o alternativas para los guitarristas que se interesen por tocar estas piezas.

Antecedentes:

Debido a la naturaleza del objeto de estudio, se han consultado distintos materiales para la definición de los aspectos que obedecen tanto a las contextualizaciones pertinentes como a especificidades de mayor cercanía a la situación problemática. De esta manera se podría decir que, como referencias biográficas se ha indagado sobre Segovia (1976) “*An Autobiography of these years 1893-1920*” para la construcción de datos sobre la figura del Segovia, su temprana relación con la música y los inicios de su vida académica. Con las mismas pretensiones, se consultaron también archivos de índole audiovisual que han propiciado un mayor esclarecimiento de algunas ideas respecto de las intenciones musicales del intérprete en cuestión.

Por otra parte, dada la necesidad de efectuar contextualizaciones puntuales sobre otros intérpretes, se ha consultado Altamira (2017) “*Historia de la Guitarra y los Guitarristas*

Españoles”. Desde ya que este texto también pudo aportar una vasta información sobre la vida y obra de Segovia.

Matthew Michael Anderson (2011) en su trabajo “*An analysis and performance edition of Mario Castelnuovo-Tedesco’s Rondo for guitar, opus 129*” no sólo realiza un análisis formal y armónico del Rondo de Castelnuovo-Tedesco, sino que también, a partir del manuscrito del compositor (que se halla incompleto) y la edición de Segovia (que carece de digitaciones) busca realizar su propia edición teniendo en cuenta las digitaciones utilizadas por Segovia en otra obra (Sonata op.77). Consensuando entre la edición de Segovia y el manuscrito del compositor, Anderson se dedica a digitar completamente la mano izquierda, ya que, citando al autor:

“Siento que la elección de la digitación de mano izquierda (incluyendo la posición y cuerda elegida) define mejor como sonará la pieza que la digitación de mano derecha usada para articular esas notas” (Anderson, 2011, p.42).

El trabajo de Richard R. Knepp (2011): “*Tracing the Segovia style: collaboration and composition in the guitar sonatas of Manuel María Ponce*” no solo analiza las digitaciones de arreglos realizados por Segovia o las utilizadas en las sonatas de Ponce, sino también, define una serie de criterios utilizados por Segovia los cuales serán tomados en cuenta para este trabajo.

Objetivo general:

Identificar criterios de adaptación e interpretación “Segovianos” en las piezas seleccionadas de la Opus 190 *Platero y yo* y aplicarlos a otra pieza de la misma obra que no haya sido grabada por el guitarrista. En este caso la aplicación se dará sobre *Idilio de Noviembre*.

Objetivos específicos:

- 1) Describir las adaptaciones realizadas por Segovia en sus grabaciones comparándolas con las partituras.
- 2) Analizar y definir los criterios interpretativos en las piezas seleccionadas.
- 3) Aplicar estos criterios a una pieza del *Platero y Yo* que no haya sido grabada por Segovia.

Hipótesis:

A través del análisis de adaptación e interpretación se puede obtener una serie de criterios para aplicarlos a otras piezas, de manera que reflejen el estilo segoviano.

Estrategia metodológica:

En base a las técnicas de investigación que plantea Yuni (2014), se puede decir que, debido a la naturaleza de la situación problemática descrita, se tratará de una investigación explicativa ya que se intentará determinar las categorías y variables vinculadas a un concepto. El enfoque paradigmático tendrá lógica cualitativa, ya que se realiza sobre elementos no necesariamente cuantificables centrandose su atención en la generación de teoría y la especificidad. Referido a las condiciones y contexto, se tratará de una investigación observacional, donde el interés se centrará en la descripción y/o explicación de fenómenos tal como se presentan en la realidad. Este tipo de observación será no participante, ya que el observador no se ve implicado. Por último, en lo que respecta a la dimensión temporal el trabajo será transversal, donde las mediciones de todos los casos se darán en un solo momento.

Primero se realizará una contextualización sobre los guitarristas españoles que han influenciado al artista en cuestión. Luego, un relevamiento de toda la información tanto del intérprete como del compositor, contextualizando cómo surge su relación y destacando la producción que lograron hacer en conjunto. Además, se buscará indagar sobre la escritura de digitaciones en las obras que tocaba Segovia.

Respecto a los materiales para el análisis, utilizaremos la partitura de la editorial Berbén, basada en los manuscritos originales, y las grabaciones de Andrés Segovia del disco *Cinco Piezas de Platero y Yo* (1970) realizado en la discográfica MCA Records Inc. donde se encuentra la pieza *Platero*. Las 3 restantes (*Retorno*, *La Primavera* y *A Platero en el cielo de Moguer*), se encuentran en el disco “Dedication” publicado en 2006, sin embargo, las grabaciones datan del año 1964 con la misma discográfica.

Las definiciones que utilizaremos en nuestro análisis son:

Interpretación: “Proceso por el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización de aspectos de una obra que el compositor no puede señalar con toda precisión. Entre éstos puede haber distintas

elecciones de dinámica, tempo, fraseo y otras parecidas, o bien decisiones mayores respecto a la articulación o las divisiones formales, la regulación de la frecuencia de los clímax musicales, etcétera.” (Diccionario Oxford, 2008, p. 781).

La definición de Adaptación dada por la R.A.E: “Acomodar (se) o ajustar (se) a algo o a alguien, haciendo las modificaciones oportunas”.

Como ya explicamos, si bien la obra es para narrador y guitarra, al ser de un compositor no guitarrista, muchas piezas se tienen que adaptar al instrumento. Elegimos la palabra adaptación por sobre transcripción y arreglo ya que las definiciones de estas últimas no son las mejores para la temática del trabajo. Ambas se suelen utilizar como sinónimo e implican que a una obra de un instrumento se le realizan los cambios necesarios para llevarlo a otro u otros. Y como ya explicamos que esta obra es para guitarra y narrador, ambas definiciones quedan descartadas de este trabajo.

Otra consideración que tendrá mucho peso en este trabajo es la subjetividad del intérprete. Existe la posibilidad de que se encuentren recursos utilizados por el guitarrista que no se puedan ajustar a algún criterio.

A través del trabajo de Knepp (2011), sabemos que a Segovia se lo consideraba un guitarrista con estilo romántico, es decir, sus interpretaciones se basan en su individualidad, por lo cual tocaba a su manera obras de distintos periodos. Esto se puede apreciar en sus grabaciones, destacando el uso de vibrato y rubato, para obtener un énfasis más dramático, y flexibilidad para los ritmos y tempos.

Los criterios de Interpretación que tomaremos en este trabajo son los definidos por Knepp en su trabajo “*Tracing the Segovia style: collaboration and composition in the guitar sonatas of Manuel María Ponce*” (Knepp, 2011, p. 3). Los criterios de Adaptación serán formulados por los propios autores a partir del conocimiento a lo largo del trayecto de la carrera.

1. Criterios de Interpretación:

- Digitación en una cuerda para las líneas melódicas.
- Uso de ligados y glissandos para la articulación.
- Uso de toque libre o toque apoyado.
- Acordes desplegados para la articulación de notas.
- Orquestación basada en la variedad de colores.

- Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica.

Además de estos, creemos que otro criterio que suele utilizar Segovia y no está marcado en el trabajo de Knepp es el uso de efectos, tales como armónicos y e técnicas como el pizzicato, etc., por lo cual decidimos crear este criterio:

- Uso de efectos y técnicas.

2. Criterios de Adaptación:

- Cambios de octava.
- Redistribución de acordes.
- Supresión de notas.

Sin embargo, se debe aclarar que en el transcurso del análisis se han identificado nuevos criterios los cuales fueron aplicados posteriormente en el trabajo.

Una vez terminado el análisis de las adaptaciones y de las interpretaciones, se aplicarán los mismos a la pieza *Idilio de Noviembre*. La razón principal por la cual se ha elegido esta última pieza se debe a que forma parte del volumen III de la obra, ya que las cuatro seleccionadas para este trabajo pertenecen al volumen I y IV. Al mismo tiempo, al ser una pieza de un carácter lírico permite aplicar ampliamente los criterios. Por último, la pieza se sustenta sola, es decir que no precisa del texto para ser interpretada.

2. GUITARRISTAS E INFLUENCIAS

En este capítulo se buscará contextualizar sobre los guitarristas españoles que influenciaron de manera directa o indirecta a Andrés Segovia. Si bien existen otros guitarristas, destacamos a Francisco Tárrega por su visión innovadora, tanto tímbrica como en digitaciones del instrumento, y a sus alumnos Miguel Llobet (maestro y amigo de Segovia) y a Emilio Pujol por su gran aporte guitarrístico.

Para este capítulo nos basaremos en el trabajo de Ignacio Ramos Altamira “*Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*” y el realizado por Graham Wade “*A Concise History of the Classical Guitar*”. La traducción realizada del último texto fue realizada por los autores de este trabajo.



Francisco Tárrega



Miguel Llobet



Emilio Pujol

2.1 Francisco Tárrega:

Basándonos en el trabajo realizado por Altamira (2017) sabemos que:

Francisco Tárrega (Villareal, Castellón, 1852 – Barcelona, 1909) considerado “el Chopin de la guitarra” y la figura fundamental para el impulso de la guitarra clásica moderna, por su absoluta dedicación al instrumento, sus aportes técnicas y artísticas y sobre todo por su enorme influencia en toda una generación de grandes guitarristas del siglo XX que, bajo el influjo y ejemplo de su Maestro, se dedicarán al estudio profundo de la guitarra, a la ampliación de su repertorio y a su difusión y aceptación definitiva como instrumento de concierto. (p.137)

Comenzó a estudiar guitarra con su padre, y cuando su familia se trasladó a Castellón, estudia con Manuel González, un guitarrista reconocido en la ciudad. A los 10 años muestra un virtuosismo impresionante para alguien de su edad y toca frente al prestigioso guitarrista Julián Arcas el cual invita a Tárrega a trasladarse a Barcelona para que tome clases con él. Sin embargo, luego de esto, el contacto entre ambos será escaso y no consta que Tárrega haya tomado clases con el maestro andaluz. No obstante, Arcas será la mayor influencia musical y artística de Tárrega, cosa que se ve especialmente reflejada en sus composiciones, de corte romántico. Mientras vivía en Barcelona, en lugar de asistir al Conservatorio a estudiar música, el guitarrista se dedicó a ganarse la vida en bares y cafés de la ciudad. Por ello, su padre decide traerlo de vuelta a Castellón, aunque años más tarde se escapará a Valencia, donde comienza a ganarse la vida como guitarrista para la burguesía y también estudiará piano. En ese tiempo adquiere su guitarra del famoso constructor Antonio de Torres Jurado.

Tras el servicio militar, Tárrega ingresó al Real Conservatorio de Música en 1874 para estudiar Piano y Solfeo, ya que no existía la enseñanza oficial de guitarra. Sin embargo, el virtuoso de Villarreal se seguía destacando como guitarrista actuando en reuniones sociales. En muy poco tiempo, las actuaciones de Tárrega reportan gran prestigio, lo que le permite realizar giras en España y también en el extranjero.

Luego de sus giras, Tárrega se casa con María Rizo, una guitarrista principiante que conoció en Novelda (Alicante) (Altamira, 2017). Tras vivir en varias ciudades de España y perder dos

hijos, en 1891 el guitarrista decide volver a Barcelona, donde permanecerá el resto de su vida, alternando con estancias en Valencia, Castellón y Alicante, provincias en las que se convertirá en una figura de referencia en los círculos guitarrísticos. A partir de entonces, se dedicó por completo al estudio de la guitarra, la composición y la docencia, tanto en Barcelona como en las ciudades que visitaba. (Altamira, 2017)

En 1902 consigue publicar sus primeras obras, entre las cuales se encuentra el famoso *Capricho Árabe*. Ese mismo año el gran compositor-intérprete comienza a tocar la guitarra con las yemas de los dedos, luego de tocar muchos años con uñas, para conseguir un sonido más puro.

La dedicación de Tárrega al instrumento lo llevó hasta perfeccionar los más mínimos detalles técnicos, descubriendo los nuevos sonidos, efectos y posibilidades tímbricas hasta entonces desconocidas. Para demostrar dichas posibilidades, el guitarrista se dio cuenta que era necesario enriquecer y ampliar el repertorio del instrumento. De este modo, Tárrega comienza a componer obras para guitarra de gran belleza como, *Lágrima*, *Recuerdos de la Alhambra*, entre otras. Además de sus obras propias, también se dedicó a arreglar composiciones, sobre todo de piano, de autores clásicos-románticos. Tanto en sus obras como en sus transcripciones, Tárrega se tomó el trabajo de digitar minuciosamente la mano izquierda para obtener el efecto deseado, lo cual era prácticamente inexistente en periodos anteriores y será de gran influencia para la forma de tocar y digitar de Segovia.

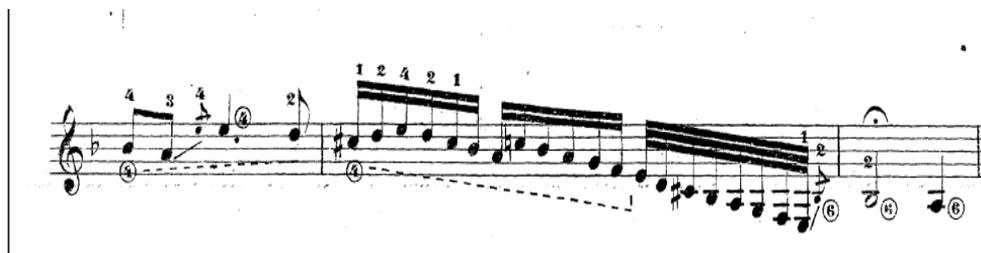


Figura 1: Capricho Árabe.

En la figura anterior se puede observar en qué cuerda pretende que se utilice esa digitación.

Aunque no llegó a publicar ningún tratado para guitarra, Tárrega, sobre todo durante la última etapa de su vida, se preocupó por transmitirles a sus alumnos sus conocimientos sobre el instrumento, la postura, posición de las manos y el uso de banquito bajo la pierna izquierda.

Tárrega muere en 1909 a la edad de 57 años en la ciudad de Barcelona, dejando un gran legado en sus alumnos y allegados a la guitarra.

Este grupo de alumnos que formó Tárrega, que luego se llamaría “Escuela Tárrega”, la conformaron varios guitarristas de renombre como Miguel Llobet, Emilio Pujol, Domingo Prat, Dante Fortea, entre otros, que se encargaron de difundir la escuela de su Maestro en el resto de Europa y América.

2.2 Miguel Llobet:

Miguel Llobet (Barcelona, 1875-1938) considerado el guitarrista más importante de las primeras décadas del siglo XX, fue pionero en realizar transcripciones de obras de compositores sinfónicos españoles y se encargó de difundir la guitarra clásica por todo el mundo. Además, fue el primero en conseguir que un compositor no guitarrista le dedicara una obra para guitarra. Por lo cual, junto con Andrés Segovia, inaugurarán un nuevo periodo donde aparecerán grandes compositores no guitarristas para hacer crecer el repertorio del instrumento.

Llobet comienza sus estudios de guitarra con Magín Alegre, un conocido profesor de guitarra en Barcelona. En el año 1892, por medio de Alegre, entra en contacto con el maestro Tárrega y de manera inmediata empieza a tomar clases con él. Dichas clases se prolongarán hasta el año 1902.

A la edad de 20 años comienza a destacarse como instrumentista, permitiéndole hacer giras por todo el país. Por ese entonces, ya había comenzado a arreglar canciones catalanas con talento y estilo modernista. Estas forman parte del repertorio de muchos guitarristas en la actualidad.

En 1904, Llobet decide mudarse a París, que en esa época era el centro artístico y musical más importante y donde se habían instalado grandes artistas españoles como Albéniz, Casals, Mompou y Falla. Además, tendrá relación con compositores como Ravel, Fauré, Dukas y Debussy.

En 1914, tras el comienzo de la primera guerra mundial, Llobet se ve obligado a abandonar París y decide volver a Barcelona, aunque al año siguiente acompaña al compositor Enrique

Granados a New York por el estreno de su ópera “Goyescas”, aprovechando para presentar su transcripción de la Danza Española N°5 del mismo autor.

En su búsqueda de ampliar el repertorio de guitarra, el intérprete consigue que Manuel de Falla le componga en 1920 su única obra para guitarra solista, el Homenaje *Le Tombeau de Debussy*. Esto, para muchos, significó la primera obra para guitarra de un compositor no guitarrista, estrenada al año siguiente por el guitarrista en una gira por España.

Existen muchas discusiones respecto a si la primera obra de un compositor no guitarrista fue este Homenaje o la Danza en Mi mayor de Federico Moreno Torroba (que luego pasaría a formar parte de la Suite Castellana), dedicada a Segovia. Obra que, según la autobiografía del guitarrista, fue la que inspiró a Falla a componer su Homenaje. Se desconoce la fecha de composición, ya que el manuscrito de la Danza se encuentra perdido, se cree que debe datar de entre la segunda mitad de 1918 y junio de 1921, mes en el cual Segovia haría el estreno en Buenos Aires, Argentina. Sin embargo, para muchos guitarristas y autores, es el Homenaje de Manuel de Falla la obra que hace un quiebre, no solo por su lenguaje sino también porque explota las capacidades del instrumento.

A lo largo de su carrera, Llobet fue amigo y maestro de guitarristas de gran prestigio como, Andrés Segovia, Domingo Prat, Regino y Eduardo Sainz de la Maza y profesor de grandes intérpretes de otros países donde logró llevar la escuela de su maestro Tárrega.

Aunque como compositor no tuvo demasiada producción, la mayoría de sus obras son de inspiración romántica, siguiendo la línea de Tárrega. Armonizó para guitarra un gran número de canciones tradicionales catalanas, quizás su obra más lograda, con piezas como *El Meste* o *El Testament d' Amelia*, en las que mostró su gran sensibilidad y se acercó a la composición modernista del instrumento. Además, realizó muchas transcripciones de compositores sinfónicos, especialmente de compatriotas como Falla, Albeniz y Granados, también interpretó obras de guitarristas románticos y compositores del siglo XX como Villalobos o Ponce, y divulgó al ámbito internacional las obras de Tárrega.

Llobet no solo fue una gran influencia para Andrés Segovia, sino también su amigo y maestro, ambos tenían mucha admiración y aprecio mutuo. Además, compartían el mismo ideal sonoro de toque con uñas, que a diferencia de Pujol y gran parte de la escuela Tárrega buscaban un sonido sin uñas y con la yema de los dedos en la mano derecha.

2.3 Emilio Pujol:

Emilio Pujol (Granadella, Lérida, 1886 - Lérida, 1980) junto con Llobet fue uno de los alumnos más destacados de la escuela Tárrega. Aparte de ser un extraordinario intérprete y profesor, realizó trabajos de investigación sobre la técnica, la historia de la guitarra y en referencia al repertorio, fue pionero en recuperar y transcribir obras de guitarra barroca y vihuela, que habían quedado olvidadas, a la guitarra moderna.

Pujol nació en la localidad catalana de Granadella pero a los 8 años se traslada a Barcelona e ingresa al Colegio Mercantil. Sin embargo, para satisfacer su afición musical, estudia solfeo en la Escola Municipal de Música y su hermano Juan Antonio le acoge en la Estudiantina universitaria que había formado. En este conjunto, Pujol aprenderá bandurria con el maestro Miguel Ramos. (Altamira, 2017). Sin embargo, su gran pasión será la guitarra, luego de abandonar sus estudios de ingeniería, logra que Tárrega lo acepte como su alumno en 1902, convirtiéndose en uno de sus discípulos preferidos tomando clases hasta la muerte del Maestro en 1909.

Tras la muerte de Tárrega, Pujol decide continuar sus estudios musicales en Madrid donde ofrecerá un concierto privado para el rey. Animado por su colega Miguel Llobet, comienza a realizar conciertos por el extranjero.

Tras estudiar musicología en Madrid con Felipe Predrell, se establece en París en 1921 para continuar su formación con Lionel de la Laurencie. En la capital francesa publica sus primeras transcripciones de piezas de los periodos Barroco y Renacentista y sus primeros artículos de investigación sobre la guitarra. También en París, entabla amistad con Joaquín Rodrigo, al que le aconseja la creación de su primera obra para guitarra, Zarabanda Lejana, inspirada en la obra de Luys de Milán. (Altamira, 2017, p. 160).

En 1926 publica sus primeras transcripciones de tablatura en la editorial Max Eschig con trabajos de Milán, Narvaez, Pisador, Fuenllana, Mudarra, Valderrábano, Sanz, De Visée, Roncalli, Bach, entre otros.

El guitarrista ofrecerá conciertos en varios países europeos, donde comienza a incluir en sus programas, a partir de 1927, transcripciones de vihuelistas y guitarristas del siglo XVI y XVII.

Al igual que Tárrega, Pujol no se sentía cómodo en los grandes escenarios, por lo cual sus actuaciones públicas se fueron reduciendo. Esto le permitió centrarse en su labor como investigador y pedagogo. En 1930, permaneciendo en Argentina, Pujol publica varias de sus obras pedagógicas y sus investigaciones más importantes como: “La guitarra y su Historia” (1930), “La escuela razonada de la guitarra” (1934) cuyo subtítulo era: “basada en principios de la técnica de Tárrega”, y “El dilema del sonido en la guitarra” (1934). En este último texto el guitarrista defiende el toque sin uñas, con lo cual Segovia estaría completamente en contra.

Cuando regresa a París, el guitarrista descubre en el Museo Jacquemard André el único ejemplar de vihuela conocido hasta la fecha y encarga la construcción de una réplica al luthier de Barcelona Miguel Simplicio. Con este instrumento, Pujol realizará en 1936 los primeros conciertos con vihuela renacentista.

Pujol compuso 124 obras para guitarra, entre ellas dos conciertos basados en obras de Vivaldi, y realizó más de 275 transcripciones y arreglos de obras de guitarristas, laudistas y vihuelistas del renacimiento y Barroco, y también de autores sinfónicos contemporáneos.

Gracias al trabajo pionero realizado por Pujol, muchos guitarristas han centrado su actividad en la interpretación de música antigua, utilizando réplicas de instrumentos antiguos tales como, vihuelas, guitarras barrocas e incluso guitarras del periodo clásico-romántico.

En conclusión, se puede observar cómo las enseñanzas e ideas de Tárrega no solo fueron heredadas por sus alumnos, sino también por guitarristas que no pertenecían a su escuela. La amistad y enseñanza que genera Llobet en Segovia lo acompañará el resto de su vida musical y el trabajo realizado por Pujol es sin duda el gran aporte para los guitarristas de la siguiente generación.

Respecto a los tres intérpretes expuestos en este capítulo y Segovia, además de su distinción como figuras musicales y la coincidencia temporal que les permitió crear vínculos estrechos; como así las digitaciones y otros principios relacionados con la técnica y la búsqueda de sonoridades específicas, coinciden en un aspecto en particular: aumentar el repertorio de guitarra. Desde ya que las posibilidades de abordar tal compromiso podían darse a través de composiciones propias, realizando encargos a compositores contemporáneos, efectuando transcripciones o retomando música del renacimiento y barroco. Tras su trabajo, la guitarra vuelve a tener protagonismo en la historia de la música; que, como se podrá observar a continuación, significaba para Segovia una de sus principales intenciones.

3. EL INTÉRPRETE Y EL COMPOSITOR:



Andrés Segovia



Mario Castelnuovo-Tedesco

3.1 Andrés Segovia

3.1.1 Su vida artística:

Andrés Segovia (Linares, Jaén 1893- Madrid 1987) fue el guitarrista más famoso de la primera mitad del siglo XX y el personaje fundamental para la aceptación definitiva de la guitarra como instrumento clásico de concierto en todo el mundo.

En una entrevista realizada en el año 1972 en el canal RTVE.es² (Corporación de Radio y Televisión Española) Segovia comenta que se propuso cuatro tareas a las cuales dedicó toda su vida:

- Rescatar a la guitarra de la flamenquería torpe que la tenía casi prisionera.
- Crear un repertorio extra guitarrístico, compuesto por grandes músicos sinfónicos.
- Dar a conocer la belleza de la guitarra y su índole de españolismo universal.
- Que sea aceptada en casi todos los grandes conservatorios y academias musicales del mundo.

No hace falta decir que sus objetivos se han cumplido ampliamente.

Andrés Segovia nació en Linares en 1893, vivió cinco años en Jaén y luego se trasladó con sus tíos a Villacarrillo, ya que ellos no tenían hijos. Pronto sus tíos notaron sus dotes musicales y a la edad de 6 años fue a estudiar violín con Don Francisco Rivera, clases que, según su autobiografía, serían un martirio y las abandonaría.

En el año 1902, Segovia se traslada con sus tíos a la ciudad de Granada donde recibió clases de piano, violín y cello, aunque luego las abandona y decide centrarse en su formación como

² https://www.youtube.com/watch?v=Z1ab7s5_Smg&t=4s (recuperado el 02/01/2021)

guitarrista de manera autodidacta, como comenta en su autobiografía: “*De ahí en adelante yo era ambos, profesor y pupilo*” (Segovia, 1976, p.7).

El intérprete rechaza la guitarra popular y se empeña en aprender la técnica de la guitarra clásica, estudiando por su cuenta libros de música y partituras de Sor, Arcas y Tárrega. Según sus conocidos, Segovia también recibió clases de Agustín Aguilar, un guitarrista de Granada.

En el año 1909 debuta como solista en el Centro artístico de Granada y ese mismo año realiza, según sus propias palabras, su primera transcripción de una obra clásica: el Segundo Arabesco de Claude Debussy. (Altamira, 2017, p.193). Aquí claramente notamos que Segovia no solo buscaba transcripciones del periodo clásico-romántico, sino algo más actual y con un lenguaje distinto como la música del compositor impresionista, Debussy.

En 1912 se traslada a Madrid en búsqueda de darle mayor proyección a su carrera. Es allí donde consigue su guitarra del luthier Manuel Ramírez, el cual se la regaló tras escucharlo tocar. Dicha guitarra lo acompañará durante muchos años de su carrera.

En 1915 viaja a Valencia a conocer a los alumnos de la escuela Tárrega, destacando entre ellos, a Miguel Llobet, quien ejercerá una gran influencia sobre el guitarrista. Llobet lo invita a ir a Barcelona, donde conocerá otros alumnos de Tárrega y realizará varios conciertos en salas muy importantes, entre ellas el Palau de la Música en 1916. En esa época, su repertorio era muy similar al de Llobet, basado en obras de Tárrega, transcripciones, alguna pieza de Sor, Coste o del mismo Llobet.

Tras la gran repercusión que tuvieron sus conciertos en Barcelona, Segovia realiza una gira por España y en 1919 por Sudamérica. En 1924 ofrece su primer concierto en París, interpretando obras como *Homenaje a Debussy* de Falla y las primeras obras dedicadas a él para guitarra de compositores no guitarristas, como: *Sonata* de Moreno Torroba, *Sevillana* de Turina y *Segovia* de Albert Roussel. Luego de este concierto y en los años siguientes, Segovia realizó muchas giras por países como Suiza, Alemania, Rusia, entre otros. En 1927 grababa por primera vez para el sello His Master's Voice. En 1928 realiza una gira por Estados Unidos y, seguido de este, una nueva gira por Sudamérica. En 1929 el intérprete se consagra en Japón. Luego de esto y en adelante, la vida de Segovia se convertirá en una gira constante.

Tras casarse, tener dos hijos y divorciarse, Segovia, entre el año 1930 y 1935, se establece en Suiza, donde comienza a realizar la transcripción de su obra favorita, la Chacona de J.S. Bach.

Segovia se casa por segunda vez, ahora con la pianista Paquita Madriguera. Entre sus regalos de boda, destacamos: *Preludio* para guitarra y clave de Manuel María Ponce y *Fantasia op.145* para guitarra y piano de Mario Castelnuovo-Tedesco. Luego de casarse, se trasladan a Barcelona, aunque debido a la Guerra Civil española (1936-1939) deben abandonar la ciudad en el año 1938. En dicha guerra, la casa de Segovia fue saqueada y todo lo que no era considerado de valor fue destruido. Se perdieron los trabajos manuscritos de muchos compositores, correspondencia que tenía con sus amigos, trabajos y libros de arte.

Tras un breve paso por Génova, Segovia y Madriguera emigran a Sudamérica, residiendo en Montevideo entre los años 1936 y 1944. Tras esto, el guitarrista igualmente continúa con sus giras alrededor del mundo. Pero en el año 1950, dará inicio a sus cursos anuales de Guitarra en Italia y en 1958 hará lo mismo en la ciudad de Santiago de Compostela.

Luego de separarse de Paquita Madriguera, en 1952 Segovia vuelve a España y en el año 1962 se casa con su tercer esposa Emilia del Corral, que, entre sus regalos de boda destacamos la *English Suite* de John Duarte. En 1967 se traslada definitivamente a Madrid, aunque continuará ofreciendo conciertos y clases magistrales hasta su muerte.

3.1.2 Crecimiento del repertorio y otras colaboraciones:

A lo largo de su carrera, compuso pocas obras, principalmente piezas breves: preludios, arreglos de canciones populares y algún estudio. Segovia continuó con la labor de Tárrega y Llobet, dedicándose a transcribir de grandes compositores sinfónicos y, al igual que Pujol, también transcribió laudistas, vihuelistas y clavecinistas de los siglos XVI y XVII, entre sus favoritos, J.S. Bach. Por otro lado, también animó a compositores europeos y latinoamericanos a la creación de obras orquestales y solistas para guitarra, consiguiendo más de 200 obras para el instrumento.

El primero en aceptar su pedido fue madrileño Federico Moreno Torroba (1891-1982) que tras su primer pieza *Danza en Mi* (que luego pasa a formar parte de la suite Castellana) creó varias piezas para el instrumento en los años 20 y en el año 1931 compone sus *Piezas Características* que formarían parte del repertorio de Segovia durante muchos años.

Joaquín Turina (1882-1949), dedicó a Segovia todas las obras para guitarra creadas en los años 20 y 30 (*Sevillana*, *Fandanguillo*, *Ráfaga*, *Sonata* y *Homenaje a Tárrega*). La primera de ellas (*Sevillana*), fue estrenada por el guitarrista en Madrid en 1923.

El músico mexicano Manuel María Ponce (1882-1948) también fue uno de los primeros en crear obras a petición de Segovia. Se conocen cuando el guitarrista realiza una gira por México en el año 1923 y allí le pide a Ponce su colaboración. El compositor acepta y al poco tiempo le envía una obra lo que luego sería el tercer movimiento de la *Sonata Mexicana* (Sonata 1) del año 1923. Entre ambos surgió una gran y larga amistad la cual produjo una gran cantidad de repertorio para guitarra, obras que hoy en día forman parte del repertorio de todo guitarrista que haya transitado la universidad o conservatorio.

Por su parte, el italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) compuso numerosas obras para guitarra tras conocer a Segovia en 1932, siendo su primera obra *Variazioni attraverso i secoli* (1934), la siguieron otras también muy importantes. Tras su salida de Italia por el fascismo, Castelnuovo-Tedesco se instala en Estados Unidos, donde siguió componiendo obras para guitarra, algunas inspiradas en el arte y artistas españoles como Lorca, Jiménez y Goya.

El Polaco Alexandre Tansman (1897-1986) fue otro de los grandes autores para guitarra del siglo XX. Compuso su obra *Mazurka* en 1926 tras escuchar a Segovia en París, y más tarde le dedicó otras, entre las que destacan *Cavatina* (1951) y la *Suite en Modo Polonico* (1962).

Tras componer la Zarabanda lejana en 1926, con colaboración del guitarrista Emilio Pujol y ante la insistencia de Miguel Llobet, Joaquín Rodrigo (1901- 1999) decide seguir componiendo para el instrumento, realizando una buena producción para guitarra donde se destaca su obra más famosa, el *Concierto de Aranjuez*, dedicado al guitarrista Regino Sainz de la Maza. Cuando Segovia vuelve a España en los años 50, Rodrigo le dedicó *Tres piezas españolas para guitarra* (1954) y su segundo concierto para guitarra y orquesta: *Fantasia para un Gentilhombre* (1954), inspirada en la obra de Gaspar Sanz.

El compositor brasileño Heitor Villalobos (1887-1959), había creado obras importantes en su juventud como la *Suite Populaire Bresilienne*, pero cuando se trasladó a París y conoció a Segovia, le dedicó al maestro español sus *Douze Etudes* compuestos en 1929 y publicados por Segovia en 1950. Posteriormente, compoendría sus *Cinq Préludes* (1940) y su *Concierto* para guitarra y pequeña orquesta dedicado a Segovia.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, el catalán Federic Mompou (1893-1987) sería uno de los últimos músicos españoles en componer para Segovia, dedicando su *Suite Compostelana* (1962).

Desde las primeras obras de artistas sinfónicos dedicadas a la guitarra que fueron compuestas gracias a Segovia la lista de autores que han creado para el instrumento sigue creciendo durante el siglo XX. Segovia consagró la guitarra de manera definitiva como instrumento clásico.

A lo largo de su vida, Segovia utilizó guitarras de diversos luthiers (Ramírez, Hauser, Ramírez III, Fleta, etc.). Sin embargo, otro de sus grandes aportes estaría en colaborar con el desarrollo y uso de cuerdas de nylon, ya que al utilizar estas en lugar de las de tripa, se lograba obtener mucha más resistencia y sonoridad. En 1946, Segovia pidió a que desarrollara las cuerdas de nylon, dichas cuerdas fueron introducidas por el guitarrero Albert Augustine (Augustine Strings). Después de varias pruebas realizadas en conjunto, su resultado fue un gran éxito y se generalizaron para todos los guitarristas del mundo.

Muchas de sus colaboraciones para aumentar el repertorio son, sobre todo, con compositores españoles con impronta nacionalista, y a los extranjeros que más colaboraron con él (Ponce y Castelnuovo-Tedesco) también les pidió que compongan sobre temas españoles. Pensamos que esto se debe a que parte de sus objetivos era mostrar el índole de españolismo universal del instrumento.

Existen muchos otros compositores que le dedicaron obras a Segovia, los cuales no entran en la lista de “Segovianos”. Pensamos que algunas razones por las que no se han considerado podrían ser que su producción es muy pequeña o no compartían la estética tradicionalista del guitarrista, por lo cual, éste, no tocaría nunca esas piezas. Obras como “*Quatre pieces breves*”(1933) de Frank Martin, “*Segoviana O.p 366*” (1957) de Darius Milhaud, “*Serenade O.24*”(1923) de Arnold Schoenberg (para clarinete, clarinete bajo, violín, viola, cello, mandolina, guitarra y barítono), entre otras, tuvieron que esperar guitarristas de la nueva generación para ser interpretadas.

El peso de Segovia fue muy grande, en muchos casos al editar y publicar cambiaba a su gusto las partituras respecto a los manuscritos originales. Esto puede deberse también a que, parafraseando a Segovia en la entrevista realizada en 1972: *La obra pertenece tanto al artista como al autor*. Ejemplos de eso puede verse en obras de Ponce o los estudios de Villalobos

publicados y editados por el guitarrista. Actualmente al trabajar estas obras se suele utilizar la edición realizada por Segovia y el manuscrito del compositor.

3.1.3: Su labor pedagógica:

En su labor pedagógica personal, el incansable guitarrista creó y arregló además algunos ejercicios para el aprendizaje del instrumento (Ejercicios diarios, Escalas diatónicas mayores y menores y Ejercicios para guitarra de Fernando Sor), que han sido muy apreciados por varias generaciones de guitarristas. (Altamira, 2017, 212).

Otro libro para conocer un poco más la postura o técnica de Segovia es el publicado por Vladimir Bobril (1972) "*The Segovia Technique*", el cual, si bien no está escrito por el guitarrista, está revisado por el mismo.

Además de sus ejercicios, se destacan sus cursos anuales en Italia, España, Gran Bretaña o Estados Unidos, en los cuales todos los guitarristas querían participar.

Segovia supo pulir la técnica y guiar a quienes luego serían grandes intérpretes, los cuales, seguirán contribuyendo para la difusión y desarrollo técnico, instrumental y de repertorio de la guitarra. Entre sus alumnos destacados se encuentran: Abel Carlevaro, Alirio Díaz y John Williams.

Tras la muerte de Segovia en Madrid en 1987, su legado artístico fue donado a la Fundación Andrés Segovia por su mujer, el cual era dirigido en su momento por el prestigioso guitarrista, pedagogo y compositor italiano Ángelo Gilardino, quien ha hecho públicas numerosas partituras inéditas de obras para guitarras dedicadas a Segovia, entre ellas, la obra de la cual analizaremos ciertas piezas en este trabajo, *Platero y Yo* Op.190 de Mario Castelnuovo-Tedesco.

3.1.4 Sus digitaciones:

Aquí analizaremos brevemente algunas digitaciones realizadas por Segovia en obras de distintos periodos:

En el siguiente fragmento se puede observar cómo Segovia agrega ligados de mano izquierda como herramienta de articulación y luego mantiene el mismo criterio. Vale aclarar que todos los ligados fueron agregados por Segovia, ninguno está en el original.



Figura N°2 *Guárdame las vacas* de Luis de Narváez.

En esta gavotte de Roncalli se puede apreciar la conducción melódica que realiza Segovia en una sola cuerda, ya que, en lugar de tocar la nota SOL de la semicorchea del cuarto tiempo en la primera cuerda (como lo viene haciendo con el acorde), busca el color y sonoridad de la segunda cuerda, por lo cual, el compás siguiente le queda digitado completamente en segunda cuerda.



Figura N°3 *Gavotte de Ludovico Roncalli*.

En esta transcripción de Mendelssohn podemos apreciar el uso de armónicos y pizzicato, demostrando la variedad de timbres y efectos que se le puede dar en guitarra al transcribir una obra de un compositor sinfónico.



Figura N°4: *Canzonetta Felix Mendelssohn*.

En este fragmento se puede apreciar la mano de Segovia como si fuese “co-autor” de la obra, ya que el acorde de compás 3 las notas SI bemol y MI bemol (enmarcadas en rojo), no están en el manuscrito original. Creemos que la razón por la cual Segovia agrega estas notas es que busca destacar más ese II Bemol, acorde típico de la música andaluza tomando cromáticamente las notas anteriores RE y LA. Existen otros fragmentos donde se puede observar mejor los cambios del guitarrista, sin embargo, nos pareció importante este ya que el acorde de compás 3 se suele rasguear (cosa que hace Segovia), lo que provoca una articulación con las notas siguientes.

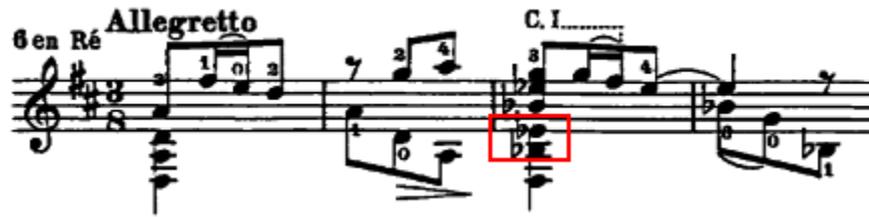


Figura N°5 *Sonatina Meridional* de Manuel María Ponce.

Los glissandos y cambios tímbricos, tales como *sul tasto* o *sul ponticello*, no se observan en estos ejemplos, sin embargo, se pueden apreciar claramente en las grabaciones.

3.2 Mario Castelnuovo-Tedesco

En esta sección del trabajo nos basaremos íntegramente en el trabajo realizado por Corazón Otero (1999) *“Mario Castelnuovo-Tedesco, His Life and Work for the Guitar”*, se buscará obtener una aproximación de la producción para guitarra de Castelnuovo-Tedesco, destacando las obras en colaboración con Andrés Segovia.

Al ser un texto en inglés, la traducción de lo redactado en este trabajo fue realizada por los autores de este trabajo.

“La guitarra es el instrumento favorito de los Románticos y acompaña sus sueños. Espero que la guitarra acompañe los sueños de nuestros artistas contemporáneos, como lo hace con los míos”. –Mario Castelnuovo-Tedesco (Citado por Otero, 1999, p.128)

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) fue uno de los compositores italianos más prolíficos de la primera mitad del siglo XX. Su producción musical cuenta con siete óperas, ocho cantatas y oratorios, cuatro ballets, veintiuna piezas orquestales, obras para: coro, arpa, órgano, piano, violín, viola, violonchelo, guitarra y mucha música para cine.

3.2.1 Primeros años:

Mario Castelnuovo-Tedesco (a partir de ahora solo Tedesco) nació en el año 1895 en la ciudad de Florencia, Italia. Comenzó a estudiar piano con su madre a una edad temprana, lo que constituyó un primer acercamiento a la disciplina.

Dos eventos de la juventud de Tedesco contribuirían a despertar su vocación musical. A los 6 años asiste a su primera ópera, *Carmen* de Bizet, la cual seguiría siendo una de sus óperas favoritas. Su segunda gran experiencia fue al oír la Quinta sinfonía de Beethoven.

A la edad de 9 años, el compositor ejecuta en el piano una mazurka y nocturno de Chopin y además, su primer composición “Piccolo Valse, op.1”. Al terminar, su padre le permite seguir estudiando música, pero sólo como un pasatiempo. Así, Edgardo Del Valle se convirtió en su profesor de piano. A la edad de 10 hizo la primera publicación en una revista de niños “Il Passerotto”.

En 1907, a la edad de 12 años, ingresó al Conservatorio de Música “Luigi Cherubini” en Florencia. Además, a la par mantenía sus estudios en la Escuela Secundaria Galileo, teniendo buenas notas mientras continuaba con sus estudios musicales.

En 1909, a la edad de 14 años, él compuso tres suites para piano: “Suite Nelo stile italiano”, “English Suite” y “Suite Francese”, que fueron tocadas por Alfredo Oswald. En su segundo año del conservatorio, Tedesco comenzó a componer música descriptiva, el tema elegido fue su amada Florencia. El compositor estaba enamorado de su ciudad, lo cual se ve reflejado en muchas composiciones, como por ejemplo “Primavera Florentina” y “Cielo di Settembre”. Al terminar el secundario continúa sus estudios de manera privada con su tío Graziano mientras estudia composición en el conservatorio. Su primer maestro fue Antonio Scontrino, al cual no le gustaba y desaprobaba las composiciones de Tedesco y luego con Ildebrando Pizzetti, quien no sólo aceptaba su música sino también le dio libertad compositiva, sin embargo, fue muy demandante en su enseñanza de armonía, contrapunto y fuga.

En 1913, al terminar sus estudios en el Liceo, viajó a España por primera vez, experiencia que le dejará grandes impresiones que se reflejarán en su música. Al año siguiente terminó sus estudios de piano y en 1918 obtuvo su título de compositor en el Conservatorio de Música de Bologna.

En 1919 tras escribir un ensayo sobre una obra de Manuel de Falla, ambos compositores se conocen en Florencia donde surge una gran amistad.

En 1920 comenzó a escribir su ópera basada en Machiavelli 's *Mandragola*, completada en 1923. Además, siendo gran admirador de Shakespeare, Tedesco escribió música para las

tragedias y comedias del dramaturgo, dando un total de 33 composiciones publicadas en 12 volúmenes.

Durante los años siguientes Tedesco conocerá a grandes intérpretes como el pianista Walter Gieseking, el violinista Jascha Heifetz, entre otros. Por supuesto, continuará con su composición, produciendo mucha música de cámara.

3.2.2 La presencia de Andrés Segovia:

En 1932 se interpretó su Quinteto para piano y cuerdas en el festival internacional de Venecia. En dicho festival se encontraban grandes figuras de la música, entre ellos, Manuel de Falla y Andrés Segovia. Ambos, luego del concierto, le expresaron admiración por su composición.

A pesar de compartir el festival, Segovia y Tedesco no tuvieron la oportunidad de hablar de la guitarra. En el último día Segovia le pregunta a la esposa del compositor si este estaría dispuesto a escribir una obra para él y le deja su dirección para que Tedesco le escriba.

Luego de esto, Tedesco le escribe a Segovia: *“Querido Segovia: sería un gran placer escribir algo para ti, porque he tenido la ocasión de admirarte muchas veces, pero debo confesar que no conozco tu instrumento y no tengo la más remota idea de cómo componer para este.”* (Citado por Otero, 1999, p.41).

Segovia le responde con una nota que mostraba cómo se afinaba la guitarra y dos piezas: *Variaciones sobre un tema de Mozart* de Fernando Sor y *Variaciones y fuga sobre “La Folia”* de Manuel María Ponce. Tras estudiar estas obras, Tedesco decide componer con la misma forma de las piezas enviadas por el guitarrista. Así, surge su primera obra para guitarra *Variazioni attraverso i secoli* (Variaciones a través de los siglos).

En 1934, Segovia da un concierto en Florencia, incluyendo en su repertorio la primera obra de Tedesco. Al día siguiente, Segovia le recuerda que el compositor italiano Luigi Boccherini (1743-1805) fue un gran admirador de la guitarra y le sugirió al Tedesco componer una obra en su honor, una sonata de cuatro movimientos. Al compositor le gustó la idea y compuso su Sonata *Omaggio a Boccherini* Ese mismo año Tedesco conoce a Aldo Bruzichelli, un joven

guitarrista al cual luego le dedicaría una obra: *Aranci in Giori*. Dicho guitarrista también será dedicatorio de la obra *Platero y Yo*.

Tiempo después, llega otra sugerencia de Segovia: “*Paganini era un gran admirador de la guitarra. ¿Por qué no escribes una obra en homenaje a Paganini?*”. A Tedesco le fascinó la idea y el resultado fue el *Capricho Diabólico* donde utiliza el tema de “la campanella” perteneciente al segundo concierto del violinista. Luego en esta obra fue arreglada para guitarra y orquesta, a pedido de Segovia.

Entre 1936 y 1937 Tedesco compone unas variaciones para guitarra dedicadas a J. Guilloux, un crítico de Génova, el cual dijo que el *Omaggio a Boccherini* era una linda pieza pero que en manos de Segovia hasta una canción popular como “*J’ai du bon tabac*” sonaría como una “masterpiece”. Tras esto el compositor le envía *Variations plaisantes sur un petit air populaire* cuyo tema es “*J’ai du bon tabac*”.

En esta misma época, Segovia le pidió a Tedesco componer una obra para guitarra y orquesta, pedido que dejó al compositor intrigado y perplejo, ya que no conocía ningún precedente de este tipo de obra. En su lugar, escribió otro trabajo para guitarra sola *Tarantella*, por supuesto, dedicada a Segovia.

A partir de 1938 el futuro se empieza a ver oscuro para Tedesco, al ser de origen judío, el antisemitismo y la ley racial en Italia lo estaba preocupando mucho. Por lo cual el compositor evalúa la opción de dejar su amada ciudad. En navidad de ese mismo año, Segovia viajó a Florencia y lo animó a irse, a empezar una nueva vida en América. Conmovido y confortado por las palabras de su amigo, Tedesco le compondrá su primer *Concierto (No. 1 en Re)* para guitarra y orquesta, terminado en enero de 1939. Ya para julio de ese mismo año, la familia Tedesco estaba en camino a New York.

Tras tener un primer momento no tan bueno en Estados Unidos, en 1940 recibe la llamada de su amigo Heifetz, preguntando si aceptaría un contrato con la compañía Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) de Hollywood. Tedesco aceptó sin titubear y en octubre de ese mismo año se mudó a Los Ángeles. Luego de seis meses y viendo que su posición estaba asegurada en MGM, el compositor se trasladó nuevamente a Beverly Hills donde luego compraría una casa.

Andrés Segovia mientras vivía en Uruguay en 1943, le vuelve a pedir que componga para guitarra. Tedesco compuso para el *Serenade* para guitarra y orquesta de cámara. No era un concierto, pero la guitarra tenía partes importantes, con cadencias.

Luego de finalizar su contrato con MGM en el año 1943, Tedesco eligió trabajar de manera más libre, por lo cual no renovó su contrato y comenzó a trabajar como “freelance” para otras compañías como Columbia, Universal, entre otras.

En 1945 Segovia se trasladó a Estados Unidos, ahora más cerca de Tedesco y su comunicación volvió a ser frecuente. En ese tiempo, el guitarrista le pide al compositor que arregle el *Capricho Diabólico* para guitarra y orquesta, Tedesco dejó la parte de guitarra igual y solo agregó la orquesta. Al año siguiente, compuso su “Rondo” para guitarra.

En 1947, Tedesco compuso su *Suite* para guitarra sola. En esta época, Segovia interpretó en Los Ángeles el concierto N°1 del compositor (Concierto en RE).

En 1949 Tedesco compuso *Fantasia* para guitarra y piano, dedicada a Segovia y su esposa, Paquita Madriguera. En el año 1950, se le pidió a Segovia formar parte de un concierto de música de cámara, a lo cual el guitarrista responde que solo participaría si Tedesco compone un quinteto para guitarra y cuerdas. El compositor acepta y la obra es estrenada al año siguiente por Segovia y el Cuarteto Paganini. En ese mismo año, 1951, Tedesco compone *Romancero Gitano* para guitarra y coro mixto, utilizando el texto de los poemas de Federico García Lorca, manteniéndolo en español. Tras su visita a España en 1913, todas las notas de este Romancero Gitano son recolección de su visita. 7 poemas fueron elegidos y se le puso música a modo de madrigal, para cuatro voces acompañadas por guitarra.

Ya para 1953 Segovia le encarga su segundo concierto para guitarra y orquesta a Tedesco, el cual terminó de manera increíble en marzo de ese mismo año. Compuesto por 3 movimientos donde el primero y el último son los más cortos y el segundo, el más largo.

En 1954 Tedesco compone *Rondel* para el guitarrista Siegrfried Behrend. Esta obra forma parte de sus “Greetings Cards op.170”, en las cuales utilizaba como tema el nombre de la persona a quien se la dedicaba. Luego de esta, también le dedica una a su querido amigo Segovia llamada *Tonadilla*. En el invierno de este mismo año, comenzó a componer su *Entremeses de Cervantes*, que al final lo titularía *Escarramán*, una suite de danzas españolas del siglo XVI

para guitarra, dedicadas a su amigo Arturo Loria. Esta suite contiene seis danzas: Gallarda, El Villano, Pésame dello Amor, El Rey Don Alonso el bueno, La Guarda Cuydadosa. Al igual que muchos de sus trabajos que escribió para guitarra (sin contar las *Greetings Cards*) se lo envió a Segovia.

En 1955 Tedesco compuso *Tre preludi Mediterranei* para guitarra en memoria de su amigo Renato Bellengt, compuesto por Serenatella, Nenia y Danza. Al año siguiente, Segovia le pide que componga una Passacaglia, el compositor acepta y la escribe *Passacaglia "Omaggio a Roncalli"*, es una pieza larga con una fuga al final. Al recibirla, Segovia estaba deleitado y agradecido.

En 1956 Tedesco compone *Ballata* para voz y guitarra, sobre el texto del poeta Florentino Guido Cavalcanti (1255-1300), la pieza fue dedicada a la joven cantante Mayra Freund.

En 1957 Tedesco compone *Lullaby* para guitarra, tomando de Ninna- Nanna, su primera obra para canto y piano. En el verano del mismo año, compone un ciclo de diez canciones para barítono y guitarra, *Die Vogelweide*, sobre el texto de Walther von der Vogelweide (1156-1230) quien fue un compositor, poeta y cantante alemán.

En 1960 Compose *Platero y Yo* para guitarra y narrador, basado en el texto de Juan Ramón Jiménez, consiste en una serie de 138 capítulos donde una persona le habla a su burro en una manera filosófica. Tedesco seleccionó 28 de estos para componer su obra. Al ser muchas piezas, el compositor decidió dividirlo en cuatro volúmenes de 7 piezas cada uno.

El compositor considero *Platero y Yo* y *Romancero Gitano* como sus trabajos más poéticos para guitarra. Al terminar la obra, se las envía a Segovia.

3.2.3 Nuevos Talentos:

Luego de componer para unos pocos guitarristas, además de Segovia, empiezan a aparecer guitarristas de gran renombre que se relacionan con el compositor italiano.

En el año 1961, compone la *Sonatina Canónica O.196* para dos guitarras, en tres movimientos. Al terminarla, le envió una copia al prestigioso dúo Presti-Lagoya.

Luego, compuso *Tre Preludi al Circeo* para guitarra sola, obra dedicada al compositor italiano Carlo Napoli. En ese mismo año, termina de componer sus *24 Caprichos de Goya*, en memoria de los grabados realizados por Francisco José de Goya y Lucientes. Estos caprichos están basados en ritmos y danzas populares españolas como fandango, habanera, tango, jota, vito y zortziko y los que fueron aceptados por la corte de España, minué, gavotta, bourre, entre otros. Esta obra fue dedicada a su hijo menor, Lorenzo y, al igual que *Platero y Yo*, dividida en 4 volúmenes.

En 1962 Tedesco ya estaba componiendo sus *Préludes et Fugues Bien Tempérées* para dos guitarras, dedicado al dúo Presti-Lagoya.

Otra obra de su serie *Greetings Cards* fue *Canzone Siciliana*, escrita en el nombre del guitarrista italiano Mario Gangi. Además, en esta misma época, arreglo cuatro canciones para voz y guitarra, dedicadas a Olga Coelho y Andrés Segovia. Dos de estas canciones (*Romance del Conde Arnaldos* y *Ermita de San Simón*) están tomadas de sus *Cinco canciones para Voz y Piano* y las otras dos son Shakesperianas: *Seals of Love from Measure for Measure* y *Arise, from Cymbeline*.

Ese mismo año, 1962, terminó su *Concierto* para dos guitarras y orquesta, dedicado y estrenado por el dúo Presti-Lagoya.

En marzo de 1963, Christopher Parkening, alumno de Tedesco y guitarrista, toca el Concierto N°1 en Re. Al compositor le gustó tanto su presentación que le dedicó 2 obras, *Melancholia*, luego de su concierto y más adelante, en noviembre, le compone una “*Greetings Cards*” *Ballatella* basada en el nombre.

En 1964, Tedesco conoce al guitarrista Oscar Ghiglia, al cual también le compone una *Greetings Cards*, basada en su nombre, cuyo título luego fue “*Romanza*”. En el mismo año compuso *Sarabande*, basada en el nombre de Rey de la Torre.

En 1965 Tedesco compone *Sonatina for Flute and Guitar*, de tres movimientos, dedicada a Werner Tripp and Konrad Ragossnig.

Otra *Greetings Cards* fue dedicada a Hector García, llamada *Canción Cubana*.

Como tributo al compositor inglés Henry Purcell, Teedesco compuso *Homage to Purcell*, obra dedicada a su alumno Roland Purcell. Usando los nombres de Ronald y Henry Purcell.

En 1966 compuso 3 obras para su serie *Greetings Cards Canción Venezolana*, dedicada a Alirio Díaz. *Canción Argentina*, basada en el nombre de Ernesto Bitetti y *Estudio* dedicada a Manuel López Ramos.

En 1967, el guitarrista italiano Ruggero Chiesa le sugirió a Tedesco la idea de componer y publicar una serie de Estudios para guitarra. El compositor aceptó y compuso las primeras 14 piezas para el primer libro de estudios.

En este mismo año, Tedesco compondría 6 piezas como presentes para sus amigos guitarristas usando sus nombres: Ruggero Chieza (*Aria di Chiesa*); Laurindo Almeida (*Brasileira*); Jiro Matsuda (*Japanese Print*); Angelo Gilardino (*Volo D'Angeli*); Ernest Calabria (*Canzone Calabrese*); Eugene di Novi (*Tarantella Campana*).

En septiembre de ese mismo año John Duarte le pide que componga una obra en memoria de Ida Presti, por lo cual, compone la *Fuga Elegíaca* que luego fue publicada en la revista *Guitar Review*.

Al comienzo de 1968 Tedesco termina de escribir su segundo libro *Appunti, Preludi e Studi Facili per Chitarra*. Su primer libro de ejercicios contiene once piezas, el segundo dieciséis. Tras una enorme producción para instrumentos, distintas agrupaciones y música de cine, ese mismo año, 1968, fallece Tedesco a la edad de 72 años en Beverly Hills.

Para finalizar, según Otero (1999): Dentro de su trabajo, su producción para guitarra engloba una parte importante del repertorio. Compuso más de 100 obras para guitarra sola, 5 para guitarra y orquesta, un quinteto para guitarra y cuerdas, dúos para guitarra y voz, guitarra y piano, guitarra y flauta y dos guitarras. Sus composiciones aparecen en el repertorio de muchos guitarristas; teniendo como principal inspiración al intérprete Andrés Segovia. (p.135)

3.2.4 La producción realizada junto a Segovia:

Puede que ciertas obras no estén dedicadas o tampoco sean pedidos de Segovia, sin embargo, él era el primero en recibir estas obras. Era el guitarrista de referencia para Tedesco.

Realizando una breve síntesis, la producción realizada en conjunto es:

Guitarra solista:

Variazioni Attraverso Secoli Op.71; Sonata ‘Omaggio a Boccherini’ Op.77; Capriccio Diabolico ‘Omaggio a Paganini’. Op. 85; Tarantella Op.87a.; Variations Plaisantes sur un petit air populaire Op. 95; Rondo Op. 129, Suite Op. 133; Tonadilla op.170; Tre preludi Mediterranie. op. 176; Escarraman op.177; Passacaglia ‘Omaggio a Roncalli’ Op.180; 24 caprichos de Goya op.195.

Guitarra y Orquesta:

Capriccio Diabólico Op.85b para guitarra y orquesta; Concierto No 1 en D op. 99; Serenade op.118; Concierto No. 2 en C. op.160.

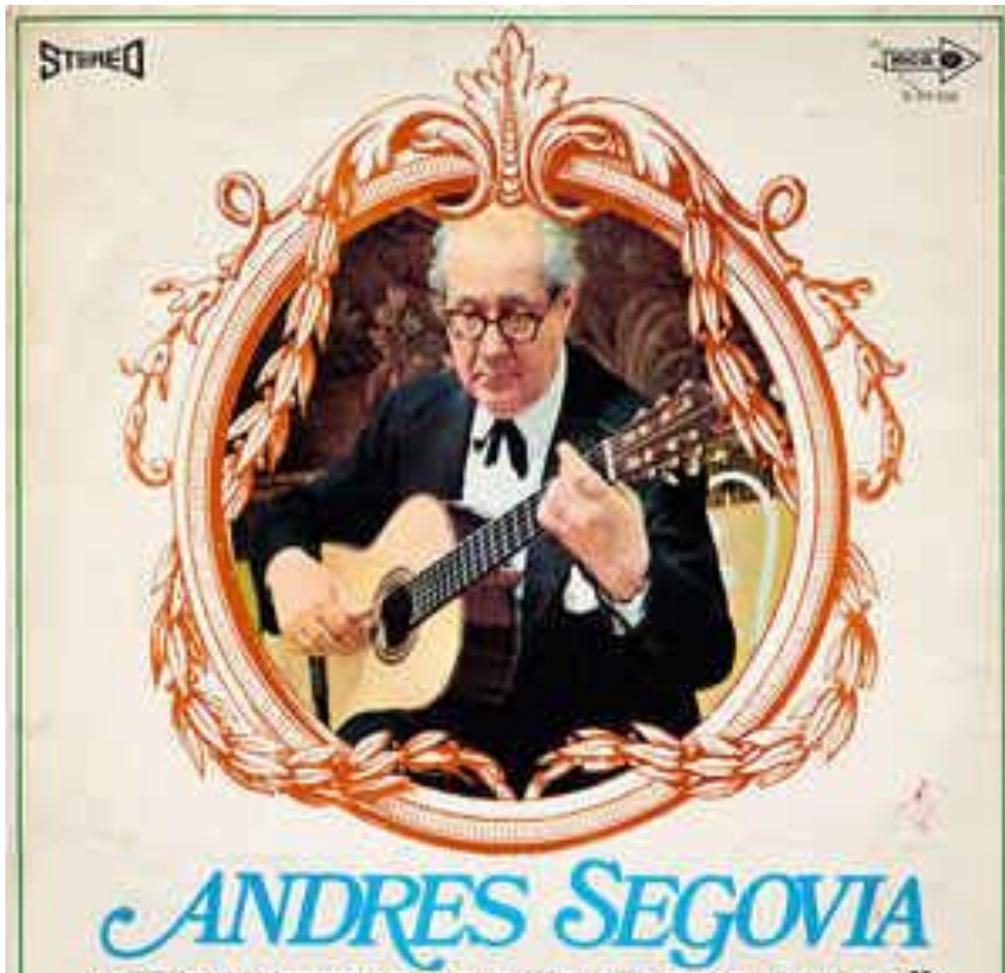
Música de Cámara:

Quinteto para guitarra y cuerdas op.143; Romancero gitano op.152; Fantasía op.145; Platero y Yo op.160; Shakesperianas: Arise y Seals of Love op. R24 (no publicada); Romance del conde Arnaldos y Ermita de San Simón.

Para cerrar este capítulo y centrarnos en el análisis de las cuatro piezas, citaremos un artículo que Tedesco escribió sobre Segovia:

“Como artista, él es conocido por su refinada, imaginativa y perfecta música. Ha hecho de la guitarra un instrumento expresivo, como nunca ha sido y tal vez nunca vuelva a ser, conteniendo la pureza del laúd, el alma del clave, la dulzura del arpa. Es un instrumento casi ‘atemporal’. Yo no hubiese escrito para guitarra si no hubiera sido por Segovia; él me la reveló y es ‘su culpa’ si ahora mi música de guitarra forma una de las partes más predominantes de mi producción. Si en el futuro fuese tocada un poco o no tocada en absoluto, yo igualmente estaría feliz y orgulloso de haber compuesto para él. Como amigo, él es parte de mí, como él lo es para aquellos que han tenido la suerte de estar cerca de él. Es noble, refinado, generoso y caballeroso. ‘español’, en el mejor sentido de la palabra.” (Citado por Otero, 1999, pp.127-8)

4. OPUS 190 PLATERO Y YO PARA NARRADOR Y GUITARRA



Como ya comentamos, *Platero y Yo* para guitarra y narrador está basado en el texto de Juan Ramón Jiménez y consiste en una serie de 138 capítulos donde una persona le habla a su burro en una manera filosófica. Tedesco seleccionó 28 de estos para su obra, la cual, al estar compuesta por muchas piezas, decidió dividirla en cuatro volúmenes de 7 piezas cada uno.

Basándonos en el artículo de Nogales Barrios (2018) “*La Música en Juan Ramón Jiménez: Una aproximación al Platero y yo de Mario Castelnuovo-Tedesco*” publicado en *Cuadernos de investigación musical*, sabemos que:

“Según el musicólogo Ángel Gilardino (2018), Tedesco compuso cuatro itinerarios paralelos a través del libro de Juan Ramón Jiménez, es decir, los movimientos de los cuatro volúmenes no son correlativos y no forman una unidad en su conjunto, sino que” ... “son cuatro itinerarios distintos a través del libro pero con una coherencia argumental de principio a fin. Esta disposición está pensada por el propio compositor, ya que Segovia le había prometido grabar la obra en etapas distintas con el actor José Ferrer. Por lo tanto, Tedesco preparó cuatro selecciones (cuatro volúmenes), de siete movimientos cada una. Cada uno de los volúmenes podrían haberse grabado independientemente, y en cada uno se habría podido encontrar un recorrido de comienzo a fin a través de la historia de Platero y yo. También dice Gilardino (2018) que es posible escoger movimientos de distintos volúmenes para ser interpretados, y aun así la obra seguiría teniendo sentido, ya que también es concebida como un todo y tiene, por lo tanto, una unidad.” (p.62)

Lamentablemente, el proyecto Segovia-Ferrer no se concretó y el guitarrista, como ya comentamos en la introducción, grabó once de estas piezas sin narración. Si bien muchas de ellas pueden ser tocadas sin narración, hay otras que dependen del texto, ya que la música lo refleja.

Para conocer un poco más acerca de la edición de estas piezas, citamos secciones del prefacio realizado por Ángel Gilardino (1972):

“He renunciado deliberadamente a la revisión instrumental al igual que a la digitación de las piezas musicales en tanto que la existencia de una enorme cantidad de

versiones manuscritas de estas composiciones musicales ha engendrado tal confusión que se hizo aún más necesario publicar el texto original en su integridad (tales versiones, que han eludido el control del Autor y de sus herederos, son - en la mayoría de las instancias- desprovistas de todos los fundamentos de autenticidad, permaneciendo en desacuerdo entre ellas, por supuesto)...” (p. 4)

Esto que comenta Gilardino de las transcripciones de la obra de Tedesco, parece ser que era una práctica común, ya que luego de las grabaciones de Segovia, muchos guitarristas querían tocar las obras y al no haber partitura publicada, recurrieron a las transcripciones, las cuales contaban con gran cantidad de errores. Esto nos recuerda a un caso particular: *Suite I* en La menor de Manuel María Ponce, que según el trabajo realizado por Alcázar (2000) “*Obra Completa para Guitarra de Manuel M. Ponce*”, Segovia, para no tener tantas obras de dicho compositor en su repertorio, tuvo la idea de atribuírsela a S. L. Weiss. Al ser una obra de un compositor del barroco, no tenían que pagar regalías por derechos de autor, lo que permitió que surjan muchísimas versiones transcritas de esta obra.

Retomando el prefacio de *Platero y Yo* realizado por Gilardino (1972) dice:

“Cualquier guitarrista que quiera ejecutar estas composiciones tendrá que realizar cambios apropiados en algunos detalles, a fin de adecuar estas partituras a su ejecución: este problema será recompensado con la certeza única de haber sido capaz de trabajar con el texto original, que, a fin de ser comprendido, requiere una cuidadosa evaluación entre la adherencia y la identificación de relaciones entre el texto musical y literario.” (p.4)

Luego de esta contextualización sobre la obra, comenzaremos a realizar el análisis de las piezas seleccionadas.

Indicaciones:

Aquí mostraremos las indicaciones que utilizamos y se encontrarán a lo largo del análisis:

Mano Izquierda:

Índice: 1

Mayor: 2

Anular: 3

Meñique: 4

El pulgar no se utiliza.

Los números dentro de un círculo simbolizan la cuerda, por ejemplo: ① (primera cuerda)

El símbolo [^] significa toque apoyado de los dedos de mano derecha, por ejemplo: a[^] (anular apoyado)

Mano derecha:

Pulgar: p

Índice: i

Mayor: m

Anular: a

No hacemos uso de meñique

Vale aclarar que cuando hacemos un comentario respecto a la posición en la guitarra, va a estar determinada por la posición del dedo 1, por ejemplo: si el dedo 1 se encuentra en el sexto traste, será sexta posición.

No podemos decir con seguridad que las digitaciones que se utilicen en este trabajo sean realizadas por Segovia. Lo que se busca mantener es la cuerda en la que las hace.

Para demostrar los criterios elegidos por Segovia, seleccionamos los fragmentos que consideramos más importantes.

4.1 Las cuatro piezas:

4.1.1- I Platero

Platero es la primera pieza de la obra de *Platero y yo* de Tedesco sobre el capítulo 1 del texto de Juan Ramón Jiménez. Por su texto y la música podríamos decir que es una obra enteramente dedicada al burro Platero y su trote representado por el tresillo de corcheas. Al ser una obra que en mayor parte es de movimiento perpetuo de tresillos, prácticamente carece de una melodía cantábil.

Luego de analizar esta pieza, logramos definir tres categorías nuevas:

- Cambio de notas.
- Articulación dada por el texto.
- Indicación de carácter.

4.1.1.1 Criterios de Adaptación:

Cambio de notas:

Segovia cambia dos notas en toda la pieza, al considerar su historial no resulta extraño, sin embargo, no estamos seguros si se trata de un error de lectura o de edición, por lo cual, sólo expondremos los cambios realizados por el guitarrista.

En este fragmento, Segovia cambia la tensión del acorde C7b9 por una 9na natural, es decir la nota RE.

Partitura



Figura N°6 Platero (c.17)

Grabación de Segovia:



Figura N°7

En este fragmento Segovia cambia el Fa# por uno natural. Suponemos que la razón es que en estos compases la colección de alturas sería una pentatónica de DO menor, y como casi toda la obra trabaja con escalas pentatónicas, el guitarrista mantuvo ese criterio.

Partitura Original:



Figura N°8 (cc. 36-37)

Grabación de Segovia:

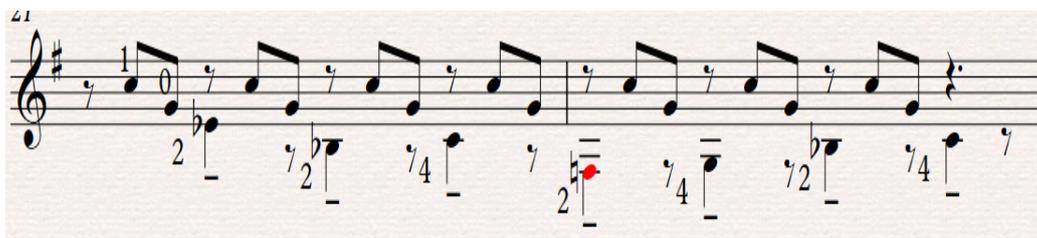


Figura N°9

Supresión de Notas:

Aquí Segovia suprime la nota RE. Puede que la supresión de esta nota se deba a que utiliza el toque apoyado en la nota SI bemol, ya que esta nota tiene la indicación de *tenuto* (comentario que ampliaremos más adelante cuando hablemos de toque libre o apoyado) y como en las corcheas la primera nota es RE, puede que le haya parecido innecesario tocar la nota grave para definir el acorde.

Partitura:



Figura N°10 (c.24)

Grabación de Segovia



Figura N°11

Aquí Segovia suprime la nota Fa del registro agudo, ya que no es posible mantener el criterio del ligado establecido con anterioridad y esa nota al mismo tiempo.

Partitura



Figura N°12 (c.25)

Grabación de Segovia



Figura N°13

En este compás Segovia suprime la nota Do del registro grave. Esto se debe a que, además de estar duplicada, ese acorde tal cual está escrito no se puede tocar, por lo cual el guitarrista opta por eliminar la duplicación de dicha nota. Al ser un acorde de 6ta aumentada francés, posee la fundamental Do y SOL bemol, el guitarrista opta por esta última nota ya que resuelve perfectamente en el compás siguiente, en la nota FA.

Partitura



Figura N° 14 (c. 51)

Grabación de Segovia



Figura N°15

En el pasaje seleccionado, creemos que existen planos superpuestos. Por un lado, la quinta FA-DO, por otro las notas DO-RE en corcheas y en el mismo registro, y las voces superiores que se mueven por movimiento contrario, paralelo y al finalizar, oblicuo. El guitarrista opta por eliminar la nota RE, ya que, al no tocarla, puede mantener el ostinato de las notas FA y DO de los tiempos fuertes (1 y 3), el mismo criterio aplicará en los compases siguientes (56 a 59), donde el primer ostinato baja un semitono mientras que los dos restantes suben una tercera.

Partitura:



Figura N° 16 (52 a 55)

Grabación de Segovia



Figura N°17

En estos compases, Segovia opta por eliminar las notas Si y LA de los primeros tiempos de compás. Pensamos que esto puede deberse a que, si bien las puede ejecutar, mantenerlas (sobre todo la nota LA) es difícil y eso le quita fluidez al movimiento de la voz superior.

Partitura



Figura N° 18 (66 a 68)

Grabación de Segovia

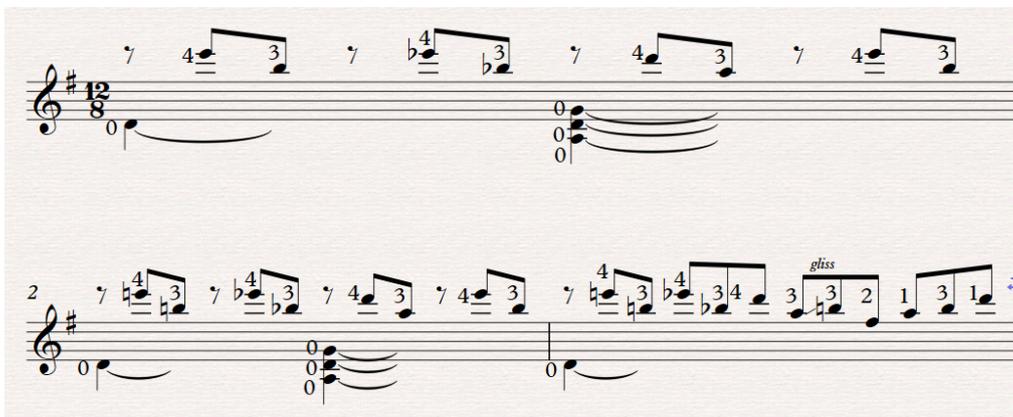


Figura N° 19

4.1.1.2 Criterios de Interpretación:

Digitación en una cuerda para las líneas melódicas:

Aquí se puede percibir que Segovia opta por una digitación que le permite mantener la línea del bajo en la cuarta cuerda.

Partitura

The image shows a musical score for guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff: "rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y". Below the lyrics are the Spanish and English translations: "caresses the little flowers of rose and blue". The music consists of a series of eighth notes with slurs. The bottom staff shows the bass clef with a key signature of one sharp. The tempo/mood is marked "p espr.". The score is for measures 22 and 23.

Figura N°20 (cc. 22 y 23)

Grabación de Segovia

The image shows a recording of Segovia's performance of the same musical passage. The notation is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows the specific fingerings (numbers 1-4) and articulation (accents) used by Segovia. The notation includes slurs and accents over the notes. The recording is for measures 22 and 23.

Figura N°21

Uso de ligados y glissandos para la articulación:

Además de los ligados propuestos por Tedesco, Segovia agrega ligados ascendentes. Cuando no realiza los ligados marcados por el compositor, el guitarrista suele mantener el *legato*, por lo cual, ejecuta las notas en cuerdas diferentes, esto se puede observar tanto en ligados ascendentes como descendentes. Respecto a los glissandos, suelen ser utilizados como sustitutos de los ligados. Creemos que Segovia realiza estos cambios por una cuestión idiomática del instrumento, ya que siempre que utiliza estos recursos es para mejorar la digitación y tener un discurso musical más fluido.

En este compás Segovia para mantener el criterio de articulación cada 3 notas realiza un ligado de mano izquierda en el último tiempo del compás, al igual que el compás anterior.

Partitura



Figura N° 22 (c. 18)

Grabación de Segovia



Figura N°23

En este compás y también en el 68, Segovia sustituye el ligado por el glissando. Creemos que hace esto, ya que, además de generar variedad, le permite una mejor digitación de mano izquierda, sin realizar traslados amplios.

Partitura:



Figura N°24 (c. 65)

Grabación de Segovia



Figura N°25

Uso de toque libre y toque apoyado:

En general en esta pieza, el uso de toque apoyado se da sobre todo en las notas que tienen *tenuto* indicado por el compositor y en las secciones de mayor movimiento utiliza el toque libre, el cual le da más fluidez.

En los primeros compases se puede percibir, un uso de toque apoyado de pulgar y toque libre con los dedos índice y mayor. Para los acordes como el del tercer tiempo de compás 4, Segovia utiliza acción doble de pulgar, es decir, toca ambas notas con un solo ataque de pulgar, técnica que utilizará mucho a lo largo de la obra.

Partitura

Allegretto molto mosso, trotando (*trotting*)
pp uguale

p dolce ed espr.

p sf

Figura N°26 (cc.1 a 4)

Grabación de Segovia

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with chords and fingerings (0, 2, 1, 0, 3, 1). The bottom staff is in bass clef, also with a 12/8 time signature, showing a bass line with chords and fingerings (0, 1, 0, 4, 1). Dynamics like 'p' and 'p' are indicated throughout. A blue square symbol is present at the end of the second staff.

Figura N°27

Acordes desplegados para la articulación de notas:

En este criterio se busca que en el acorde desplegado destaque la melodía. A diferencia de cómo se aplicará luego, en estos casos, el intérprete no apaga la armonía, pero logra destacar la melodía.

Este criterio es denominado por Knepp (2011) “rolled chord” que es una forma de articular con la mano izquierda, el cual consiste en apagar la armonía una vez haya sonado la nota de la melodía, lo que le otorga un mayor énfasis dramático.

En estos compases, Segovia destaca la melodía separándola mínimamente del acorde desplegado.

Partitura

The image shows a musical score for guitar, consisting of a single staff in treble clef with a 12/8 time signature. It features a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with chords and fingerings. The tempo is marked 'a tempo (Molto mosso)' and the dynamics are 'mp'. A blue number '30' is written above the first measure.

Figura N° 28 cc (30 y 31)

Grabación de Segovia

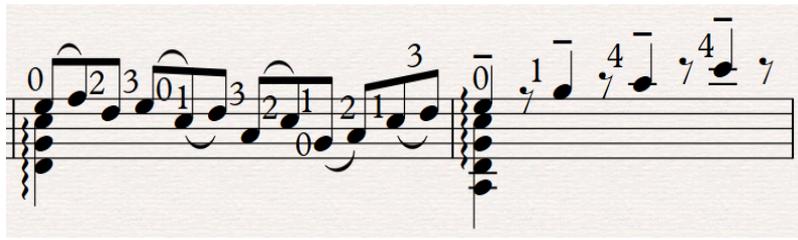


Figura N°29

Articulación dada por el texto:

En el momento que aparece la palabra “prado,” Segovia separa el compás anterior del siguiente. Creemos que utiliza la coma como un factor de articulación.

Partitura:

y se va al prado, y acaricia tibiamente
and he goes to the meadow, and, with his

Musical notation for Figure N°30, showing a guitar piece with lyrics and a red box highlighting the word "prado,". The notation is on a single staff with a treble clef. It features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4. There are also accents and slurs over certain notes. The word "prado," is highlighted with a red box.

Figura N°30 (c.19 y 20)

En este ejemplo de, Segovia separa completamente, no solo por el cambio textural, sino también debido al texto “mirándolo:”. Creemos que usa los dos puntos como factor de articulación.

Partitura:

quedan mirándolo: -Tien'a
while, speculatively: "He is like

Musical notation for Figure N°31, showing a guitar piece with lyrics and a red box highlighting the word "mirándolo:". The notation is on a single staff with a treble clef. It features a sequence of chords and melodic lines with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4. There are also accents and slurs over certain notes. The word "mirándolo:" is highlighted with a red box.

Figura N°31 (c. 59 y 60)

Indicación de carácter:

En la pieza, Tedesco propone tres tempos con caracteres distintos: *Allegretto molto mosso*; *Allegretto Grazioso* y *Un poco Moderato*.

La primera vez que aparece la indicación de *Allegretto Grazioso* (compases 27 a 29), Tedesco articula las figuras de negras con *tenutos* y corcheas agudas con *staccatos*. En la segunda aparición de esta indicación (compases 38 a 46) el compositor solo utiliza *tenutos* en las negras, mientras que Segovia en su grabación le agrega *staccatos* en las corcheas. Creemos que el guitarrista agrega estos *staccatos* estando influenciado por la indicación de carácter y los recursos utilizados con anterioridad con la misma indicación.

Partitura

Allegretto grazioso

p dolce

Figura N°32 (compases 27 a 29)

Partitura

Allegretto grazioso

p

ámbar, los higos morados, con su cristalina
grapes, purple figs tipped with crystalline

mp

gotita de miel...
drops of honey.

piu p

Figura N°33 (compases 38 a 46)

Grabación de Segovia



Figura N°34

Orquestación basada en la variedad de colores:

Por lo general, Segovia mantiene el mismo timbre a lo largo de toda la pieza, sin embargo, destacamos que en compás 48 se puede percibir un *sul ponticello* sobre el último acorde y las dos corcheas siguientes.

Partitura



Figura N°35 (c.46)

En estos compases creemos que el color que elige Segovia está determinado por la dinámica y el texto “*tiene acero*”. Al momento de hacer los acordes del primer y tercer compás elige un timbre *ordinario*, y para los acordes con dinámica *forte* un timbre más cerca del puente, sin llegar a sonar tan contrastante respecto al *ordinario* ejecutado con anterioridad.

Partitura

The image shows a musical score for guitar, measures 60 to 63. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "-Tien'a se - ro... / "He is like steel," they say. / Tiene acero. / Steel, yes." The music includes dynamic markings such as *f* (forte) and a measure number "62". The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura N° 36 (cc.60 a 63)

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica:

En esta pieza en particular, el uso de rubato y vibrato es mínimo ya que trabaja con un movimiento casi perpetuo de corcheas que, como ya comentamos, viene a simular el trote de Platero.

En este fragmento el uso de rubato se podría decir que está indicado por el compositor, con la indicación de *poco rit.*. Además, realiza un pequeño vibrato en las notas SI bemol, RE y FA.

The image shows a musical score for guitar, measure 26. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The instruction "poco rit." is written above the staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura N°37 (c.26)

Uso de efectos y técnicas:

Esta categoría fue creada para marcar cuando Segovia utiliza algún efecto o técnica, sin embargo, para finalizar la pieza sucede algo particular. El guitarrista decide no realizar los armónicos marcados por el compositor, creemos que la razón puede ser que el segundo armónico (MI-LA) necesita combinar armónico natural con armónico octavado y suena más débil que el armónico anterior. Esto se corresponde con lo que describe Bobri (1972) como “Armonici ottavati”.

Partitura:

The image shows a musical score snippet on a single staff. A red rectangular box highlights the first two notes. Above the first note, the text "ril." is written, and above the second note, "harm." is written. Below the first note, the dynamic marking "pp" is present. Below the second note, the dynamic marking "p dolce" is present. To the right of the second note, there is a circled note with a fermata, and below it, the text "(min. 3, 20)" is written.

Figura N° 38 (c.69)

4.1.2- III Retorno

Retorno es la tercera pieza de la obra de *Platero y yo* de Tedesco sobre el capítulo 22 del texto de Juan Ramón Jiménez. La pieza cuenta con ritmo y tempo de habanera y un motivo constante que reaparece a lo largo de la pieza.

Tanto en esta pieza como en *A Platero en el cielo de Moguer*, Segovia expone toda su subjetividad, luciendo todas sus cualidades interpretativas, siendo algunas imposibles de definir en algún criterio de este trabajo, como, por ejemplo: la forma en la que varía rítmicamente todos los tresillos de la obra, no solo los de la Habanera, sino también los de la sección *Molto Calmo*, en la cual se puede percibir un gran uso de rubato para poder destacar la melodía. El guitarrista también hace uso de *staccatos* en distintas secciones, como en la mayoría de los tresillos del motivo y también, en la última corchea o semicorchea de las secciones como *Moderato (ma andante) piu espressivo* y en *Calmo ma scorrevole*. Todo lo comentado con anterioridad se verá en el anexo, sin embargo, como ya dijimos no hemos podido definir con total precisión el criterio utilizado por Segovia para articular o frasear.

4.1.2.1 Criterios de Adaptación:

Cambio de octava:

En este fragmento se puede percibir un cambio de octava realizado por el guitarrista, en el segundo compás -primer acorde (SI bemol)- llevando la nota RE a la octava superior. También se puede observar que faltan otras notas a comparación con la partitura, lo cual ampliaremos en el criterio de *supresión de notas*.

Partitura:

he with sandalwood, I with yellow



The image shows a musical score for guitar. It features a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "he with sandalwood, I with yellow". The music consists of a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. A dynamic marking "mp" is present. A fermata is placed over the final note of the melody.

Figura N° 39 (cc. 23 y 24)

En este compás se puede apreciar que Segovia elimina completamente el acorde debajo de las dos últimas semicorcheas. Creemos que elimina este acorde para no perder fluidez y concentrar la atención en la línea superior, ya que en el primer FA realiza un vibrato y el resto de ese compás lo frasea con rubato.

Partitura:



Figura N°43 (c. 6)

Grabación de Segovia:



Figura N°44

En este nuevo pasaje se puede ver que elimina la nota RE más grave, ya que es imposible realizarlo y mantener la melodía, y como en la voz superior se encuentra la nota RE (fundamental del acorde) decide simplemente no duplicarla en el registro grave.

Partitura:



Figura N°45 (c. 14)

Grabación de Segovia.



Figura N°46

En este fragmento se puede apreciar que Segovia suprime las notas que no tienen conducción, como por ejemplo la nota MI bemol de los acordes de la última corchea de cada compás, ya que también elimina la nota RE del acorde siguiente, SI bemol mayor. Además de conducir las voces, busca mantener la voz superior, a partir del tercer compás, en la tercera cuerda.

Partitura



Figura N°47 (CC. 23 a 27)

Grabación de Segovia



Figura N°48

En este compás Segovia no ejecuta el RE de la segunda corchea, lo mantiene ligado ejecutando el RE anterior.

Partitura



Figura N°49 (c. 33)

Grabación de Segovia



Figura N°50

Aquí Segovia elimina la nota SOL ya que es un acorde imposible de tocar tal cual está escrito. Opta por eliminar esa nota ya que es la novena del acorde y no se conduce al acorde siguiente, por lo cual en este caso prioriza las notas que tiene conducción.

Partitura:



Figura N° 51 (c. 76)

Grabación de Segovia:



Figura N° 52

En este compás Tedesco pone un acorde que es imposible de realizar en una guitarra. Existen muchas variantes para este acorde, creemos que la elegida por Segovia es la que está, en la figura N° 54, sin embargo, no lo podemos asegurar ya que la armonía es cortada inmediatamente.

Partitura



Figura N° 53 (c.94)

Grabación de Segovia



Figura N° 54

En la última corchea de este fragmento se puede apreciar que Segovia suprime la nota SOL intermedia, ya que, tal cual está escrito el acorde es imposible de tocar en esa posición. Creemos que opta por eliminar esa nota porque es la única, además del bajo, que no tiene una conducción por grado conjunto. Esto mismo se repite en el compás siguiente.

Partitura:



Figura N°55 (c.95)

Grabación de Segovia:



Figura N° 56

Aquí Segovia suprime la nota SI bemol del acorde de SOL menor. Si bien se puede ejecutar, opta por eliminarla así puede usar el SOL de 4ta cuerda para conducirlo al FA de la corchea siguiente, y, además, al ser una nota pisada, le permite tener más control sobre esa nota.

Partitura



Figura N°57 (cc. 105 a 107)

Grabación de Segovia:



Figura N°58

4.1.2.2 Criterios de Interpretación:

Digitación en una cuerda para las líneas melódicas:

En casi toda la pieza se encuentra la digitación en una sola cuerda para líneas melódicas, cosa que también podemos observar en varios de los fragmentos seleccionados con anterioridad.

En este fragmento se puede apreciar la conducción de la línea melódica en quinta cuerda. Vale aclarar que dicha melodía es el motivo principal, ya que aparece a lo largo de la pieza y en la mayoría de sus apariciones Segovia logra digitarlo en una sola cuerda.

En el primer compás de este fragmento, el guitarrista ejecuta un ritmo distinto al escrito en partitura. Creemos que es un error de la edición, ya que, no solo falta un silencio de semicorchea para completar la voz inferior, sino que tampoco respeta el ritmo del motivo inicial.

Partitura:



Figura N°59 (cc. 69-72)

Grabación de Segovia:



Figura N°60

Uso de ligados y glissandos para la articulación:

En general, la pieza contiene gran variedad de ligados y glissandos, los cuales le otorgan mayor fluidez al discurso musical.

En este fragmento se puede observar, en el segundo compás Segovia liga las primeras dos semicorcheas del grupo de cuatro. Mantendrá dicho criterio casi toda la obra con este grupo, excepto en algunos compases donde también liga las últimas dos.

Partitura



Figura N°61 (c.1-2)

Grabación de Segovia



Figura N°62

Estos compases ya han aparecido con anterioridad (31-32), lo único que el compositor cambia aquí es el último grupo de tresillo. Creemos que Segovia utiliza los ligados y glissandos para darle variedad a comparación de la primera vez que aparecieron estos compases.

Partitura



Figura N°63 (c. 36-37)

Grabación de Segovia



Figura N°64

Uso de toque libre o toque apoyado:

Al igual que en la pieza anterior, podemos percibir que el uso de toque apoyado se da, sobre todo, en las notas que tienen la indicación de *tenuto* mientras que el toque libre lo usa para no apagar la armonía y acompañamiento.

En este fragmento se puede percibir un uso de toque apoyado en las notas con indicación de *tenuto*. Por lo general el uso de toque apoyado está dado por el dedo *anular*, excepto en los últimos dos compases de este fragmento, donde creemos que lo hace con dedo *medio* para realizar el staccato de la tercera nota de cada tresillo con el dedo *pulgar*, el cual otorga más facilidad para realizar esa articulación.

Partitura

cape jessamine penus.

ten. Molto calmo

p dolcissimo

cielo fué cual un zafiro transparente, tro -
sky became transparent sapphire;

- cado en esmeralda. Yo volvía triste...
then emerald. Sadness held me like a shroud...

Figura N° 65 (cc. 37-45)

Grabación de Segovia



Figura N°66

Acordes desplegados para la articulación de notas:

Aquí en compás 6, Segovia realiza el arpeggio del acorde de SOL menor con séptima, y al llegar a la nota FA, apaga el resto del acorde, dándole mayor protagonismo a la nota de la melodía y realizando un pequeño vibrato.

Si bien en *Platero* apareció este mismo criterio, esta es la primera vez que lo vemos aplicado de forma precisa, tal como lo define y ejemplifica Knepp (2018) en su trabajo.

Partitura



Figura N°67 (CC. 5 y 6)

Grabación de Segovia



Figura N°68

Orquestación basada en la variedad de colores:

En esta pieza, Segovia realiza varios cambios tímbricos, sin embargo, el más representativo y más utilizado a lo largo de la pieza es el *sul ponticello*.

Aquí Segovia separa perfectamente la melodía del acompañamiento utilizando timbres distintos para cada uno, un timbre más *sul ponticello* para los acordes y *ordinario* para la melodía.

Partitura

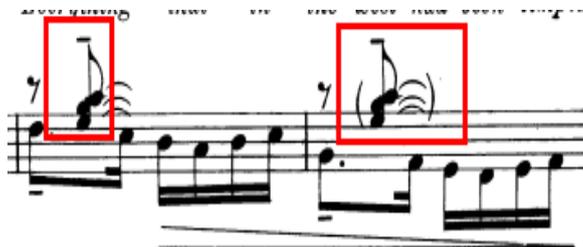


Figura N°69 (c.29 y 30)

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica.

El uso de rubato y vibrato se da mucho a lo largo de la pieza. Casi siempre en los finales de frase.

En este fragmento se puede apreciar un uso de vibrato sobre las notas SOL y FA donde además se realiza un glissando hacia la nota siguiente, RE. Respecto al rubato podemos decir que Segovia, al momento de ejecutar las notas SOL y FA también realiza un pequeño ritenuto, quedándose más tiempo sobre la nota FA.

Partitura



Figura N°70 (cc. 31 y 32)

Grabación de Segovia

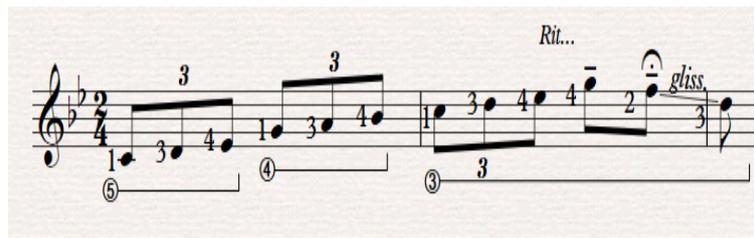


Figura N°71

Articulación dada por el texto:

Si bien el compositor también marca con una doble barra el fin del texto, Segovia le da más importancia en su interpretación quedándose más tiempo sobre ese acorde antes de comenzar nuevamente con motivo.

Partitura

-ía la tarde de abril. Toc
It was April dusk. Eve:



Figura N°72 (c. 28)

Uso de efectos y técnicas:

En este compás se puede percibir que Segovia utiliza un armónico natural sobre la nota RE. La digitación de este fragmento se podrá apreciar en el anexo.

Partitura:

abril.
dusk.



Figura N°73 (c.28)

4.1.3- IV La Primavera

La Primavera es la tercera pieza de la obra de *Platero y yo* de Tedesco sobre el capítulo 25 del texto de Juan Ramón Jiménez. Es una pieza con un carácter *mosso e vivace* (*cuasi tocata*) que está presente casi siempre, reflejando lo que sucede en el texto en esa mañana primaveral.

4.1.3.1 Criterios de Adaptación:

Cambios de Octava:

En los dos primeros compases se puede percibir que Segovia no realiza la nota sugerida por el compositor en el primer acorde y pasa a la octava superior las notas de los acordes. Estos cambios posiblemente se deban a que busca generar variedad respecto a los compases siguientes donde realiza los mismos acordes en la octava inferior.

Partitura:



Figura N°74 (cc.22 a 24)

Grabación de Segovia



Figura N° 75

En este fragmento, y al igual que los anteriores, Segovia sube una octava las notas del primer y segundo compás. Eliminando ciertas notas que se detallarán en el siguiente criterio.

Partitura.

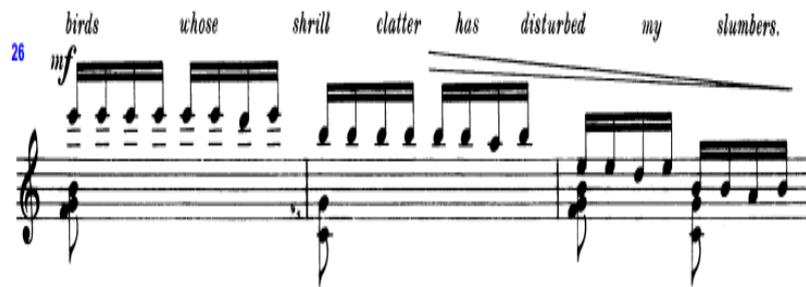


Figura N° 76 (cc. 26 a 28)

Grabación de Segovia



Figura N°77

Aquí Segovia cambia la nota MI hacia la octava grave. Los autores de este trabajo creen que hace esto ya que al estar regresando al *tempo I* con dinámica *forte* usa la octava grave (cuerda al aire de la guitarra) para obtener mayor resonancia.

Partitura



Figura N°78 (c. 69)

Grabación de Segovia:



Figura N°79

Aquí se puede observar cómo Segovia opta por cambiar de octava la nota SI bemol, ya que como está escrito es imposible de ejecutar en la guitarra.

Partitura



Figura N° 80 (c. 73)

Grabación de Segovia:

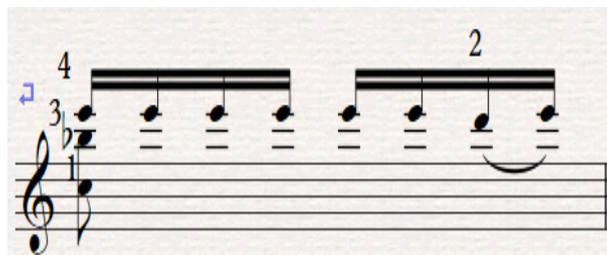


Figura N° 81

Supresión de notas

En compás 20, Segovia suprime el acorde de MI mayor y solo se queda con las semicorcheas. Creemos que lo hace para no tener que realizar un traslado de mano izquierda luego de tocar el MI de primera cuerda traste 12 en compás 19.

Partitura



Figura N° 82 (CC. 19-20)

Grabación de Segovia

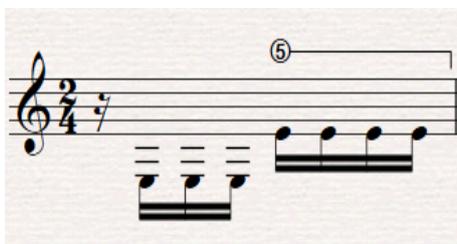


Figura N° 83

En estos compases se puede observar cómo Segovia elimina la nota SOL del primer compás y repite eso en el compás 3, eliminando, además, la nota DO en la segunda negra.

Partitura

birds whose shrill clatter has disturbed my slumbers.

26 *mf*

Figura N°84 (cc. 26 a 28)

Grabación de Segovia



Figura N°85

En este fragmento Segovia elimina la nota MI en el primer compás, quedándose con el intervalo de sexta. Luego, en el tercer compás, decide eliminar las notas LA y el DO del bajo, dejando la quinta FA-DO. Al realizar estas modificaciones Segovia logra destacar mejor la melodía, siguiendo la indicación del compositor *espr. la melodía*. Esto mismo sucede de compás 34 a 36.

Partitura



Figura N°86 (cc. 30 a 32)

Grabación de Segovia



Figura N°87

Grabación de Segovia



Figura N° 91

En este fragmento se puede apreciar que Segovia elimina las notas del pedal de la nota LA que se dan simultáneamente con el acorde. Elimina estas notas para, por un lado, destacar más el acorde y por otro lado para ser más práctico ya que es una sección muy demandante para el pulgar de mano derecha.

En el último compás de este fragmento, Segovia elimina las cuatro semicorcheas. Creemos que realiza esto ya que es difícil destacarlas y realizarlas a tempo, en su lugar decide poner la nota LA en corchea que le da un carácter más conclusivo para luego comenzar con las semicorcheas siguientes.

Partitura

ff con fuoco

luz, que fuese el interior de una inmensa y cálida rosa encen -
light, which might be the heart of an immense, calid, scarlet

dida

dida.
rose.

p

Figura N°92 (cc.85-91)

Grabación de Segovia

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The music is written in 2/4 time and features a variety of chords and melodic lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes a dynamic marking 'p' and a fingering '0'. The second staff continues the piece with similar chordal textures and includes a dynamic marking 'p'. The third staff shows a change in the bass line and includes a dynamic marking 'p'. The score is annotated with numerous fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and dynamic markings ('p', 'i') to guide the performer.

Figura N°93

Cambio de notas:

En este fragmento se puede apreciar cómo Segovia cambia la armonía del primer acorde y agrega notas al segundo. En lugar de realizar la triada de SI bemol con bajo en MI, el guitarrista realiza el acorde de SI Bemol con bajo en FA permitiéndole usar las seis cuerdas de la guitarra y aplicando la técnica de *rasguido* en todo este fragmento. En el compás siguiente, el guitarrista agrega notas pertenecientes al acorde de MI dominante, lo cual también le permite usar rasguidos.

Este fragmento nos recuerda a lo sucedido en la figura N°5 de la Sonatina Meridional de Ponce, ya que creemos que Segovia agrega esas notas para obtener una sonoridad más destacada de la armonía de SI bemol con bajo en FA- MI dominante y además aplicar una técnica idiomática de la guitarra, el rasguido.

Partitura

ide - ro de
life.
f *V*



vida sana y nue - va.
piú f



Figura N°94 (CC. 81-84)

Grabación de Segovia

Rasgido



Figura N°95

Duplicación de notas:

Aquí Segovia utiliza la duplicación de notas en los primeros tiempos. Los autores de este trabajo creen que agrega esta duplicación a la octava por la indicación del compositor *Appena piú sostenuto*, dicha duplicación le permite generar mayor resonancia en la guitarra. Esto mismo se repite en compases 65, 67, 68 y 94, este último con la nota LA.

Partitura



Figura N° 96 (c. 63)

Grabación de Segovia



Figura N° 97

4.1.3.2 Criterios de Interpretación:

Digitación en una cuerda para las líneas melódicas:

En esta pieza no se encuentra tanto la idea de mantener una línea melódica en una cuerda ya que no tiene una melodía tan destacable como sucede con *Retorno o A Platero en el cielo de Moguer*. Sin embargo, se ha encontrado el uso de este recurso.

Aquí se puede percibir que Segovia digita la melodía de compás 53 a 56 en la misma cuerda, en este caso, la segunda.

Partitura



- mente en la cima del eucalipto; y, en el pino
daintily on the top of the eucalyptus tree; and in the

Figura N°98 (cc.53 a 57)

Grabación de Segovia



Figura N° 99

Uso de ligados y glissandos para la articulación:

En estos cuatro compases iniciales Segovia realiza ligados ascendentes. En los primeros dos articulando cada blanca y en los últimos dos cada negra. Este criterio de ligar la tercera y cuarta semicorchea lo mantendrá durante toda la obra en los grupos de cuatro semis. A excepción por el compás 71 donde sustituye el ligado por un glissando, creemos que realiza esto para acomodar la digitación de la mano izquierda (ver anexo).

En compases 77 a 80 y hasta el final, el compositor cambia la dirección melódica de la tercera semicorchea. Igualmente, el guitarrista sigue manteniendo el criterio, pero con ligados descendentes.

Partitura



Figura N°100 (CC. 1 a 9)

Grabación de Segovia



Figura N°101

Segovia mantiene los ligados propuestos por el compositor y cuando no los puede realizar busca el *legato* a través del uso de dos cuerdas.

Partitura



Figura N° 102 (cc.43 a 45)

Grabación de Segovia



Figura N° 103

En general, los glissandos utilizados por Segovia son en reemplazo de ligados, sin embargo, en este fragmento Segovia lo utiliza de una manera distinta ya que no realiza el recorrido completo para llegar a la otra nota. Creemos que el guitarrista utiliza este recurso para que no haya silencio entre los grupos de semicorcheas, ya que entre ambas posiciones implica un traslado amplio de mano izquierda, de novena a tercer posición en un tempo ágil.

Partitura

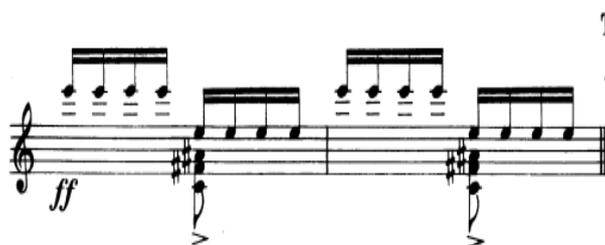


Figura N° 104 (CC. 67 y 68)

Grabación de Segovia



Figura N°105

Uso de toque libre o toque apoyado:

Como ya se comentó en los análisis anteriores, Segovia utiliza el toque apoyado sobre todo en las notas con *tenuto*, sin embargo, creemos que utiliza toque libre con los dedos *i*, *m* y *a*, al ser una obra rápida, es el toque más práctico. Sin embargo, destacamos el uso de toque apoyado de pulgar en algunos compases

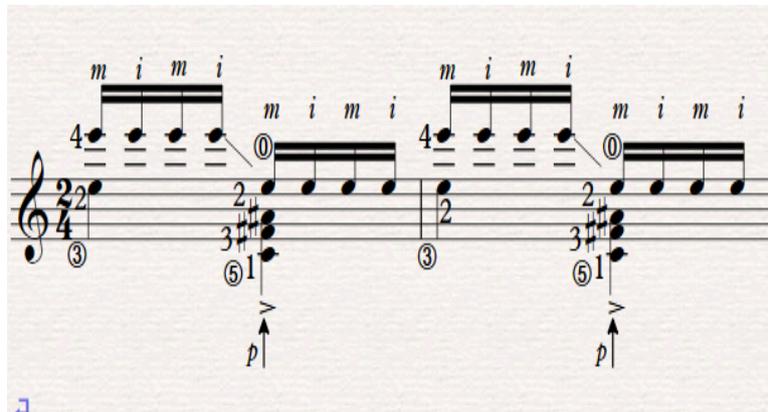


Figura N° 106 (cc.67 y 68)

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica:

En esta pieza no hay un gran uso de rubato o vibrato ya que no es tan melódica como *Retorno* o *A platero en el cielo de Moguer*.

En este fragmento se puede apreciar un *ritenuto* antes de cadenciar sobre el primer acorde del tercer compás de esta figura.

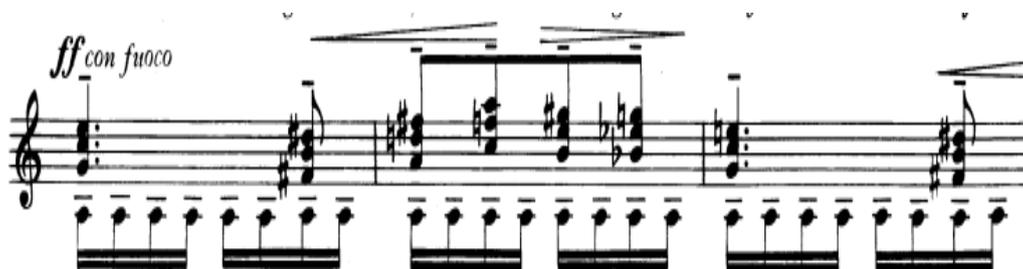


Figura N° 107 (c. 85 a 87)

Indicación de carácter:

Aquí Segovia realiza el segundo y cuarto acorde en *staccato*. Creemos que realiza esto influenciado por la indicación del compositor *scherzando*, la cual le permite jugar con el discurso musical.

Partitura

The image shows a musical score for guitar. The top staff is marked *mf scherzando*. The lyrics are: "fre - sco y sin fin! / fresh and endless music. The". The score consists of two systems. The first system has a red box around the second and fourth chords. The second system also has a red box around the second and fourth chords. The music is in a 2/4 time signature.

Figura N° 108 (CC. 38 a 41)

Orquestación basada en la variedad de colores:

En este fragmento se puede apreciar que Segovia realiza los acordes marcados con un timbre *sul ponticello*, posiblemente esta elección está influenciada por la indicación *marcato* puesta por el compositor.

Partitura:

The image shows a musical score for guitar. The top staff is marked *f* and *(Appena più sostenuto)*. The lyrics are: "-ñana! / morning! / El / The / sol / sun / pone / spreads / en / his / la / tierra / gold / su / and / ale - / silver". The score consists of two systems. The first system has a red box around the first and third chords. The second system also has a red box around the first and third chords. The music is in a 2/4 time signature.

Figura N°109 (CC. 63 a 66)

Uso de efectos y técnicas:

En estos compases Segovia utiliza la técnica del rasgido, al utilizar esta técnica, el guitarrista aporta una dinámica superior a la que podría generar tocando acordes como están en la partitura original.

Grabación de Segovia



Figura N° 110 (cc. 81 a 84)

4.1.4- XXVIII A Platero en el cielo de Moguer

Esta es la última pieza de la obra de *Platero y yo* de Tedesco sobre el capítulo 136 del texto de Juan Ramón Jiménez. El motivo que utiliza el compositor aparece a lo largo de la pieza es un tetracordio descendente, seguramente influenciado por la música del renacimiento donde este elemento transmitía la melancolía. Está de más decir que dicho carácter se conecta perfectamente con lo que dice el texto del poeta.

El uso de este recurso musical aplicado en esta pieza no nos resulta extraño ya que el compositor lo había utilizado con anterioridad en su Suite *Escarramán op.177*, más precisamente en el cuarto movimiento *Pésame dello*.

4.1.4.1 Criterios de Adaptación:

Supresión de notas:

En este fragmento se puede observar que Segovia suprime la nota DO del pedal inferior. Creemos que realiza esto para poder destacar de mejor manera la melodía de la voz intermedia, además, ya que no tiene que ejecutar este pedal, puede tocar la voz intermedia con pulgar de mano derecha, que le da mayor presencia a la nota.

Partitura



Figura N° 111 (cc.18 y 19)

Grabación de Segovia



Figura N° 112

Aquí Segovia elimina la nota SI del acorde. Los autores de este trabajo creen que realiza esto debido a la digitación elegida para la melodía, y como es un acorde un poco más complicado de hacer en quinta posición, el guitarrista opta por eliminar esa nota.

Partitura



Figura N°113 (c. 47)

Grabación de Segovia



Figura N°114

Partitura

Lento e meditativo (quasi recitativo) *animando*

p espr: con malinconia *più espr.* *mp*

un poco

p sf *p sf*

Figura N°117 (cc. 1 a 7)

Grabación de Segovia

Figura N°118

Uso de toque libre o toque apoyado:

Como se comentó en los análisis anteriores, Segovia hace uso de toque apoyado en las notas que el compositor indica con *tenuto*, sin embargo, también se puede apreciar en la grabación uso de toque apoyado en otros compases sin esta indicación.

Respecto al toque libre, lo suele utilizar en el acompañamiento o para no cortar la armonía de una melodía.

En este compás se puede percibir un uso de toque apoyado para la melodía. A pesar de no estar indicado el *tenuto*, Segovia realiza este toque, posiblemente también lo influencia la indicación *piu espr.*

Partitura:



Figura N°119 (c. 39)

Grabación de Segovia



Figura N°120

Orquestación basada en la variedad de colores:

Tanto en este compás como en el siguiente que es igual, Segovia cambia el timbre al *sul ponticello* en la sección marcada en rojo.

Partitura



Figura N° 121 (c.20)

En compás 43 se puede apreciar un timbre más *sul ponticello* y en el compás siguiente elige un timbre entre el *ordinario* y *sul tasto*, esto mismo se puede apreciar en los dos compases siguientes.

Partitura

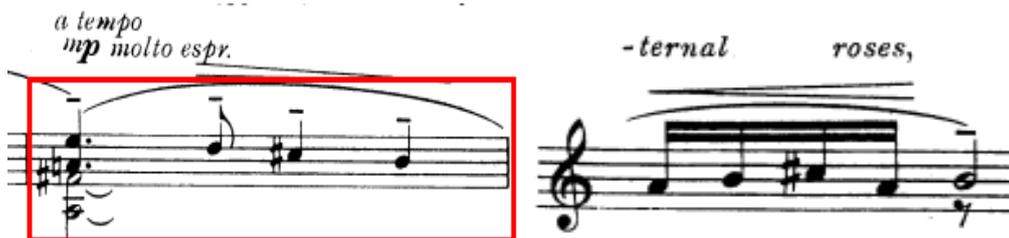


Figura N°122 (cc. 43 y 44)

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica:

Este recurso se encuentra a lo largo de toda la pieza. Creemos que se debe a que, además de las indicaciones del compositor, el carácter melancólico de la pieza juega un papel fundamental para elegir un fraseo con mucho rubato y vibrato.

Partitura



Figura N°123 (cc. 35 y 36)

Uso de efectos y técnicas:

Al igual que en *Retorno*, Segovia utiliza armónicos naturales en ciertas frases, creemos que los utiliza para darles variedad.

Estos se utilizan en compases 44, 46 (igual a 44) y 47

Partitura



Figura N°124 (c. 44)

Partitura



Figura N° 125 (c.47)

4.2 Síntesis de criterios y aplicación:

El siguiente cuadro trata los criterios que se han establecido desde el inicio del trabajo y, luego de estos, se pueden apreciar aquellos que se han agregado a medida que fue avanzando el análisis de las piezas.

Criterios de Interpretación:	Criterios de Adaptación:
<p>Digitación en una cuerda para las líneas melódicas.</p> <p>Uso de ligados y glissandos para la articulación.</p> <p>Uso de toque libre o toque apoyado.</p> <p>Acordes desplegados para la articulación de notas.</p> <p>Orquestación basada en la variedad de colores.</p> <p>Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica.</p>	<p>Establecidos por nosotros.</p> <p>Cambios de octava.</p> <p>Redistribución de acordes.</p> <p>Supresión de notas.</p>
Establecidos por nosotros	Nuevos criterios:
<p>Uso de efectos y técnicas.</p> <p>Indicación de carácter.</p> <p>Articulación dada por el texto.</p>	<p>Cambio de notas.</p> <p>Duplicación de notas.</p>

Para la aplicación de dichos criterios, elegimos la pieza *XX Idilio de Noviembre*.

4.2.1 XX Idilio de noviembre

Idilio de noviembre es la pieza N° 20 de la obra de *Platero y yo* de Tedesco sobre el capítulo 107 del texto de Juan Ramón Jiménez. Cuenta con un carácter tierno de un Platero que vuelve del campo cargando ramas.

4.2.1.1 Criterios de Adaptación:

Cambios de octava:

Aquí se realizó un cambio de octava ya que permite una digitación de mano izquierda más fluida en toda la frase musical.

Partitura:



Figura N° 126 (CC. 11 y 12)

Versión propia:



Figura N° 127

Supresión de notas

En este fragmento se optó por suprimir la nota LA de la segunda negra ya que, si bien hubiese sido preferible dejarla para generar el tritono, se hace imposible mantener el criterio de ligado de la voz superior, por lo cual se optó por mantener la nota SOL que puede ser ejecutada al aire.

Partitura:



Figura N° 128 (c.15)

Versión propia:



Figura N° 129

En este fragmento, similar a los anteriores, se opta por mantener la nota FA sostenido en el segundo tiempo, ya que genera el tritono y permite mantener el criterio del ligado en la voz superior.

Partitura:



Figura N° 130 (c.36)

Versión propia:



Figura N°131

Aquí se optó por eliminar la nota SOL ya que es muy difícil digitar el acorde y lograr que se destaque esa línea intermedia.

Partitura



Figura N°132 (c.41)

Versión propia

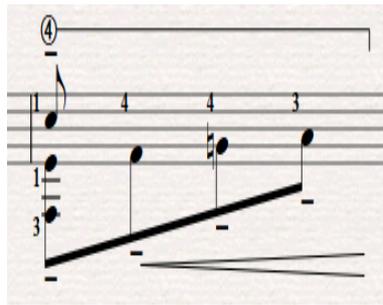


Figura N°133

En este fragmento se optó por eliminar la nota RE grave del acorde, ya que, en el primer tiempo no se puede digitar. En los siguientes compases dificulta el fraseo de la voz del bajo y además, está duplicada, por lo cual fue eliminada.

Partitura:



Figura N° 134 (64 a 66)

Versión propia:

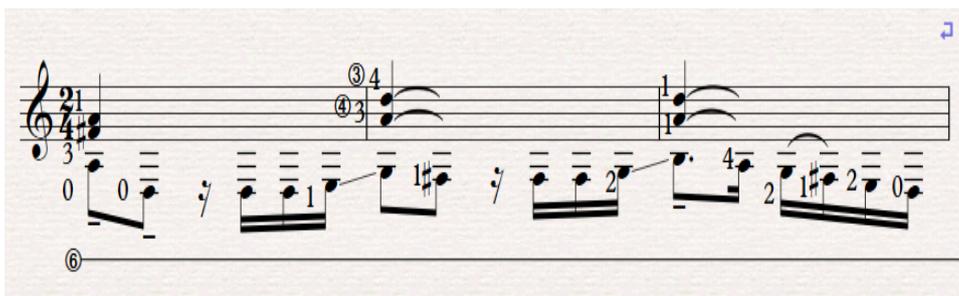


Figura N° 135

En este fragmento se optó por eliminar la duplicación de la nota FA de la octava grave del primer acorde, ya que, además de estar duplicada, genera conflicto con la velocidad que se necesita para ejecutar la voz superior de manera fluida y ligera. En el compás siguiente sucede lo mismo que ya comentamos en la figura N° 129

Partitura:



Figura N° 136 (cc. 81 y 82)

Versión propia



Figura N° 137

Cambio de notas:

Esta “corrección” no es tan necesaria ya que se puede sobreentender que como en la voz superior está becuadro se lo deja así, sin embargo, los autores de este trabajo decidieron aclararla.

Partitura



Figura N° 138 (c.31)

Versión propia



Figura N° 139

Duplicación de notas:

En este fragmento se buscó, además de la resonancia y duplicar la nota RE del canto, utilizar todo el encordado de la guitarra para hacer el arpeggio.

Partitura:

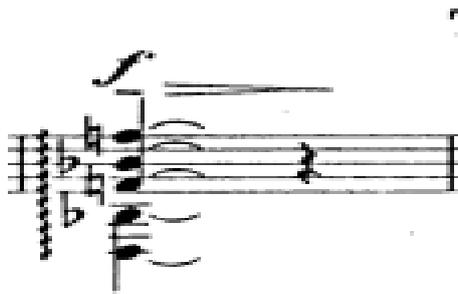


Figura N° 140 (c. 67)

Versión propia:



Figura N° 141

4.2.1.2 Criterios de Interpretación:

Digitación en una cuerda para las líneas melódicas.

Partitura:



Figura N° 142 (CC. 6 a 8)

Versión propia:



Figura N° 143

Uso de ligados y glissandos:

En este fragmento se optó por ligar la primera semicorchea del grupo de cuatro, como sucede en *Retorno y A Platero en el cielo de Moguer*.

Partitura



Figura N° 144 (cc.2 y 3)

Versión propia:



Figura N° 145

Uso de toque libre o toque apoyado:

Partitura:

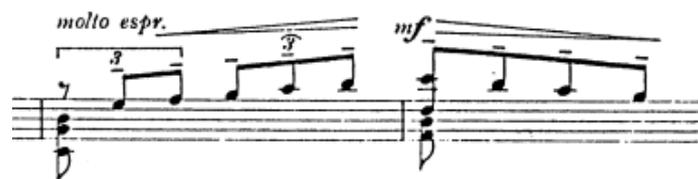


Figura N° 146 (cc. 13-14)

Versión propia:



Figura N° 147

Acordes desplegados para la articulación de notas:

Partitura:



Figura N° 148 (c.3)

Versión propia:



Figura N° 149

Orquestación basada en la variedad de colores:

Versión propia:



Figura N° 150 (cc. 11 y 12)

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica:

Versión propia:

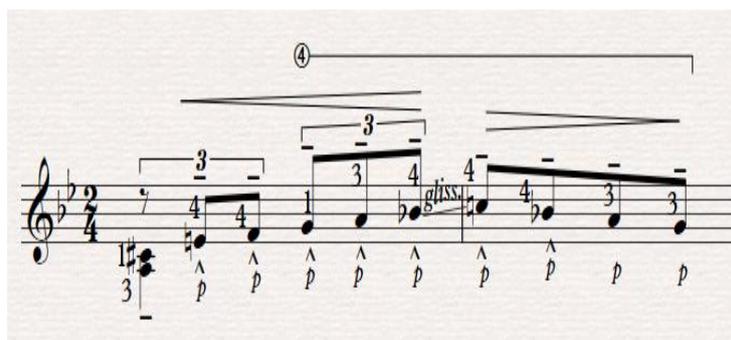


Figura N° 151 (cc.62 y 63)

Articulación dada por el texto:

Utilizando la expresión *Juguétón...* se optó por articular y separar el último MI del acorde siguiente.

Partitura

The image shows a musical score for guitar. The first staff is a treble clef with a 3/4 time signature. It features a triplet of eighth notes on the first beat, followed by a quarter note on the second beat and a quarter note on the third beat. Above the staff, the text 'juguetón...' is enclosed in a red rectangular box. Below the staff, the word 'playful...' is written in italics, and the dynamic marking 'mf' is present. The second staff is also a treble clef. It begins with a 7th fret chord, indicated by a '7' below the staff. The melody consists of eighth notes. Above the staff, the text 'Parece que . no' is written, with 'He seems not to' below it. The dynamic marking 'mp' is placed above the first measure. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and a fermata over the final note.

Figura N° 152 (CC. 35 y 36)

5. CONCLUSIONES:

A lo largo de este trabajo se ha observado las influencias que ha tenido Andrés Segovia y su inmenso aporte para el instrumento, no solo con obras sino también en el desarrollo tímbrico del mismo. Su colaboración con Mario Castelnuovo-Tedesco ha dejado un repertorio que con cada pieza exige de gran manera a cualquier guitarrista, tanto en sus obras solistas, como también en su repertorio de cámara.

Para terminar, se hablará un poco sobre cada criterio y de la subjetividad del guitarrista.

Criterios de adaptación:

Cambios de octava: Estos cambios se deben, no solo a las limitaciones del instrumento sino también a la idea del guitarrista, por ejemplo, en *Retorno* en la figura N° 40 Segovia cambia la nota RE a la octava ya que no puede realizar dicha armonía en primera posición, sin embargo, esta puede hacerse tal como está escrita en tercera posición. Esto se puede observar en muchos fragmentos de todas las piezas. Por lo tanto, hay posiciones que pueden realizarse sin la necesidad de hacer cambios de octava, pero dichos cambios van a depender de la búsqueda que tenga cada guitarrista.

Redistribución de acordes: Este criterio no lo utilizamos nunca a lo largo del análisis, si bien los cambios de octava puedan ser algo parecido, para este criterio pensamos en el uso de inversiones en lugar del acorde tal como está escrito, y en el análisis de estas cuatro piezas, no sucedió nunca.

Supresión de notas: Este criterio es utilizado de distinta manera, responde, sobre todo, a una cuestión de comodidad o idiomática del instrumento, también puede responder al uso de *tenutos* propuestos por el compositor o a una cuestión más armónica o interválica. Por ejemplo: en *Platero*, en la figura N°13 el guitarrista elimina la nota FA superior. Tal como está escrito en partitura puede realizarse, pero en tal caso Segovia hubiese perdido algunos ligados y no podría utilizar cuerdas al aire, como venía trabajando con anterioridad.

Respecto a la armonía e indicaciones del compositor, se puede hacer una comparación de *Platero* y *Retorno*. En *Platero*, en la figura N° 11 Segovia elimina la nota RE, ya que la nota SI bemol tiene *tenuto* y quiere realizar toque apoyado sobre esa nota, sin embargo, al eliminar

esta nota, decide no resolver la séptima ejecutada en compás anterior. En cambio, en *Retorno* sucede lo contrario, en la figura N° 48 Segovia elimina la nota MI bemol al cambiar el RE siguiente a la octava superior. Con esto, se infiere que el guitarrista prioriza la resolución y conducción de las disonancias en obras lentas y más melódicas que en otras con un tempo más rápido, posiblemente al ser una pieza más rápida, la no resolución queda camuflada.

Para finalizar con este criterio, respecto a la interválica y la armonía se puede decir que la supresión de notas va a depender de la interválica con la que se esté trabajando, el ejemplo más claro de esto lo encontramos en *La Primavera* comparando dos figuras: En la figura N°87 Segovia opta por eliminar la nota MI, quedándose con el intervalo de sexta, y en la figura N°89 se pueden observar las mismas notas, el guitarrista elimina la nota RE, priorizando el tritono entre las notas MI y SI bemol. Concluimos que en la primera figura mencionada Segovia prioriza el intervalo de sexta, ya que mantiene la misma interválica en el compás siguiente y en la segunda figura prioriza el tritono ya que tiene su resolución en el compás siguiente y, además, es un criterio que ya aplicó en *Platero*.

Cambio de notas: Este criterio lo encontramos en *Platero*, *La Primavera* e *Idilio de Noviembre*. En la figura N°7 de *Platero* Segovia cambia la nota RE bemol por RE natural, los autores de este trabajo consideran este cambio un error de lectura o una idea propia del guitarrista por cambiar dicha nota.

En *La Primavera*, en la figura N° 95 Segovia cambia la nota MI del bajo por FA para completar el acorde de SI bemol mayor, al cambiar esta nota (y agregar duplicaciones) le permite utilizar todo el encordado de la guitarra y aplicar la técnica del rasgado. Este cambio puede deberse a la necesidad de generar mayor dinámica (con los rasgados) y también marcar mejor la armonía, provocando un movimiento de segunda menor en el bajo, posiblemente buscando emular la cadencia típica andaluza.

En cambio, en el otro fragmento de *Platero* y en el de *Idilio de noviembre*, los autores de este trabajo consideran que se trata de un error de edición, ya que, en figura N°9 Segovia pone FA natural, que, como ya explicamos, forma parte de la colección de alturas de una pentatónica, decisión con la que los autores de este trabajo coinciden. Y en la figura N° 139 de *Idilio de Noviembre* falta un becuadro, el cual está aplicado a la voz superior pero no a la intermedia.

Duplicación de notas: Este criterio se da en *La primavera* y también es aplicado en *Idilio de noviembre*. Segovia utiliza este recurso para obtener más resonancia en *La primavera*. Al

aplicarlo en la obra elegida, se utilizó con dos propósitos: 1) Resonancia (al igual que en *La Primavera*) y 2) Poder realizar el arpegio utilizando todo el encordado de la guitarra.

Criterios de Interpretación:

Digitación en una cuerda para las líneas melódicas: Este criterio es muy utilizado en todas las piezas, sin embargo, Segovia no siempre digita de la misma manera. Si bien hay una búsqueda para mantenerlas, depende de las limitaciones del instrumento y la cuerda que el guitarrista elija para realizar dicha línea melódica.

Uso de ligados y glissandos para la articulación: El uso de ligados se da como factor de articulación (como en los primeros compases de *La primavera*, en los ligados de *Platero*) o para darle un carácter más de *legato* a una línea melódica (como sucede en el motivo de *Retorno*).

El uso de glissandos se da de tres formas distintas: 1) como sustituto de los ligados; 2) para conectar dos notas como sucede entre los compases 5 y 6 de *Retorno*; 3) para conectar ideas que requieren un traslado amplio de mano izquierda, dichos glissandos no terminan en la nota a ejecutar a continuación, sino que cumplen una función de “enlace” para que no quede un silencio en el medio de ese traslado, esto puede observarse en *La primavera* Figura N° 105 y en *A Platero en el cielo de Moguer* en la figura N° 118

Uso de toque libre o toque apoyado: Como ya comentamos a lo largo del análisis, el uso de toque apoyado se da sobre todo en las notas que tienen *tenuto* y en líneas melódicas donde el guitarrista no tiene una armonía. El uso de toque libre se suele dar en las piezas más rápidas o donde hay que sostener una armonía.

Acordes desplegados para la articulación de notas: El uso de este criterio lo podemos observar sobre todo en *Retorno*, si bien, también está aplicado en *Platero* no se da de la misma manera que en la definición de este criterio dada por Knepp. Dicho criterio también lo hemos aplicado en *Idilio de noviembre*.

Orquestación basada en la variedad de colores: A lo largo del análisis se ha detectado el uso de este criterio, sin embargo, no se da tanto como en otras grabaciones del guitarrista. Dicho recurso por lo general va de la mano con cambios dinámicos o de carácter, pero también los

utiliza como variedad, por ejemplo, en compases 76 de *Retorno* y 46 de *Platero* en ambos casos termina una frase y cambia el timbre a *sul ponticello*.

Uso de rubato y vibrato para enfatizar una línea melódica: Este criterio es utilizado en las cuatro piezas analizadas, sin embargo, donde más se da y tiene mayor efectividad es en las piezas lentas y melódicas, y está íntimamente relacionado con el criterio de digitación en una sola cuerda, buscando siempre posiciones que le permitan obtener un buen vibrato, por ejemplo, compases 22 y 23 de *A Platero en el cielo de Moguer*.

Uso de efectos y técnicas: En este criterio se encontró el uso de armónicos y rasguídos. Resulta interesante cómo Segovia solo agrega armónicos naturales para darle variedad de timbres a las piezas, pero evita el que sugiere el compositor al final de la pieza *Platero*. A través de este breve análisis, los armónicos utilizados y los que no en estas piezas, se puede sacar una conclusión parcial de que Segovia tenía predilección por el uso de armónicos naturales, posiblemente debido a que tienen mayor resonancia en el instrumento.

Respecto al rasguído se puede decir que Segovia aplica esta técnica en un pasaje estratégico, donde se repiten acordes constantemente con la indicación de dinámica *forte*. Al utilizar esta técnica, aporta una dinámica superior a la que podría generar tocando acordes tal cual están en la partitura original.

Indicación de carácter: Este recurso resulta muy interesante y útil en este tipo de piezas que están influenciadas por el texto y constantemente cambia el carácter. Destacamos que el uso de *Grazioso* o *scherzando* Segovia se da más libertades, agregando staccatos y “jugando” el discurso musical.

Articulación dada por el texto: Este criterio resulta muy útil para el discurso musical, si bien el compositor también da indicaciones cuando cambia el texto, ya sea con un cambio de tempo, carácter o el uso de una doble barra en la partitura. Tener en cuenta las comas, puntos, etc., le otorgan variedad al discurso que, al combinarlo con la narración logra tener un efecto mayor sobre el público.

Respecto a los criterios dados en el trabajo de Knepp y parafraseando a este autor, se puede decir que Segovia no fue el primero en usar estos criterios, pero fue el primero en aplicarlas generosamente en sus interpretaciones.

Luego de todo lo expuesto con anterioridad, algo que tiene mucho peso es la subjetividad de Segovia. Hubo muchos casos donde no se pudo establecer cuál fue su criterio para tocar de esa manera, ya que, como habíamos comentado, existen adaptaciones que él realiza que posibles de tocar como están escritas. Tampoco se pudo definir un criterio de interpretación de su forma de tocar el tresillo en *Retorno*, o el hecho de no realizar los staccatos en *A Platero en el cielo de Moguer*. Tampoco sabemos qué hubiera pasado, por ejemplo, si Segovia grababa nuevamente las piezas cinco o diez años después de esta primera grabación, si frasearía igual o si cambiaría alguna adaptación. Tal vez, estas cuestiones sin definir dependen de la subjetividad de cada guitarrista.

Para finalizar, puede que los criterios descritos en este trabajo no sean todos los que utiliza Segovia, pero son los que se han encontrado a lo largo del análisis.

Al momento de trabajar estas piezas, hay que ser muy consciente de la aplicación de estos criterios, teniendo una idea musical clara. Dichos criterios se pueden aplicar de distintas maneras en esta obra, incluso en las piezas analizadas se pueden aplicar los mismos recursos de manera diferente a comparación con la versión de Segovia. Lo más importante y a donde se busca llegar con este trabajo es a, parafraseando al maestro de uno de los autores, *hacer música*.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Achondo, L. (2014) *Mito, Ideas y Agencia en la Modernización de la Guitarra de Andrés Segovia*. Santiago, Chile. Tesis de posgrado. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Alcazar, M. (2000) *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: De acuerdo a los manuscritos originales*. México. Editorial: Étoile
- Altamira, I. R. (2017) *Historia de la Guitarra y los Guitarristas Españoles*. San Vicente, Alicante. Editorial Club Universitario
- Anderson, M. M. (2011) *An Analysis and Performance Edition of Mario Castelnuovo-Tedesco's Rondo for Guitar, opus 129*. Athens, Georgia. Tesis de posgrado. Universidad estatal de Georgia.
- Bobri, V. (1972) *The Segovia Technique*. New York. Editorial: Macmillan Publishing.
- Gimeno, J. (2013) Andrés Segovia y la Danza castellana de Federico Moreno Torroba. Sevilla. Publicado en Academia.edu. pp. 1-8.
- Jiménez, J. V. (2007) El Repertorio Segoviano. Córdoba, España. Revista Musicalia Nº5. Edición: Vista alegre. pp-253-265
- Knepp, R. R. (2011) *Tracing the Segovia Style: Collaboration and Composition in the Guitar Sonatinas of Manuel Maria Ponce*. Athens, Georgia. Tesis de posgrado. Universidad estatal de Georgia.
- Nogales Barrios, S. (2018) *La Música en Juan Ramón Jiménez: Una aproximación al Platero y yo de Mario Castelnuovo-Tedesco*. Castilla, La Mancha. Cuadernos de Investigación Musical Nº 4. pp. 54-79.
- Otero, C. (1999) *Mario Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar*. Reino Unido. Editorial: Ashley Mark.
- Segovia, A. (1976) *Andrés Segovia: An Autobiography of these years: 1893-1920*. New York. Editorial: Macmillan Publishing.

- Wade, G. (2001) *A Concise History of the Classical Guitar*. USA. Editorial: Mel Bay
- Yuni, J.; Urbano, C. (2014) *Técnicas para Investigar Recursos Metodológicos para la preparación de proyectos de investigación Vol. I y II*. Córdoba. Editorial: Brujas.

Partituras:

- Platero y Yo Op.190 Vol. I, III y IV (1972). Ancona, Italia. Editorial: Berbén
- Capricho Árabe (1924). Valencia. Editorial: Antich y Tena.
- Andrés Segovia Transcripciones (2001). Ancona, Italia: Editorial: Berbén

7. ANEXO

Para el anexo, por cuestiones de derechos de autor no se pondrá la partitura de la editorial *Bérben*. En su lugar, las partituras anexadas serán pasadas por los autores de este trabajo.

Los *tenutos* y *staccatos* pertenecen a la composición a excepción de que aclaremos que son agregados por el guitarrista.

Digitación de mano izquierda: Se buscó digitar íntegramente las piezas, sin embargo, las partes que se repiten y que se tocan igual no fueron re digitadas.

Digitación de mano derecha: Se digitó la mano derecha donde estaban claras las digitaciones de Segovia (sobre todo con el uso del *pulgar*) o donde se creyó necesaria.

Todo texto que está en negro pertenece a la obra y todo lo que se encuentra en azul fue agregado por los autores de este trabajo.

En los *Ossia* se pueden observar los cambios realizados por Segovia.

I- PLATERO

Allegreto molto mosso, trotando

pp *iguale*

m i simile

^ *p* 0 0 4 2 1 0 5 3 4 1

p dolce ed espr.



Guit. 3

0 5 1 0 3 1 4 2 4 *p sf*



Guit. 5

p



Guit. 7

0 0 0 4 3 0 4 2 4 *p sf*



Guit. 9

3 1 4 0 4 1 4 0 5 *mp espr.*



Guit. 11

5 0 0 0 0 0 0 0 0 0

2
Guit. 13

p

Guit. 15

sf **sf** **p**

Guit. 17

sf **sf** **p dolce e Scorrevole a tempo**

Guit. 19

sf **sf** **p dolce e Scorrevole a tempo**

Guit. 21

sf **sf** **p dolce e Scorrevole a tempo**

Guit. 23

sf **sf** **p dolce e Scorrevole a tempo**

Allegretto grazioso C VII

poco rit.

Guit. 26

p dolce



Guit. 29

a tempo (Molto mosso)

mp

a m a m i m i m



Guit. 32

simile

pp *m* *i*

p f *p f*



Guit. 34

cada vez mas sul pont.

p f *p f*



Guit. 36

simile

pp *m* *i*

p espr. *gliss.*

Allegretto grazioso

38 *p*

Guit.

** los staccatos son agregados por Segovia.*

41 *mp*

Guit.

44 *più p* *sul pont.*

Guit.

47 *mp* *Tempo I (Mosso e scorrevole)* *p*

Guit.

49 *più p* *poco rit.* *f* *f* *f* *f* *cresc.*

Guit.

52 *p* *Un poco Moderato (in 2)* *p*

Guit.

Guit.

55

56

57

mp

Guit.

58

59

60

61

62

63

64

mirándolo: tien'a - ce - ro... *sul pont.*

mf

f

65

66

f

Guit.

67

68

69

70

71

72

73

74

f

mf

Tempo I (Scorrevole)

sul pont.

Guit.

75

76

77

78

mp

pp *chiaro e luminoso*

p dolce

Guit.

67

p dolce



Guit.

rit. *sin armónicos*
harm. *plaque*

69

pp *p dolce*

III- RETORNO

Tempo di Habanera (*Moderato-Stanco e sognante*)

p dolce ed espr. C III

Guit. *più espr.* C III

Guit. C III *mp*

Guit. *liberamente- a piacere movendo mp*

Guit. *a tempo p dolce ed espr.*

2

23

Guit.

mp

27

Guit.

la tarde de abril.

p

p

sul pont.

sul pont.

espr. mf

arm. 12

*los ligados y glissandos hasta la sección "molto calmo" son agregados por Segovia

31

Guit.

rit.

sul pont.

35

Guit.

sul pont.

Molto calmo

p

dolcissimo

39

Guit.

42

Guit.

* los staccatos son agregados por Segovia

Moderato (ma Andante)

Guit. *p* *piu p* *p dolce e grave*

Musical notation for guitar, measures 46-49. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). It features a series of triplets and slurs. Dynamics include *p*, *piu p*, and *p dolce e grave*.



Guit.

Musical notation for guitar, measures 50-52. Continues with triplets and slurs.



**los staccatos y ligados son agregados por Segovia*

Guit. *mp* *piu espr.*

Musical notation for guitar, measures 53-56. Dynamics include *mp* and *piu espr.*. Features triplets and slurs.



Guit. *mp*

Musical notation for guitar, measures 57-60. Dynamics include *mp*. Features triplets and slurs.



Guit. *mp*

Musical notation for guitar, measures 61-64. Dynamics include *mp*. Features triplets and slurs.



Guit. *p rit.*

Musical notation for guitar, measures 65-68. Dynamics include *p* and *rit.*. Features triplets and slurs.

** glissando agregado por Segovia*

69 **Tempo I**

Guit.

gliss.

p espr. e malinconico

73

Guit.

rit. sul pont.

piu p

**glissando y staccatos agregados por Segovia*

77

Guit.

p espr.

80

Guit.

83

Guit.

mp

86

Guit.

Guit. 89

mp

Guit.

C III

Guit. 96

C III

f *ff*

Segovia no realiza los staccatos (quasi recitativo)

semplice e staccato

p

Guit. 100

p espr. e melanconico

gliss.

**ligados y glissando agregados por Segovia*

Guit. 104

C III C I

p *pp*

piu p

mf

Guit.

mf

Guit.

p

mp *espr. la melodia*

Guit.

*todos los ligados hasta aqui fueron agregados por Segovia

mf scherzando

Guit.

42

Guit. *mp* *mf* *p dolce*

**Segovia elimina el segundo ligado*

Guit. *mp espr.* *p*

51

Guit. *mp* *p*

56

Guit. *mf* *p*

CVII *mf* *CV*

i m i m i

Guit. *mp*

76

rasguido

Guit. *mf* *f*

rasguido

Guit. *rasguido* *rasguido* *rasguido* *piu f*

rasguido

Guit. *ff* *con fouco* *rit.*

ff con fouco

1

rit.

Guit. *ff* *con fouco*

ff con fouco

①

Guit.

Musical notation for guitar, measures 89-90. The top staff shows chords with fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and rhythmic notation. The bottom staff shows a bass line with red dots on the notes. A circled '1' is above the first measure.



Guit.

Musical notation for guitar, measures 91-92. The top staff shows a melodic line with a circled '1' above the first measure. The bottom staff shows a bass line with red dots on the notes. Dynamics markings *p* and *ff* are present.

XXVIII- A PLATERO EN EL CIELO DE MOGUER

Lento e meditativo (quasi recitativo)

Guitarra

p espr. con malinconia *piu espr.* *mp* animando

**ligados y glissandos agregados por Segovia*

Guit.

un poco *p sf* *mp* *p sf*

Guit.

Tempo I *p* *piu p* *pp*

Guit.

Un poco piu mosso (trotterellando) *molto p* *m i* *a m* *a m* *m i*

Guit.

m i m i m i m i

18

Guit.

mp espr. *sul pont.*

21

Guit.

sul pont. **Tempo I** *pp* *rall* *Segovia no hace los staccatos*

mp molto espr.

24

Guit.

espr. *pp* *Segovia no hace los staccatos*

Appena piu mosso
CVI *p dolce e grazioso*

26

Guit.

mp piu espr. *p sf*

29

Guit.

CVII *p sf* *rit.*

32

Guit.

piu p *p dolce allarg.*

Tempo I

Guit. *pp* 35 *rit.* 3

Guit. 37

movendo un poco
Guit. *mp piu espr.* C IX

Guit. *mf* *mp molto espr. a tempo* *gliss.* *sul pont.*

Guit. *arm. VII* *ordinariotasto* *pp* *Segovia no hace los staccatos* *pp* *piu p sul pont.*

Guit. *arm. VII* *ordinariotasto* *espr.* *pp* *CV arm. XII arm. VII* *pp* *pp* *dolce* *p*

XX-IDILIO DE NOVIEMBRE

Quieto, dulce e tenero

p dolce (un poco rubato)

Los ligados y glissandos fueron agregados por los autores de este trabajo

6 in RE C III

Calderón agregado por los autores de este trabajo

mp piu espr. (con fantasia)

cerca del puente CVI *tasto* CV

molto espr.

17 *df* *più p* *df*

21 *poco rit.* *a tempo* *p dolce* *mp*

C IV

25

29 *p uguale*

mp *Jugetón...*

33 *mp molto espr.* *mf* *mp*

37 *p* *Psf* *più p* *Psf*

41 *a tempo* *p dolce* *poco rit.*

45 *mf* *CI*

49 *Movendo (un poco agitato)* *cada vez más sul ponticello* *mp* *mf*

53 *f* *sul tasto* *mf* *Un poco meno*

Musical score for measures 57-60. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 57 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Measure 58 contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 59 continues the melodic and bass lines. Measure 60 includes a circled '4' above the treble staff and a circled '5' above the bass staff, with a dynamic marking of *mp*.



Musical score for measures 61-64. Measure 61 has a circled '4' above the treble staff and a circled '5' above the bass staff. Measure 62 features a circled '3' above the treble staff and a circled '5' above the bass staff. Measure 63 has a circled '3' above the treble staff and a circled '4' above the bass staff. Measure 64 includes a circled '1' above the treble staff and a circled '3' above the bass staff. The dynamic marking is *p*.

Più lento (quasi recitativo)

rit.

Musical score for measures 61-64. Measure 61 has a circled '4' above the treble staff and a circled '5' above the bass staff. Measure 62 features a circled '3' above the treble staff and a circled '5' above the bass staff. Measure 63 has a circled '3' above the treble staff and a circled '4' above the bass staff. Measure 64 includes a circled '1' above the treble staff and a circled '3' above the bass staff. The dynamic marking is *p espr.*



Musical score for measures 65-68. Measure 65 has a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 66 features a circled '2' above the treble staff and a circled '1' above the bass staff. Measure 67 has a circled '4' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 68 includes a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. The dynamic marking is *f*.

Tempo I

p dolce

Musical score for measures 69-72. Measure 69 has a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 70 features a circled '2' above the treble staff and a circled '1' above the bass staff. Measure 71 has a circled '4' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 72 includes a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff.



Musical score for measures 73-76. Measure 73 has a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 74 features a circled '3' above the treble staff and a circled '1' above the bass staff. Measure 75 has a circled '3' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. Measure 76 includes a circled '1' above the treble staff and a circled '2' above the bass staff. The dynamic marking is *mp espr. con fantasia*.

77

p C III

81

83

pp *p dolce*