

**ANÁLISIS FORMAL DEL
GRAN QUINTETO OP.65 DE MAURO GIULIANI**

Por:
Diego Alejandro Barón Luna

Asesor:
Dr. Jesús Emilio González Espinosa

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Facultad de Artes y humanidades

Programa de música Pamplona

2019

ÍNDICE

PRESENTACION	4
CONTEXTO HISTÓRICO	5
ANALISIS	11
INTRODUCCION	¡Error! Marcador no definido.
A: exposición:	11
B: Desarrollo:	13
A': Re exposición con coda:	14
TEMA:	15
Sección A:	15
Sección B:	16
Sección A:	16
VARIACIONES:	17
Variación I:	17
Variación II:	17
Variación III:	18
Variación IV:	19
POLONESA:	20
TEMA A:	21
PRIMER EPISODIO B:	21
TEMA A:	22
SEGUNDO EPISODIO C:	22
Periodo I:	22
Periodo II:	23
Periodo III:	24
Periodo IV:	25
TEMA A:	26
TERCER EPISODIO D:	26
CUARTO EPISODIO C':	27
CODA:	28
CONCLUSIONES	29
BIBLIOGRAFÍA	31

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1: Estructura formal de la introducción	11
Imagen 2: Acorde de A disminuido	12
Imagen 3: Progresión del compás 5 al 8	12
Imagen 4: Progresión del compás 9 al 12 y posible motivo	13
Imagen 5: Tonalidad real de la obra	13
Imagen 6: Diálogo melódico sobre la dominante	14
Imagen 7: Estructura Formal del tema y variaciones	15
Imagen 8: ilustración del Tema	16
Imagen 9: relación melódica de la variación I	17
Imagen 10: Relación melódica de la variación II	17
Imagen 11: relación melódica de la variación III	18
Imagen 12: Grupeto inferior	18
Imagen 13: Relación melódica de la variación IV	19
Imagen 14: Estructura formal de la polonesa	20
Imagen 15: Motivo melódico del tema (A)	21
Imagen 16: Motivo melódico inicial (B)	21
Imagen 17: Melodía con tresillos continuos	22
Imagen 18: escala ascendente y arpegio descendente por 3ras.	22
Imagen 19: melodía independiente progresiva	23
Imagen 20: arpeggios melódicos disminuidos y sobre dominante	23
Imagen 21: Motivo en E mayor con variación	24
Imagen 22: Motivo sobre tónica y sensible	24
Imagen 23: Melodía de tresillos	25
Imagen 24: Escala cromática	25
Imagen 25: Motivo melódico del violín 1	25
Imagen 26: Escala menor Armónica presentada por la guitarra	26
Imagen 27: Motivo melódico por octavas	27
Imagen 28: <i>Motivo armónico invertido</i>	28
Imagen 29: Motivo melódico (C') en La mayor	28

PRESENTACION

En este trabajo de grado se realiza un análisis formal del Gran Quinteto Óp. 65 de Mauro Giuliani la cual contiene una introducción, un tema con variaciones y una polonesa

El modelo de análisis a seguir en este trabajo se basó en la información obtenida del contexto y el estilo de la época en la que vivió dicho compositor, y en la guía analítica de formas musicales para estudiantes de Llacer Pla (1982), con el fin de estudiar y evidenciar la estructura de las formas empleadas y cada uno de los recursos interpretativos como ornamentos, escalas, acordes, figuras rítmicas, cadencias etc. partiendo de la partitura y de la perspectiva histórica.

Se utiliza un análisis armónico-formal en donde los resultados obtenidos apuntan a una comprensión más próxima del lenguaje compositivo usado por Mauro Giuliani en esta obra, el perfeccionamiento de la técnica en la guitarra y una interpretación acertada aplicando cada uno de los parámetros analíticos establecidos por el compositor de acuerdo a su época y estilo.

Palabras clave: Mauro Giuliani, Quinteto op.65, Análisis formal, interpretación, técnica, guitarra.

CONTEXTO HISTÓRICO

Para contextualizar es importante tener un acercamiento hacia el periodo romántico, sus principales características y exponentes, ya que fue una época que enmarcó la historia en ámbitos diferentes, especialmente en la música.

Se considera que el romanticismo fue un movimiento ideológico cultural, artístico y literario que nace en el último tercio del siglo XVIII, inicialmente en Inglaterra y luego en Alemania, para pasar en la primera década del siglo XIX a Francia donde tiene su mayor florecimiento y desde donde se extiende a otros países como España, Italia, Rusia y entre otros. Se desarrolló durante la primera mitad del siglo XIX a causa de los cambios políticos y sociales producidos en Europa entre 1789 y 1815 a partir de la Revolución Francesa, donde se centró en los grandes principios de la libertad, igualdad y fraternidad. Después de la política expansiva de Napoleón Bonaparte y de las numerosas guerras que ésta provocó, se inician en Europa los nacionalismos, que se vinculan muy bien con los ideales de la Revolución Francesa.

En este contexto histórico aparece el romanticismo en Alemania, no sólo como un movimiento cultural, artístico y literario sino también como una manera distinta de ver el mundo, en otras palabras, un nuevo estilo de vida. Sus seguidores fueron con frecuencia jóvenes exaltados y combativos contra la tradición, que defendían la libertad de la persona y de los pueblos, la primacía de los sentimientos sobre la razón, la subjetividad del individuo y su independencia creadora, despreciando, en general, todo tipo de normas. Debemos tener presente que el movimiento cultural que precedió al romanticismo fue el Neoclasicismo en el siglo XVIII, donde se proclamaba que la razón debía regular todos los aspectos de la vida, incluyendo el arte, mediante normas estrictas (ideales de la Ilustración). Por tanto, para ellos, la razón estaba por

encima de los sentimientos; el Estado por encima del individuo; y las reglas por encima de la creatividad, por ello el romanticismo nace oponiéndose por completo a los principios de la Ilustración. (Gutiérrez, 2017)

La música del siglo XIX enmarca un antes y un después, ya que este periodo es de la misma la época más importante, la difusión de las ideas románticas causaron un cambio fundamental de paradigma que transformó el estatus de la música, así como el de los músicos, con relación a épocas anteriores, pues se caracterizó por la autonomía que tenían los compositores al crear música en muchos aspectos: las formas musicales dejaron de ser tan estrictas, había más libertad en las frases y las melodías eran más expresivas, se usó frecuentemente el termino rubato, quedando el ritmo a discreción del interprete y dejando así de ser metronómico o exacto como una regla general, las formas tradicionales como las sinfonías y los conciertos fueron engrandecidas y la música instrumental pasó a ser pensada como arte autónomo capaz de expresar lo inefable, quedando así definida la orquesta sinfónica (Pulido, 2018).

La emancipación de la música con respecto al paradigma verbal de la retórica, fue posible gracias a la adopción de un nuevo paradigma, que podemos calificar de organicista, cuya característica estética principal es la valoración de los principios de unidad y coherencia en la obra musical. Además, el romanticismo, a partir de la Escuela de Jena (considerado el núcleo generador de este movimiento), privilegió ciertos temas de estudio que se transformaron en tópicos culturales adoptados por los artistas, escritores, pintores y músicos del siglo XIX (Palacio & Nieto, 2016).

Las formas más usadas fueron las formas para piano, ya que este fue el instrumento principal de la época; dentro de estas están: el lied (canción en alemán), los nocturnos, preludios

entre otras. Las sinfonías también fueron un elemento identificador de este periodo al igual que los poemas sinfónicos (música programática), la ópera y la opereta (Offenbach) (Pulido, 2018).

Dentro del romanticismo podemos enmarcar tres etapas a las que pertenecen sus exponentes más importantes. Romanticismo revolucionario, Beethoven (en su última etapa), Schubert, Mendelssohn, Schumann, y Chopin. Romanticismo Burgués: A él pertenecen Berlioz, Liszt, y Brahms (sus primeras obras). Finalmente, el posromanticismo o neo romanticismo. Sobresalen nombres como Brahms, el último Liszt, Bruckner, y los dos últimos representantes de este periodo musical que son Mahler y Strauss, sin olvidarnos de Scriabin (Palacio & Nieto, 2016).

La ópera italiana influyó fuertemente en Europa hasta la aparición del drama wagneriano (ópera alemana). Con sus arias y su música le dio mayor dimensión a las emociones extremas, características del teatro de esa época. La ópera también sirvió para expresar las ideas de unidad, libertad y patriotismo por las que luchó Italia durante este siglo. Dentro de los compositores más destacados de ópera Italiana encontramos a Gioacchino Rossini, quien incorporo el tránsito entre la ópera del siglo XVIII y la romántica. Entre sus obras destacan: el Barbero de Sevilla, Guillermo Tell, la italiana en argel, la cenicienta y la urraca ladrona. Después surge Giuseppe Verdi quien exalto los ideales nacionalistas de la nueva Italia. Otros compositores importantes de la época son Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti y posteriormente Giacomo Puccini, Pietro Mascagni y Ruggero Leoncavallo quienes se destacaron en el género del Verismo (realismo) como una corriente operística de la época. Gran parte de estos compositores fueron influyentes en la música de Giuliani, en especial Gioacchino Rossini.

El guitarrista y compositor Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani nació en Biseglie en 1781 y murió en Nápoles en 1829. Giuliani creció en Barletta, pero emigró a Viena en 1806, no

solo porque venía de una región empobrecida de Italia sino también porque estaba en busca de una carrera. Su primera formación instrumental la tuvo con el violoncello, un instrumento que él, a diferencia de Carulli, nunca abandonó por completo, y probablemente estudió también el violín y la flauta. Posteriormente se dedicó a la guitarra de seis cuerdas, convirtiéndose en poco tiempo en un verdadero virtuoso. Heck (1970) afirma que en el período comprendido entre 1799 y 1803, Giuliani completó sus estudios musicales formales en Nápoles. Giuliani fue un prolífico escritor para la guitarra, que se ganó el respeto de sus compañeros, y fue uno de los numerosos guitarristas y compositores que huyeron de Italia a principios del siglo XIX, entre ellos Federico Moretti, Ferdinando Carulli, Matteo Bevilacqua, Matteo Carcassi y Marco Aurelio Zani De Ferranti.

A finales del siglo XVIII en Italia, la música vocal estaba más en boga que la música instrumental, los teatros de la ópera presentaron obras de Paisiello, Cimarosa y Mozart, cuyas arias fueron cantadas en la calle para acompañar con guitarra. Sin embargo, la guitarra no se consideraba un instrumento solista y, a diferencia de los instrumentos orquestales y de teclado, no se enseñaba en las escuelas de música, estas son algunas de las razones adicionales por las que guitarristas como Giuliani buscaron una carrera fuera de Italia (Heck,1995).

A su llegada a Viena en 1806, Giuliani se encontró en un clima musical saludable que incluía una variedad de rangos sociales. Viena fue un centro de entretenimiento cultural, donde la música cruzó las barreras de clase, allí, Mauro Giuliani pronto comenzó a familiarizarse con las formas instrumentales del clasicismo, y se dio a conocer conquistando públicos e introduciéndose en los medios musicales de la ciudad, se movió en los altos círculos sociales, se relacionó con la nobleza, ejerció como profesor de guitarra, publicó obras, dio innumerables conciertos, y fue aplaudido y estimado por la crítica y los propios músicos. Un paso definitivo en

su establecimiento como virtuoso solista en la capital austriaca fue el estreno de su Concierto para guitarra y orquesta en La mayor, Op.30, en el auditorio Redoutensaal, el 3 de abril de 1808, en el cual el mismo Giuliani hizo el papel de solista obteniendo así gran prestigio ante el público y la crítica musical. Esta presentación, a solo dos años de su llegada, fue un paso definitivo en su establecimiento como virtuoso solista en la capital austriaca, alcanzo un gran éxito definiendo un nuevo papel para la guitarra en el contexto de la música académica en el Viejo Mundo. Giuliani fue el primer compositor verdaderamente prominente que escribió conciertos para la guitarra, lo cual fue crucial para su transformación como instrumento solista. A causa de la creciente demanda de conjuntos de cámara en Viena, él también escribió, más que cualquier otro compositor en su tiempo, obras para diversas agrupaciones que incluían la guitarra. Heck (1995) describe y resume la trascendencia de la vida y obra de Giuliani como contemporáneo de Beethoven y Schubert, expresa que fue un músico con una misión: Poner la guitarra de seis cuerdas recientemente inventada, al nivel de respetabilidad musical que merecia en un contexto donde predominaban las fuertes expresiones operaticas, pianisticas y sinfonicas.

El catálogo de obras de Giuliani incluye tres conciertos de guitarra, numerosos solos de guitarra, duetos y tríos, quintetos para guitarra con cuarteto de cuerdas, duetos para flauta o violín y guitarra, voz y guitarra, piano y guitarra. Una gran parte de este catálogo incluye transcripciones, variaciones y popurrís de óperas de varios compositores, incluidos Rossini, Mozart, Cherubini, Spontini, Paccini, Donizetti y Bellini, sin embargo, la producción principal de Giuliani en este género tiene una enorme deuda con Rossini (Paul, 1978). Las obras solistas de Giuliani muestran la mezcla de virtuosismo, lirismo italiano y clasicismo vienés que lo diferencian de todos los demás de su tiempo. A través de su entorno, las composiciones de Giuliani absorbieron adecuadamente las formas, los estilos y el lenguaje expresivo de la primera

escuela vienesa. El catálogo de obras de Giuliani incluía creaciones no solo del compositor, sino colaboraciones y arreglos con otras personalidades musicales en Viena. En sus composiciones de cámara que presentan la guitarra con otros instrumentos, como flauta, violín o piano, Giuliani escribió de tal manera que la guitarra podía tocar tanto como acompañante como solista. Por ejemplo, en su gran serenata op.82, para flauta (o violín), la guitarra varía su papel como líder y acompañamiento, por otra parte, la música que sale de la literatura operística del siglo XIX consiste en transcripciones instrumentales, fantasías, popurrís y variaciones basadas en la melodía "favorita" del día, un ejemplo de esto son las variaciones sobre el aria "Nel cor piu non mi sento" de la ópera "la molinaria" del compositor italiano Giovanni Paisiello, tema en el que se basa Giuliani para componer el Gran quinteto Op.65. Este quinteto lo escribió para dos violines, viola, cello y guitarra y su estructura general está formada por una introducción, tema con variación 1, variación 2, variación 3, variación 4 y una polonesa. A continuación, se presenta una aproximación al análisis formal del Gran quinteto Op.65 de Mauro Giuliani.

ANALISIS

El gran quinteto op.65 posee una introducción, tema, variaciones y una polonesa al final.

En primera instancia analizaremos la introducción la cual tiene una forma sonata A-B-A (con coda), como se ilustra en el siguiente gráfico:

Introducción

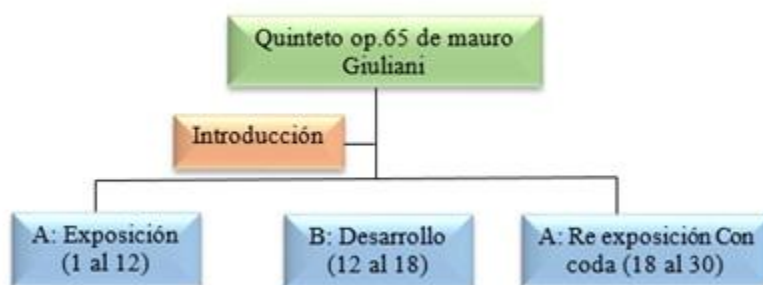


Imagen 1: Estructura formal de la introducción. Fuente: Autor del proyecto

Se comienza en tempo andante con negra a 60, compas 4/4 y tonalidad de (Am) y se presenta únicamente el tutti u orquesta sinfónica realizando un majestuoso discurso introductorio a través de recursos rítmico-melódicos y armónicos, muestra un carácter fuerte y juguetón característico de la obra y el estilo compositivo de Mauro Giuliani.

Esta introducción se divide en tres frases:

A: exposición:

Comienza el tema con ímpetu en su tonalidad real agregando desde el comienzo un acorde disminuido como recurso armónico para dar paso a la dominante.

Imagen 2: Acorde de A disminuido. Fuente: Autor del proyecto

Del quinto compás al sexto realiza una modulación a Fa mayor pasando por su dominante con quinta aumentada llegando a Ab7 y culminando a G mayor. Del séptimo al octavo realiza la misma vuelta armónica subiendo un tono, es decir, modula a G mayor pasando por su dominante (D), llegando a Bb7 y culminando en A mayor.

Imagen 3: Progresión del compás 5 al 8. Fuente: Autor del proyecto

En el noveno compás asciende melódicamente hasta llegar a la subdominante del tono al cual modulamos, (F). Para utilizar un acorde de (Fa semidisminuido) y resolver a Fa mayor.

Luego pasa por la dominante (C) e inicia con expresión vivaz a partir del compás 12, presentando el posible motivo principal de la introducción en Fa mayor.

The image shows a musical score with four staves. Above the staves, the chords Bb, F°, F, C, and F are indicated. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The second staff contains a bass line. The third staff contains a bass line with a triplet in the final measure. The fourth staff contains a bass line. A red box highlights the final measure of the piece, which contains a triplet in the second staff and a single note in the fourth staff.

Imagen 4: Progresión del compás 9 al 12 y posible motivo. Fuente: Autor del proyecto

B: Desarrollo:

Continúa la misma melodía en el segundo grado menor armónico del tono al cual modulamos (Gm), mientras se asciende armónicamente conduciendo la melodía de la introducción a un clímax pasando por el tercer grado de F mayor que sería (La mayor) pero en realidad modula a (D menor) considerando a (La mayor) dominante de paso por modulación. Y al llegar a Re menor descendemos armónicamente por movimiento conjunto y a la dominante de Re menor pero en modo menor (Am) y en inversión. Este proceso armónico recargado de acordes extraños y modulaciones por movimiento conjunto nos permite llegar nuevamente a la tonalidad real de la obra (Am).

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time. The first measure shows the beginning of the piece. The second measure, highlighted by a red box, shows a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#), indicating a change to the real key of D major. The Violin 1 part has a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Imagen 5: tonalidad real de la obra. Fuente: Autor del proyecto

A': Re exposición con coda:

Se presenta el acorde de Am semidisminuido para conducir la melodía a su dominante inicial real Mi mayor, creando un pequeño dialogo melódico muy sutil y extenso amainando paulatinamente el texto vivas melódico de la introducción para dar preámbulo e importancia al inicio y protagonismo del instrumento concertino.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time. The first measure shows the beginning of the piece. The second measure, highlighted by a red box, shows a key signature change from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#), indicating a change to the real key of D major. The Violin 1 part has a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with rhythmic patterns.

Imagen 6: Diálogo melódico sobre la dominante. Fuente: Autor del proyecto

TEMA:

Aquí se presenta el tema principal de la obra con 4 variaciones, tomando el protagonismo la guitarra como lo dijimos anteriormente mientras la orquesta pasa a hacer el papel acompañante. Inicia a tiempo andantino con negra a 80 y en compás de 6/8 en tonalidad de (La mayor). Su carácter es alegre y posee una forma ternaria que sirve como base formal y armónica para las variaciones. Esta es la estructura formal del tema:

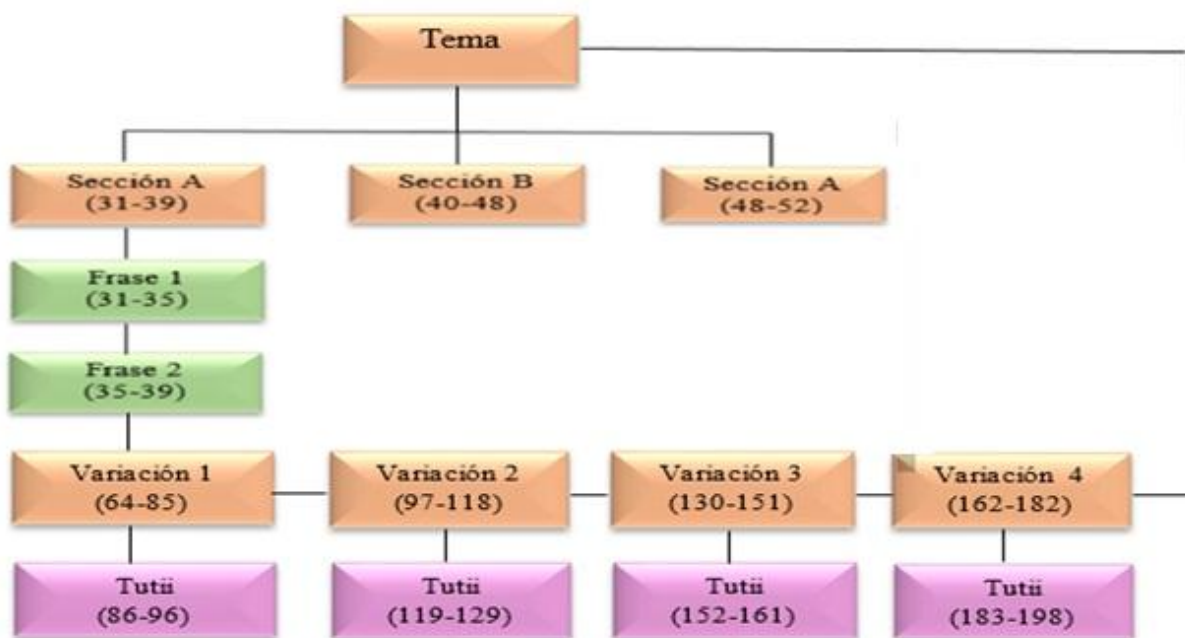


Imagen 7: Estructura Formal del tema y variaciones. Fuente: Autor del proyecto

Sección A:

Esta sección está formada por dos frases similares. La primera termina con una cadencia a la dominante, la segunda con una cadencia auténtica perfecta.

VARIACIONES:

En estas variaciones, Giuliani emplea la variación por ornamentación o melódica, ya que mantiene siempre el plan formal y armónico del tema, desarrollándolo así melódicamente. A continuación, se puede ver la relación melódica entre los primeros compases del tema y cada una de las variaciones:

Variación I:

Se emplea la variación por ornamentación o melódica presentando las notas principales del tema de manera fragmentada, se realizan arpeggios de modo ascendente-descendente y acciaturas como ornamento melódico y recurso interpretativo.

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'tema' and the bottom staff is labeled 'Var I'. Both are in G major (two sharps) and 3/8 time. The 'tema' staff starts with a treble clef and a dynamic marking of 'mf'. The 'Var I' staff starts with a treble clef and a dynamic marking of 'mf'. Red circles highlight the main notes of the theme in the first staff, and red lines connect them to their corresponding notes in the 'Var I' staff. The variation uses arpeggiated patterns and ornaments.

Imagen 9: Relación melódica de la variación I. Fuente: Autor del proyecto

Variación II:

La variación melódica aquí se emplea presentando las notas principales del tema de manera alternada por intervalos de 3ras, al igual que el acompañamiento del bajo. Giuliani aquí

utiliza ligaduras de expresión como recurso interpretativo, ligando siempre la nota principal de la melodía con su 3ra de forma ascendente.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Tema' and the bottom staff is labeled 'Var II'. Both are in G major (three sharps) and 3/4 time. The 'Tema' staff features a melody with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. The 'Var II' staff features a more rhythmic melody with eighth notes and a 'grupeto descendente' (a descending triplet of eighth notes) in the second measure. Red circles highlight the principal notes in both staves, showing their melodic relationship.

Imagen 10: Relación melódica de la variación II. Fuente: Autor del proyecto

Variación III:

La variación melódica empleada aquí por Giuliani no es muy evidente ya que presenta el motivo melódico muy similar al del tema con los mismos intervalos de tercera ejecutados simultáneamente, pero adornándolo con semicorcheas y empleando un “grupeto descendente” en los pulsos 2 y 5 de cada compa.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Tema' and the bottom staff is labeled 'Var III'. Both are in G major (three sharps) and 3/4 time. The 'Tema' staff features a melody with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. The 'Var III' staff features a more rhythmic melody with eighth notes and a 'grupeto descendente' (a descending triplet of eighth notes) in the second measure. Red circles highlight the principal notes in both staves, showing their melodic relationship.

Imagen 11: Relación melódica de la variación III. Fuente: Autor del proyecto

El grupeto (del italiano gruppetto, "pequeño grupo") es un ornamento melódico que consiste en una rápida sucesión de un grupo de tres o cuatro notas que por grados conjuntos rodean a la nota escrita, que se considera la nota principal (Randel, 2003). Existen varios tipos de grupetos, en este caso abordaremos el que emplea Giuliani en esta variación, el grupeto inferior.



Imagen 12: Grupeto inferior. Fuente: Autor del proyecto

Variación IV:

Imagen 13: Relación melódica de la variación IV. Fuente: Autor del proyecto

En esta variación se sugiere un tiempo andante sostenuto, y a diferencia de las variaciones anteriores, es mucho más lenta. Aquí se emplea la variación por ornamentación adornado el motivo melódico principal con apoyaturas dobles descendentes y acordes ejecutados de manera simultánea manteniendo siempre el plan armónico. Giuliani añade una coda de 16 compases del compás 182 al 198, la cual es ejecutada por el tutti, donde presenta un nuevo tema melódico concluyendo así con las variaciones y dando paso a la polonesa.

POLONESA:

Es una danza polaca de movimiento moderado y en compás de 3/4. En su origen era una marcha solemne que daba principio y fin a una fiesta. Las melodías de la polonesa suelen ser de una estructura simple, a base de frases breves y posee un ritmo muy característico en el que se combinan corcheas y semicorcheas.

Esta polonesa posee una forma instrumental del rondo, y aquí se presenta la estructura formal de la polonesa.

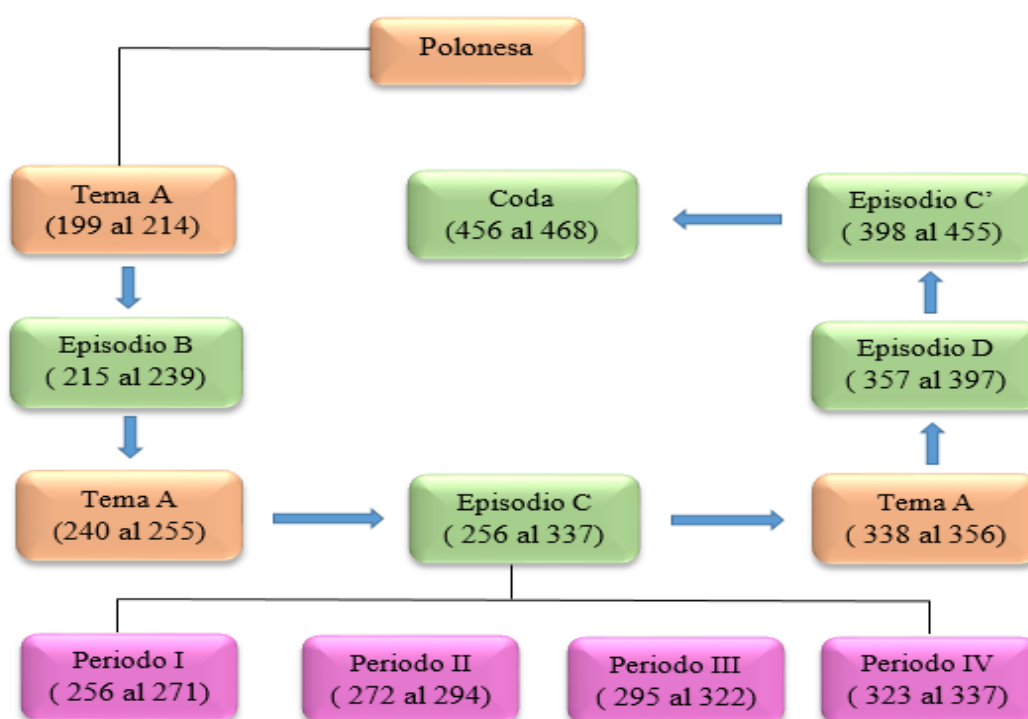


Imagen 14: Estructura formal de la polonesa. Fuente: Autor del proyecto

Tema a:

Comienza ímpetu en allegro y en la tonalidad de La mayor, destacándose la guitarra sobre un movimiento armónico simple entre tónica-dominante y presentando el motivo melódico principal de la obra. A partir del compás 207 se integra dentro del contexto melódico todo el cuarteto bajo un mismo movimiento armónico simple, conduciéndose la melodía armónicamente reiterando lo que desde el comienzo interpreto la guitarra.

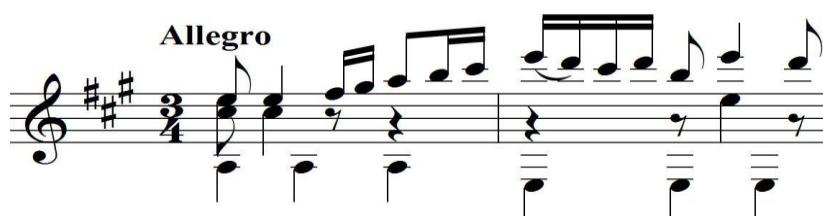


Imagen 15: motivo melódico del tema (A). Fuente: Autor del proyecto

Primer episodio b:

Se presenta un solo de guitarra donde se destaca sus posibilidades técnicas como salto de intervalos, movimientos melódicos ascendentes y descendentes en forma de arpeggios y escalas, apoyaturas, doble apoyaturas, repeticiones arpegiadas, glisandos y anexos de notas extrañas que cumplen el papel de ornamentar y enriquecer el motivo melódico evidenciando auditivamente una nueva forma de ejecución melódica.

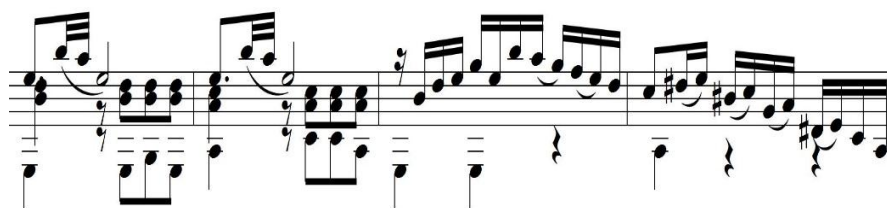


Imagen 16: motivo melódico inicial (B). Fuente: Autor del proyecto

En el compás 231 se puede apreciar la melodía conduciéndose juguetonamente con grupo de tresillos continuos que causan un efecto impulsivo, a medida que se extiende el ejercicio rítmico se mezcla el bajo de la guitarra junto al acompañamiento hasta el compás 239.

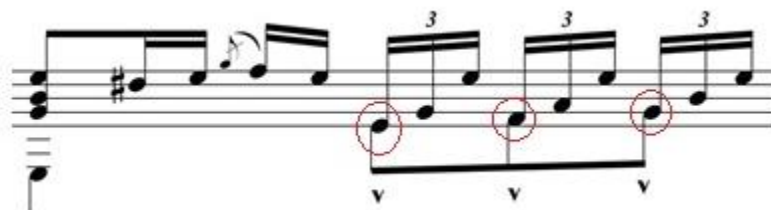


Imagen 17: Melodía con tresillos continuos. Fuente: Autor del proyecto

Tema a:

Se retoma nuevamente el motivo melódico principal del tema, y se prepara para inducir a toda la orquesta en una pequeña variación de acompañamiento de la obra en el compás 248 hasta el compás 255, creando un efecto más impulsivo y sutil.

Segundo episodio c:

Periodo I:

Retoma nuevamente el protagonismo la guitarra con un doble fuerte, acentuando de manera simultánea un acorde inicial de La mayor. Se realizan movimientos melódicos arpegiados ascendentes y descendentes por movimiento conjunto e intervalos de terceras y octavas sobre tónica y dominante.

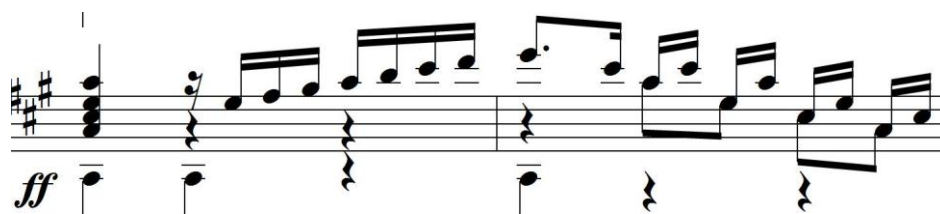


Imagen 18: Escala ascendente y arpeggio descendente por 3ras. Fuente: Autor del proyecto

En el compás 264 se presenta una modulación por progresiones, pasando por la dominante (C#7) de la relativa menor de La (F#m) y luego por la dominante (B7) de su dominante (E) para resolver a E mayor, conduciendo una melodía independiente por saltos de sextas y resolviendo por movimiento conjunto, mientras se mantiene un mismo patrón rítmico melódico como acompañamiento de dicha melodía.

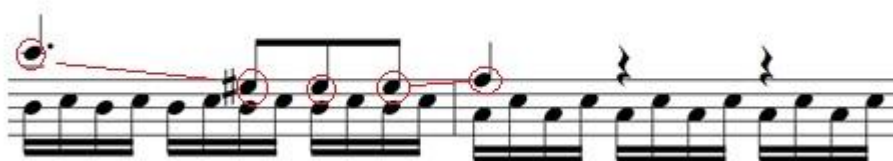


Imagen 19: Melodía independiente progresiva. Fuente: Autor del proyecto

Periodo II:

A partir del compás 272 presenta arpeggios melódicos ascendentes disminuidos con esforzando, resolviéndolos de manera descendente de la misma manera sobre la dominante de una nueva tonalidad, anexando notas extrañas y generando una sensación de tensión y resolución para dar paso al re exposición del posible motivo melódico principal en una nueva tonalidad.



Imagen 20: Arpeggios melódicos disminuidos y sobre dominante. Fuente: Autor del proyecto

En el compás 279 aparece nuevamente el posible motivo melódico principal de la obra pero en la tonalidad de E mayor (dominante de A) y con variación haciendo uso de accicaturas, se presenta únicamente un fragmento del motivo repitiéndolo cuatro veces durante una frase de 16 compases, y lo finaliza exponiendo el motivo utilizado en el compás 230 del primer episodio dando paso a un nuevo periodo.



Imagen 21: Motivo en E mayor con variación. Fuente: Autor del proyecto

Periodo III:

Nuevo motivo en E mayor sobre tónica y sensible, se sustituye la dominante por medio de un acorde disminuido (Re#º) manteniendo un plan armónico simple sobre I, Vº, I Y IV hasta el compás 305 donde usa como recurso un trino para resolver con una cadencia autentica perfecta en el compás 306.

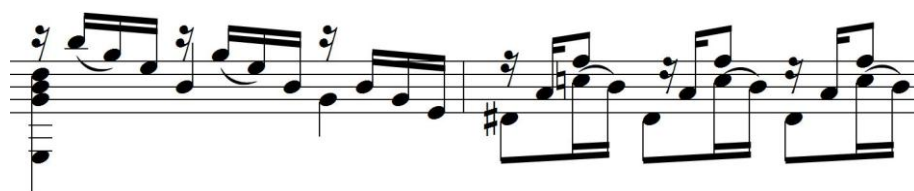


Imagen 22: Motivo sobre tónica y sensible. Fuente: Autor del proyecto

En este compas se expone nuevamente una melodía con grupo de tresillos continuos mezclándose el bajo de la guitarra junto al acompañamiento de la orquesta, Seguidamente hace arpeggios melódicos ascendentes sobre la dominante.

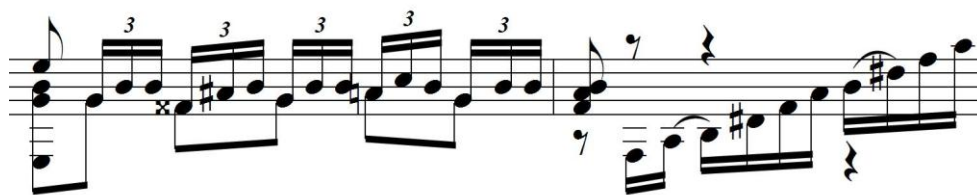


Imagen 23: Melodía de tresillos. Fuente: Autor del proyecto

Se sigue manteniendo el plan armónico simple sobre I, V, I Y IV grado, cambiando en este caso el acorde disminuido que se realizó anteriormente por la dominante real de E mayor (B).

En el compás 315 presenta una escala cromática de manera ascendente por octavas hasta el compás 316, luego continúa ascendiendo con una escala diatónica y por terceras de forma alternada como discurso final para dar paso a la orquesta.



Imagen 24: Escala cromática. Fuente: Autor del proyecto

Periodo IV:

Retoma el protagonismo el cuarteto con un carácter alegre y fluido presentando el violín 1 el motivo principal de la polonesa a nivel rítmico hasta el compás 326, mientras el resto de cuerdas sirve de acompañamiento armónico sobre Tónica (E).



Imagen 25: Motivo melódico del violín 1. Fuente: Autor del proyecto

Luego el violín 1 hace una escala menor armónica ascendente por terceras de manera alternada partiendo de la nota E hasta llegar a su octava, siendo este el punto álgido más alto de la escala, luego desciende del mismo modo hasta llegar un G#, dándole paso a la Guitarra y repitiendo esta la misma escala a partir del compás 328. Giuliani utiliza la escala de La menor armónica sobre su quinto grado dando una sensación de I y iv teniendo en cuenta que aún sigue en la tonalidad de E mayor.

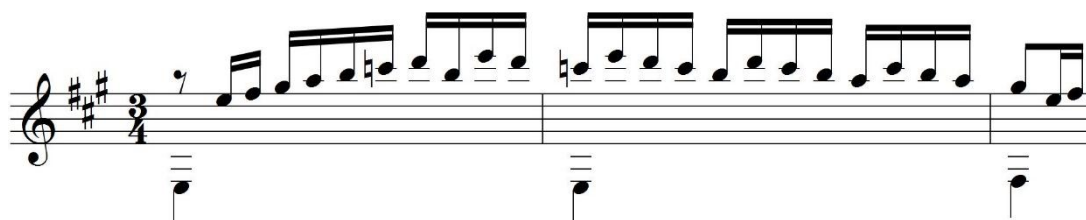


Imagen 26: Escala menor Armónica presentada por la guitarra.

Fuente: Autor del proyecto

Luego en el compás 330 desciende con la escala de La mayor, para resolver y presentar nuevamente la tonalidad inicial de la obra y el tema principal.

Tema A:

Se expone nuevamente el motivo melódico principal de la obra, preparándose para inducir a toda la orquesta en un pequeño periodo de carácter fuerte y dominante a partir del compás 346, en el compás 356 finaliza este periodo con una cadencia a la dominante (C#) de la relativa menor de La mayor (F#m), dejando la resolución a la guitarra en el compás 357 en el que se presenta un nuevo episodio y concluye la cadencia haciéndola autentica perfecta (V-I).

Tercer episodio D:

Este episodio está en la tonalidad de F#m y es protagonizado por la guitarra a base de octavas ejecutadas alternadamente mientras el tutti hace el acompañamiento armónico, se

mantiene siempre el mismo patrón rítmico de corcheas y semicorcheas, variando únicamente la melodía junto con la armonía realizada por la orquesta. El motivo melódico principal de este episodio es el siguiente:

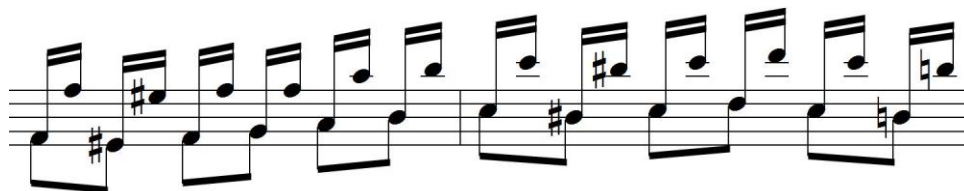


Imagen 27: Motivo melódico por octavas. Fuente: Autor del proyecto

El motivo es presentado tres veces en los compases 357, 361 y 373. Se evidencia una forma ternaria simple donde la exposición (A) va del compás 357 al 364 en tonalidad de F#m pasando por tónica (I) y dominante (V). El desarrollo (B), del compás 365 al 372 pasando de manera modulante por la tonalidad de E mayor y La mayor hasta llegar nuevamente a la dominante (C#) de la tonalidad inicial (F#m) aquí retoma el tema con una variación (A') a partir del compás 373, finalizando en el compás 380 con una cadencia autentica perfecta y dando paso al Tutti.

Cuarto episodio c':

Retoma nuevamente la guitarra exponiendo la primera frase del segundo periodo del episodio (C) con variaciones, haciendo arpeggios melódicos ascendentes y descendentes sobre la tonalidad de E mayor, aquí el motivo armónico es invertido presentando primero el acorde mayor y luego el disminuido.

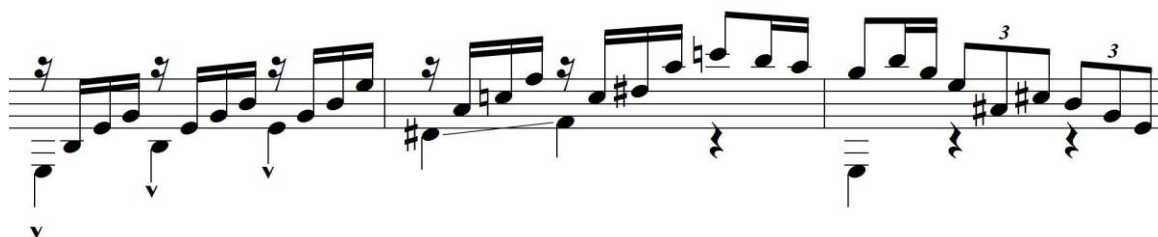


Imagen 28: Motivo armónico invertido. Fuente: Autor del proyecto

A partir del compás 412 se expone el mismo motivo melódico presentado en el compás 279, pero en la tonalidad inicial de la obra (A) haciendo el re exposición de los periodos II y III del segundo episodio.

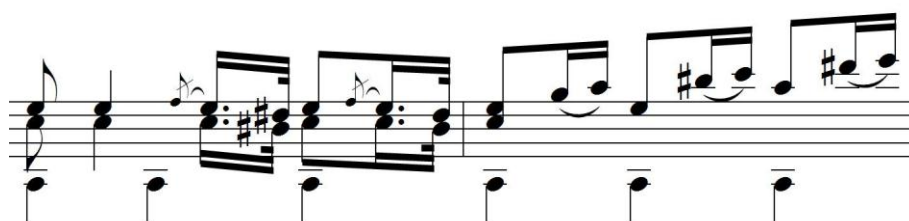


Imagen 29: Motivo melódico (C') en La mayor. Fuente: Autor del proyecto

Coda:

Se presenta una pequeña coda a partir del compás 454 realizando la guitarra arpeggios ascendentes y descendentes de manera intensa junto con la orquesta, generando una sensación de clímax final. Culmina de manera definitiva en una cadencia autentica perfecta de I-V-I prolongándola en tónica por octavas y finalizando con acordes repetitivos y de carácter fuerte.

CONCLUSIONES

El gran quinto Op.65 de Mauro Giuliani es uno de los grandes conciertos que pudo haber escrito en su época, y en él se evidencia la trascendencia que tuvo la guitarra en un contexto musical donde predominaban las corrientes operísticas. Hoy por hoy es una obra que ha sido interpretada por muchos guitarristas clásicos siendo un referente dentro del repertorio guitarrístico y la música de cuerdas.

Al tener en cuenta el contexto histórico en el que se desarrolló Mauro Giuliani y sus influencias, se nos permite tener un panorama más amplio acerca de su estilo compositivo e interpretativo, abarcando así un gran número de recursos para ponerlos en práctica en la ejecución de la obra y, por ende, transmitir las intenciones y emociones pensadas por él.

A través del análisis se puede evidenciar dentro del desarrollo de la obra, como Giuliani presenta un discurso melódico introductorio protagonizado por el tutti, enriqueciendo la armonía por procesos antagónicos que se salen del contexto natural con que armónica y estructuralmente se define una obra, se usan acordes disminuidos como recurso armónico para evitar el paso a una dominante.

Se puede evidenciar también la presentación y el desarrollo del tema principal de la obra por medio de cuatro variaciones, apreciándose dentro de estas, fuera del protagonismo excepcional que ejerce la guitarra, el enriquecimiento de ornamentos como accicaturas, dobles apoyaturas, grupetos, ligaduras de expresión, recursos melódicos con movimientos arpegiados por saltos ascendentes y descendentes y manejo independiente del bajo junto con un acompañamiento continuo, conocido este recurso antiguamente como bajo continuo.

A la hora de interpretar el concierto, se pudo evidenciar la variedad de recursos que brinda el compositor y el nivel de exigencia que se requiere para ejecutar esta obra, fuera del virtuosismo característico de Mauro Giuliani, estos aspectos conllevan a que el guitarrista clásico perfeccioné su técnica a través del estudio y exploré nuevos recursos compositivos e interpretativos, superando así pasajes de exigencia, como por ejemplo las diferentes escalas, arpeggios, acordes y ornamentos.

Para finalizar cabe expresar las ventajas de una comprensión integral del estilo interpretativo del compositor italiano, así como de un análisis formal del concierto para tomar las decisiones adecuadas a la hora de realizar la propia interpretación del mismo, tomando la partitura como guía y abandonando la rigidez de posibles concepciones externas al propio arte de Mauro Giuliani.

BIBLIOGRAFÍA

- Del Prado, j. (1984). *La Aurora Romántica en: Historia Universal de la Literatura*. Bogota: Editorial Oveja Negra.
- Gutiérrez, M. D. (2017). *docplayer*. Obtenido de El romanticismo: <https://docplayer.es/33224454-Anexo-5-el-romanticismo.html>
- Heck, T. F. (1970). *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and composition of Mauro Giuliani (d. 1829) [with] volume 2 : Thematic catalogue of the complete works of Mauro Giuliani*. Yale University.
- Heck, T. F. (1971). *The Role of Italy in the Early History of the Classic Guitar*. .
- Heck, T. F. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso guitarist and composer*. Columbus: Editions Orphée.
- Moolman, J. L. (2010). *Key factors that contributed to the guitar developing*. University of Pretoria.
- Palacio, i., & Nieto, M. (2016). *Romanticismo musical: compositores y características*. Obtenido de emusiarte: <http://www.emusicarte.es/articulos/90/romanticismo-musical-compositores-y-caracteristicas>
- Paul, w. c. (1978). *Classic Guitar Technique and its Evolution as Reflected in the Method Books Circa 1770–1850*. Indiana University.
- Pulido, L. M. (2018). *Romanticismo*. Obtenido de studylib: <https://studylib.es/doc/5850411/romanticismo-periodizaci%C3%B3n-pol%C3%ADtica-historia-de-la-m%C3%BAsica>
- Randel, D. M. (2003). *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press.
- Rodríguez, L. C. (2015). *Música para voz y guitarra clásico-romántica*. Bogota: Ediciones Uniandes.