

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

LICENCIATURA EN MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

MÚSICA MEXICANA PARA GUITARRA DEL SIGLO XXI:

OBRAS INÉDITAS DE GUSTAVO SERVÍN

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA

ADOLFO EMMANUEL BOUCHOT CONTRERAS

ASESOR DEL DOCUMENTO

MTRO. HERNÁN LEÓN MARTÍNEZ

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS

ABRIL DE 2024



A mi amada esposa, Jessy.

Tabla de contenido

- 1.- Introducción
- 2.- La guitarra de concierto en México, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI
 - 2.1.- Breve resumen del origen de la guitarra y su llegada a México
 - 2.2.- Los compositores mexicanos del siglo XX y principios del siglo XXI
- 3.- Semblanza artística del compositor
 - 3.1.- Semblanza artística y catálogo de obras de Gustavo Servín
- 4.- Programa de concierto
- 5.- Análisis de las obras
 - 5.1.- *Cuando desperté, todavía estabas tú*
 - 5.2.- *Sonata*
 - 5.2.1.- *I. Exordio invocatorio*
 - 5.2.2.- *II. Danza de los viajes*
 - 5.2.3.- *III. Canto último*
 - 5.3.- *Concierto del mar, para guitarra y orquesta*
 - 5.3.1.- *I. Amanecer porteño*
 - 5.3.2.- *II. Las olas por la tarde*
 - 5.3.3.- *III. De arribos, zarpes y lunas de plata*
- 6.- Conclusiones
- 7.- Referencias

1.- Introducción

A través de la historia, la música ha generado sentimientos y pensamientos entre los hombres, ha creado letras y revoluciones. Dentro de su historia, hubo un encuentro con este siglo, donde la música no dejó de ser; evolucionó, para engendrar el renacimiento de las ideas del ser humano con el tiempo actual: contemporaneidad; el proceso de explorar a través de los sonidos, las formas y colores, pero sobre todo, de lo más íntimo del corazón, todo aquello que no se puede expresar por medio de una melodía. Proceso en el que el hombre moderno no sólo se encontró con la música, la tomó entre sus manos para rehacerla.

En el presente documento se encuentran notas al programa de las obras de música mexicana de composición reciente, obras que se estrenaron durante mi concierto final de licenciatura. Así mismo, se documenta el proceso de interpretación de dichas obras y el estreno de una de las mismas. Este proyecto basa su contenido en la obra del compositor mexicano Gustavo Servín, del cual se incluye una semblanza artística. Además, se añade una breve reseña de la historia de la guitarra, su llegada a México y el trabajo de difusión del repertorio guitarrístico durante el siglo XX, todo esto con el fin de ubicar al lector en el contexto actual de la guitarra en el país.

Dentro de los primeros capítulos se incluye una breve lista de los compositores mexicanos que actualmente siguen produciendo repertorio para guitarra, desde los que han comenzado su trayectoria a finales del siglo XX y han alcanzado un gran auge, hasta los compositores jóvenes cuya trayectoria está en crecimiento en la actualidad.

Para realizar estas notas al programa se identificaron a los compositores contemporáneos de guitarra clásica del país, de entre los cuales he elegido las obras de Gustavo Servín. También he creído conveniente incluir un catálogo de obras del compositor, organizado de acuerdo a su instrumentación, y con el respectivo número de Opus de manera cronológica. Con base en toda esta información recopilada, he realizado un análisis interpretativo de las obras que conforman mi recital de titulación, el cual se presenta en este documento; incluyendo las propuestas de interpretación.

La finalidad del presente trabajo es documentar las obras de composición reciente para guitarra, así como promover el trabajo de los compositores jóvenes de México. Se espera que los resultados obtenidos con este proyecto, sirvan de referencia para futuras generaciones, y presenten un antecedente sobre la música para guitarra de los primeros años del siglo XXI. Así mismo, se pretende aportar a la difusión del repertorio guitarrístico contemporáneo en México, mostrando el trabajo de los compositores jóvenes del país, siendo en el caso de la presente investigación, la obra de Gustavo Servín.

2.- La guitarra de concierto en México, a finales del siglo XX e inicios del siglo

XXI

2.1.- Breve resumen del origen de la guitarra y su llegada a México

El origen de la guitarra se puede atribuir a la evolución de varios instrumentos de cuerda, como el *khitara* griego, el *chitarra* romano y el *tambur* persa (Cedeño, 2006). Según Pedreira (2016), existen dos hipótesis sobre el origen de la guitarra española: la primera sostiene que descende de la *khitara*, instrumento popular en los antiguos pueblos del Medio Oriente, adoptado por los griegos y llevado a Europa, y después conocido por los romanos por el nombre de *chitarra* (o *cítara*). La segunda hipótesis sostiene que el origen de la guitarra proviene del *laúd*, instrumento que también era muy común en las culturas egipcia y persa, adoptado por los árabes (llamándolo *al'ud*), e introducido a la península Ibérica con su invasión en el siglo VIII.

Fue a partir de los primeros siglos de la Edad Media, que aparecerían en España cuatro instrumentos con características similares a la guitarra que, debido a que ofrecían mayores posibilidades de interpretación musical, se utilizarían ampliamente por los músicos hispanos. Dichos instrumentos son el *laúd*, la *vihuela de mano*, la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. Estos cuatro instrumentos presentan los antecedentes de lo que evolucionaría hasta lo que hoy conocemos como guitarra española. Debido a la poca información salvada de esa época, es difícil definir un punto específico en la historia sobre el origen de la guitarra, sin embargo, muchos autores “*coinciden en afirmar que la guitarra se originó en España en algún momento anterior a 1500*” (ibid, p. 25).

Según Cedeño (2006), algunos investigadores consideran a la vihuela el antecesor directo de la guitarra, instrumento que tuvo un desarrollo importante en España en el siglo XVI, en el cual se desarrolló la vihuela de seis órdenes. En esa misma época ya existía la guitarra de cuatro órdenes, así como diversas variantes de la vihuela (vihuela de arco, de mano y de peñola). La fama de la vihuela sobre la guitarra en España se debía a que ésta era asociada a la aristocracia, y era considerada como el instrumento “perfecto, completo y eficazísimo” (Pereira, 2016, p. 27). Por el contrario, la guitarra era considerada un instrumento popular y de las clases sociales más bajas (Cedeño, 2006).

Junto con la conquista española en México, es factible que el instrumento que llegara al México prehispánico, fuera la guitarra de cuatro órdenes, debido a que muchos de los españoles que vinieron junto con Hernán Cortés, eran de clase baja y media, los cuales llegaron esperando tener mejores condiciones de vida. Éstos instrumentos fueron apreciados rápidamente por los indígenas, los cuales se encargaron de reproducirlos y crear variaciones de ellos. Durante los siglos siguientes, la guitarra de cuatro órdenes evolucionó a la guitarra de cinco órdenes, conocida también como guitarra barroca, en el siglo XVII. En los siglos XVII y XIX la guitarra comenzó a enseñarse en los conservatorios y escuelas de música en Europa, modelo que fue copiado también en México, y fue hasta el siglo XIX que la guitarra de seis órdenes (tal como la conocemos hoy), reemplazó completamente a la guitarra barroca de siglos anteriores. (ibid, p. 15).

Durante mucho tiempo la guitarra se consideró un instrumento popular, y fue utilizado solamente como acompañamiento, pero a partir del siglo XX, las composiciones para guitarra tuvieron mayor auge, elevando su nivel interpretativo y aceptación dentro de los círculos académicos.

2.2.- Los compositores mexicanos del siglo XX y principios del siglo XXI

Al hablar del repertorio guitarrístico en México, es imposible pasar por alto el nombre del compositor Manuel M. Ponce, que a pesar de no haber sido el primer compositor de guitarra que hubo en México, fue el responsable de elevar el nivel compositivo para el instrumento. Según Alcázar (2000), durante 25 años Ponce compuso aproximadamente unas 36 obras, las cuales fueron vitales para enriquecer el repertorio de guitarra de este siglo.

Después de Ponce, varios compositores mexicanos se dedicaron a escribir y promover la música para guitarra, entre ellos se encuentran Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899-1978), Guillermo Flores Méndez (1920-2018) y Juan Helguera (1932-2020), por mencionar algunos.

Actualmente y de acuerdo con Cortés, Hernández y Jiménez (2006), las composiciones para guitarra en México, se ven presididas por el trabajo de tres compositores: Julio César Oliva (1947-), Gerardo Tamez (1948-) y Ernesto García de León (1952-). A pesar de pertenecer a la misma generación, sus lenguajes musicales son muy diferentes y personales. La obra de Julio César Oliva sobrepasa un centenar de piezas, compuestas no sólo para guitarra sola, sino también para ensambles de guitarras, desde dúos hasta octetos, así como tres conciertos para guitarra y orquesta. Además de ellos, se puede mencionar a Miguel Alcazar (1942-), Anastasia Guzmán (1970-), Herbert Vázquez (1963-) y Jorge Ritter (1957-).

Los compositores antes mencionados pertenecen a una generación que comenzó su trayectoria a partir de la segunda mitad del siglo XX, por lo tanto, han alcanzado un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional. Después de ellos, una nueva generación de compositores para guitarra ha surgido, los cuales son relativamente jóvenes y han comenzado su trayectoria artística a partir del siglo XXI.

Sobre ellos, Cortéz, Hernández y Jiménez (2006), mencionan también lo siguiente: “Dentro de la nueva generación de compositores mexicanos que se han abocado a la tarea de escribir música para la guitarra figuran los nombres de: Alberto Navarrete, Ernesto Hernández Lunagómez, Cutberto Córdoba, Saúl Isai Hernández, Orvil Paz, Leopoldo Monzón entre otros. Su trabajo empieza a ser conocido y difundido en las salas de concierto (tanto nacionales como internacionales) ya que ellos mismos se encargan de programar sus composiciones como parte de sus recitales. Sin embargo todavía no se alcanza un mayor nivel de difusión puesto que las obras aún no están editadas comercialmente y la única forma de tener acceso a ellas es directamente a través del compositor.” A esta lista se pueden agregar los nombres de Moisés Acosta, Víctor Celis Padrón, y Gustavo Servín, cuya obra es el contenido medular de este proyecto.

Debido a que las obras de composición reciente, como bien mencionan los autores citados anteriormente, no han sido editadas comercialmente, los compositores de la generación presente se han dado a la tarea de editar ellos mismos sus obras, generalmente publicándose bajo editoras independientes, manejadas por los mismos compositores.

3.- Semblanza artística del compositor.

3.1.- Semblanza artística y catálogo de obras de Gustavo Servín.

Intérprete, compositor y educador mexicano originario del estado de Veracruz. Es Licenciado en Música por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, donde fue alumno de guitarra del maestro Carlos Ávila. Egresado como Técnico en educación artística con especialidad en guitarra clásica de la Escuela Libre de Música del Instituto Veracruzano de la Cultura. Ha tenido la oportunidad de tomar clases magistrales y diplomados de perfeccionamiento con guitarristas importantes, tales como: Eduardo Garrido, Mauro Zanatta, Pablo Garibay, Rodrigo Nefhtalí, Matthew McAllister, Arody García, Oman Kaminsky, entre otros. Como compositor ha estudiado, recibido comentarios y asesorías de Carlos Ávila, Lupino Caballero, Ana Lara, Luis Santiesteban y Axel Retif. Fue beneficiario del programa PECDA en Aguascalientes en su emisión de 2019, realizando una importante gira de conciertos por dicho Estado.

Es un intérprete activo desde hace varios años, participando en festivales como el Encuentro Internacional de Guitarra de Salamanca y el Festival Expresiones Contemporáneas. Se ha presentado como intérprete solista, así como con orquestas. Con un profundo interés en la música de su tiempo, así como en la composición, se especializa en el repertorio para guitarra de los siglos XX y XXI, estrena música y difunde su catálogo de composiciones, en el que destaca la música para guitarra sola, con orquesta, con electrónica, y música de cámara. Sus obras han tenido estrenos nacionales e internacionales, con un amplio interés respectivamente. En la actualidad se centra también en la labor de divulgación, siendo cofundador del programa virtual *Guitarra Preparada*.

A continuación se presenta una lista de obras compuestas hasta la fecha de impresión de este documento por Gustavo Servín, organizadas de acuerdo a su instrumentación. Cabe mencionar que hasta el momento de la presente investigación, estas obras no han sido editadas comercialmente, y están disponibles a través de la editorial propia del compositor, llamada SV Ediciones. Los números de opus corresponden al orden cronológico de composición (Servín, 2022).

Guitarra sola

Op. 1 - *Microludio*

Op. 2 - *Cuando desperté, todavía estabas tú*

Op. 3 - *Homenaje a Manuel M. Ponce*

Op. 4 - *Tres estudios para guitarra*

Op. 14 - *Sonata*

Guitarra y electrónica

Op. 9 - *Tres piezas sincrónicas (Estudios para guitarra y electrónica en soporte fijo)*

Ensamble de guitarras infantil

Op. 13 - *Suite de los arcos*

Op. 15 - *Ciclo de la infancia*

Piano solo

Op. 16 - *Tres miniaturas distantes*

Música de cámara

Op. 5 - Elegía negra (quinteto cuerdas con guitarra)

Op. 6 - Meditación (dúo de guitarras)

Op. 8 - Poeticus (violonchelo y piano)

Op. 10 - Ritual (cuarteto de guitarras)

Op. 11 - Ritual II (cuarteto de cuerdas)

Op. 12 - Preludio y Anti-danza (saxofón alto, guitarra y piano)

Orquesta

Op. 7 - Concierto del mar (guitarra y orquesta)

4.- Programa de concierto

El recital de titulación se llevó a cabo el jueves 2 de junio de 2022, en el auditorio del Centro Cultural Jaime Sabines, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Estuvo conformado por dos secciones: durante la primera, presenté dos obras representativas de períodos relevantes de la historia de la música, siendo estas el barroco y el clasicismo. Es importante mencionar que, debido a que el enfoque de este documento es hacia la música actual, no se han incluido análisis de estas obras, ya que dichas obras han sido bastante conocidas y analizadas a lo largo de la historia. De las dos épocas antes mencionadas, he escogido presentar una obra de mis dos compositores predilectos, Johann Sebastian Bach y Fernando Sor.

No obstante, la segunda sección del recital que presenté estuvo conformada únicamente por repertorio actual para guitarra clásica, por lo cual el presente trabajo se ha enfocado en documentar estas interpretaciones y en el caso de la obra *Concierto del mar*, también el estreno de la misma. A continuación se presenta el programa de concierto:

Programa**Música mexicana para guitarra del siglo XXI****Johann Sebastian Bach***Suite para laúd, BWV 998*

(1685 - 1750)

*I. Preludio**II. Fuga***Fernando Sor***Fantaisie elegiaque*

(1685 - 1750)

*I. Introduction**II. Marche funèbre***Gustavo Servín***Cuando desperté, todavía estabas tú*

(1994)

*Sonata**I. Exordio invocatorio**II. Danza de los viajes**III. Canto último**Concierto del mar, para guitarra y orquesta**I. Amanecer porteño**II. Las olas por la tarde**III. De arribos, zarpes y lunas de plata*

5.- Análisis de las obras

En el presente capítulo se incluye el análisis de cada una de las obras que fueron interpretadas durante el recital. Se incluye una breve descripción de las características generales de cada obra, como su fecha de composición, estética, de dónde están inspiradas, a quién (o qué) están dedicadas. También se agrega un análisis estructural, seguido de las propuestas de interpretación.

La nomenclatura utilizada durante el análisis ha sido la inglesa, siendo las notas musicales A, B, C, D, E, F y G, seguidas del número de su respectivo registro. Cabe mencionar que la tesitura de la guitarra comienza en la nota E2, y al estar escrita en clave de sol, todas las notas escritas están una octava por debajo de su ubicación en el pentagrama. Por esta razón, la nota C central en el pentagrama con clave de sol, corresponde al registro 3, siendo C3 a pesar de no siempre contener la indicación de octava inferior debajo de la clave de sol.

Los intervalos aparecen escritos con número, seguidos de la indicación de su especie, siendo mayores (M), menores (m), justos (J), disminuídos (°) o aumentados (+). En el caso de los acordes, se escriben utilizando la misma nomenclatura inglesa, seguidos de sus cualidades (M, m, °, etc.). En el caso de los acordes atonales (los cuales son muy comunes en el repertorio abordado en este documento), están descritos por su interválica, comenzando siempre desde el sonido más grave al más agudo. En cuanto a las figuras musicales, se utilizan los nombres fraccionales, siendo entero, medio, cuarto, octavo y dieciseisavo, según corresponda.

Se incluyen también fragmentos de la partitura dentro del texto, para facilitar su análisis, y las partituras completas podrán ser consultadas en el anexo al final del documento.

La propuesta de interpretación para este movimiento, es repetir dos veces la primera sección, la primera vez *sul tasto*, y la segunda vez *sul ponticello*, ambas veces *molto vibrato*. En cuanto a la digitación, se propone digitar en la cuarta y quinta cuerda de la guitarra -esto para tener más control sobre el vibrato-, haciendo un pequeño ligado entre el mi y sol del tercer tiempo, en la quinta cuerda. Sobre la dinámica, la propuesta es seguir la indicación de *piano*, y en la segunda repetición aumentar ligeramente a un *mezzopiano*.

Para la segunda sección, se propone repetirla tres veces: la primera, a un *tempo* ligeramente más rápido, en una dinámica *mf*, y con un color más natural, hacia la boca de la guitarra. En la segunda repetición, se propone aumentar la velocidad drásticamente, haciendo sonar los octavos como ornamentos, y el color se volvería más brillante, haciendo el ataque hacia el puente. En la tercera repetición, se busca dar un contraste, disminuyendo el tiempo también de manera drástica, y tocando los octavos en *pianissimo*, buscando un color más oscuro, *sul tasto*. En las tres repeticiones, el acorde con calderón se piensa rasgear, utilizando el timbre y la dinámica correspondiente a la repetición. Sobre la digitación, la única opción -y la más viable- es hacer todo en primera posición. El rasgueo del último acorde se propone hacer con el dedo pulgar, para tener más control sobre el timbre del instrumento.

Segundo movimiento

En este movimiento, se presenta la indicación de “Poco vivo”, y comienza de manera anacrúsica, con una segunda mayor, a partir de la nota A3. En el bajo se presenta el motivo con cambios en su interválica, pero presentando el mismo ritmo, siendo su interválica 2m, 2M, 4J y 2m, mostrado en las notas G#2, G2, A2, E2 y F2 presentadas en el bajo. Al entrar la última nota del motivo, se agregan tres notas para formar un acorde de E con segunda menor, con el bajo en la segunda menor.

Poco vivo

4

6

6

6

6

l.v.

En el compás tres, la tensión aumenta con una nota D4, sonando como armónico artificial, con un calderón. se propone hacer este armónico brillante, y con una larga duración, hasta que el sonido se apague naturalmente. En los compases cuatro y cinco, aparece un acorde en arpeggio, escrito en seisillos de dieciseisavos. Se propone comenzar lentamente esa sección, e ir aumentando gradualmente de *tempo*, repitiendo los dos compases cuatro veces, generando un *crescendo* y *accelerando* al mismo tiempo. La última nota de esa sección, es un B5 en armónico, se propone tocarse *forte*.

Tercer movimiento

Está compuesto por una serie de cuatro acordes, y el autor escribe claramente las dinámicas, desde un *fortísimo*, hasta un *pianísimo*. Estos acordes han sido tomados de los movimientos anteriores, siendo el primer compás el acorde correspondiente al quinto compás del primer movimiento, el segundo compás, corresponde al segundo compás del segundo movimiento.

El tercer compás es un acorde disonante, compuesto por un tritono y una segunda mayor, comenzando desde D3. El cuarto compás podría interpretarse como un *f#m7*, pero a falta de la tercera del acorde, se presenta solamente su interválica, la cual es una 7m y una 4J. El último compás de este movimiento, es una nota E4 solamente.

Con sutileza

The musical notation is written on a single staff in 4/4 time. It consists of five measures, each containing a chord with a fermata. The chords are: 1) *ff* (fortissimo), 2) *f* (forte), 3) *mf* (mezzo-forte), 4) *p* (piano), and 5) *ppp* (pianissimo). The notes in the chords are: Measure 1: E4, G4, B4, D5; Measure 2: D3, F#3, A3, C4; Measure 3: D3, F#3, A3, C4; Measure 4: D3, F#3, A3, C4; Measure 5: E4.

Cada uno de estos compases, está escrito con una indicación de dinámica diferente, y con un calderón. Se propone seguir las indicaciones de dinámica del compositor, mientras se acentúa una línea melódica entre todos los acordes, para darle unidad a la idea musical. Los primeros cuatro acordes, dan la impresión de una línea conclusiva, debido al movimiento de las notas más agudas de cada uno de ellos, siendo E4, E4, B3 y A3, respectivamente.

La propuesta de interpretación es no hacer relativamente cortos los calderones, para mantener la adhesión entre la línea musical. La última nota que aparece en ese movimiento, se propone mantener por un mayor tiempo, así como digitarla en la segunda cuerda, para poder hacer un ligero *vibrato*.

Quinto movimiento

Este comienza en un compás de dos cuartos, y la característica principal es que el tema aparece en el bajo. Después de una breve introducción de un compás (el cual se propone repetir solamente dos veces), aparece el tema principal en el bajo, con un acorde disminuído en el tercer tiempo del segundo compás. Se propone digitar esa melodía en la sexta cuerda, y atacar el acorde cerca del puente para dar un sonido brillante, con un evidente *sforzando*. A continuación le sigue un compás de un cuarto, el cual se propone repetir cuatro veces, *crescendo* y *accelerando* poco a poco para terminar con un *fortissimo* en el último compás.

Como pensando

Sexto movimiento

Este movimiento incluye la indicación de "reflexivo". Se compone de un arpeggio C#3, E3, A#3, B3 en dieciseisavos, en los primeros dos compases, con un calderón al final de la última nota de este. La propuesta de interpretación es repetir cuatro veces ambos compases, alternando la articulación en las notas, entre *legato* y *staccato*, así mismo jugando con la agógica, dando la sensación de un vaivén que se va acelerando y desacelerando. Se propone también que el *ritardando* no se presente hasta la última repetición, acentuando la nota sobre la cual está escrito.

Reflexivo

3 *a tempo*

El compás tres y cuatro contienen el tema principal en un registro grave, se propone hacer *forte*, brillante y con *vibrato*. Sin embargo, ese último calderón se propone hacer corto.

Séptimo movimiento

En este último ya no aparecen barras de repetición. Después del primer compás, donde surge un arpeggio con un motivo rítmico que no había aparecido en toda la pieza, se presenta el tema en un registro intermedio, en esta ocasión, a partir de la nota Db4, con un C5 en la voz superior. De nuevo se observa el uso del intervalo de 7, utilizado ampliamente a lo largo de toda la obra. Termina con tres notas C3, *staccato* y al final una nota larga en *pianisísimo*.

Tranquilo (nuevamente)

The musical notation shows a single staff in 4/4 time. The first measure is marked 'ord.' and contains a complex arpeggio. The second measure starts with a dynamic marking 'f' and features a trill on a middle note. The third measure is marked 'mp' and contains a series of notes. The fourth measure is marked 'ppp' and features a long, sustained note. The piece concludes with a double bar line.

La propuesta de interpretación es tocar el primer compás *sul tasto*, buscando los armónicos correspondientes a cada nota, y dejando el calderón un tiempo considerable. En el segundo compás, se pretende ejecutar esas notas hacia el puente, buscando un volumen mayor y un timbre brillante. En los últimos dos compases se propone respetar el *staccato* escrito, e ir disminuyendo el volumen, dejando que el sonido de la última nota decaiga naturalmente.

Esta obra tiene un carácter completamente atonal. Es una obra que invita al intérprete a ser parte de ella, y así como puede ser extremadamente corta, se puede volver muy larga, dependiendo de las repeticiones que el intérprete decida hacer. Explora mayormente la variedad de colores y timbres que la guitarra puede producir, así como la imaginación del intérprete para volver atractiva al oído del espectador.

Esta obra fue escogida para abrir la segunda parte de mi recital de titulación debido a que presenta de manera sintetizada las características de la música de Gustavo Servín. Debido a la relación que he tenido con el compositor, fue una de las primeras obras que recuerdo que compuso y me compartió; y aunque ha sufrido diferentes transformaciones a lo largo del tiempo, el carácter se ha conservado. Por estos motivos he desarrollado un aprecio por esta pequeña composición, lo que me permitió encontrar una propuesta interpretativa que refleja la historia que hay detrás de la obra.

5.2.- Sonata

Esta obra es la número catorce dentro del catálogo de composiciones, y fue terminada de escribir en febrero de 2022. Desde ese entonces ya se había hablado con el compositor sobre la posibilidad de agregar su repertorio dentro de este proyecto, así que desde que él comenzó a escribir la obra, me he estado relacionando directamente con él y logré observar de cerca el desarrollo de la misma. Consta de tres movimientos, respetando la estructura de una sonata, pero utiliza un lenguaje muy propio del compositor.

Sonata, está dedicada al maestro Carlos Ávila, quien fue maestro de guitarra de Gustavo Servín y quien es una clara influencia para sus composiciones. Esta es una obra que explora las capacidades tímbricas de la guitarra, así como su nivel de expresividad. Se encuentran por lo tanto, cambios súbitos de color, tempo y dinámica, así como diversos motivos que van entrelazándose entre sí, para dar diversos efectos con el instrumento.

En esta obra se exploran diversas técnicas extendidas para guitarra, que dentro de mi experiencia interpretativa no había tenido la oportunidad de utilizar. Por esta razón, dicha obra representó un mayor reto a nivel técnico. De dichas técnicas puedo mencionar el *pizzicato Bartók*, el *brushing*, el *bending* y la *tambora*, por mencionar algunos. A continuación se presenta un análisis de la obra, organizándose por movimientos. Cabe recordar que dentro del mismo análisis se presentan las propuestas de interpretación y las dificultades técnicas.

5.2.1.- I. Exordio invocatorio

Como su nombre lo indica, este movimiento presenta la atmósfera introductoria de la obra, utilizando acordes disonantes y motivos rítmicos diversos. La exposición comienza presentando el motivo generador de la obra, esto es en los primeros tres compases, donde se utilizan las técnicas extendidas de la tambora, el *pizzicato Bartók* y el *brushing*. Estos tres compases que se observan a continuación comprenden la primera frase. Desde esta primera frase se presenta claramente el lenguaje que se utilizará durante la obra, presentando las técnicas extendidas que permiten la búsqueda de sonoridades diversas dentro de la guitarra. Otro aspecto interesante es que el compositor indica que la sexta cuerda de la guitarra debe afinarse en F, una afinación distinta a la comúnmente usada.



Después de bastante exploración tímbrica y de la búsqueda de colores para esta exposición, encontré interesante el hecho de que el compositor comienza la frase con un *forte*, mientras que agrega un *crescendo*. Debido a esto, escogí hacer el primer acorde rasgueado con el pulgar apoyado en el centro de la boca de la guitarra, mientras que para dar la intención de ir aumentando la dinámica, decidí ir recorriendo la mano derecha hacia el puente, logrando un sonido más agresivo y metálico. La tambora que aparece en el último tiempo de ese compás, según las indicaciones que aparecen en la última página de la partitura, debe percutirse con el pulgar; pero encontré que hacer ese mismo movimiento con la falange del dedo medio permite una mayor vibración de las cuerdas mientras da un sonido grave al estilo de un tambor.

El primer acorde se forma a base de intervalos de 2M superpuestos a una distancia de 6m. Este acorde tiene una digitación muy particular en el instrumento, permitiendo al compositor cambiar el acorde de manera paralela en varios lugares del diapasón. El motivo rítmico que aparece en el segundo tiempo del compás dos, también funciona como un generador de diferente material a lo largo de la obra, gracias a su peculiar digitación, lo que permite tocarse en otra altura de manera paralela.

En el primer dieciseisavo del compás tres aparece un nuevo tipo de tambora que, de acuerdo con las indicaciones del compositor, debe tocarse con el pulgar sobre el puente, pero sin permitir la vibración de las cuerdas. Esta indicación me pareció muy apropiada ya que da un sonido muy interesante, pero se debe de tener cuidado al golpear el puente, ya que la percusión debe sonar sobre la quinta cuerda donde está escrita la nota C3.

En los últimos dos tiempos del compás tres, se encuentra la indicación de tocar el acorde con *brushing*, que de acuerdo a las indicaciones del compositor, consiste en un trémolo suave con los dedos por encima de las cuerdas. He encontrado que si se toca *sul tasto* se produce un sonido más definido. También escogí utilizar mayormente el dedo medio para realizar esta técnica, ya que al estar en el centro de la mano, es más fácil zigzaguear la muñeca hacia arriba y hacia abajo, produciendo el efecto deseado.

A partir del compás siete aparece la segunda frase, la cual utiliza una sucesión cromática de tres notas en treintaidosavos, seguido de un salto de 2+ ascendente, para concluir con un salto descendente, en el primer caso en un intervalo de 7m.



Para este motivo presentado en el compás siete, he encontrado conveniente tocarlo con el pulgar apoyado, y para cumplir con el *sforzando* indicado, he decidido tocar la figura de medio hacia el puente. Dicho esto, se puede decir que la primera frase de la obra abarca desde el compás 1 hasta el compás 6, mientras que la segunda frase comienza en el compás 7 hasta el compás 11. Estas dos frases componen la exposición.

De los compases 12 al 17 se encuentra un puente que conecta la exposición con el desarrollo. En este puente aparece material nuevo, como el juego a dos voces del compás 12, el cual es un contrapunto de segunda especie donde se resaltan intervalos disonantes como el tritono (compás 12, segundo tiempo) y la 7^o (mismo compás, tercer tiempo), seguidos de movimientos de 2da descendentes. Aunado a este material nuevo, se puede apreciar el acorde rasgueado del compás 13, así como el motivo rítmico de la segunda frase de la exposición.

Para lograr el triple *forte* que el compositor indica, me pareció conveniente utilizar la técnica de rasgueo con tres dedos, siendo esta la sucesión de medio hacia abajo, pulgar hacia arriba e índice hacia abajo. Esto me permitió lograr un *rasgueo* más intenso, mejor controlado rítmicamente y con sutiles cambios de color a lo largo de toda su duración.

En el segundo tiempo del compás catorce, he encontrado útil digitar con la mano derecha, utilizando el pulgar para la quinta (C#3) y cuarta (G3) cuerda, apoyándolo hacia la siguiente, y después tocando I M A para las siguientes tres cuerdas. También fue muy útil regresar con el anular y arrastrarlo hacia las cuerdas superiores, para tocar los últimos tres treintaidosavos que aparecen en ese motivo.

El desarrollo comienza a partir del compás 18, en este se puede apreciar claramente la similitud con el tema principal, utilizando el acorde rasgueado, pero en este caso, la posición se ubica a una 3m ascendente de distancia. Cabe mencionar que el acorde tiene una digitación específica y al moverse de traste, las cuerdas que quedan al aire producen una intervállica distinta al acorde que se encuentra en el tema principal. También se puede apreciar en el compás veinte una serie de notas G4 que, junto con el bajo (G#3), forman un intervalo de 7m. Estas notas tienen la peculiaridad de estar escritas de la siguiente forma: comenzando con treintaidosavos, reduciéndose hasta aparecer como octavos. Con esta escritura, el compositor da a entender que estas notas deben comenzar muy rápidas y gradualmente ir disminuyendo de velocidad. Para tocar estas notas y lograr el efecto deseado, he utilizado la nota G3 en dos digitaciones diferentes: en la cuarta y tercera cuerda. Y utilizando P I M A en la mano derecha, he logrado hacer una especie de trémolo en la misma nota, el cual se va alentando gradualmente.



Durante el desarrollo, aparecen diferentes motivos como el mencionado anteriormente que se encuentra en el compás 20. También se puede apreciar una sucesión de acordes paralelos en el compás 21, estos están conformados por unos intervalos similares entre ellos, de nuevo aprovechando la digitación en la guitarra que permite hacer que estos acordes se muevan paralelamente.



En el compás 24 se puede apreciar que se utiliza el motivo de que ha aparecido previamente en el compás 14, que a su vez es seguido por el material que aparece en el compás 21.



El desarrollo termina en el compás 32, donde aparece un contrapunto de segunda especie a dos voces, terminando con un armónico con un calderón. Esta sección es fácilmente reconocible debido a lo mencionado anteriormente.



A partir del compás 33 comienza la reexposición, utilizando la primera frase del tema principal, seguido de la variación (c. 36) que es similar a la que se utiliza en el desarrollo.

Como se puede observar a simple vista, la reexposición es bastante clara debido a que utiliza los mismos motivos rítmicos que al inicio, simplemente cambiando la segunda frase al mover los acordes de manera paralela. A partir del compás 41 aparece una pequeña coda que da pie al final del primer movimiento. En esta se puede apreciar un material nuevo, que consiste en dieciseisavos que van descendiendo por semitonos en todas las cuerdas de la guitarra. Me pareció apropiado agregar ligados a estas notas, debido a la digitación que se hace de estas, comenzando en la quinta cuerda y luego descendiendo hasta la primera. Este motivo termina con un acorde que es el mismo que aparece en el compás trece, pero en esta ocasión está escrito en un octavo con la indicación de *seco*.



En el compás cuarenta y uno se encuentra una referencia al compás ocho, utilizando material de la exposición para ir cerrando con la obra.



Al final, el primer movimiento concluye con una técnica extendida más, en este caso: el *bending*. En el último compás se puede apreciar un intervalo de 5J con esta indicación, de acuerdo a las indicaciones del compositor, esta técnica debe hacerse en la digitación que produce las notas escritas, mientras que al estirar la cuerda hacia arriba, se produzca una inflexión de medio a un tono. Encontré que hacer este movimiento con el dedo 2 y 3 en la primera y segunda cuerda respectivamente, es más cómodo ya que estos son los dedos más grandes y fuertes de la mano, lo cual permite lograr ese cambio en la altura de acuerdo a la indicación del compositor.



A manera de resumen, se presenta una tabla donde aparece la estructura de este movimiento:

	Exposición	Puente	Desarrollo	Reexposición	Coda
Compases	1 - 11	12 - 17	18 - 32	33 - 40	41 - 47

Como ya se ha mencionado anteriormente, este movimiento tiene mucho material para demostrar las capacidades tímbricas de la guitarra, y es trabajo del intérprete explorar las posibilidades y tomar una decisión concienzudamente, que permita sacarle todo el provecho a esta obra.

5.2.2.- II. Danza de los viajes

El segundo movimiento de esta *Sonata*, está escrito en memoria de Mario Lavista, reconocido compositor mexicano que falleció en el mismo año que la obra se compuso. Considero que tiene cierta influencia del lenguaje compositivo de Lavista y al ser una danza, tiene semejanzas estilísticas con su obra *Nataranayah*.

Este es un movimiento bastante rítmico, tiene un carácter agresivo y estridente. Se encuentran diversos cambios de acentuación y de compás. Tiene una forma ternaria ABA, siendo la sección A rápida y la sección B lenta. El motivo de la primera sección se compone de rasgueos en un compás de 8/8, con una acentuación de 3,3, 2. El primer acorde que aparece está conformado por intervalos de 3M y 4J, que corresponden a las cuerdas superiores de la guitarra (tomando en cuenta que la sexta cuerda está afinada en F3, por este motivo se forma una 3M y no una 4J entre la sexta y la quinta cuerda).

The musical notation shows a sequence of chords and rasgueos in 8/8 time. The first section is marked 'Feroz' and 'ff'. The second section is marked 'rasgueado' and 'simile'. The third section is marked 'simile'.

Este acorde tiene la característica de tener un intervalo de 5° en las notas más agudas, generando que al hacer el rasgueo este intervalo disonante sea el que queda más impregnado en quien lo escucha. Después del primer rasgueo aparece una sucesión cromática desde el D3, pasando por D#3 y llegando a E3. Estas últimas dos notas se digitan en la sexta cuerda, lo cual es técnicamente posible gracias a la *scordatura*.

Algo que me pareció interesante a nivel técnico, es que se vuelve difícil lograr acentuar las notas D#3 y E3 obteniendo un sonido limpio, esto es debido a la velocidad en la que debe interpretarse este movimiento, así como el rasgueo anterior que provoca que atacar rápidamente las siguientes notas con el pulgar se vuelva impreciso.

El acorde que aparece en dieciseisavos al final del primer compás, es una posición paralela que se digita en la segunda cuerda en el traste 11 (Bb4) y en la quinta cuerda en el traste 9 (F#3). Estas dos notas forman un intervalo de 12° si se considera de manera teórica, pero auditivamente es una 11M (3M a la octava). Este intervalo es el distintivo de los acordes en el último tiempo del compás uno y dos, con la diferencia de que la posición se recorre dos trastes hacia la izquierda, provocando que las notas distintivas sean E3 y Ab4.

A manera de resumen, se presenta la siguiente tabla para mostrar las secciones de este movimiento:

	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
Compases	1-51	52-74	75-99	100-132

La reexposición de este movimiento comienza en la segunda frase del primer episodio de la exposición, por lo que se puede decir que el compás 75 es equivalente al compás 5 del mismo movimiento. Este primer episodio de la reexposición va a avanzar hasta el c. 86, y en los cc. 87-99 se puede apreciar el segundo episodio de la misma.

A partir del compás 100 comienza la coda, la cual contiene motivos que no han aparecido a lo largo de toda la obra, y tienen como finalidad generar contraste e ir cerrando el movimiento por medio de una dinámica más suave. Durante la coda se puede apreciar intercambios entre los materiales utilizados en la exposición, el desarrollo y los motivos propios de la coda. Este movimiento termina con un *ostinato* el cual va disminuyendo de intensidad y velocidad gradualmente hasta terminar.

5.2.3.- III. Canto último

Este último movimiento tiene un carácter reflexivo y sombrío. La indicación escrita por el compositor es: Largo, Elegíaco. En este la guitarra regresa a su afinación normal, con la sexta en E. El primer tema es una sucesión escrita en octavos, donde el compositor hace hincapié en los movimientos de semitono descendentes, como es en el caso de los octavos del compás 3, donde se aprecia la sucesión E-Db-C-E-Bb.



La estructura de este movimiento es unitaria, debido a que las secciones no son tan largas y hay muchas citas de materiales utilizados previamente en los movimientos anteriores. A continuación se presenta una tabla con el total de frases que se encuentran en este movimiento.

Frase	Compases	Descripción
1	1-8	Introducción, presentación del tema
2	9-18	Variación del tema utilizando motivos del 1 movimiento
3	19-23	Presentación del segundo motivo del primer movimiento
4	24-36	Presentación del segundo tema, <i>piu mosso, doloroso</i> , con repetición y una variación con diferente acompañamiento
5	33-40	Puente que conecta con la siguiente frase
6	41-50	Variación del segundo tema en <i>tempo 1, Largo, elegíaco</i>
7	51-56	Motivo principal del primer movimiento
8	57-59	Variación del tema principal del tercer movimiento, por aumentación de valores.

Durante este último movimiento se pueden apreciar alusiones a los movimientos anteriores, estas citas pueden ser textuales, como el caso de los cc. 52-52, o parafraseadas (tomando elementos de otros movimientos y mezclándolos con materiales propios del último movimiento) como es el caso de los compases 10, 19-20, 40 y 44-46.

Así mismo se pueden encontrar las técnicas extendidas, que han sido características a lo largo de toda la obra, como el *pizzicato* *Bártok*, la tambora y en el caso del último compás, el trémolo que llega hasta el puente. Dichas técnicas hacen que la interpretación de esta obra se vuelva compleja a nivel técnico, en especial para quienes no están familiarizados con este tipo de repertorio.

Es interesante apreciar que dentro de esta sección se encuentra ampliamente el uso de 5tas y 4tas paralelas, como podemos ver en la siguiente imagen (compás 5, últimos dos tiempos, así como en el compás 6 últimos tres tiempos). Este movimiento paralelo hace referencia al *órganum*, reforzando la idea principal: Canto último.



A partir del compás 24 aparece un material nuevo, el cual se hace más evidente por la indicación *più mosso, doloroso*. Para este motivo melódico he propuesto digitarlo en la cuarta cuerda de la guitarra, con la intención de permitir un *vibrato* más evidente y lograr una mayor expresividad.

2

24 **più mosso, doloroso**

mf molto espressivo e cantabile

Para dar la sensación de dolor como el compositor lo indica, decidí apoyar todas las notas de la melodía, buscando un sonido presente, pero a la vez oscuro. El bajo en la sexta cuerda lo decidí atacar cerca de los trastes, dando un soporte armónico suave y profundo.

Este pasaje fue uno de mis favoritos durante el último movimiento, ya que la melodía es muy cantable y se presta para demostrar eficientemente todas las cualidades sonoras del instrumento. Al ser un pasaje muy idiomático, el intérprete puede enfocarse más en la musicalidad del fragmento que en las dificultades técnicas.

La segunda vez que aparece este motivo, se acompaña la misma melodía con voces superiores haciendo intervalos de 2m (o 7M, invertidos), las cuales debido a la afinación de la guitarra, quedan cómodamente digitadas en la primera y segunda cuerda.

28

Después de la segunda repetición de esta frase, se conecta con un puente que está escrito en un movimiento de dieciseisavos, el cual es una escala ascendente que tiene como estructura un intervalo de segunda seguido de una tercera (pueden ser mayores o menores).

Este cambio súbito de subdivisión en el tiempo permite al intérprete expresar una sensación de premura en este fragmento de la obra, el cual culmina en un clímax con un acorde rasgueado en *forte*. Como propuesta decidí agregar un *accelerando* al mismo tiempo que el crescendo que está marcado, para preparar el momento climático de ese pasaje, el cual aparece en el tercer tiempo del compás 36.

De la misma manera que el impulso musical va creciendo hasta llegar al clímax, el compositor utiliza nuevamente escalas similares para regresar la música al estado de reposo. Este pasaje es un claro ejemplo de cómo el compositor nos lleva de la mano desde un sonido estruendoso hasta la calma por medio de un acorde en pianissimo en el compás 39.

En el compás 41 se encuentra de nuevo el segundo tema del compás 24, pero con una variación en sus valores por aumentación. Seguido de esto el material comienza a combinarse de otros movimientos, por ejemplo el compás 44 del presente movimiento es equivalente a los últimos tres tiempos del compás 8 del primer movimiento.

41 T 1°
PP dolce
p

Lo mismo sucede en el compás 52, que es una reexposición del tema principal del primer movimiento, la idea generadora de la obra en su totalidad.

51 *f*
 6 *mf*
 3 *ff*
mp

En estos últimos compases se puede apreciar la unidad de la obra en su totalidad, el cómo sus tres movimientos se relacionan entre sí.

54 *mf* *m.i. --- pont.*
brushing
ff
mf *morendo poco a poco*

La obra termina con el tema del último movimiento, en este caso utilizando una variación por aumentación de valores, desde el compás 57.

58

p *pppp*
al niente

En el último compás se puede apreciar una técnica extendida, sobre la cual el compositor incluye la siguiente explicación:

- 
 Realizar trémolo sobre la altura indicada, llegando lo más cercano al puente que sea posible. El calderón largo se realiza en completo silencio.

Esta fue la técnica más interesante que pude encontrar durante la obra, debido a que es difícil hacer la transición entre el sonido pisando la cuerda hasta cuando se levanta y se recorre cerca del puente, ya que al momento de cortar la nota B de la primera cuerda, se escucha bruscamente el cambio de timbre.

La *Sonata*, de Gustavo Servín es una obra llena de contrastes, timbres y colores, permite al intérprete explorar a fondo el instrumento, lo cual es una práctica que debe ser constante en todo músico. También es una obra que acerca al público al lenguaje contemporáneo, mostrando que la música mexicana evoluciona constantemente. Esta obra requiere un gran trabajo de concentración tanto del intérprete como del espectador, lo cual la hace pertinente en este tiempo de constante cambio.

5.3. - *Concierto del mar*

El *Concierto del mar* es un concierto para guitarra y orquesta, el cual se terminó de componer en septiembre de 2021. Esta obra está dedicada al Puerto de Veracruz, la ciudad natal del compositor. La obra fue concebida con la instrumentación completa para una orquesta: la sección de cuerdas, alientos madera y alientos metal, aunque sobre las percusiones solo se encuentran los timbales y el triángulo. Debido a las necesidades particulares de esta obra, no pudo interpretarse con dicha instrumentación durante el recital, pero previendo esta situación, Gustavo Servín amablemente preparó una reducción de piano de su obra, la cual se interpretó durante el recital, teniendo como pianista acompañante al maestro José Luis Chacón. Cabe mencionar que la versión que se utilizará para este análisis es la reducción de piano proporcionada por el compositor.

Esta obra está compuesta por tres movimientos, cada uno de ellos evoca una atmósfera diferente del paisaje de Veracruz, siendo estos el (1) *Amanecer porteño*, el cual es una representación auditiva del surgimiento del sol sobre el mar, (2) *Las olas por la tarde*, un paisaje reflexivo, tranquilo y con un *tempo* marcado, de la misma forma como las olas chocan a un ritmo constante sobre el malecón; por último, (3) *De arribos, zarpes y lunas de plata*, el cual termina la obra con un movimiento rítmico representando el movimiento portuario, así como la vida alegre y festiva de la costa.

A continuación se presenta un análisis interpretativo de cada uno de los movimientos anteriormente mencionados.

5.3.1 - I. Amanecer porteño

El primer movimiento de este concierto tiene un carácter solemne, el cual comienza de manera apacible y suave, las melodías escritas por el compositor se van alternando hábilmente entre la orquesta y la guitarra. Este movimiento tiene una forma *allegro de sonata* debido a que sus episodios están bien definidos. A continuación se presenta una tabla explicando esta estructura:

	Exposición	Desarrollo	Reexposición
Compases	1-27	28-107	108-131

Comienza con un motivo suave por el piano, en modo frigio de sol. Este motivo se desarrolla en tres episodios en la primera sección, que puede considerarse la introducción de la obra, antes de que comience el instrumento solista. El material puede apreciarse en la siguiente imagen:

Este motivo es bastante expresivo y solemne, se puede interpretar bajo la premisa de ser música que nace del silencio (en contraste con la música que rompe el silencio), así como el sol va naciendo cada mañana sobre el mar.

En el primer episodio, se repite dos veces el mismo motivo a una sola voz. Durante el segundo episodio (cc. 6-10), se presenta el mismo motivo a tres octavas, aumentando la intensidad en la obra, también se añade un bajo que se mueve de manera paralela por 3as en un ritmo de enteros. Durante el tercer episodio, se repite el motivo principal, pero se agrega un contrapunto en la voz media, que a su vez será material utilizado más adelante durante el desarrollo de la obra.

En el compás 18 aparece la guitarra haciendo el mismo motivo principal, pero a una 6M de distancia con respecto al piano. El piano continúa acompañando a la guitarra con el mismo bajo y el tema que se expuso desde el inicio.

The image displays a musical score for guitar and piano. The top staff, marked with measure 18 and a dynamic of *mf*, shows the guitar part. It consists of a series of chords and melodic lines, with some notes marked with upward-pointing arrows. The bottom staff, starting at measure 23, shows the piano accompaniment, which includes a bass line and chords that support the guitar's melody. The notation uses a treble clef for the guitar and a bass clef for the piano.

El compositor hace uso de las octavas paralelas para darle continuidad y unidad al material presentado por el solista con el acompañamiento. Este movimiento de octavas he decidido digitarlo en la cuarta y segunda cuerda de la guitarra, lo cual permite un mayor vibrato y con el cual se puede lograr una mejor proyección del sonido del instrumento.

También se puede apreciar el uso de un acorde cuartal, en este caso con las cuerdas de la guitarra al aire (E-A-D-G), las cuales acompañan al tema principal.

A partir del compás 28 comienza el desarrollo, en la cual el compositor hace uso de los cambios bruscos de dinámica para darle variedad e intensidad a la obra. En el compás 34 aparece la guitarra haciendo una variación por adición de notas al tema principal.

Musical score for measures 33-36. The top staff (treble clef) shows a melodic line starting with a half note chord, followed by eighth notes, and ending with a sixteenth-note run. Dynamics are marked *mf* and *f*. The bottom staff (bass clef) shows a simple accompaniment of half notes with a dynamic marking of *p*.

Durante los periodos que la guitarra presenta su material melódico, el acompañamiento es generalmente muy sencillo con notas largas, produciendo un pedal entre ambas partes. En el compás 45 comienza un tema nuevo, el cual está en el mismo modo frigio de sol, y es acompañado por el tema principal en el piano.

Musical score for measures 45-48. The top staff (treble clef) shows a new melodic theme starting with a half note chord, followed by eighth notes, and ending with a first ending bracket. Dynamics are marked *f*. The bottom staff (bass clef) shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p subito* and triplets in the bass line.

Del compás 56 al 62 aparece un nuevo tema, el cual se presenta primero con la guitarra sola, y se repite después con acompañamiento por parte del piano.

56

58 XII

El punto climático de este primer movimiento comienza en el compás 92, en el cual el piano repite el motivo compuesto por intervalos de segunda en dieciseisavos, que va aumentando de intensidad hasta llegar a su punto más alto en el compás 96.

Se puede apreciar claramente que este es el clímax del primer movimiento, debido a toda la preparación previa que el compositor presenta, haciendo uso de crescendos, hasta llegar al rasgueo en *fortísimo* de la guitarra.

96 *ff*

A partir del compás 108 comienza la reexposición, la cual es anunciada por la guitarra, la cual mantiene la frase abierta con una serie de acordes con calderón. La escala en dieciseisavos que aparece en el compás 112 refuerza la idea del modo frigio, y conecta los acordes anteriores con la reexposición del tema principal.

El primer movimiento concluye con una repetición literal de la exposición del tema, por lo que podría decirse que los compases 125 al 130 son equivalentes a los compases 11 al 16.

5.3.2 - II. Las olas por la tarde

El segundo movimiento de esta obra es de un tempo más lento, comienza con un bajo pedal en la quinta cuerda de la guitarra, lo cual de cierta manera hace alusión al movimiento tranquilo de las olas. Se puede apreciar en la presentación del tema principal cómo se establece un ritmo armónico tranquilo y lento, en cuartos, el cual es roto súbitamente por un motivo rítmico en treintaidosavos.

Gustavo Servín
(1993 -)

Adagio, como un interludio (♩ = 66)

The musical score is written for guitar and piano. It is in 4/4 time and consists of four measures. The tempo is Adagio, with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is marked 'Adagio, como un interludio'. The guitar part begins with a whole rest, followed by a melodic line of eighth notes. The piano part begins with a whole rest, followed by a sustained chord. The bass part begins with a whole rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *mf*, *pp*, and *p*.

El tema principal comienza con un acorde de Am con la 4ta añadida, utilizando la escala menor natural de la tonalidad. En el último tiempo del compás cuatro aparece un motivo contrastante en treintaidosavos que culmina sobre el sobre el acorde de A° (A-C-Eb-G) sin tercera. En estos primeros cuatro compases se encuentra la pregunta de la primera frase, la cual será precedida por la respuesta en los siguientes cuatro compases.

En el caso del piano, va haciendo un acompañamiento sobre el mismo acorde de Am con la cuarta añadida, que en este caso la disposición del acorde está abierta y se agrega la tercera y la cuerda del acorde a una 9M de distancia. El bajo provee la base tocando la fundamental del acorde (A) a una distancia de 8J.

La respuesta comienza en el compás 6, con un acorde de FMaj7 con la 4+ añadida seguida por un acorde de G2 el cual tiene una función de acorde cadencial de subtónica, que dirige la cadencia hacia el acorde am con la cuarta añadida, que aparece en el compás 8. La frase culmina con un acorde disonante que en la guitarra se compone por las notas F y B, un intervalo de tritono con el bajo en la nota A que ha sido el pedal hasta el momento.

En el compás 22 se puede apreciar cómo el compositor hace una variación del tema principal, apoyando la melodía del cuarto al quinto grado del acorde.

Esta variación se complementa con un acorde de em7 en el compás 24, el cual provee de una sonoridad brillante, resaltando la línea melódica de la guitarra. A continuación la guitarra presenta una cadencia similar a la del tema principal, en esta ocasión en un movimiento de dieciseisavos, se puede apreciar que la digitación de la guitarra queda en una posición paralela que solo se va cambiando de traste, lo cual es muy cómodo para el intérprete.

Del compás 39 al 50 se encuentra una repetición del tema principal, sin ninguna variación, seguido por una variación que consiste en un movimiento de octavas paralelas sobre la escala menor natural de A.



Esta variación termina sobre el acorde de A° en una disposición diferente, a una octava más alta respecto al tema principal. A este acorde se llega por medio de una preparación cromática en un movimiento de dieciseisavos. Esta preparación comienza en el último tiempo del compás 53, con las notas Eb, E, F y F#.

En el compás 55 se repite la primera variación del tema, en el cual la guitarra repite el material del compás 22, mientras que el piano toca el tema principal.

Del compás 68 al 71 aparece un cambio de tempo, lo que produce un cambio de carácter en la obra. El movimiento de esta sección es *allegro* y consiste en acordes paralelos, los cuales se digitan en una posición fija en la guitarra y se recorren de traste. El primer acorde es un G#m7 el cual se recorre un tono de manera ascendente, pasando a A#m7 y en el compás 70, desciende una tercera mayor, siendo el último acorde un F#m7. En el compás 70 aparece una serie de apoyaturas ascendentes de un semitono, sobre todas las cuerdas de la guitarra y en el mismo traste, terminando con un armónico en E en la primera cuerda el doceavo traste.

68 **Allegro** ♩ = 100
 70 *poco rit.* XII

En el compás 72 aparece el tema principal del primer movimiento, la cual va preparando la obra para la reexposición.

72 *a tempo*

Este movimiento termina con la repetición del tema principal a partir del compás 82, con una introducción del piano seguido del tema en la guitarra. Los últimos compases de este movimiento son un fragmento del motivo generador, y termina con un acorde de am con la 4ta añadida, mismo que ha sido el acorde principal de este movimiento.

111 rit.

pp

ppp

Las olas por la tarde, es un movimiento reflexivo, lleno de expresividad y con mucho potencial para interpretar. Personalmente se convirtió en mi movimiento favorito del *Concierto del mar* debido a que puede evocar distintas atmósferas. Tiene momentos suaves, así como momentos intensos donde el intérprete debe aprovechar al máximo su instrumento. Es un bello movimiento que evoca paisajes del Puerto de Veracruz.

5.3.3 - III. De arribos, zarpes y lunas de plata

El último movimiento de este concierto es rápido y tiene un carácter festivo. Se pueden apreciar elementos de los movimientos anteriores, así como el uso de diferentes rítmicas propias del lenguaje del compositor, como es el caso de la acentuación 3,3,2 en el compás de 8/8. El piano comienza haciendo un *ostinato* en octavos sobre la nota E4 durante dos compases, seguida de la nota F4 y G4 en el compás 2 y D4 y E4 en el compás 3. Este ostinato se va repitiendo en los compases siguientes y es acompañado por una melodía en octavas paralelas, utilizando la escala frigia de E.

Allegro feroce ♩ = 240

A partir del compás 13, antes de que inicie la guitarra, aparece el tema del primer movimiento, pero esta vez con la acentuación del compás de 8/8 y en la escala frigia de E.

13

A partir del compás 17 entra el instrumento solista con un motivo en el mismo modo que la introducción, acentuando los intervallos de 2da, por ejemplo en el segundo y tercer tiempo del primer compás donde aparece E-F, así como en el quinto y sexto tiempo que aparece G-A. Este movimiento se compone de células rítmicas que se van repitiendo dos veces cada una, en la primera se encuentra este motivo con dos grupos de tres octavos y un grupo de cuatro dieciseisavos.



En el compás 23 aparece el motivo que será el representativo de este último movimiento, con una célula rítmica que no ha aparecido hasta el momento. También el motivo cambia de modo, pasando a utilizar la escala menor natural de E, esto es apreciable debido al cambio de F natural en compases anteriores, a F sostenido en el compás antes mencionado.



En el compás 27 se puede apreciar cómo el compositor decide acompañar el motivo de la guitarra, con el tema principal del primer movimiento, en este caso con el centro tonal de E. Así mismo el piano acompaña a la guitarra con el mismo motivo en la voz superior, el tema del primer movimiento en la voz media, y el ostinato de la introducción de este último movimiento en la voz grave.

The image displays a musical score for measures 27, 28, and 29. Measure 27 is marked with the number '27' above the first staff. The score consists of three staves: a top staff for guitar and two lower staves for piano. The guitar part in measure 27 features a melodic line with eighth notes and a sharp sign. The piano accompaniment in the lower staves includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic ostinato. Measure 28 continues the piano accompaniment. Measure 29 shows the guitar part with a fermata and the piano part with a melodic line in the treble clef.

A partir del compás 29 comienza una nueva sección intermedia, donde el piano presenta material nuevo que consiste en escalas ascendentes que se van intercalando en los diversos registros del piano, esto derivado de la orquestación original de la obra. Más adelante aparecerá el motivo principal del último movimiento a cargo del piano en octavas paralelas, lo cual vuelve este episodio importante al oído del espectador, dejando en su memoria esta célula melódica.

La guitarra vuelve a presentarse a partir del compás 69 con un motivo que va creciendo para desencadenar en una escala en dieciseisavos y termina en unas octavas paralelas en el compás 73, de nuevo en el modo frigio de E. En esta sección decidí rasguear el último tiempo (dos dieciseisavos, un octavo) ya que utiliza las 6 cuerdas de la guitarra y de esta manera se puede crear un efecto más climático.

60 **9** *a tempo*

72

Este episodio termina con una escala ascendente la cual decidí digitar utilizando tres notas por cuerda, y concluye en un armónico en la nota B en la segunda cuerda.

74 *rit. poco a poco*

Cabe mencionar que toda esta sección de la obra la guitarra está sola, sin acompañamiento, por lo tanto es importante interpretarla con un sonido grande, utilizando los recursos del instrumento como son los rasgueados y el apoyando para lograr obtener un mayor volumen en la guitarra.

A partir del compás 77 comienza un cambio de *tempo* y de carácter. Esta sección consiste en un contrapunto imitativo del tema que aparece en los compases 77-80, el cual utiliza acentuaciones en el tiempo débil y saltos de 2M para presentar el motivo.

77 **Calmo, molto espressivo** ♩ = 65

solo
pp dolce

En el compás 108 entra de nuevo la guitarra haciendo el mismo tema anteriormente presentado en el piano, para después presentar el mismo tema a una 6m descendente de distancia.

Calmo, molto espressivo ♩ = 65 *tr*

77 **31**

En el compás 141 se puede apreciar nuevamente el tema principal del primer movimiento lo cual a grandes rasgos va haciendo que la velocidad de la obra vaya subiendo, preparándose para volver al tempo 1.

136 **Andante** ♩ = 80

mf

A partir del compás 150 se encuentra una repetición de los primeros 59 compases de la obra, por lo que se puede decir que los compases 150 al 203 son equivalentes a los compases 1-59, con la diferencia de que a partir del compás 150 ya no aparecen barras de repetición.

A partir del compás 212 comienza la última frase de la obra, utilizando el motivo melódico que aparece en los compases 21 al 24, por esta misma razón se dijo anteriormente que este motivo es el principal del tercer movimiento. Se puede apreciar cómo el piano acompaña a la guitarra llevando el pulso con la acentuación característica del compás de 8/8.

Musical score for measures 216-219. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the lower staves, and the guitar part is in the upper staff. The piano part begins with a dynamic marking of *f súbito* (sudden forte) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar part begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with eighth notes. The score is in 8/8 time and consists of four measures.

Después de esto el piano presenta el motivo principal a 4 octavas (tutti en la orquesta) para ser repetido por última vez por la guitarra.

Musical score for measures 216-219, identical to the previous score. The score is written for piano and guitar. The piano part is in the lower staves, and the guitar part is in the upper staff. The piano part begins with a dynamic marking of *f súbito* (sudden forte) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The guitar part begins with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with eighth notes. The score is in 8/8 time and consists of four measures.

El último impulso de esta obra es una escala ascendente, la cual termina con un salto de segunda a dos octavas de distancia, terminando con un acorde Asus2 rasgueado en *fortísimo*.



Este último movimiento representó diversas dificultades técnicas, en su mayoría debido al *tempo* de la obra y la variedad rítmica, la acentuación de los tiempos débiles y el compás de 8/8. En cuanto a la interpretación, es importante ser muy preciso en el ritmo, ya que esta obra depende en su mayoría de ello. En las partes solistas de la guitarra se puede ser un poco más flexible, como en el caso de las escalas donde la guitarra aparece sola, pero no se debe de alentar tanto el *tempo*, o si no la obra pierde su carácter.

El *Concierto del mar* es una obra bien elaborada, que responde adecuadamente a la escena compositiva de México, puesto que es una obra que contiene la esencia de este país. Esta obra viene a aportar mucho a los conciertos para guitarra y orquesta compuestos por mexicanos, permitiendo que los intérpretes tengan más opciones de repertorio de este tipo. Es una obra pertinente y que aporta valor al repertorio nacional.

6.- Conclusiones

En este documento presenté tres obras representativas de Gustavo Servín, obras que reflejan a grandes rasgos el lenguaje compositivo que permea en México durante los inicios del siglo XXI. En las tres obras presentadas se pueden apreciar elementos característicos que dan unidad al trabajo del compositor, mostrando que los compositores jóvenes de México están aportando mucho al repertorio guitarrístico del país.

Como intérprete fue muy provechoso para mí abordar estas piezas, puesto que me permitió conocer más de cerca la forma de trabajo del compositor, así como experimentar con diversas técnicas extendidas en la guitarra, lo cual amplía mi caja de herramientas interpretativas. También conocer obras de un lenguaje post-tonal fue una experiencia enriquecedora para el repertorio que interpreto, ya que tengo más variedad estilística de obras. En conclusión, este documento pretende ser una referencia de la obra de Gustavo Servín, así como documentar y difundir su trabajo como compositor. Espero que por medio de este trabajo se pueda dar a conocer más su música y sirva como inspiración para más instrumentistas para interpretar música mexicana contemporánea.

7.- Referencias

Alcázar, M. (2000), *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. México, Ediciones Étoile.

Cedeño, J. (2006), *Historia de la guitarra en México, siglos XVI al XIX*. México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”.

Cortés, R., Hernández, M., Jiménez, C. (2006), *Resumen de la composición para guitarra en el México moderno*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado de [LAS COMPOSICIONES PARA GUITARRA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XX](#), el 2 de mayo de 2021.

Pedreira, M. (2016), *Historia de la guitarra. Selección de lecturas*. La Habana, Ediciones Museo de la Música.

Servín, G. (2022), *Catálogo de obras*. Recuperado de <https://www.sites.google.com/view/gustavoservinguitarrista/obra> el 1 de mayo de 2022.