

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

Illuminada Pérez Frutos

Compositora, guitarrista, pianista, doctora, pedagoga e investigadora.

Resumen:

Este artículo tiene su origen en el "I Curso de Extensión Universitaria UNED" de análisis que impartió la Dra. Iluminada Pérez Frutos en la XXXI edición del Festival Andrés Segovia (Madrid), en el mes de octubre del 2017.

El interés de los alumnos por conseguir partituras actuales, conocer técnicas de escritura contemporánea, de la guitarra, al igual que el interés mostrado por la compositora Marisa Manchado me impulsó a revisar y a ampliar una de las tres conferencias que impartí para ese curso de la UNED, y de paso que sirviera a esclarecer cuestiones musicológicas en torno a la estructura compositiva de la obra de Marisa Manchado para guitarra "Dos canciones Sefardíes", cuyo estreno se llevó a cabo en este curso, gracias al guitarrista Francisco Luis Molina Molina, siendo alumnos de Improvisación y creatividad en el Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada, de Pérez Frutos.

Palabras clave:

Análisis, lenguaje actual, guitarra, música sefardí, Marisa Manchado.

TWO SEPHARDIC SONGS FROM MARISA MANCHADO

Abstract:

This article has its origin in the "I UNED University Extension Course" of analysis given by Dr. Iluminada Pérez Frutos at the XXXI edition of the Andrés Segovia Festival (Madrid), in October 2017.

The interest of the students in obtaining current scores, knowing contemporary writing techniques, the guitar, as well as the interest shown by the composer Marisa Manchado prompted me to review and expand one of the three conferences I gave for that UNED course. , and by the way that it served to clarify musicological issues around the compositional structure of Marisa Manchado's work for guitar "Dos canciones Sefardíes", whose premiere took place in this course, thanks to the guitarist Francisco Luis Molina Molina, being students of Improvisation and creativity at the Superior Conservatory of Music "Victoria Eugenia" of Granada, by Pérez Frutos.

Keywords:

Analysis, current language, guitar, Sephardic music, Marisa Manchado

Pérez Frutos, I. (2022). Dos canciones Sefardíes de Marisa Manchado. *Música Oral del Sur*, 19, 159-185 . <https://doi.org/10.5281/zenodo.7602408>

Fecha de recepción: 12-9-22 **Fecha de aceptación: 3-10-2022**

INTRODUCCIÓN

La evolución del lenguaje técnico e interpretativo en la guitarra, ha estado marcado por una literatura musical importante. Los estudios han alcanzado un género musical cada vez más evolucionado, desde la búsqueda por el desarrollo rápido de la técnica a aquellos que logran trascender su función práctica y convertirse en auténticas obras con personalidad propia. Por ello, hoy en día encontramos obras con una sólida estructura interna musical y expresiva, donde el compositor usa libremente la forma, la armonía, la melodía, el ritmo, las texturas, etc... para crear un universo personal y exclusivo.

Para poder entender la mente compositiva y establecer relaciones entre los diferentes elementos constructivos, expresivos, estéticos, interpretativos, etc., es necesario profundizar en el análisis musical, con el fin de reconocer los diferentes elementos que participan en la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc... Estudiar las sinergias que se establecen entre ellos. Extraer conclusiones, capacidad lógica de esas relaciones, y el por qué compositivo del autor.

HISTORIA DE LA GUITARRA

La técnica de la guitarra se ha desarrollado a partir de las diferentes características de estilo correspondientes a cada uno de los periodos musicales. Hoy en día se intenta profundizar en la interpretación histórica de la música convirtiéndose en un ideal dentro de los parámetros académicos y concertístico, siendo imprescindible, para cualquier buen intérprete, conocer y profundizar en la técnica y estilos de cualquier periodo y su evolución tanto técnica como tecnológica del instrumento.

Un buen ejemplo ha sido la evolución de la técnica y del instrumento a los largo del tiempo. En la Edad Media se punteaban o rasgueaban con plectro (púa), la guitarra latina o la vihuela de mano, para más tarde evolucionar a los dedos¹

¹ Ramos Altamira, I. (2017). Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial: Club Universitario. ISBN: 9788416966028. p. 8

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

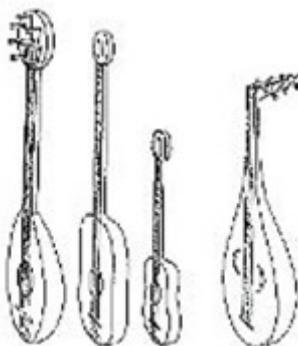
En el “Libro de Buen Amor” (c. 1330) Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, menciona a la guitarra latina y la morisca:

*Allí sale gritando la guitarra morisca
de las voses aguda e de los puntos arisca,
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca,
la guitarra latina con ésos se aprisca.*

Más tarde, encontramos un ejemplo de imitación de los instrumentos de cuerdas árabes en la vihuela, que tenía un origen claramente latino (las violas italianas), siendo de tamaño más grande y con la técnica del plectro.

Durante la Edad Media, en Península Ibérica aparece la figura de los juglares y trovadores, cuya misión era de entretener a la población con juegos, malabarismos, recitando las gestas de los grandes caballeros, las batallas y pasiones entre moros y cristianos con un acompañamiento instrumental de cuerda frotada o punteada.

Desde el siglo XIII, aproximadamente, las guitarras, laúdes y vihuelas se convertirán en los instrumentos predominantes de los escenarios cortesanos².



Guitarra morisca, guitarra latina, vihuela y laúd³

En el Renacimiento en España, Portugal, sur de Italia e incluso, en los palacios de los primeros virreyes españoles en América, la vihuela, (antecesor de la guitarra) de seis órdenes (el más habitual) toma un protagonismo singular, mientras que en el resto de Europa el laúd se imponía en las cortes cortesanas.

Por la complejidad de la técnica de la vihuela renacentista, se adoptó un tipo de sistema notacional conocido como “tablatura por cifras” favoreciendo al desarrollo artístico del

²Ibid. p. 11

³Ibid. p. 11

instrumento y de diversos métodos en tablatura, la cual indicaba con números la posición en donde debía colocarse cada nota y una notación alfabética para los acordes. La técnica que empleaba era llamada "el inegale", que consistía en tocar con el pulgar y el índice pulsando notas o rasgueando las notas".

Según fuesen las habilidades de los intérpretes podría oscilar entre interpretaciones adornando cada nota con floreos punteados, contrapuntos o sencillos rasgueos de cuerdas.

En el siglo XVI, la guitarra de cinco órdenes comienza a aparecer en círculos aristocráticos como acompañante de las nuevas danzas, siendo a finales del siglo XVI, la técnica del rasgueado daría paso al auge de patrones estrictos de acordes, imponiéndose como moda los estilos más básicos de acordes buscando la interpretación ideal de voces planas, lineales, claras y lo más legato posible en su conducción⁴

Durante el periodo barroco se fue desplazando el uso del rasgueo para buscar más posibilidades sonoras con el punteo del instrumento. El primero de éstos métodos fue publicado en 1606, llamado "*Nuovainventioned'intavolatura per sonare ilballetisopra la ghitarraspagnola*" escrito por GirolamoMontesardo. Gracias a estos métodos se comenzaron a conocer grandes guitarristas como fue el caso del guitarrista español Gaspar Sanz (1640-1710) quien publicó la "*Instrucción de música sobre la guitarra española*" en 1674⁵.



Guitarra Barroca⁶

⁴ Chapman, R. (2006). *Guitar: Music, history and players*. (1a. Edición) Editorial Diana, S.A. De C.V. ISBN 968-10-11.13-4162. p. 10

⁵ Gaspar Sanz, R. (1985). *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Editorial: Alpuerto. ISBN: 978-84-381-0093-6

⁶Ramos Altamira, I. (2017). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. Editorial: Club Universitario. ISBN: 9788416966028. p.25

De cualquier forma, a lo largo del siglo XVII se publicaron innumerables tratados, sobre todo en Italia y en menor medida en España y Francia⁷, estableciéndose el punteo como técnica entre los grandes guitarristas.

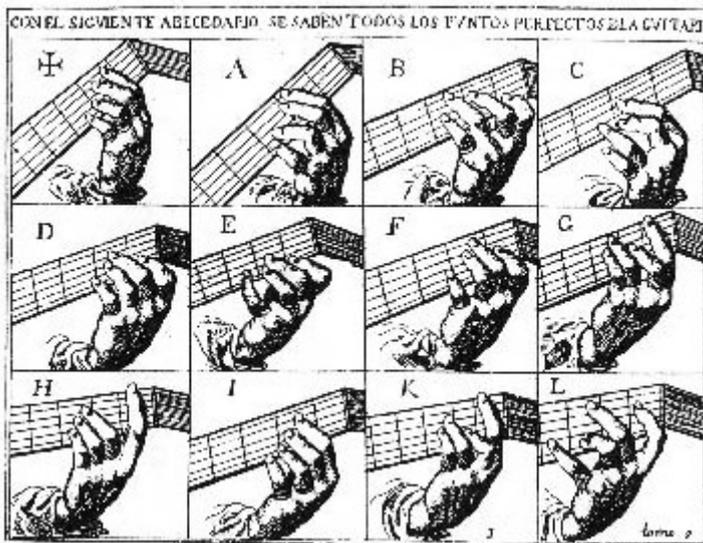


Ilustración de acordes incluida en la *Instrucción de música sobre la guitarra española*⁸

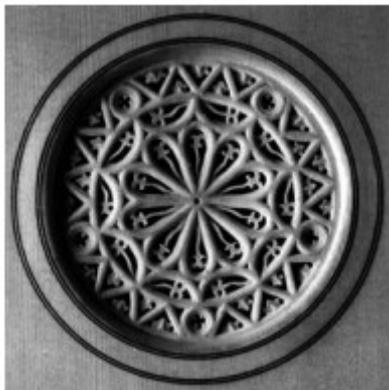
Desde mediados del siglo XVIII se empezó a introducir cambios en la fisonomía del instrumento, transformando su presencia y características, y acercándose al modelo de instrumento que conocemos hoy en día. Uno de los cambios más trascendentales afectó sobre todo a las cuerdas. Se añadió un sexto orden al instrumento. Además, se hizo común en Francia el construir guitarras con órdenes individuales, sustituyendo los órdenes dobles que se venían utilizando, lo que proporcionó la afinación actual de Mi-La-Re-Sol-Si-Mi, la cual era más precisa y más sencilla, también proporcionó la limpieza sonora del punteado. La sexta cuerda añadida mejoró las posibilidades tonales y armónicas, permitiendo utilizar de forma estable los bordones de la guitarra.

Entre otras novedades importantes del periodo clásico fueron la implantación, en el diapasón, de los trastes fijos de metal. Otra fue la búsqueda de mejores sonoridades comportando una variación en la caja de resonancia, aumentando su tamaño y estrechándolo por la cintura del cuerpo, tomando la clásica figura actual. También

⁷Ibid. p. 26

⁸Ibid. 31

eliminaron el rosetón de la caja de resonancia (típica de las guitarras barrocas), fabricándose guitarras con boca descubierta.



Rosetón anónimo de una guitarrilla, s. XVIII?
(Museu de la Música de Barcelona, MdMB118)

Para 1830 éste tipo de construcción eclipsó a los intérpretes, en gran medida gracias a la publicación de diversos métodos y obras escritas para la guitarra de cuerdas individuales por parte de algunos de los más reconocidos compositores en la historia del instrumento como son Mateo Carcassi (1792-1853), Fernando Sor (1778-1839) y Ferdinando Carulli (1770-1841).

La guitarra alcanzará su apogeo artístico, como instrumento de concierto, hacia mediados del siglo XIX. El guitarrista y compositor Mauro Giuliani (1781-1829) fue partícipe de ese auge artístico.

A modo de curiosidad, Franz Schubert mantuvo una estrecha relación con nuestro instrumento, si bien no compuso nada para la guitarra, el ciclo de lieder “*Die Winterreise*” se serviría de una guitarra para establecer las estructuras armónicas, al no poseer instrumento⁹.

Otro prestigioso guitarrista, italiano fue Fernando Carulli (1770-1841) destacando por su amplia labor didáctica, por su gran labor compositiva hacia la guitarra y fue el creador junto al constructor francés Lacote de la guitarra de diez cuerdas (decacorde) y que, popularizaría en el siglo XX, pero en su versión moderna, el guitarrista Narciso Yepes (1927-1997)

⁹Alcaraz Iborra, M / Díaz Soto, R. La guitarra: Historia, organología y repertorio (2010). Editorial Club Universo. ISBN: 9788484549031. p.101

El virtuoso violinista italiano Niccoló Paganini (1782-1840) estrechamente enlazado al violín, también tocaba la guitarra a un gran nivel, la cual, la consideraba un magnífico medio de trabajo. Experimentaba las estructuras armónicas sobre nuestro instrumento y así elaborar el acompañamiento de sus obras para violín y orquesta¹⁰.

Tras la época anterior vendrían una nueva generación de grandes compositores e guitarristas que compondrían sublimes obras, avanzando en la técnica del instrumento, entre los que mencionamos a Napoleón Coste (1805-1883) con el *Grand Duoy la Source du Lyson*, Johann Kaspar Mertz (1806-1856) con las piezas de *Bardenklangey* Giulio Rigondi (1822-1872) con *Reverie Op. 19*.

A finales del siglo XIX aparecería el lutier de la guitarra actual tanto flamenca como la clásica. Es también conocido como “El padre de la guitarra” sería el almeriense Antonio de Torres Jurado (1817-1892). Las modificaciones realizadas por Torres fueron brillantemente aprovechadas por el famoso guitarrista Francisco Tárrega (1852-1909), quien desarrollaría a través de sus obras y estudios una elaborada técnica en el instrumento que sería la directriz en la evolución del instrumento durante siglo venidero.

El musicólogo Ramos de Altamira, en su libro “La Historia de la guitarra y los guitarristas españoles” nos comenta que el siglo XX, la aparición del guitarrista y compositor Andrés Segovia (1883-1987) marcaría una nueva y brillante etapa para el instrumento. Gracias al maestro Segovia, consiguió distanciar la guitarra clásica de los círculos populares, logrando inculcar la aceptación de la guitarra como instrumento clásico de concierto¹¹,

Ejerció una importante labor pedagógica cuya consecuencia fue abrir un lugar importante en los conservatorios junto a los instrumentos sinfónicos de conciertos como el violín, piano, etc...

Andrés Segovia fue un fiel seguidor de las tradiciones musicales heredadas del romanticismo y de la música popular rechazando todo tipo de pensamiento atonal. No obstante, la destacada figura del virtuoso animó que los compositores, de cualquier estilo, investigaran en las posibilidades del instrumento.

Philippe Marietti, director de la casa editorial Max Esching, nos narra una conversación, sobre posibilidades de determinados gestos guitarrísticos, entre Andrés Segovia y Heitor Villa-lobos:

¹⁰ Vidal, A./ De Innocentis, A. Paganini y la guitarra. Notas del programa celebrado en la Fundación Juan March (Madrid), Los días: 8, 22 y 29 mayo 1993.

[Consulta: 05/11/2017]. <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1455>

¹¹ Ramos Altamira, I. (2017). Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial: Club Universitario. ISBN: 9788416966028. p.111

“Heitor, ésto no puede hacerse en la guitarra” para lo que Villa-lobos respondería, “sí, se puede, Andrés”. Y cuando la discusión se tornaba más grave Villa-lobos terminaría el argumento tocando el pasaje en cuestión. Ésta anécdota sugiere que Villa-lobos estaba creando innovaciones con algunos de sus trabajos en la guitarra que con el tiempo instaurarían un nuevo curso para el instrumento¹².

Es también importante mencionar la presencia de la guitarra en la música Latinoamérica, donde había legado gracias a la colonización española y siendo un instrumento muy venerado cuyo fruto dio grandes intérpretes y compositores, el mejicano Manuel Ponce (1882-1948), el brasileño Heitor Villalobos (1887-1959), el uruguayo Abel Carlevaro (1918-2001), el venezolano Alirio Díaz (1923), el cuabano Leo Brouwer (1939), etc.

Finalmente, después de hacer unas pequeñas referencias históricas de la complicada evolución organológica, y técnicas guitarrísticas llegamos a al periodo donde conviven diferentes manifestaciones musicales.

La música actual es mucho más complicada y por ello, hay que acercar al intérprete la posibilidad de comprender un lenguaje musical más intelectual y en consecuencia, contextualice los elementos constitutivos de la música (ritmo, melodía, armonía-contrapunto, timbre) separándose de la concepción y de la escucha tonal para crear un puente entre la música pretonal y las expresiones del siglo XX, alejándonos de la influencia de la música tonal.

Como sucede con grandes compositores, de la segunda mitad del siglo XX, que han escrito para la guitarra y que pertenecen a diferentes generaciones como sucede con el compositor Cristóbal Halffter (1930), perteneciente a la generación del 51 y cuyo trabajo para la guitarra consta de dos obras. La primera, una obra dodecafónica titulada *Codex I* (1963) y la segunda *Espacios de Guitarra* (2015)

La obra para guitarra de Luis de Pablo consta de dos piezas, siendo *Tres piezas para guitarra y Fábula*, inspirado en el poema «La fábula de x.y.z.» de Gerardo Diego.

El compositor Antón García Abril también ha escrito bastantes obras para guitarra sola y tres conciertos para guitarra y orquesta.

La amplísima obra para guitarra del compositor y guitarrista Leo Brower, otros ejemplos los encontramos en Claudio Prieto, Joan Guinguán, Godoffredo Petrassi, Luciano Berio consta de una obra, *Sequenza XI* que tiene forma libre.

¹²Carlevaro, A. (1988). *Guitar master class, vol: 3, Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-lobos* (1a. Edición) Chanterelle Editions. ISBN 3-89044-042-8. p. 3.

A lo largo de la historia, muchísimas compositoras han dedicado su obra a la guitarra¹³. Mencionaré algunas de ellas: Mercè Torrents (1930), María Luisa Ozaita (1939-2017), Anna Bofill Levi (1944), Mercè Capdevila (1946), Teresa Catalán (1951), Marisa Manchado (1956), Consuelo Díez (1958), Zulema de la Cruz (1958), Diana Pérez Custodio (1970), Iluminada Pérez (1972), etc...

COMENTARIO ANALÍTICO DE “DOS CANCIONES SEFARDÍES” (2010)

“Las quejas de Jimena” y “La galena y el mar”

Fecha de composición: 2010

Fecha de estreno: 18-10-2017. En Madrid con el guitarrista: Francisco Luis Molina Molina¹⁴

ENCARGO de la FulbrightScholarship, dedicado Adam Levin

GÉNESIS DE LA OBRA

Antes de presentar el corpus seleccionado de las dos piezas sefardíes de Marisa Manchado es necesario anotar algunas observaciones generales sobre el romancero sefardí. Si tomamos como punto de partida las palabras de don Ramón Menéndez Pidal sobre el Romancero hispánico¹⁵ en las que estipula que

Los romances son poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas colectivas, sea en reuniones tenidas para recreo o para el trabajo en común", podemos señalar que esta definición genérica del romance es aplicable sólo parcialmente a los romances sefardíes: en cuanto a su ocasionalidad, son o al menos han sido cantados en "reuniones tenidas para recreo" y, más que en el trabajo común, durante las labores hogareñas del ama de casa; difieren en cambio de esta definición en que no son entonados con acompañamiento instrumental de ninguna especie y ciertamente no para la danza. Posiblemente, en cuanto a su ocasionalidad la más común y frecuente de los romances entre

¹³ Blog dedicado a la creación femenina española para guitarra.

[Consulta: 07/11/2017]. <https://mujeryguitarra.wordpress.com/>

¹⁴ Molina Molina, Francisco Luis

[Consulta: 08/11/2017]. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/francisco-luis-molina-molina.html?opcion=obras>

¹⁵ Menéndez Pidal, R. Romancero Hispanico, I. Ed: S.L.U. Espasa Libros. ISBN: 9788423947539. p. 9-37

los sefardíes es la de canción de cuna, y algunos pocos se entonan relacionados con el ciclo festivo anual y con las bodas.

Los sefardíes eran los descendientes de las comunidades as comunidades que los judíos expulsadas de la Península Ibérica a finales de la Edad Media. Establecieron nuevas diásporas en países de Europa, el Mediterráneo Oriental y el Norte de África y preservaron la memoria de la España-judía medieval. Siguieron con las tradiciones de las lenguas habladas de sus antepasados y manteniéndolas durante cinco siglos.

Así mismo, salvaguardaron el repertorio musical tradicional, transmitiéndolo oralmente de generación en generación y enriqueciéndolo con eventuales creaciones.

Los principales géneros poético-musicales que componen el repertorio sefardí eran: los romances, las coplas y las cantigas, siendo el Romancero sefardí el que más evidencia sus raíces hispánicas.

Nuestra compositora, para esta obra, toma como material un romance con referente épico hispánico, cuya composición son poemas breves de versos octosílabos con rima asonante, de carácter narrativo, propagándose oralmente durante el siglo XV.

Sus dos canciones muestran una fuerte influencia morisca que se mezcla con la tradición de los poemas de caballería desarrollados durante la Edad Media.

“LAS QUEJAS DE JIMENA” I. [JIMENA PIDE JUSTICIA]¹⁶

En casa del rey León, / salió Jimena una tarde:
demandando iba justicia/por la muerte de su padre.
-Justicia, señor, justicia, / si me la querís juzgare:
cada día que amanece / veo al que mató a mi padre;
se mete con mis palomas, / cuantas en mi palomare:
las gordas él las comía, / las flacas, su gabilane,
y las que menos valían / me las echa a revolare.
Todo el que ésto no juzga / no merece de reinare,
ni comer pan en manteles / ni con la reina folgare.
[...] de casaros con el Cidi, / sabiendo que tanto vale Alegre salió Jimena / de los
palacio[s] reale[s] y al día por la mañana / las ricas bodas se hacen.

¹⁶ Biblioteca virtual Miguel Cervantes. [Consulta: 11/19/2917]
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-romances-de-alicia-bendayan-muestra-del-tesoro-sefardi-de-tetuan-1a-parte/html/>

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

En casa del rey León, salió Jimena una tarde demandando iba justicia por la muerte de su padre. --Justicia, señor, justicia, si me la queris juzgare: cada día que amanece veo al que mató a mi padre; se mete con mis palomas, cuantas en mi palomare las gordas él las comía, las flacas, su gavilane, y las que menos valían me las echa a revolare. Todo el que esto no juzga no merece de reinar, ni comer pan en manteles, ni con la reina folgare. ... de casaros con el Cidi, sabiendo que tanto vale.-- Alegre salió Jimena de los palacio[s] reale[s]. y al día por la mañana las ricas bodas se hacen.

La música de este romance es, como en todo el género, estrófica. Su estrofa musical tiene cuatro frases, cada una de las cuales porta un hemistiquio del texto. Las cuatro frases son diferentes, de modo que la estructura formal es ABCD. Las cuatro frases concluyen con cadencias descendentes.

Su modalidad corresponde a una escala menor plagal en sus dos primeras frases con cambiando al modo mayor en la tercer frase, al alterar (#) el tercer grado de la escala (con fluctuaciones en las estrofas, como puede verse en la transcripción musical de las dos primeras). El ámbito de la tonada es de una octava justa. En su estructura rítmica alternan compases ternarios con algunos (pocos) binarios, pero en un tempo muy libre, muy fluido, como se indica en la transcripción: *moltarubata*.

ESQUEMA FORMAL

LAS QUEJAS DE JIMENA (Guitar solo)

INTRODUCCIÓN	PUENTE	SECCIÓN (1ª) A	SECCIÓN (2ª) B	SECCIÓN (3ª) C	SECCIÓN (4ª) D	CO-DA
Cita, sin métrica	- Pedal V - Estructura Acordal	- Tema en disminución métrica (Cita)	- Gesto: impulso y resonancia. Despliegue acordal. - Pizz. Bartok	Enlaces armónicos a través de dos planos sonoros, en trémolos.	- Despliegue armónico - Pedal I en Pizz. Bartok	Despliegue armónico

ANÁLISIS FORMAL

*Se pueden interpretar las dos canciones por separado, pero en el supuesto de que éstas fueran interpretadas juntas se realizaría la ejecución sin interrupción entre la primera y la segunda

Para componer esta obra, la condición era que fueran piezas a partir de TEMAS HEBREOS O SEFARDÍES, como es el caso, según palabras de Manchado:

Utilicé una mixtura de técnicas de Gestos y Trazos con ordenación interválicos, además de las "citas" de las canciones.

La forma estrófica se basaba en una estructura formal de ABCD la cual, era la estructura más común en el Romancero Sefardí. Nuestra compositora la ha respetado para componer las "Dos canciones"

Sección (1ª) A

Introducción

La pieza comienza con el pentacordio en su forma original o primaria que constituye la base para la presentación del conjunto de alturas, como se muestra en la figura.

Dos Canciones Sefardíes:

"Las quejas de Jimena" y "La galena y el mar"*

(Encargo del programa de cooperación cultural y Fulbright Scholarship)

Dedicado a Adam Levin

Primera: Las quejas de Jimena

Dolce e lento **Marisa Manchado Torres**

molto legato e vibrato

Guitarra

ppp

4ª J

2ª M

2ª m

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

No. 1b
Y5426/10

Molto rubato
♩ = 198

Inter. 4^a Interv. 2^am 3^am 2^aM *ritenuto*
 Rem SolM Fa#m LaM Slm
 IV VII VI# IM II
 Pedal V-III (Mi-Do)
mf > *p* *f* > *p* *ff* > *p* *ff* > *p* *mp* > *pp*
Molto più lento
 3^aM 2^a M *energico*
 b9 LaM 4+
 SolM *ppp* > *fff*

Tema

Frase 8 compases (4+4) Construido por disminución métrica de 3/4 a 4/8

Cantabile
pp
molto cresc.
fff

Sección (2^a) B

Esta sección está construida por pasajes de impulso con resonancia. El impulso se manifiesta con un gesto de Pizz. Bartok. La resonancia, en la que reside el resultado sonoro, es una estructura que me proporciona un orden y un rigor casi religioso, sonando casi lo mismo pero de manera horizontal se configurará con el acorde desplegado de LaM con 7^a

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

Durante todo este pasaje, observamos un disminuyendo dinámico para llegar al registro agudo y crear un ambiente de silencios, en el que el sonido va desapareciendo, para terminar sobre el impulso de dominante

Veloce e risoluto

Prolongación del sonido) (final 1er. Motivo [Tema]

ff V Im 7 LaM V

Detailed description: This musical score is for the first system. It features a treble clef and a melodic line. The tempo and mood are 'Veloce e risoluto'. The dynamics start with a fortissimo (ff) and gradually decrease through mezzo-fortissimo (mf) and piano (p) to a pianissimo (pp) at the end. A red box highlights a final motif, labeled 'Prolongación del sonido) (final 1er. Motivo [Tema]'. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 5. Chord symbols include I, V, Im, 7, and LaM. A red line underlines the LaM chord.

2 Dos Canciones Sefardíes

Secuencia rítmica: 3/2/3/2/3/2

3ª m 2ªM 2ªm 3ªM 3ªm

3ª m 2ªM 2ªm 2ªm 3ªM

pppp

#7 Im

Incipit del tema

4ªj 2ªM 2ªm 2ªA.

sf < sf < súbito ppp sf <

Detailed description: This musical score is for the second system. It features a treble clef and a melodic line. The tempo and mood are 'Veloce e risoluto'. The dynamics start with a pianissimo (pppp) and increase to a fortissimo (ff) at the end. A red line indicates the 'Incipit del tema'. A blue box highlights a motif, labeled '4ªj 2ªM 2ªm 2ªA.'. A red box highlights a motif, labeled 'súbito ppp'. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 5. Chord symbols include #7, Im, 2ªM, 2ªm, 2ªA., and 3ªM. A red line underlines the 2ªm chord.

Sección (3ª) C

Enlaces armónicos basados en la interválica melódica del tema, relacionándolo con la resonancia del pasaje anterior, pero ahora convertidos en trémolos.

Calmo

ppp gliss.

ppp ppp ppp ppp

6 5 ReM Mi Sim 4 5 LaM

Detailed description: This musical score is for the third system. It features a treble clef and a melodic line. The tempo and mood are 'Calmo'. The dynamics start with a pianissimo (ppp) and increase to a fortissimo (ff) at the end. A red line indicates the 'Incipit del tema'. A blue box highlights a motif, labeled '4ªj 2ªM 2ªm 2ªA.'. A red box highlights a motif, labeled 'súbito ppp'. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, 5. Chord symbols include ReM, Mi, Sim, and LaM. A red line underlines the LaM chord.

Sección (4ª) D

Despliegue del acorde utilizando la interválica del incipit de la melodía principal para continuar con el impulso, de la Sección (2ª) B, sobre un Pedal de tónica (Pizz. Bartok)

Più veloce possibile e leggero

Violentissimo
Relación con los pizz.
Bartok, Secc. B

3#

Coda

El final de la obra acaba en acordes desplegados, cuyo leitmotiv proviene de la interválica del comienzo de la obra.

Sùbito dolcissimo e lento

Motivo Principal Invertido

molto rit.

5

pppp molto vibrato e l.v.

“LA GALENA Y EL MAR¹⁷”

Hay canciones tradicionales que tienen una razón de ser, un momento de la vida en el que es habitual interpretarlas. Y una boda solía ser el momento cumbre en muchas vidas. Todas las culturas y civilizaciones tienen ritos asociados a las bodas, y canciones asociadas a estos ritos. Una de estas canciones es La galana i el mar, canción sefardí interpretada en ladino.

La galana (apelativo frecuente para la novia en cantos de boda sefardíes, sale de un mar que en realidad representa el baño ritual, y viste un lujoso vestido blanco adornado con sirma ('hilo de oro'); las menciones de frutos y plantas aromáticas, como el bimbrioo 'membrillo' y la canela aluden tanto al buen olor de la novia recién aderezada como a su futura fecundidad.

Ya salió de la mar la galana
vestida de 'al y blanco
ya salió de la mar.
Entre la mar y la arena
mos creció un arbol de almendra
ya salió de la mar.
Mar, mar entre la mar y el río, échate.
Entre la mar y el río
mos creció un arbol de membrillo ya salió de la mar.
La novia ya salió del baño
y el novio ya la está esperando ya salió de la mar.

EJEMPLO N: La galana y el mar

Ya sa- lio de la mar la ga- la- na
ya sa- lio de la mar la ga- la- na
con un ves- ti- do de sir- ma blan- ca
ya sa- lio de la mar sa- lio de la mar

¹⁷ Atero Burgos, V. (1996) El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina). Editorial: Universidad De Sevilla. Secretariado De Publicaciones. ISBN: 9788447203284. p.135

ESQUEMA FORMAL

LA GALANA Y EL MAR (Guitar solo)

EXPO- SI- CIÓN				REEXPO- SI- CIÓN		CODA
SEC- CIÓN (1ª)	PUEN- TE	SECCIÓN (2ª)	ENLA- CE		PUENTE	METÁ- FORA Secc. 1
-Tema	-Acor- des desple- gados	-Pedal de Do -Melodía de acordes desplega- dos -Tema voz Superior -Tema en movimien- to contra- rio		-Tema con más densidad armó- nica	-Estructura homorrítmi- ca	-Gesto de gliss, de- sarrollan- do la me- lodía [ad libitum] -Gesto puntillista

ANÁLISIS FORMAL

Sección (1ª)

El Tema está construido en forma metafórica alude a las corrientes del río y del mar y sobre la tonificación de DoM, dónde se baña la Galena (la novia)

Dos Canciones Sefardies 3

Segunda: La galena y el mar

A

Veloce e energico

stacc.

fff

B

C

Puente

Es un pasaje de gesto tímbrico particular de contorno claro, que se realiza sobre dos acordes enmarcados en el espectro armónico de Do. La tónica (DoM) y la dominante alterada ascendentemente y en menor (Sol#m), cuyo recuerdo se nos viene el pasaje de impulso y resonancia de la 2ª Sección B de las “Las quejas de Jimena”

Espressivo e calmo e libero

DoM Sol#m

Sección (2ª).

B. 1

Esta sección se construye sobre un cantusfirmus de pedal de tónica (Do), el contrapunto de la voz superior se gesticula sobre acordes desplegados, recordando el pasaje anterior.

Pedal | DoM 7+ DoM V I₂

I V I VII I IV I

B.2

Construido con el mismo planteamiento de la sección anterior, con un pedal de tónica, le superpone por el tema principal pero transportado una 8ª superior, para después enlazarse con el movimiento inverso del primer tema

B.2

Súbito veloce e energico
Mov. inverso (Tema A)

Enlace

Construido como recuerdos de la resonancia, en el puente, sobre la nota Si y ocasionado un accelerando escrito cuya conclusión resolverá en la reexposición

Acc. escrito sobre Si

Reexpsición del B. 1

Construido al igual que la Sección (2ª) en B. 1, pero desarrolla diferentes pedales, el de Do#, concluyendo sobre la nota La.

La voz superior recuerda los despliegues de acordes y los incipits de la melodía principal, Este pasaje concluye sobre un movimiento en paralelo, de ambas voces a intervalo de sextas y cuartas cuya pretensión es recordar el movimiento de las corrientes marinas

Subito lento e molto libero

pp *p*

Pedal DO# _____

mf *mf* *mf* *p*

Incipit

mp poco cresc. e accel.

Floreos

Libero

Incipit

Puente

El enlace hacia la coda se construye sobre la melodía descendente de la pieza original para concluir sobre un pedal a intervalo de quinta justa.

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

Final de frases *molto rit e dim.*

mp *p*

perdiendo.e

Coda

1ª) Construido sin métrica, al igual que el tema, está compuesto por los gestos de 3ª de la Sección B y el incipit del tema principal.

mf *p* *mf* *mf*

DoM *7* *DoM*

Pedal |

stacc.

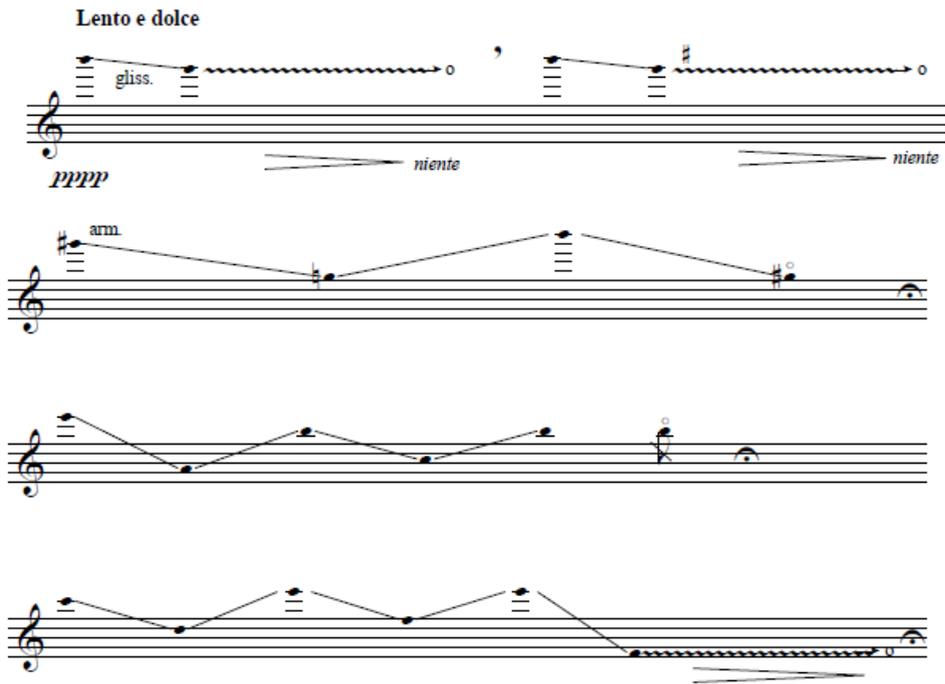
fff

El siguiente pasaje es una especie de reexposición del primer tema, pero con unos gestos muy hermosos y bastante complicados, desde el punto de vista técnico, ya que a través de portamentos en armónicos, la compositora pretende conmemorar el movimiento de la corriente del mar

ILUMINADA PÉREZ FRUTOS



Notas principales del pasaje en portamentos.



2ª) La segunda sección de la coda, en un estilo puntillista, recuerda al tema principal, movimiento de corrientes digitadas y en portamentos.

DOS CANCIONES SEFARDÍES DE MARISA MANCHADO

2

Lentísimo ancora più *p* e dolce armonici

Mov. de la corriente

Extraído del floreo (Tema principal)

Nota pedal de final de frase

apenas audible

I (Lam)
Pedal Do

gliss. molto lento

Recuerdo de los pizz. Bartok de la Sección (2ª) B [Las Quejas]

fff

The image shows a musical score for guitar in treble clef, 16/4 time. It consists of five staves. The first staff is a simple melodic line with a fermata over the first six notes. The second staff has a red bracket above it labeled 'Lentísimo ancora più p e dolce armonici'. The third staff has a red bracket above it labeled 'Mov. de la corriente'. The fourth staff has a red bracket above it labeled 'Extraído del floreo (Tema principal)'. The fifth staff has a red bracket above it labeled 'Nota pedal de final de frase'. Below the fifth staff, there are annotations: 'I (Lam)', 'Pedal Do', 'gliss. molto lento', and 'Recuerdo de los pizz. Bartok de la Sección (2ª) B [Las Quejas]'. The piece ends with a double bar line and a *fff* dynamic marking.

La obra concluye con un recuerdo de los impulsos de pizzicatos Bartoks de la segunda sección en “Las Quejas de Doña Jimena”

CONCLUSIONES

En realidad, en “Dos canciones Sefardíes” pesan fuertemente las partes flexibles, con su carácter aleatorio, estimulado por realidades como la propia cita del Romancero Sefadí. Estas canciones son realmente, a pesar de su modernismo, un paréntesis lírico en la producción de nuestra compositora; y es obvio el compromiso de la tradición guitarrística española, un guitarrismo de clara influencia hispánica, sin pretender referenciar el trasfondo del folklore nacional

Esta obra, está representada por dos elementos que podríamos definir como propios de Manchado y que se pueden observar en la producción de su obra

La primera característica son las secciones flexibles, sin métrica, estructuras más abiertas, y la segunda son los acordes, las secciones pétreas buscando un claro contraste entre ambas.

Estas ideas son complementarias y contrastantes acerca de ambas posiciones durante las dos piezas y que sirven de nexo de unión, de lógica coherente en la interpretación y en la composición.

En general, la escritura es realizada tanto por las diferentes tesituras de la guitarra, como por el empleo de contornos melódicos, yuxtaposición de matices y gestos bastantes novedosos dibujando puntos culminantes a lo largo de la pieza.

REFERENCES / REFERENCIAS

Alcaraz Iborra, M / Díaz Soto, R. La guitarra: Historia, organología y repertorio (2010). Editorial Club Universo. ISBN: 9788484549031. p.101

Atero Burgos, V. (1996) El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina). Editorial: Universidad De Sevilla. Secretariado De Publicaciones. ISBN: 9788447203284. p.135 Biblioteca virtual Miguel Cervantes. [Consulta: 11/19/2917] <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-romances-de-alicia-bendayan-muestra-del-tesoro-sefardi-de-tetuan-1a-parte/html/>

Chapman, R. (2006). *Guitar: Music, history and players*. (1a. Edición) Editorial Diana, S.A. De C.V. ISBN 968-10-11.13-4162. p. 10

Gaspar Sanz, R. (1985). Instrucción de música sobre la guitarra española. Editorial: Alpuerto. ISBN: 978-84-381-0093-6

La ONE estrena un encargo a Marisa Manchado.

[Consulta: 07/11/2017]. <http://www.rtve.es/radio/20120427/one-estrena-encargo-marisa-manchado/519160.shtml>

Marisa Manchado. “Componer es salir a la caza del silencio”

[Consulta: 07/11/2017]. <http://www.elcultural.com/revista/escenarios/Marisa-Manchado/30946>

Menéndez Pidal, R. Romancero Hispanico, I. Ed: S.L.U. Espasa Libros. ISBN: 9788423947539. p. 9-37

Molina Molina, Francisco Luis

[Consulta: 08/11/2017].

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/compositores/francisco-luis-molina-molina.html?opcion=obras>

Carlevaro, A. (1988). *Guitar master class, vol: 3*, Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of HeitorVillalobos (1a. Edición) Chanterelle Editions. ISBN 3-89044-042-8. p. 3.

Blog dedicado a la creación femenina española para guitarra.

[Consulta: 07/11/2017]. <https://mujeryguitarra.wordpress.com/>

Ramos Altamira, I. (2017). Historia de la guitarra y los guitarristas españoles. Editorial: Club Universitario. ISBN: 9788416966028. p. 8-11-25-26-31-111

Vidal, A./ De Innocentis, A. Paganini y la guitarra. Notas del programa celebrado en la Fundación Juan March (Madrid), Los días: 8, 22 y 29 mayo 1993.

[Consulta: 05/11/2017]. <https://www.march.es/musica/detalle.aspx?p5=1455>