Conservatori Superior de Música
Óscar Esplà d'Alacant

GENERALITAT VALENCIANA

iseacv

EDICIÓN CRÍTICA:

LA CALMA Y LA GAUBANÇA

DE VICENTE ASENCIO

Trabajo fin de grado

Alumno: Manuel Martínez Ariza

[redacted]

Director del TFG: D. Ignacio Rodes Biosca

Grado Superior de Música

Curso académico

2023 – 2024

RESUMEN

La investigación se centra en la obra de Vicente Asencio, específicamente en las piezas *La calma* y *La gaubança*. El estudio busca examinar la relación histórica, estilística y técnica del repertorio, aportando los recursos necesarios para su correcta interpretación. Se utilizaran versiones inéditas de las piezas, que ayudaran a comprender el concepto y el espíritu de estas. Con esta edición crítica, también pretendemos recuperar y difundir la idea original concebida por Asencio para estas obras, la cual es desconocida para la mayoría de los intérpretes actuales.

Palabras clave

Vicente Asencio, Matilde Salvador, Albada i Dansa, Col·lectici Íntim, La calma, La gaubança, guitarra clásica.

ABSTRACT

The research focuses on the work of Vicente Asencio, specifically on the pieces *La calma* and *La gaubança*. The study seeks to examine the historical, stylistic and technical relationship of the repertoire, providing the necessary resources for its correct playing. Unpublished versions of the pieces will be used, which will help understand the concept and spirit of these. With this critical edition, we also intend to recover and disseminate the original idea conceived by Asencio for these works, which is unknown to the majority of current performers.

Keywords:

Vicente Asencio, Matilde Salvador, Albada i Dansa, Col·lectici Íntim, The calm, The joy, classical guitar.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

p = pulgar mano derecha

i = índice mano derecha

m = medio mano derecha

a = anular mano derecha

arm. = armónico

0 = cuerda al aire

1 = índice mano izquierda

2 = medio mano izquierda

3 = anular mano izquierda

4 = meñique mano izquierda

DD = Dominante de la dominante

c. = compás

cc. = compases

p = piano

mp = mezzopiano

mf = mezzoforte

ff = fortíssimo

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN 1
1.1 Objeto de estudio y justificación 1
1.2 Estado de la cuestión 2
1.3 Objetivos 3
1.4 Metodología y estructura 4
1.5 Dificultades y facilidades 5
2 CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL 6
2.1 Biografía de Vicente Asencio 6
2.2 Estilo 8
2.3 Influencia y repercusión 12
3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS 15
3.1 Análisis de *La calma* 15
3.1.1 Análisis estructural 17
3.1.2 Análisis interpretativo 18
3.2 Análisis *La gaubança* 25
3.2.1 Análisis estructural 27
3.2.2 Análisis Interpretativo 28
4 EDICIÓN CRÍTICA 44
5 CONCLUSIONES 51
BIBLIOGRAFÍA 52
FONOGRAFÍA 52
WEBGRAFÍA 53
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES 55
APÉNDICE DOCUMENTAL 57

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

Varias circunstancias han favorecido la realización de esta investigación, pero la principal razón es la profunda fascinación que me genera la obra de Vicente Asencio. Este interés me ha llevado a estudiar detalladamente su trabajo y a reconocer la necesidad de otorgarle el valor que merece dentro del panorama instrumental en general y guitarrístico en particular.

En base a sus características y relevancia dentro del repertorio, se han seleccionado dos piezas que representan fielmente el estilo distintivo de Asencio: *La calma* y *La gaubança*, movimientos pertenecientes a su obra mayor *Collectici Intim* (1970) para guitarra, dedicada a Narciso Yepes, con quien el compositor mantuvo una estrecha relación.

Uno de los propósitos de esta tesis crítica es examinar la relación histórica, estilística y técnica del repertorio, revelando la profunda conexión del autor con la guitarra a través de estas piezas, y proporcionar los recursos necesarios para su interpretación.

Los objetivos finales de esta investigación son:

- Realizar una edición crítica de las obras de Vicente Asencio, *La calma* y *La gaubança*.
- Proporcionar al intérprete una serie de recursos necesarios para el estudio profundo de *La calma* y *La gaubança*, y compararlas con sus distintas instrumentaciones.

La investigación se centrará en el análisis y la identificación de las características técnicas, estilísticas y expresivas necesarias para una interpretación acorde con el concepto y el espíritu que demandan estas piezas, basándose en las ediciones publicadas e inéditas. La investigación se complementará con una comparación entre las distintas

versiones existentes: tanto para guitarra clásica como la original para piano (*Albada* y *Dansa*) y dúo para flauta y guitarra, que el mismo compositor versionó.

Se examinarán aspectos como la estructura musical, las técnicas de ejecución requeridas, el uso de recursos armónicos y melódicos, anotaciones a mano, así como el lenguaje estilístico utilizado. Además, se investigará el contexto histórico y cultural en el que estas composiciones fueron creadas.

1.2 Estado de la cuestión

Las piezas objeto de estudio son dos movimientos comprendidos en la obra *Col·lectici Íntim*. Esta obra ha ido ganando una cierta popularidad en los últimos tiempos, y poco a poco va apareciendo con regularidad en programas de concierto.

Contamos con una gran variedad de fuentes de interés que complementan este estudio, entre ellas diversas ediciones publicadas de las partituras, anotaciones a mano, grabaciones en estudio y en directo, y versiones con distinta instrumentación. También relacionadas con el compositor encontramos algunas tesis relativamente recientes que aportan una visión más amplia de la música y vida de Asencio.

Las dos ediciones de *Col·lectici Íntim* publicadas a día de hoy pertenecen a la editorial alemana *Schott* (1988) y a la japonesa *Gendai Guitar* (1976). En la primera hay una gran influencia del intérprete Narciso Yepes, sin embargo este estudio se centrará más en la publicada por la editorial japonesa, debido a que se asemeja más a la idea original del autor.

También se utilizará las ediciones de la obra integral para piano publicadas por la editorial española *Piles*.

Las tesis doctorales mencionadas son:

- Eduardo Montesinos: *Análisis Musical de la Obra Para Piano de Vicente Asencio*

- José Pascual Hernández: *La Composición Orquestal Valenciana, a través de la Aportación del Grupo de Los Jóvenes*

Manuscritos de la obra y anotaciones a lápiz de Matilde Salvador, Ignacio Rodes y José Tomás.

Grabaciones de estudio por Narciso Yepes e Ignacio Rodes. Grabación en directo por David Russell.

1.3 Objetivos

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

1. El primer objetivo es analizar y comprender en profundidad el concepto musical presente en las composiciones de Vicente Asencio. Esto implica examinar su estilo, técnicas compositivas, elementos temáticos y estructuras utilizadas en sus obras.
2. Analizar las características estilísticas de la obra de Vicente Asencio. Esto implica analizar su uso de la armonía, la melodía, el ritmo y otros elementos compositivos para comprender su estilo único, en base a *La calma* y *La gaubança*.
3. Investigar y analizar los temas y motivos que aparecen de manera recurrente en estas dos piezas de Vicente Asencio. Esto permitirá identificar elementos característicos y explorar las fuentes de inspiración del compositor.
4. Establecer conexiones entre la vida y la obra de Vicente Asencio: explorar la relación entre la vida personal, las experiencias y las circunstancias de Vicente Asencio y su obra musical. Esto podría incluir aspectos biográficos relevantes y cómo influyeron en sus composiciones.
5. Comparar las distintas versiones publicadas e inéditas de las piezas en sus diferentes instrumentaciones.
6. Comparar las interpretaciones más relevantes para guitarra clásica en cuestiones de concepto, técnica, agógica, etc.

1.4 Metodología y estructura

La metodología a seguir será la siguiente:

1. Recopilación de información: realizar una revisión exhaustiva de la literatura existente sobre Vicente Asencio y sus obras musicales, centrándose en *La calma* y *La gaubança*. Consultar libros, artículos académicos, entrevistas, grabaciones y cualquier otra fuente relevante que proporcione información sobre el compositor, sus influencias y el contexto histórico y cultural en el que se desarrolló su trabajo.

2. Análisis de partituras: estudio detallado de las partituras prestando especial atención a la estructura musical, las técnicas de ejecución requeridas, los recursos armónicos y melódicos utilizados, contexto histórico y cultural así como cualquier otro aspecto relevante de las obras.

3. Análisis estilístico: identificar características distintivas, elementos temáticos recurrentes, recursos compositivos, influencias folclóricas y cualquier otro aspecto que contribuya a comprender su estilo musical. Comparar y contrastar las características estilísticas de *La calma* y *La gaubança* en relación con sus versiones para piano y dúo de flauta y guitarra.

4. Análisis de interpretaciones y críticas: estudiar las interpretaciones grabadas de *La calma* y *La gaubança* realizadas por reconocidos guitarristas, como Narciso Yepes, Ignacio Rodes y otros intérpretes destacados. Analizar las críticas y comentarios de expertos en música sobre estas interpretaciones para comprender cómo han sido valoradas y cómo contribuyen al repertorio guitarrístico.

5. Entrevistas y testimonios: recopilación de citas, entrevistas y testimonios que relacionen al compositor dentro del ámbito guitarrístico e instrumental.

6. Comparación de interpretaciones: realizar una comparación detallada de las interpretaciones más relevantes de *La calma* y *La gaubança* para guitarra clásica en términos de concepto musical, técnica, agógica y otros aspectos interpretativos

relevantes. Analizar las diferencias y similitudes entre las diferentes interpretaciones y evaluar su fidelidad al estilo y la intención original de Asencio.

7. Realizar una versión crítica de la obra con los datos obtenidos del análisis.

9. Síntesis y conclusiones: resumir los hallazgos obtenidos de los análisis y comparaciones realizados. Extraer resultados sobre las características técnicas, estilísticas y expresivas de las obras de Asencio y su influencia en la música contemporánea.

1.5 Dificultades y facilidades

Una de las principales dificultades encontradas durante la investigación fue la distancia geográfica (al estar cursando el último curso de grado en la Royal Danish Academy de Copenhague), lo cual hizo que acceder a información de forma presencial fuera un reto considerable. La lejanía a la península complicó la posibilidad de realizar consultas directas y participar en eventos o entrevistas que podrían haber enriquecido el estudio con experiencias y datos de primera mano.

A pesar de las dificultades, la investigación contó con diversas facilidades que fueron cruciales para su desarrollo. En primer lugar, el tutor Ignacio Rodes jugó un papel fundamental al proporcionar información valiosa sobre Vicente Asencio, especialmente debido a su trabajo con Matilde Salvador (esposa de Asencio). Esta conexión directa permitió obtener datos precisos y relevantes sobre el compositor.

Además el apoyo del Instituto Valenciano de Música resultó inestimable. La institución facilitó el acceso a una amplia gama de materiales del legado de Vicente Asencio y Matilde Salvador, incluyendo manuscritos, partituras y correcciones hechas a mano. Esta colaboración permitió la inspección de fuentes primarias que enriquecieron notablemente la investigación.

2 CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

2.1 Biografía de Vicente Asencio

Hijo del músico Pascual Asencio Hernández, Vicente Asencio Ruano nace en la calle de la Estrella de Valencia el 29 de octubre del año 1908. Aunque pasó los primeros años de su vida en Castellón debido al puesto de su padre como director (y fundador) de la Banda Municipal homónima. Allí se inicia en el estudio de la armonía y el piano con su padre y del violín con Emilio Bou, quien era miembro de la Orquesta del Teatro Viejo de Castellón.

Desde los 14 años comienza a asistir a la Academia Marshall, en Barcelona, donde amplió sus estudios de armonía con el compositor Enric Morera i Viura (1865-1942) y los de piano con Frank Marshall (1883-1959), quien fue discípulo de Enrique Granados. También tuvo contacto con compositores como Ernesto Halffter (1905-1989) y Joaquín Turina (1882-1949). Aunque la mayor influencia durante sus años de formación fue la música de Manuel de Falla (1876-1946). Durante sus años en Barcelona también se tituló en Magisterio.

En 1929 vuelve a Castellón, y en 1932 junto con Abel Mus (1907-1983), fundan el Conservatorio de Música de la Ciudad, dirigido por este último hasta 1938. Allí ejerce de profesor de Armonía, Composición e Historia de la Música, y dirige la orquesta y el coro. En 1934 cofunda el "Grup dels Joves" junto con Vicente Garcés, Ricardo Olmos, Luis Sánchez y Emilio Valdés, con el fin de preservar las raíces folclóricas de la música nacional.

> […] Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje.[…][1]

[1] Manifiesto del Grupo de los Jóvenes (1934).

Al año siguiente compone la que sería su primera pieza para guitarra, *Canço d'hivern* (1935) que dedicó a Rafael Balaguer y estrenó Josefina Robledo el 21 de abril de 1936 en Castellón.

En el Conservatorio de Castellón conoce a la que sería su esposa a partir de 1943, la compositora y pintora Matilde Salvador Segarra (1918-2007), alumna en sus clases de Historia de la Música. Ese mismo año se traslada a Valencia para trabajar en la Delegación del Ministerio de Hacienda.

Gran admirador de Manuel de Falla, en 1946 compone su *Elegía a Manuel de Falla*, como homenaje y muestra de admiración hacia el compositor gaditano. Esta primera versión para piano sería posteriormente transcrita para guitarra por el mismo autor e incluida en su *Suite Homenajes*, estrenada en el Colegio Mayor Universitario Nebrija (en Madrid) el 22 de octubre de 1950 por el guitarrista Narciso Yepes.

En 1950, comienza sus estudios de dirección de la mano de Eugène Bigot (1888-1965) en París. Estudios que le otorgaron la posibilidad en 1953 de estrenar su propio Ballet *Llanto a Manuel de Falla* (1953), junto a la Orquesta de Cámara de Madrid y el bailarín Antonio, en el "II Festival de Música y Danza de Granada. Desde 1955 fue profesor de solfeo en el Conservatorio de Valencia.

Su labor compositiva no cesó, y estuvo varios años compaginándolo con la docencia, la interpretación y la investigación. En la última década de su vida compuso la mayor parte de su repertorio para guitarra sola. En 1970 se llevó a cabo el estreno de su *Col·lectici Íntim* (1970), en el Auditorio San Leone Magno de Roma, por Narciso Yepes; en 1973 el de la obra *Suite Valenciana* (1970), por Baltasar Benítez, durante las "Semanas Internacionales de Guitarra de Bélgica"; y en 1978 su *Suite Mística* (1971), por el afamado y octogenario intérprete Andrés Segovia, en la Sala Wilfrid Pelletier de Montreal.

Falleció el 3 de abril de 1979 en su casa de Valencia, debido a una larga enfermedad, y fue enterrado dos días después en Castellón.

Por lo general, la labor más reconocida internacionalmente de Vicente Asencio ha sido su producción para guitarra. Sin duda, uno de los acontecimientos más importantes en la

vida del compositor fue conocer al guitarrista Narciso Yepes (1927-1997), desde que este último entrara con tan solo 13 años a dar clase bajo su tutela. Asencio era consciente de las virtudes del joven guitarrista, al que obligaba a realizar un sinfín de pasajes técnicos muy complejos que hicieron que el lorquino desarrollara una técnica única y revolucionaria con el instrumento. A él está dedicada la obra *Col·lectici Íntim* (1970) que consta de cinco movimientos con carácter de danza: dos originales "La joia" y "La frisança", y tres transcripciones de sus danzas y su albada para piano.

Estuvo también muy ligado al Certamen Francisco Tárrega de Benicassim, donde se han interpretado en varias ocasiones sus obras, siendo incluso repertorio obligado. Participó también como jurado del mismo en las ediciones X y XI, en los años 1976 y 1977.

2.2 Estilo

> Yo soy un compositor intimista. No me gusta desbordarme; prefiero esta introspección jugosa y total en la intimidad.[2]

La aparición de los movimientos vanguardistas y nacionalistas, marcarán el panorama musical durante las primeras décadas del siglo XX. Aunque no es del todo ajeno a estas corrientes, el lenguaje de Asencio se nutre principalmente del espíritu popular valenciano. Él mismo se autodefinía compositivamente en una entrevista en el diario *Levante*:

> Soy un músico actual, aunque no todas las corrientes actuales me interesan. Soy un músico tonalista; creo que el movimiento actual atonalista, introducido desde hace poco en España y viejo en Europa, es interesante como movimiento de intento renovador, ahora bien, no creo que a nosotros, los mediterráneos, con nuestro temperamento, nos vaya bien su estética, porque el dodecafonismo es un movimiento especialmente cerebralista y nosotros somos sustancialmente intuitivos.[3]

---

[2] Asencio, V. (23 de mayo de 1967). En diario *Levante*. Valencia.
[3] Asencio, V. (25 de enero de 1962). En diario *Levante*. Valencia.

La música de Asencio se encuentra totalmente alejada de la exaltación romántica predominante durante la segunda mitad del siglo XIX y que hoy en día suele ocupar gran parte de las programaciones de concierto. Busca (y encuentra) la más absoluta introspección, creando ambientes realmente agradables. En las líneas de Asencio descubrimos una música llena de sinceridad en donde se plasma toda su capacidad técnica y su extraordinario talento para emocionar al oyente.

El compositor y musicólogo José Doménech Part dedicaba estas palabras a Vicente Asencio en el prefacio de la edición de su obra para piano *Albada i Dansa* (muy presente en esta investigación), que fue obligada en el *I Concurs Internacional de Piano "José Iturbi"*, celebrado dos años después de la muerte del compositor.

> Nacido en Valencia, Vicent Asencio viene a marcar un período dentro de la composición musical en el país Valencià que aún no ha sido valorado en su justa medida.
>
> Gran admirador de Debussy, Ravel y Falla, Asencio depura estas influencias en unos pentagramas que le son muy propios y los conjuga con una técnica muy precisa y elaborada, conjuntamente con una inspiración llena de lirismo y musicalidad.
>
> Nuestro compositor no desdeña la tonalidad a la que siempre permanece fiel así como a la utilización de temas folklóricos y rítmicos tradicionales u originales.
>
> "Albada i dansa" pertenecen un grupo de danzas compuestas en diferentes épocas y que demuestran claramente lo anteriormente dicho. Asimismo existe una versión de estas danzas para orquesta y para banda. También compuso Asencio una "Albada" para voz y piano.
>
> Posiblemente estas danzas continúen la gran tradición de la música pianística española en el siglo XX al lado de los pentagramas de Albéniz, Granados, Falla, Turina, Mompou, López-Chavarri, Esplá y Rodrigo.[4]

La vida de los músicos en España durante los años previos a la Guerra Civil estaba acompañada de una notable incertidumbre. Las condiciones laborales de estos solían ser realmente precarias, ya que no eran comunes las agrupaciones o sociedades musicales estables que hoy en día operan en el país, como la Orquesta Municipal de Valencia (1943). Muy pocos tenían las posibilidades de dedicarse íntegramente a la música. Con

[4] Doménech Part, J. (1981) *Albada i Dansa*. Editorial Piles.

el estallido de la guerra se agravó todavía más la difícil situación de los músicos al igual que la del resto de la población.

Un punto clave en la primera etapa compositiva de Asencio fue la creación del Grupo de los Jóvenes en 1934. Formado por el propio Asencio junto a cuatro discípulos del compositor Manuel Palau Boix (1893-1967). Movidos por las circustancias de la época, sintieron la necesidad de rescatar el espíritu musical valenciano de las corrientes europeas y devolverlo al panorama cultural. La principal función de este grupo era proteger e impulsar la creación de música con carácter tradicional valenciano.

Sin duda, una de las figuras más influyentes en la cultura musical valenciana en esos años fue la del compositor y crítico musical Eduardo López-Chávarri (1871-1970), quien ya en ese entonces, era partidario de crear una escuela musical valenciana. Él era un gran conocedor de las tendencias europeas y obtuvo mucho reconocimiento por sus contemporáneos, entre ellos los Cinco jóvenes. Fue impulsor directo de la creación de este grupo, que expuso sus ideas y principios en el siguiente Manifiesto:

M U S I C O G R A F Í A

NUEVA ENTIDAD MUSICAL

En Valencia se ha constituído el "Grupo de jóvenes compositores valencianos". MUSICOGRAFÍA acoge muy gustosamente las declaraciones que, como especie de manifiesto, han publicado en la prensa diaria valenciana.

En el día de hoy nace a la vida musical valenciana el «Grupo de los Jóvenes», promoción de cinco compositores regionales aún no llegados a los treinta años. Nuestro primer acuerdo es ponernos en contacto con el pueblo valenciano, cuya ayuda tanto hemos de necesitar, para darle a conocer nuestros propósitos y la razón de nuestra existencia.

Es indudable la necesidad de aunar en una actividad conjunta los esfuerzos aislados de aquellos jóvenes músicos cuya base estética descansa en el arte popular del país, y no en el texto sino en el espíritu. Este punto de convergencia dentro de estilos y tendencias diferentes, es el motivo de constitución del «Grupo».

La misma orientación étnica ha guiado precedentemente a algunos compositores valencianos, entre ellos a Oscar Esplá y Manuel Palau, pero la amplitud de perspectivas de nuestros proyectos exige un nexo y una solidaridad perfecta entre nosotros.

Aspiramos a la realización de un arte musical valenciano vigoroso y rico, a la existencia de una escuela valenciana fecunda y múltiple, que incorpore a la música universal el matiz psicológico y la emoción propia de nuestro pueblo y de nuestro paisaje. Un arte y una escuela que se manifiesten en todos los géneros, en el cuarteto, en la sinfonía, en la ópera, en el ballet...

Es una tarea larga y difícil la que echamos sobre nuestros hombros. Confiamos, sin embargo, en su consecución, porque nos alienta el pensamiento firme de que cuando nosotros no la pudiésemos realizar completamente, una nueva promoción saturada del fervor que nos inspira, la llevaría a cabo. El «Grupo de los Jóvenes» hará cuanto le cumpla en la consecución de estos propósitos.

No basta, no obstante, con escribir las obras. Hay necesidad de un ambiente que las acoja y las sienta suyas. Y para esto se necesita la cooperación de la crítica en el libro y en la Prensa, la divulgación por la radio y sociedades de conciertos, la creación de orquestas municipales que interpreten las partituras en su sentido original y auténtico, el máximo interés últimamente de las Corporaciones provinciales por la cultura, estableciendo concursos, premios y subvenciones.

A todos ellos nos dirigimos, exponiéndoles nuestro ideal. Que cada uno cumpla con su misión, como promete cumplir el «Grupo de los Jóvenes», esperan VICENTE GARCÉS, EMILIO VALDÉS, LUIS SÁNCHEZ, VICENTE ASENCIO Y RICARDO OLMOS.

40

Ilustración 1: Manifiesto del Grupo de los Jóvenes. Valencia, 1934.

La Influencia de Manuel de Falla se encuentra muy presente en las obra de madurez de Asencio. Un estilo lleno de matices impresionistas, pero que no deja de lado su característico y arraigado carácter levantino.

Vicente Asencio desarrolló un estilo distintivo en sus composiciones orquestales. Un aspecto característico de su proceso creativo era su hábito de componer inicialmente sus obras al piano, antes de proceder a transcribirlas para orquesta o el conjunto instrumental final. Esta técnica le permitía explorar y definir claramente la estructura y la armonía de sus piezas antes de adaptarlas a una mayor paleta tímbrica.

Estas composiciones se distinguían por un diseño camerístico, siendo concebidas con una atención minuciosa a la interacción entre las diferentes secciones instrumentales. Este enfoque proporcionaba una transparencia y claridad textural, donde cada instrumento tenía un papel definido dentro del conjunto.

Asencio compuso su obra orquestal íntegra para la Orquesta del Conservatorio de Castellón y la Orquesta de Cambra de Valencia, las cuales dirigía. Estas recurrentes colaboraciones reflejaban su compromiso con el entorno musical valenciano, contribuyendo significativamente al repertorio de estas formaciones y al desarrollo cultural de la región.

2.3 Influencia y repercusión

La figura de Vicente Asencio fue imprescindible en la vida de Narciso Yepes, quien estudio con él desde los trece a los diecinueve años. Gracias a este encuentro, Yepes tuvo que desarrollar una técnica innovadora para satisfacer las enormes exigencias del compositor.

> Desde los trece hasta los diecinueve años viví con mis padres en Valencia. Pocos meses antes de mi llegada a esa ciudad tuve el privilegio de conocer a Vicente Asencio, quien entonces era no sólo un gran pianista sino también profesor de armonía y composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Entendí inmediatamente que él tendría que ser mi maestro y luché para que esto fuera posible. No era un guitarrista, pero sí un gran músico y un pedagogo

> excepcional. Me atrevo a decir que en aquella época tenía poco interés por la guitarra. Pero día a día fue mostrando más interés por la belleza y las limitaciones de este instrumento, hasta que decidió dedicar gran parte de su tiempo a mi formación musical. Dentro de mí creció un entusiasmo ilimitado por el análisis musical y por la aplicación de la técnica instrumental a los problemas que la música me planteaba. Mi maestro me instó cada vez más a inventar y desarrollar una nueva técnica, que hasta ahora no había descubierto en ningún profesor de guitarra conocido. Seguramente no me equivoqué al llamar a la puerta de Vicente Asencio. Los seis años que pasé viviendo a su lado fueron decisivos para mí y siento hacia él un agradecimiento inmenso.[5]

Narciso Yepes hoy en día es considerado como uno de los guitarristas más representativos del siglo XX, tanto por sus interpretaciones como por su labor en la aparición de nuevo repertorio para el instrumento.

> Vicente […] fue realmente el hombre clave en mi formación […] porque Vicente no era guitarrista, Vicente era un gran músico que tocaba el piano, el violín, la flauta y que, en principio, odiaba la guitarra. Él no podía soportar la guitarra, decía que la guitarra era un instrumento absurdo, que los guitarristas no sabíamos nada de música que éramos una pobre gente y que porqué tocaba yo el trasto ese […]. Yo estaba muy enojado y muy enfadado: "hombre, ¿y eso por qué?"; "¿Si no sois capaces de hacer una escala, para que tocáis ese instrumento?"[…]. Entonces empecé a estudiar escalas con más de dos dedos, […].[6]

La figura de Narciso Yepes tuvo una influencia recíproca y muy enriquecedora en sus composiciones para guitarra, gracias al intercambio de experiencias desde las perspectivas tanto de compositor como de intérprete. Según el propio Asencio:

> […] y desde hace un año me ha interesado la guitarra. Yepes, al que nos une una larga amistad, siempre incluye en sus programas mi 'Suite de Homenajes': a Scarlatti, Falla y García Lorca […] le di lecciones y consejos sobre la interpretación.[7]

Vicente Asencio también fue un reconocido profesor en los Conservatorios de Valencia y Castellón. Matilde Salvador, quien fuera la esposa de Asencio desde 1943, dedicaba estas palabras a Asencio, refiriéndose a sus clases de armonía y composición:

---

[5] Yepes, N. (1988). *Col•lectici Íntim*. Editorial Schott.
[6] Estarellas, G. (1990). Entrevista en Auditorio de La Palma.
[7] Arazo, M. A. (1972, p. 23). *Media hora con Vicente Asencio, hablando de música,* Las Provincias.

> […] Vicent, que ere professor d'harmonia i composició. Fou un professor excepcional, perquè, a banda de la passió per l'ensenyament que tenie, tot ho expressave vivament i atractiva, de manera molt estimulant. No ere gens ni miqueta llibresc. La classe la feie basant-se en corals i exercicis no convencionals, analitzant músiques i posant exemples dels grans autors. No tan sols s'ocupave de l'harmonia estrictament, sinó també de la forma i d'altres questions, i als exercicis que demanave sempre havie de funcionar la inventiva.[8]

El destacado compositor español José Evangelista mantuvo una estrecha relación con Vicente Asencio, quien fue una figura influyente en su formación musical. Asencio, conocido por su rigor y creatividad en la enseñanza de la armonía, inspiró a Evangelista con su enfoque innovador y su capacidad para estimular la inventiva en sus alumnos. Esta influencia fue determinante en el desarrollo compositivo de Evangelista, quien siempre recordó con admiración y gratitud las enseñanzas de Asencio:

> Fue un excelente pedagogo y un gran artista. Sabía trasmitir los conocimientos y al mismo tiempo ser un compositor sensible que consiguió componer música que va a permanecer ¡que no es fácil! Con él trabajé, sobre todo, la armonía y las bases de la forma.[9]

---

[8] Solbes, R. (2007, p. 27). *Matilde Salvador*: *Converses amb una compositora apasionada*.
[9] Evangelista, J. (20 de enero de 2008). En diario *Levante*. Valencia.

3 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

3.1 Análisis de *La calma*

Este análisis no pretende ser exhaustivo en el tema formal y armónico, sobretodo porque ese trabajo ya ha sido realizado por el pedagogo y compositor Eduardo Montesinos Comas, en su tesis «Análisis Musical de la Obra para Piano de Vicente Asencio» (2004). El principal objetivo que planteamos, es el de ofrecer una serie de recursos y alternativas que ayuden a comprender la pieza para realizar una interpretación contextualizada y de calidad.

En su origen, esta obra fue compuesta en 1964 para piano y forma parte de su colección *Danzas Valencianas*. Posteriormente fue transcrita por el mismo autor para guitarra sola y también para orquesta, siendo ambos trabajos realizados en 1970. En 1981, junto a la *Dansa (La gaubança* en la versión de guitarra), fue obra obligada en el *I Concurso Internacional de Piano "José Iturbi"*.

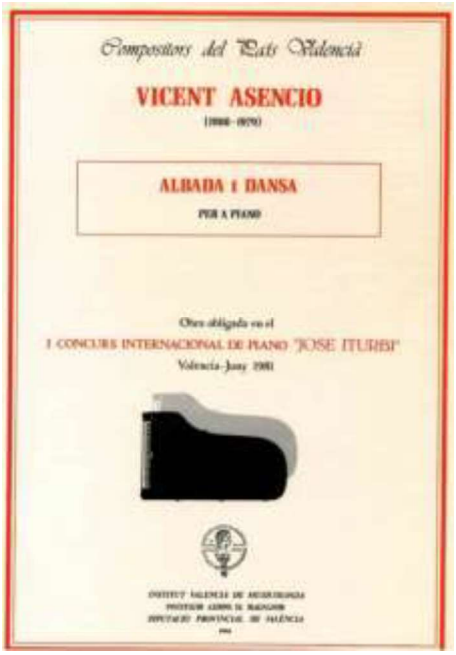


Ilustración 2: Portada de la edición de *Albada i Dansa* para el I Concurso Internacional de piano "José Iturbi".

En este caso, la pieza objeto de análisis es una *Albada*, y se define como un canto de carácter popular que originalmente se interpretaba acompañado de tamboril y dulzaina al amanecer (de ahí el nombre *Albada*). Este tipo de canción también se conoce en castellano como *Alborada*. En la versión del *Col·lectici Íntim* para guitarra, es titulada "La calma", haciendo referencia al estado de ánimo y entrando de lleno en el ámbito de la música descriptiva.

Nos encontramos ante uno de los momentos más exquisitos y expresivos de la música de Vicente Asencio. Comienza con una introducción de tres acordes arpegiados sobre el pedal de tónica, que definen a la perfección el propósito emocional de la pieza. En el tema principal resalta un claro intento de imitación a la voz cantada, y es una precisa combinación de sencillez melódica y de la más absoluta sensibilidad, que, trasladado al instrumento, crea un ambiente donde abundan el sosiego y la serenidad.

Esta obra destaca por la reiterada aparición de armónicos (tanto naturales como octavados), una técnica de uso bastante común en la guitarra académica. Debido a la poca funcionalidad de ciertos armónicos, se han producido ciertas modificaciones a lo largo de los años, ya que no provocaban el efecto deseado para con el discurso musical. En la versión publicada por la Editoral Schott (con gran influencia de Narciso Yepes), se pide la ejecución de armónicos naturales a doble cuerda en el traste III, donde la percusión del ataque suele enmascarar el sonido del propio armónico, provocando así un decaimiento en la calidad interpretativa de la obra. Por esta razón y gracias al trabajo del guitarrista Ignacio Rodes junto a Matilde Salvador, se omitió el uso de armónicos en doble cuerda sin afectar al resultado de la armonía final y se sustituyeron los del traste III por otras alternativas en el V y en el VII, donde se consigue un efecto pleno.

También llama la atención el uso de notas extremadamente agudas en la parte central. Estas notas por encima del traste XV no suelen ser recurrentes en el repertorio guitarrístico debido a posibles problemas de afinación y sostén, y, aparte del control técnico del intérprete, se requiere de un instrumento solvente para realizar estos pasajes con la precisión y la calidad adecuadas. El resultado final cuando se cumplen estos requisitos es magnífico.

Durante todo el desarrollo de la pieza, se evoca varias veces el motivo de tres acordes de la introducción. Este recurso compositivo estabiliza la estructura y realza la percepción sensitiva en el oyente.

3.1.1 Análisis estructural

Secciones	Subsecciones	Tonalidad y modalidad	Compases
Introducción	i	ReM	1-4
A	a1, a2, a3	ReM, Mi dórico, ReM	4-10
Nexo		ReM	11-12
B	b1, b2	LaM, FaM	12-21
Nexo	i	ReM	22-25
A’	a'1, a’2, a’3	ReM, Mim, ReM	25-32
Coda	i’	ReM	32-35

Tabla 1: Análisis estructural de *La calma*

3.1.2 Análisis interpretativo

La calma comienza en la tonalidad de Re Mayor (Fa# Mayor en la versión de piano). La introducción ocupa los primeros cuatro compases y consta de tres acordes sobre el pedal de tónica, que son ejecutados de forma similar. Posteriormente servirán de coda para concluir la pieza.

Tanto en la versión de *Schott* como en la de *Gendai Guitar* se propone arpegiar los acordes, provocando un ataque más fino que al ejecutarse *plaqué*. Tanto en la versión para piano como en la del manuscrito para flauta y guitarra, aparece una apoyatura antes del acorde (que esta vez sí se ejecuta placado). Al final el efecto creado es bastante similar en todos los casos y recrea fielmente el espíritu de tranquilidad que evoca la obra.

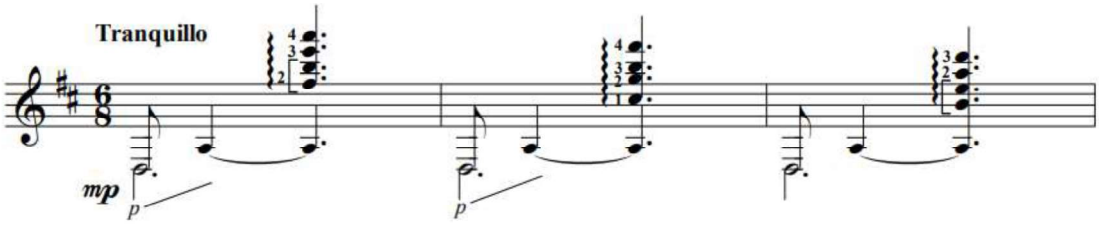


Ilustración 3: inicio de *La calma*, revisión Manuel M. Ariza

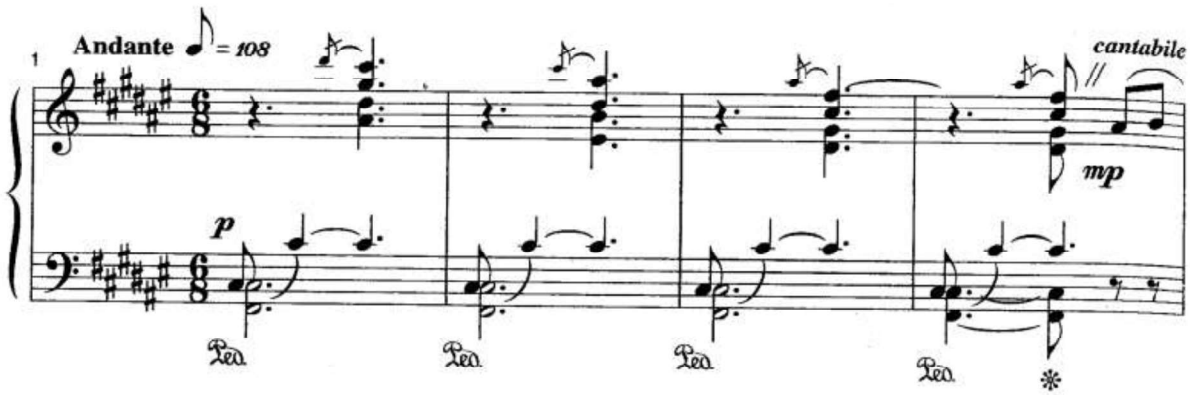


Ilustración 4: inicio de *Dansa Valenciana V (Albada)*, Ed. Piles.

En estos casos en los que aparecen arpegios, es inevitable cuestionarse la velocidad con la que tañer los mismos, ya que pueden producir efectos radicalmente opuestos en

términos de intención y dirección. En esta ocasión, y al disponer de distintas versiones que nos ayudan a comprender el concepto propuesto del pasaje, podemos sacar la conclusión de que se requiere de un arpegio moderado. Sin duda, es indispensable utilizar el concepto sonoro del arpa para realizar este pasaje de forma correcta y contextualizada.

No menos importantes que los acordes son los bajos que los anteceden. Estos deben sonar dulces y profundos para crear la atmósfera que demanda la pieza. Un recurso que puede ser bastante interesante de utilizar, es el de pulsar los bajos a la altura del traste XII con la yema del pulgar. Con esto se consigue un color poco corriente en el instrumento a causa de la eliminación de los armónicos pares. La posible desventaja de esta práctica es la proyección de los bajos, que queda limitada al realizarse en una zona donde la ondulación de la cuerda es muy amplia y pueden existir problemas de *cerdeo*, con lo que la realización de este procedimiento queda en su totalidad a criterio del intérprete.

Atendiendo al título y a la agógica propuesta por el compositor, no existen dudas sobre el carácter con que se debe afrontar la interpretación. Siendo el *Tranquilo* de la versión para guitarra incluso más descriptivo que el *Andante* de la versión para piano en este apartado, aunque en el segundo caso se defina el tempo de 108 corcheas por minuto. Es imprescindible dotar de dirección a estos primeros compases para crear una frase atractiva y coherente. No existe una única forma de realizarlo, aunque es más que recomendable seguir la guía armónica propuesta. En la tesis de Eduardo Montesinos se explica la funcionalidad armónica de este pasaje:

> La Introducción, del compás 1 al 4, afirma la tonalidad de Fa # M. empleando cuatro veces el mismo elemento rítmico - armónico sobre los grados I, V, I, y I con pedal de I. En el acorde de tónica utiliza la escala pentáfona aprovechando la facilidad que proporciona esta escala para edificar agregaciones armónicas por cuartas superpuestas.[10]

La melodía principal de la *Albada* es sumamente expresiva. El reto que se nos plantea es el de lograr una ilusión de *legato* sin comprometer la dirección y el sentido del

[10] Montesinos Comas, E. (2004, p.139). *Análisis Musical de la Obra para piano de Vicente Asencio*

discurso musical. Conseguirlo suele ser una ardua tarea cuando hablamos de trasladarlo a la guitarra, ya que no existe forma física de moldear un sonido ya tañido. De todas formas, podemos hacer uso de varios procedimientos que facilitan la creación de esta ilusión.

En primer lugar es obligatorio hablar del tipo de ataque con el que se pretende percutir la cuerda. Este debe ser sutil pero presente, como si se creara la nota desde abajo. Para ello se hace uso de un ataque en diagonal hacia los trastes, con un deslizamiento de la yema del índice sobre la cuerda a pulsar. La ejecución de este finaliza con un tenue contacto de la uña con la cuerda, aportando así brillo y definición a la nota. Asimismo, es interesante elegir el tipo de material más adecuado para las cuerdas, en este caso suele ser más recomendable el nylon que el carbono (debido a las cualidades sonoras y físicas de cada uno), aunque no se descartaría el uso tripa natural o *nylgut* (tripa sintética).

Otro recurso es el de realizar el discurso melódico íntegramente en la cuerda prima, facilitando así la diferenciación de voces y resaltando la polifonía. Este es una máxima en las digitaciones propuestas por el guitarrista Andrés Segovia. Sin embargo, Narciso Yepes propone comenzar el tema en la segunda cuerda. Esto trae consigo la ventaja de, poder atacar una cuerda más gruesa, resultando en un ataque más dulce y cálido que al realizarlo en una más delgada. No obstante, con esto se podría perder parte de la diferenciación de voces y de la continuidad de la línea melódica. Otra de las ventajas que ofrece el tocar todo en una sola cuerda, es la claridad de los deslizamientos de mano izquierda para conectar dos notas. Estos, realizados en el *timing* correcto, producen por sí solos esa sensación de *legato* tan demandada.

Gracias nuevamente a la aportación del trabajo conjunto de Ignacio Rodes y Matilde Salvador, existe una versión donde se modifica ligeramente la ejecución de los acordes encargados de armonizar el tema. Al realizar la línea melódica en la prima, se permite hacer uso de todas las cuerdas de la guitarra para rellenar la armonía.

Ilustración 5: cc.4-6 de *La Calma* de Schott.

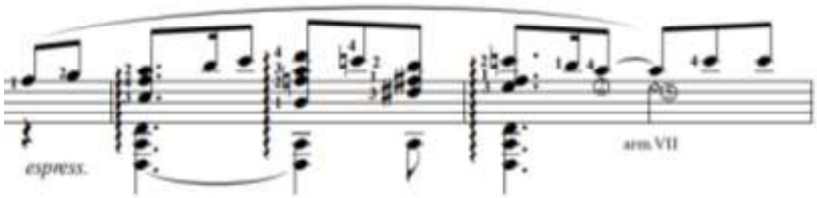


Ilustración 6: cc.4-6 de *La calma*, revisión de Manuel M. Ariza.

Esto permite arpegiar el acorde en su totalidad con la yema del pulgar, produciendo así una sensación de profundidad y cuerpo que elevan sustancialmente la calidad de la pieza.

Como se mencionaba anteriormente, una característica de este movimiento es el uso de armónicos. Estos se utilizan como sustitutos de las apoyaturas propuestas en la versión de piano y tienen una función tímbrica muy significativa que eleva la riqueza de la interpretación. En las dos imágenes anteriores se puede apreciar el cambio de disposición del armónico de una versión a otra. En este caso nos encontramos ante un armónico natural que ha sido modificado con un fin exclusivamente funcional, que no altera la armonía sugerida por el autor. Este cambio se debe al escaso efecto producido por el primero, pues al ser en el tercer traste y a doble cuerda, resulta en uno más bien *percusivo*.

El procedimiento a seguir con estos armónicos es común a lo largo de todo el desarrollo de la pieza. Se basa en eliminar la ejecución de la nota que aparece repetida en la partitura, con el fin de facilitar cuestiones tímbricas y de fraseo, pero sin alterar la armonía final.

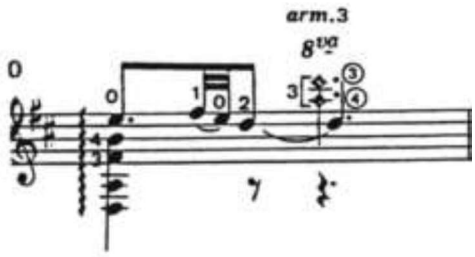


Ilustración 7: c.10 de *La calma*, Schott.

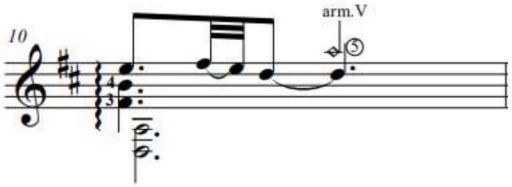


Ilustración 8: c.10 de *La calma*, revisión de Manuel M. Ariza.

En este ejemplo se omite el armónico ejecutado en la tercera cuerda (con resultado sonoro de *re5*). Al haber sido percutida la nota re inmediatamente antes, no existe ningún tipo de modificación o limitación en la armonía. Paralelamente, se intercambia la ejecución del armónico de la cuarta cuerda en el traste III por su realización en el traste V de la quinta cuerda (con resultado sonoro de *la4*).

En esta pieza cada nota tiene muchísima importancia y es indispensable darle a cada una la calidad sonora que merece. El *vibrato* es de uso obligado en ciertos puntos de cada frase, con el fin de aumentar el interés de la interpretación. Algunos lugares donde el *vibrato* gana efectividad son los que encontramos en el ictus del compás, acompañando a los arpegios de pulgar. Éste debe ejecutarse acorde al discurso melódico, sin deformar en exceso la nota creando así desafinaciones no deseadas.

Acercándonos a la coda, existen un par de pasajes ornamentales escritos como ligados descendentes, que requieren de una ejecución nítida que no rebaje las cualidades melódicas de la obra. Para ello es recomendable realizar el movimiento desde la segunda falange de los dedos ejecutantes, posicionándolos en la cuerda conjuntamente y de manera perpendicular a esta.

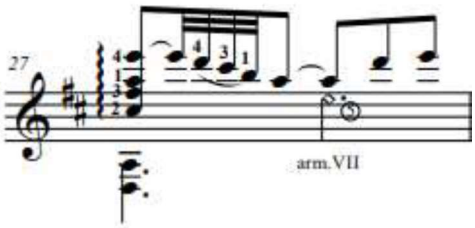


Ilustración 9: c.27 *La calma*, revisión Manuel M. Ariza.

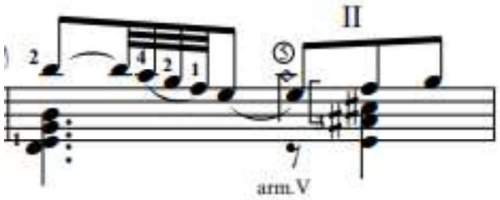


Ilustración 10: c.29 *La calma*, revisión Manuel M. Ariza.

La coda de *La calma* es una variación de la introducción, ya que se añade una nota a continuación del acorde en el segundo tiempo del compás. Aquí también encontramos diferencias entre la versión de guitarra y piano, donde se sustituye las apoyaturas propuestas en la versión original por armónicos naturales, ejecutado en el traste XIX de la cuarta cuerda (con el *la4* como resultado sonoro). En una revisión realizada por Matilde Salvador en el año 1977, se añadieron los acentos a los armónicos.

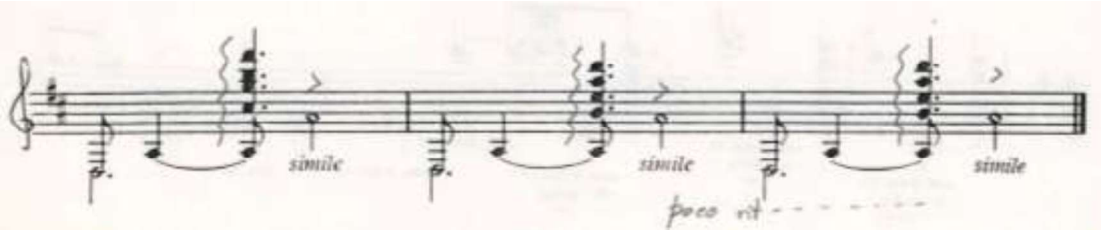


Ilustración 11: cc.33-35 de *La calma*, revisión de Matilde Salvador.

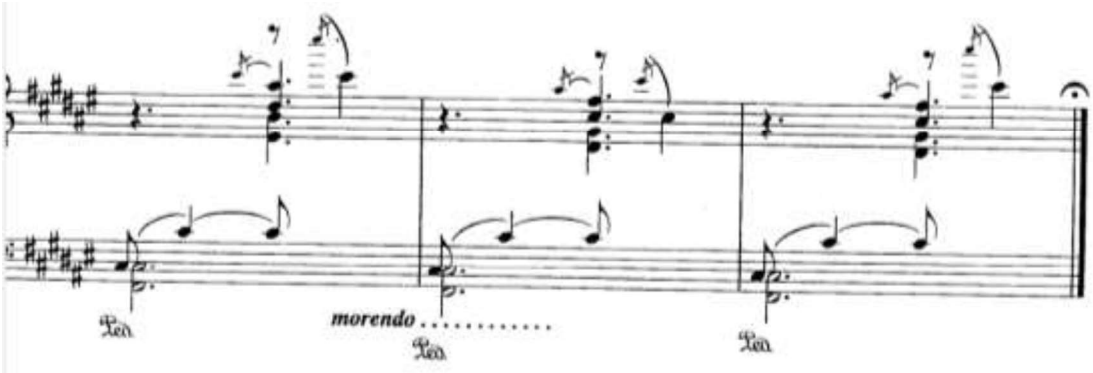


Ilustración 12: cc.33-35 de *Dansa Valenciana V (Albada)* de Ed. Piles.

3.2 Análisis *La gaubança*

Tal y como decíamos en el análisis anterior, este se centrará en proporcionar una serie de recursos que ayuden a crear una interpretación contextualizada y dentro del espíritu que demanda esta pieza.

El título original propuesto por el autor fue el de *Fandango del Canyamelar* para posteriormente pasar a ser *Dansa del Canyamelar*, y finalmente *Dansa*. Al igual que *La Calma*, esta obra fue compuesta originalmente para piano en el año 1964, y también forma parte de su colección de *Danzas Valencianas*. Aunque, hubo intencionalidad por parte de Asencio de orquestar esta obra, solo se conocen las versiones para guitarra y el manuscrito de flauta y guitarra (además de la versión de piano mencionada anteriormente). También fue obra obligada en el *I Concurso Internacional de Piano "José Iturbi"* (1981).

Las posteriores modificaciones realizadas por Matilde Salvador de la versión de guitarra, se escribieron a mano sobre la edición de *Gendai Guitar*, que es más fiel a la idea original de su esposo que la versión de Schott.

La Gaubança está cargada de guiños a la música popular, tanto por armonía como por procedimientos técnicos. Se estructura en forma de rondó y es la pieza más breve del *Col·lectici Íntim*. Las secciones A (o estribillos) se basan en un canto popular valenciano del que se conocen varios nombres y versiones: *La Caseta*, *Tinc una Caseta* (ambos títulos aparecen en el análisis relizado por E.Montesinos, quien afirma, que han sido recogidos en los pueblos Bellús y Genovés respectivamente) o *Tinc una Barraqueta que no te trespol*. También encontramos correspondencia con «Fandango del Ventorrillo» de *Cuatro Piezas para Piano* compuesta por Joaquín Rodrigo en el año 1938.

Ilustración 13: Portada de la edición de *Cuatro Piezas para Piano*, Ediciones Joaquín Rodrigo.

El tema de los estribillos se corresponde con el principal motivo melódico de la canción. Este se escucha en diferentes tonalidades a lo largo de la pieza, haciendo también una breve pero incisiva aparición en ciertas coplas. Este proceso contribuye a la formación de una estructura cohesionada que facilita la audición al oyente.

La obra refleja un dinamismo y una energía que describen de manera muy precisa el título que le otorga Asencio (júbilo en castellano). A pesar de que, si seguimos los cánones armónicos, la pieza debería estar en modo mayor para expresar emociones alegres, ocurre todo lo contrario. Nos encontramos un arranque en la tonalidad de Mim, que no por ello evoca nostalgia, pero sí aporta un matiz exótico y personal a la pieza. Es curioso que los temas elegidos por el compositor para expresar este tipo de estados de ánimo en su *Col·lectici Íntim* no se encuentren nunca en una modalidad estrictamente mayor (también ocurre en *La Joia*). Se podría profundizar más en un estudio acerca de las emociones que evocan las diferentes modalidades y tonalidades al compositor, sin embargo, no es objetivo de esta investigación.

3.2.1 Análisis estructural

Secciones	Subsecciones	Tonalidad y modalidad	Compases
A	a1, a1	Mim	0-6, 6-12
B	-b1,b1 -b2	-Lam -SolM	12-16, 16-21 21-34
A’	a’1,a’2	Sim	34-40, 40-46
C	-c1 -c2 -c3	-Sim -La Mixolidio -Sol M a su D	46-60 60-68 68-74
A’’	a’’1,a’’2	Solm	74-80, 80-86
D	-d1 -d2 -d3	-SolM-Sim -Ambigüedad tonal -Mi frigio	86-93 94-104 104-111
A	a1,a2	Mim	111-117, 117-122
Coda		Mim	122-127

Tabla 2: Análisis estructural de *La gaubança*

3.2.2 Análisis Interpretativo

La Gaubança, además de por su calidad musical, destaca por su complejidad técnica. Es una pieza que requiere de sumo control y habilidad por parte del intérprete para ser abordada de forma adecuada. A pesar de ser el movimiento más breve, esta es la pieza que más cambios sufre entre las dos versiones publicadas del *Col·lectici Íntim*.

La viveza del movimiento se intuye desde los primeros instantes, donde también encontramos las primeras diferencias. Tanto en la versión original (1964) como en el manuscrito de flauta y guitarra, la propuesta del compositor es un inicio acéfalo con dinámica de *piano* y *mezzopiano* respectivamente. Se sugiere el arpegio del acorde de dominate, favoreciendo así la acentuación de la nota escrita en la línea melódica superior. Sin embargo, en la edición de Narciso Yepes (1988), este propone realizarlo *forte*, rasgueando la primera célula motívica que, al contrario que en la versión para piano, funciona como anacrusa. La interpretación de este rasgueo según la edición de *Schott*, se ejecuta de manera similar a la técnica de trémolo (con los dedos *a*, *m*, *i*) pero con la particularidad de realizarlo en dos cuerdas conjuntamente. Este procedimiento se encuentra dentro del concepto técnico guitarrístico y es una posible solución a tener en cuenta en la interpretación del pasaje. No obstante, con este recurso se pierde parte de la articulación sugerida por Asencio. En la edición de *Gendai Guitar* (1976) se recupera la idea original tanto de articulación como de dinámica (en una posterior revisión por parte de Matilde Salvador en 1977 también se retomó la indicación de tempo original).

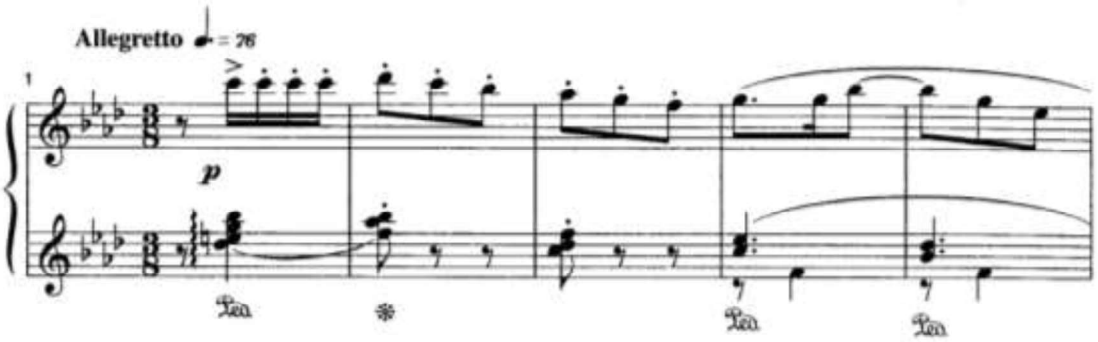


Ilustración 14: inicio de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

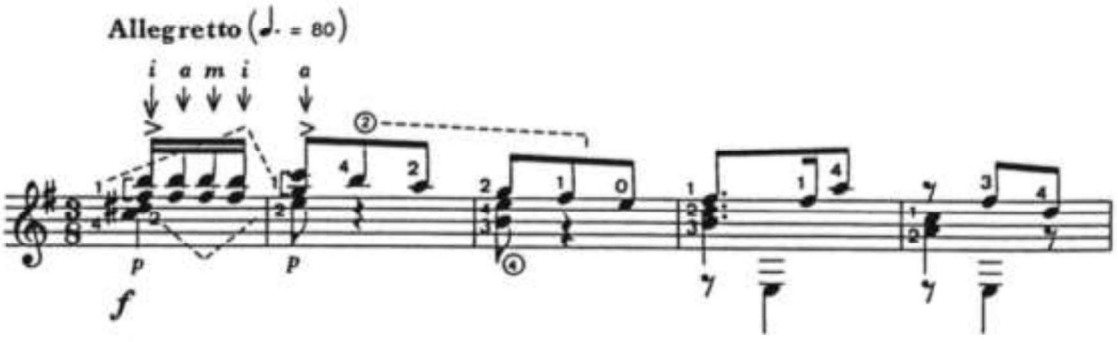


Ilustración 15: inicio de *La gaubança*, Schott.

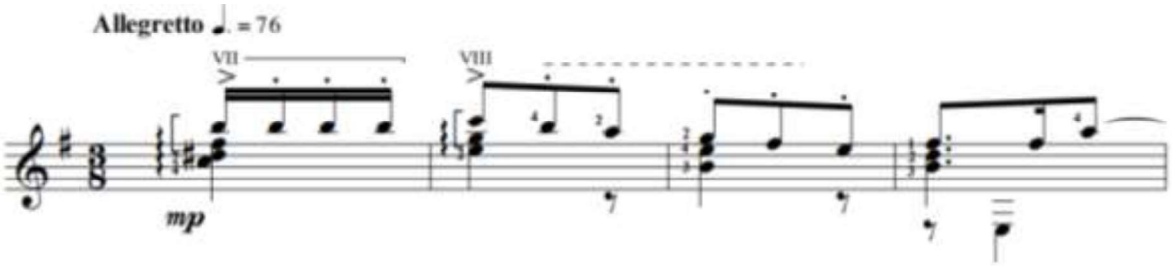


Ilustración 16: Inicio de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza.

El primer estribillo A ocupa los seis primeros compases de la obra, y encuentra su punto culminante en la nota *do* (apoyatura) inmediatamente después de la anacrusa, que, junto a la articulación nos aporta una idea clara de la dirección que debe tomar la frase. Al ser una pieza de carácter estrictamente rítmico, es importante que el compás de 3/8 quede bien marcado, acentuando cada *ictus* con el fin de no crear una melodía «pesante». Otra modificación realizada por Matilde Salvador[11] fue la figuración de la línea del acompañamiento, que pasó de corcheas a negras.

Un aspecto que puede devaluar la interpretación suele ser la poca contundencia a la hora de separar las diferentes secciones que estructuran el movimiento. A pesar de tratarse de una pieza plagada de pasajes dinámicos, es imprescindible resolver de forma precisa cada cadencia, para dotar de significado al discurso musical. Encontramos un buen ejemplo de ello en estos primeros compases, donde se advierte la primera cadencia en el compás 6 e inmediatamente después aparece la repetición de a1.

---

[11] Asencio, V. (1976). *Col·lectici Intim*. Gendai Guitar.

A partir del compás 12 aparece la primera copla, que recicla parte del material temático del estribillo, esta vez. Sin embargo, encontramos un contraste en la articulación propuesta por el autor, donde se impone claramente el *legato*. Uno de los cambios que más llama la atención en esta sección, respecto a la edición de Schott, es la sustitución del acorde de Re menor por el armónico del traste XII de la quinta cuerda (con resultado sonoro de *la3*) en el compás dieciséis. Esta sutil variación, que funciona como cierre de la subsección b1, fue propuesta por Ignacio Rodes y se ajusta perfectamente al lenguaje guitarrístico.

Ilustración 17: cc.15-16 *La gaubança*, Schott

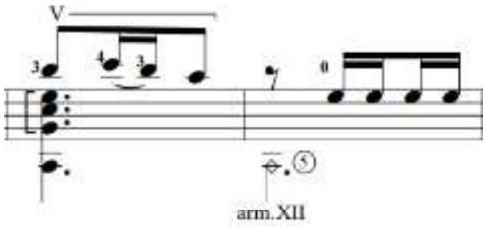


Ilustración 18: cc.15-16 de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza.

Las secciones b1 y b2 se unen por yuxtaposición en el compás 21. En esta sección no existen grandes diferencias entre las dos ediciones publicadas para guitarra, salvo la inclusión de acentos en los *ictus* de los compases 23 a 27, nuevamente, fruto del encuentro entre Rodes y Salvador. Este cambio de articulación se acerca más a la propuesta de la versión de piano, donde estos acentos se corresponden con ligados entre la primera y la segunda corchea de los compases antes mencionados, pero que no fueron añadidos a la versión de guitarra, seguramente por pérdida parcial de carácter rítmico.

Entre los compases 29 a 34 se produce una más que evidente sucesión de cambios de carácter idiomático.

En la versión de 1964 el pasaje se desarrolla con intervalos melódicos de octava en forma de arpegio. Los dos primeros compases se corresponden con el acorde de Do Mayor, y los dos siguientes con su dominante (Sol) con novena menor. Esta sección aprovecha la gran amplitud del registro pianístico, abarcando cuatro octavas desde el *sol3* al *sol7*, siendo imposible replicar este procedimiento en la guitarra clásica. Sin embargo, la transformación de este pasaje es muy idiomática e inteligente, ya que se consigue sin alterar las células rítmicas originales.

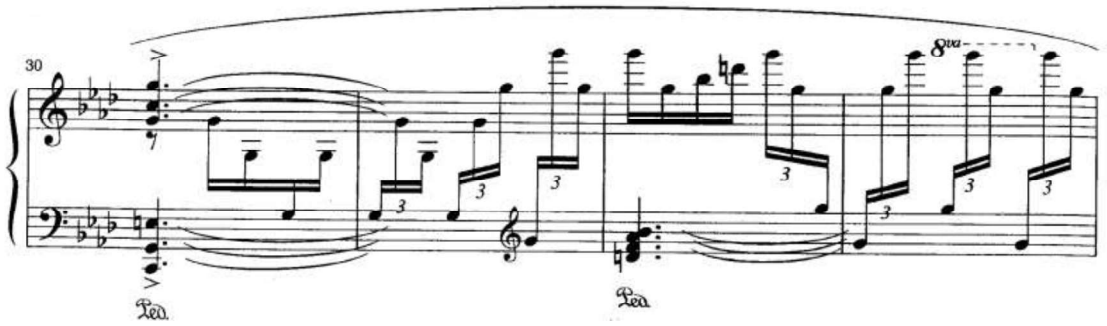


Ilustración 19: cc.30-33 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

En la versión de guitarra los arpegios son sustituidos por rasgueos con una dinámica de *fortissimo*, que recuerda más a una técnica de la guitarra flamenca que a una estrictamente clásica. La nueva intención percusiva de esta sección provoca un ligero cambio de carácter, ya que se manifiesta una energía imposible de replicar por la versión pianística. En esta sección encontramos una armonía que puede evocar al mundo del cante jondo, ya que se utiliza el acorde de dominante (Fa) con novena menor, muy característico de este género.

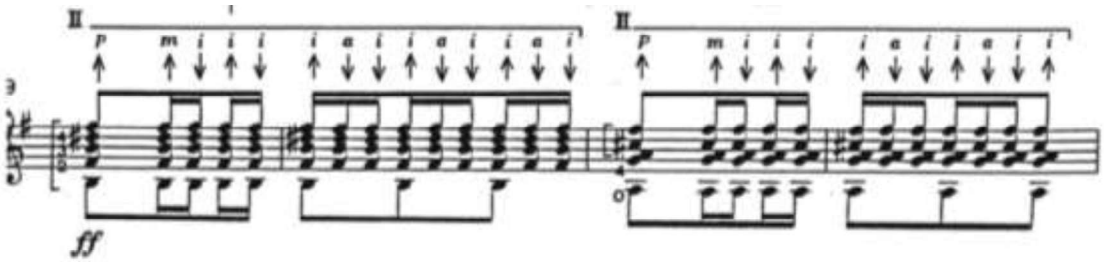


Ilustración 20: cc.29-32 de *La gaubança*, Schott.

Al contrario que para los guitarristas flamencos, los rasgueos suelen ser una asignatura pendiente para los intérpretes de guitarra clásica, pues a partir del siglo XVIII esta técnica prácticamente desaparece del repertorio académico. Es muy usual, y a veces

hasta se permite, la realización de estos pasajes de manera poco precisa e incluso ininteligible. Incluso en la grabación de estudio Narciso Yepes cuesta distinguir de forma clara la figuración de los compases. Una digitación alternativa a esta y que puede ayudar mucho a definir estos acordes es la utilización del dedo *a* hacia fuera y seguidamente el *i* fuera y dentro. Este dibujo es utiliza por muchos *tocaores* en multitud de palos.

En el manuscrito para flauta y guitarra encontramos una mezcla de los procedimientos de ambas versiones. Los primeros dos compases se corresponden con la versión de Schott, dando más protagonismo a la parte guitarrística, mientras que en los siguientes, gana interés la línea de la flauta, que utiliza recursos más próximos a la versión pianística.

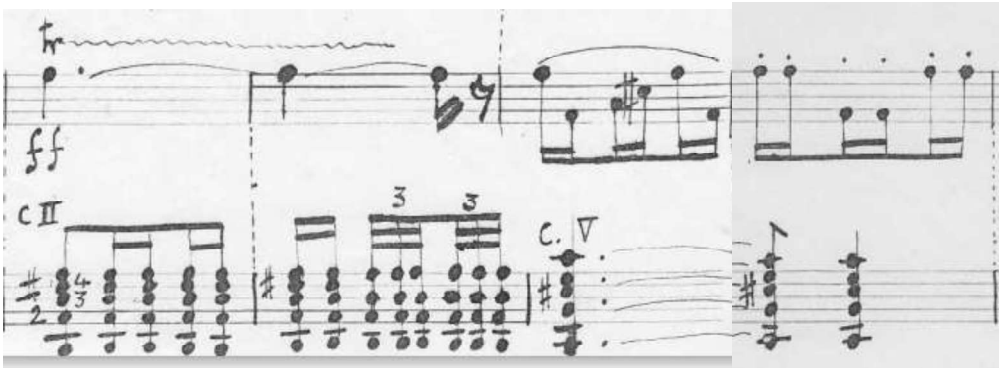


Ilustración 21. Manuscrito: cc.30-33 de *Dansa* de Vicente Asencio.

Es muy interesante la transformación que ocurre en el compás 33 de la versión de guitarra (compás 34 en la de piano), que produce un resultado bastante efectista y que, bien ejecutado, suele asombrar a la audiencia. La propuesta original de Asencio en este pasaje, era una ligera variación del compás 32 continuando así con el motivo en arpegios de Sol menor. Sin embargo, Yepes opta por una escala cromática ascendente armonizada con 4as justas. La interpretación de este pasaje se asemeja a un efecto de *glissando*, pero en esta ocasión la digitación de mano derecha debe acompañar el movimiento de la mano izquierda.

Ilustración 22: cc.33-34 de *La gaubança*, Schott.

La propuesta de digitación de Narciso Yepes es similar a la expuesta en el arranque del movimiento (trémolo a doble cuerda), aunque para algunos intérpretes, suele resultar poco contundente, lo que muchas veces provoca un resultado impreciso. Otra solución es la de realizar el movimiento simultáneo de los dedos *a*, *m*, *i* de la mano derecha hacia fuera, recurso utilizado con frecuencia por los guitarristas flamencos, y regresando el dedo *i*. Con esta digitación se gana definición y claridad. Para conseguir un efecto pleno, también es importante realizar un *crescendo* hacia el intervalo de *fa* y *do#*.

El segundo estribillo adopta la tonalidad de Si menor y la segunda parte del tema se presenta una octava por debajo en relación a la primera. Esta fórmula es utilizada en todas las instrumentaciones de la pieza.

Entre las versiones de guitarra encontramos tres principales diferencias: en la versión de *Gendai Guitar* se añadió la articulación de *stacato* en los compases 34 a 36 y 40 a 42, que ya se presentaba en la edición de piano. Otro cambio que salta a la vista, es la prolongación del *mi* entre el compás 37 y 38, añadido por Salvador en una revisión realizada en 1977. Esta prolongación ya existía en la versión pianística. En la edición de Narciso Yepes, se recicla el recurso utilizado en el arranque de la pieza para el motivo principal de esta segunda parte del estribillo.

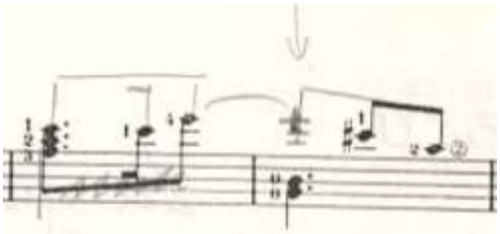


Ilustración 23: cc.37-38 de *La gaubança*, Gendai Guitar con anotación manuscrita de Matilde Salvador.

El manuscrito de flauta y guitarra es el que más cambios experimenta en este pasaje, pues la célula motívica se presenta en la línea de la flauta en forma de tresillos de semicorchea, y el resto aparece en semicorcheas articuladas en *stacato*.

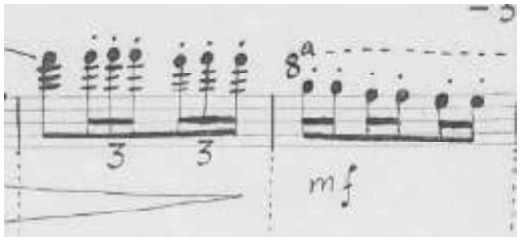


Ilustración 24: cc.35-36 de *Dansa* de Vicente Asencio.

A partir del compás 46 comienza la segunda copla en la misma tonalidad del estribillo. Asencio expone una original fórmula compositiva sincopando el acompañamiento entre los compases 47-49 y 55-57, un recurso que es interesante resaltar en la interpretación.

Entre los compases 58 a 64 encontramos un nuevo cúmulo de procesos idiomáticos que varían acorde a las distintas instrumentaciones de la pieza. Los dos compases con los que finaliza la parte c1 sufren cambios en la figuración y en la forma de desplegar los acordes. Mientras que en el compás 59 de la versión de piano (correspondiente al 58 de la guitarrística) encontramos un arpegio ascendente en semicorcheas que utiliza las notas *sol* y *re* naturales (adoptan función de dominante); en la versión de guitarra sola y en la de grupo de cámara se ejecuta en el *ictus* el acorde placado de Fa# Mayor (función de dominante) con duración de corchea, y se completa el compás con dos grupetos de tresillos de semicorchea. En el 60 de la versión de piano se siguen desplegando, el *sol* y el *re* en la mano derecha, esta vez con el apoyo armónico del acorde de Fa con novena menor (función de dominante de la dominante) ejecutado con la mano izquierda. Tanto el dibujo como la figuración de este arpegio varían ligeramente respecto al compás anterior, dado que se despliegan tres grupetos de tresillos de semicorchea, que abarcan una onceava justa (desde el *re5* al *sol6*). El procedimiento que aparece en la versión de guitarra es el mismo tanto en el compás 58 como el 59, aunque en este segundo compás, al igual que en el piano, se respeta la función armónica de dominante de la dominante con novena menor. Esta vez el arpegio abarca dos octavas (desde *do#3* a *do#5*). En el manuscrito del dúo, la parte de flauta recupera un poco la idea original que ocurre en la edición de piano, aunque en esta versión, cada grupeto de tresillos se corresponde con

una nota con una relación interválica de 5ª justa. El apoyo armónico lo encontramos en la parte de guitarra, donde se ejecuta el acorde de Do# con novena menor de manera similar a la versión de piano.

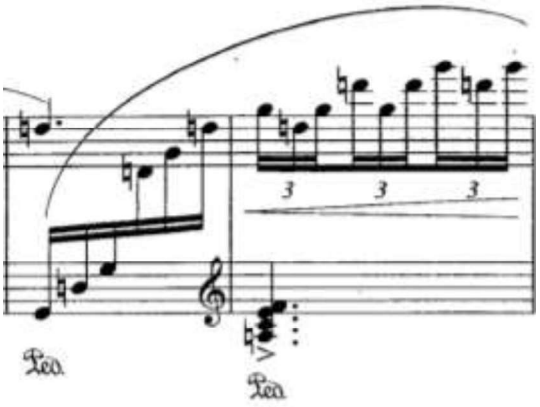


Ilustración 25: cc.59-60 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

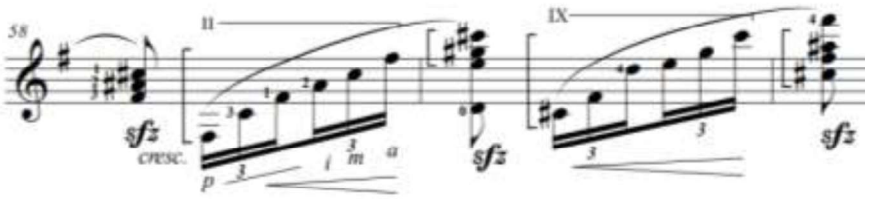


Ilustración 26: cc.58-59 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza.

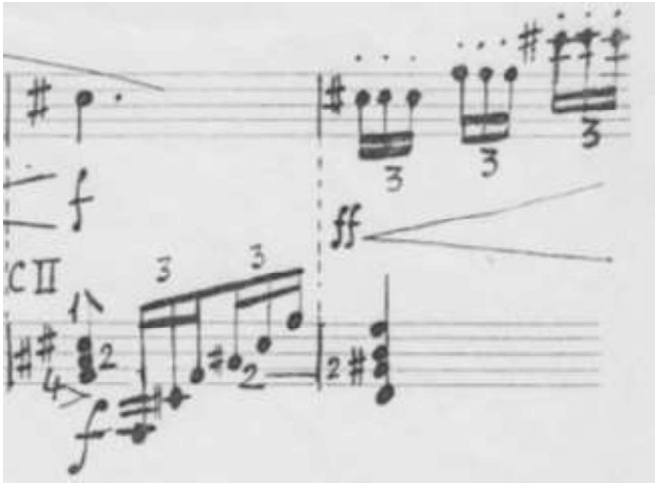


Ilustración 27: cc.59-60 de *Dansa* de Vicente Asencio.

En este pequeño pasaje, que sirve de transición para la parte c2 de la segunda copla, exterioriza una energía atroz. Las dinámicas de *forte*, los *sforzatos* (que sustituyen a los

acentos de la edición de Shott) y los reguladores en *crescendo* acentúan aún más este carácter vigoroso, que ya imperaba en la pieza.

Con el comienzo de c2, de la versión de 1964, se recupera la figuración utilizada anteriormente en las coplas. Esta es acompañada de una indicación de *espressivo* que nos aclara el carácter de la sección. A su vez, encontramos ligaduras de expresión que nos ayudan a determinar el fraseo y la articulación de este pasaje.

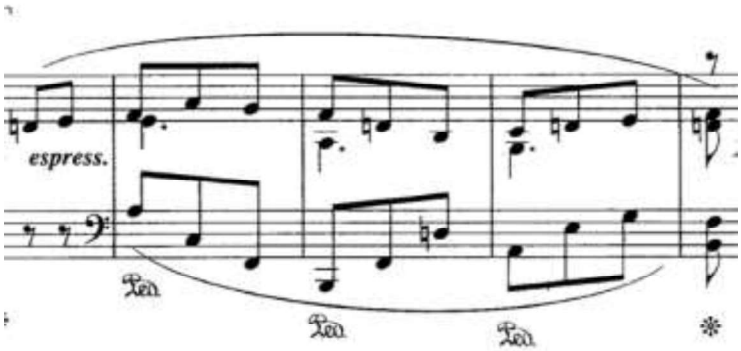


Ilustración 28: cc.61-66 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

En este caso, ambas ediciones de guitarra se alejan bastante de las ideas propuestas en la versión de piano, donde hallamos un cambio muy acentuado del carácter que no se había producido hasta ahora entre las diferentes instrumentaciones. Los principales factores que propician este contraste son:

- la figuración del tema en las versiones de guitarra y en el manuscrito de flauta y guitarra, se desarrolla en grupetos de tresillos de semicorchea, eliminando la polifonía. Este recurso es muy virtuosístico y requiere de gran control por parte del intérprete.

  .

- En la versión de *Schott* se propone realizar esta sección con dinámica *forte*, produciendo ya un notable contraste con la conocida para piano. Sin embargo, esta diferencia se acentuó tras una de las revisiones de Matilde Salvador en otoño de 1977 dónde añade otra «f » más.

Como ya se ha mencionado, este pasaje destaca por su dificultad técnica, y es muy importante para el intérprete elegir una digitación de mano derecha que le ayude a

ejecutarlo con precisión y dirección. En la edición de Narciso Yepes, se propone realizarlo de manera similar a la técnica de trémolo convencional, pero empezando con el dedo índice y omitiendo el uso del pulgar. Muchos guitarristas también utilizan el esquema *a*, *m*, *i*. No obstante ambas combinaciones tienen una desventaja común, que en el segundo caso es todavía más evidente al comenzar con el dedo más débil de la mano. Esto se debe a que la mayor dificultad que se nos presenta en este pasaje es la de separar cada grupeto de forma nítida, y para ello nos es de gran ayuda acentuar la primera nota de cada uno. Este efecto es mucho más sencillo de conseguir con el uso del pulgar al inicio de cada tresillo, por el principal motivo de que es el dedo más fuerte de la mano derecha. El esquema final para cada grupeto sería el de *p*, *m*, *i*.

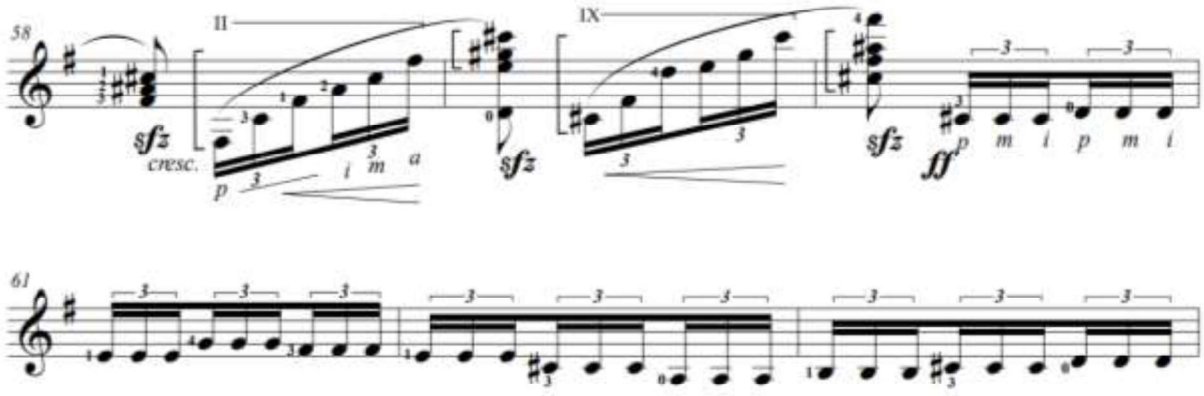


Ilustración 29: cc. 58-63 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza.

Existen interpretaciones realizadas por grandes maestros como David Russell o Ignacio Rodes, en las que se sustituye la figuración en tresillos por semicorcheas, lo que optimiza la ejecución en *fortíssimo* sin perder el carácter virtuoso del pasaje.

A partir del compás 64 empieza la respuesta de la sección anterior con un carácter más *cantabile*. En la edición de *Schott* encontramos indicación *meno*, que hace referencia a la agógica. Esta indicación sería tachada a lápiz por Matilde Salvador sobre la edición de *Gendai Guitar*. Otro cambio que experimenta el pasaje en la edición japonesa, es el transporte del primer *la* del compás 67 una octava más alta. Con esta sustitución se recupera la idea original de Asencio con el pasaje, ya que tanto en la versión de piano como en la de duo se ejecuta de esta manera.

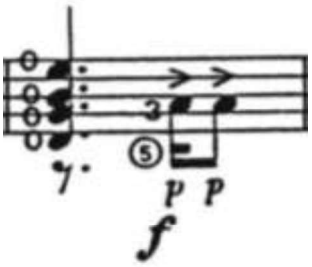


Ilustración 30: c. 67 de *La gaubança*, Schott.

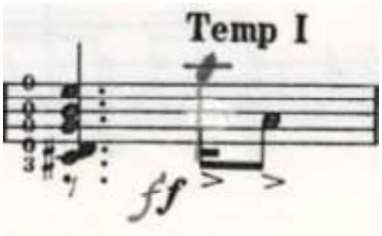


Ilustración 31: c. 67 de *La gaubança*, Gendai Guitar con anotaciones de Matilde Salvador.

En el arranque de c3 vuelve a aparecer el motivo principal del estribillo, ahora en la tonalidad de Sol Mayor. En la segunda mitad de la sección, Vicente Asencio reutiliza los procedimientos de los de los compases 58 a 60, que hacían de nexo entre c1 y c2. En la edición de piano se distingue una variación del arpegio respecto al pasaje de c1, debido a la omisión del cambio de registro, que aparece compás 58. En el compás 73 de la versión de piano (72 en las ediciones de guitarra), el motivo arpegiado de mano derecha es apoyado por el acorde de Mib7 (función de dominante), mientras que en el compás 74 se retoman los grupetos de tresillos en la mano derecha, sobre una armonía de DD con séptima menor. La figuración en semicorcheas también aparece en el manuscrito para flauta y guitarra, aunque en este caso ocupa ambos compases.

En la versión del *Col·lectici Íntim* se recicla el mismo dibujo de tresillos de semicorchea de los compases 58 y 59. Esta vez, la armonía del primer compás (c. 72) es un acorde de dominante con séptima (Re7) sobre la tónica de Sol M. Al igual que en la instrumentación original el compás 73 adopta la armonía de Dominante de la Dominante. En materia de desarrollo fraseológico, se observan ligeras diferencias de escritura de reguladores entre ambas versiones. Mientras que la propuesta para guitarra separa los dos compases de forma evidente, en la pianística se sugiere desarrollar el

siguiente compás como una prolongación de lo ya expuesto. Las fórmulas de figuración utilizadas en cada caso, lo constatan aún más.

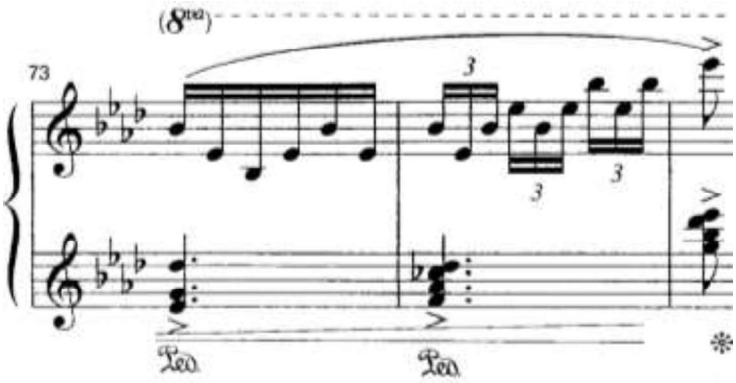


Ilustración 32: cc.73-75 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

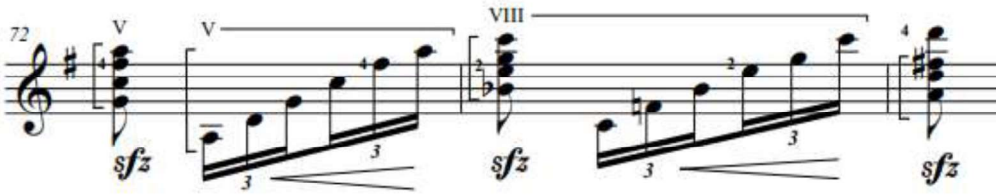


Ilustración 33: cc.72-74 de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza.

El estribillo de A'' se desarrolla en la tonalidad de Sol menor, relación mediante de la tonalidad inicial. Este es el de carácter más dinámico y el que más variaciones experimenta tanto en procedimientos asociados a los estribillos anteriores, como en asuntos idiomáticos referidos a las diferentes instrumentaciones. Los aspectos comunes que comparten todas las ediciones y versiones, son: dinámica de *fortíssimo*, imperante en todo el pasaje, y aparición de un motivo en arpegio con función íntegramente virtuosística en la cadencia.

Tanto en la versión de 1964 como en el manuscrito de flauta y guitarra, el tema se expone de forma similar a A y A'. En la versión de flauta y guitarra también se advierte una alternancia entre las líneas para desarrollar el tema, siendo pleno el protagonismo para la guitarra entre los compases 75 a 81 y retomado por la flauta entre el 81 y el 87. Sin embargo en las ediciones de guitarra se reciclan los recursos de los compases 60 a 63 para desarrollar el primer tema (lo que incrementa todavía más la viveza de este estribillo). La segunda parte del estribillo sí se realiza con la figuración convencional.

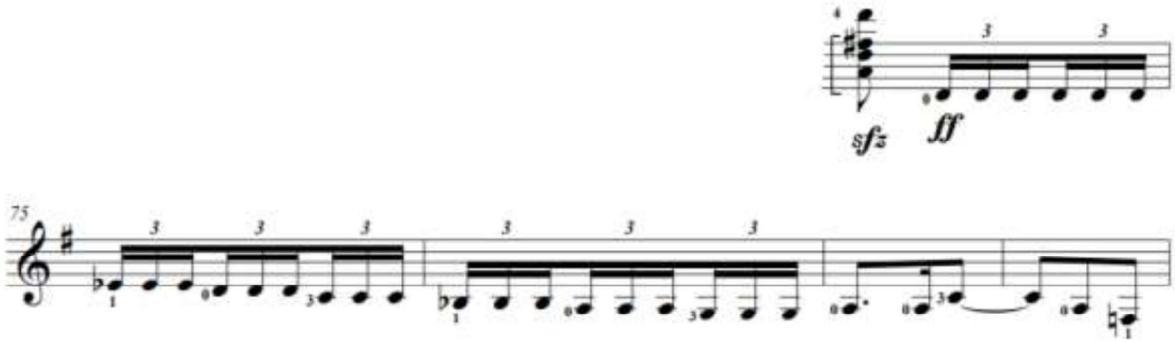


Ilustración 34: cc.74-78 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza.

En el piano, los nuevos arpegios se desarrollan de forma ascendente. En el compás 80, la figuración es una combinación de tresillos de semicorchea (primer grupeto) y fusas (segundo grupeto) que construyen el acorde de VI grado con séptima mayor (Fa b Mayor); el compás 86 utiliza la misma armonía, sin embargo, esta vez ambos grupetos son de fusas. En la versión manuscrita, el arpegio está escrito acorde al lenguaje de cada instrumento, siendo la línea de guitarra similar a su versión a solo.

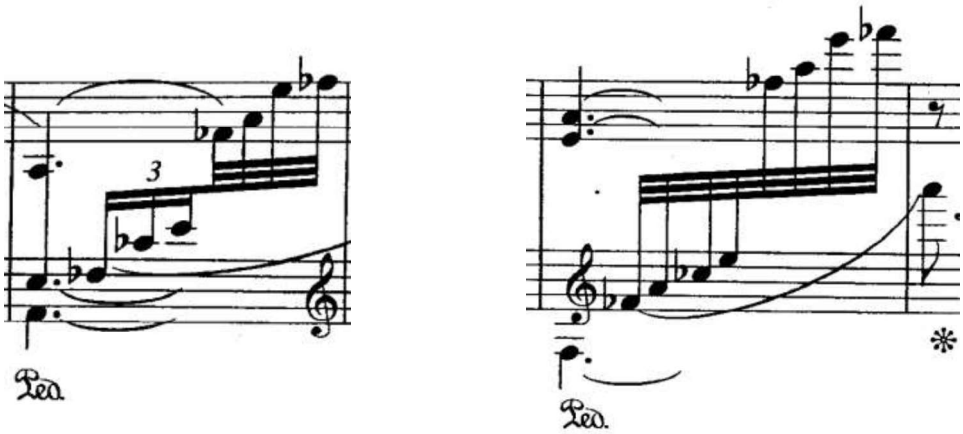


Ilustración 35: cc.80 y 86 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

El desarrollo del arpegio en la transcripción de guitarra combina dirección descendente y ascendente. En el compás 79, este dibujo está construido con figuración de fusas formando el acorde de Mi b Mayor (con séptima mayor), mientras que en el compás 85 se desarrolla en cinquillos de fusa.

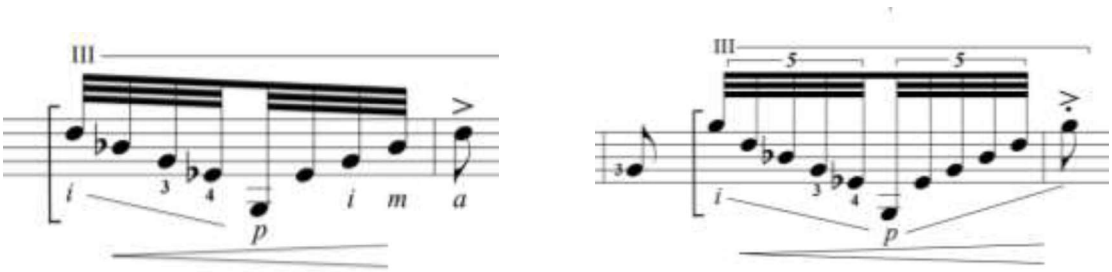


Ilustración 36: cc.79 y 85 de *La gaubança*, revisión Manuel M.Ariza.

El inicio de la copla D prolonga el virtuosismo con el que terminó el estribillo anterior. Las diferencias de procedimientos en las distintas instrumentaciones vuelven a ser notables, predominando el arpegio en los pasajes escritos para piano y para flauta y el rasgueo en la guitarra.

Los compases 88 y 89 se desarrollan en semicorcheas tanto en el manuscrito de duo (en este caso ocupa también los compases del 90 al 92) como en la versión pianística. Para construirlo, utiliza las notas *do* y *sol* en varios registros, y transforma la figuración a tresillos a partir del compás 90. En esta segunda parte de d1, el arpegio es respaldado por la armonía de Do menor con 9ª menor y por el de Fa Mayor con 9ª menor.

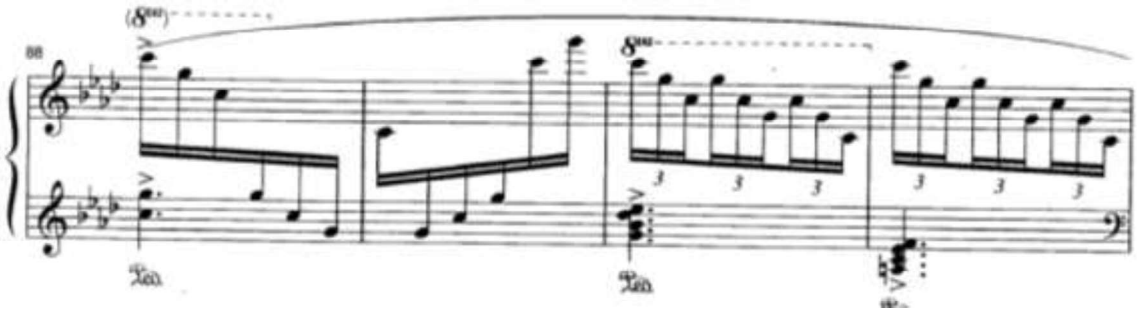


Ilustración 37: cc.88-91 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles.

El recurso utilizado en la transcripción de guitarra en el compás 87 es similar al del 85, figurado en cinquillos, aunque en este caso son tres grupetos contiguos. La armonía sufre un cambio respecto a la versión original, ya que Matilde Salvador cambió la modalidad del acorde del compás 88 (no presente en la edición de Narciso Yepes), con el resultado final de Si Mayor con 9ª menor. A partir de este compás el pasaje se desarrolla en rasgueos, con un dibujo muy similar al que aparece en los compases 29 a 32 de la versión de guitarra.

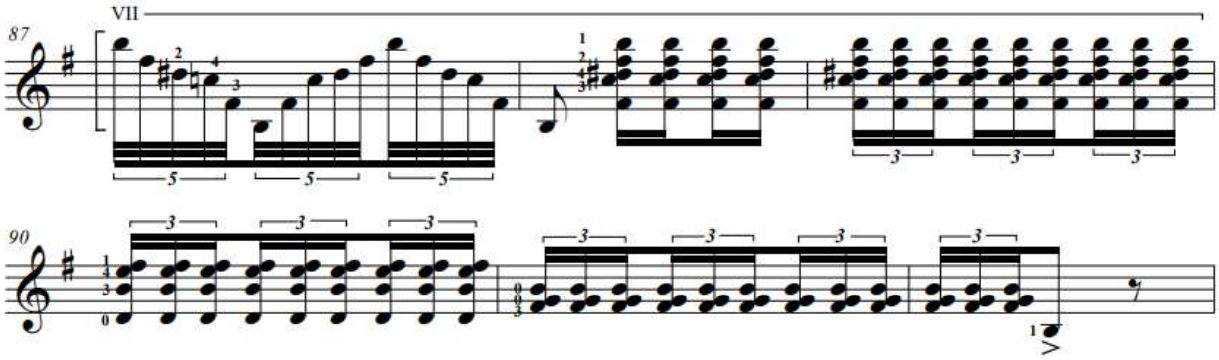


Ilustración 38: cc.87-92 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza.

En el compás 94 de la edición de *Schott*, existe un error en la nota del *ictus* que en posteriores revisiones de Salvador fue corregida, pues en la versión de piano, su relación interválica entre la segunda corchea del compás inmediatamente anterior es de una 2ª menor.

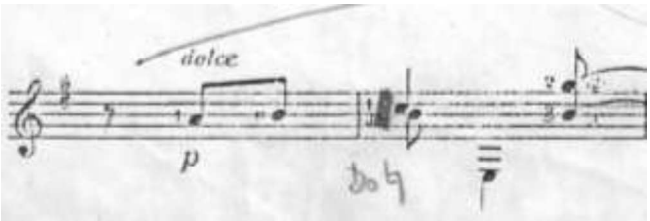


Ilustración 39: cc.93-94 de *La gaubança*, Gendai Guitar con corrección de Matilde Salvador.

Resulta muy interesante destacar en la interpretación la articulación en *stacato* propuesta en el bajo de d2. Esta diferencia articulativa entre el *legato* de la línea superior y el acompañamiento produce un efecto pleno en materia de separación de voces.

La primera mitad de d3 adopta un carácter dulce y tierno que contrasta con las secciones previamente analizas. El dinamismo se recupera rápidamente a partir del compás 107 con la ayuda de los arpegios, estos sirven de enlace para el último estribillo.

En el compás 111 se retoma la tonalidad inicial de Mi menor. La reexposición de este último estribillo es prácticamente idéntica la del presentado en el arranque del movimiento. Sin embargo, a2 experimenta un cambio octava respecto de a1 y porta una clara intención de cierre.

Seguramente, la coda de esta danza resulte la sección más vivaz, pues la combinación de recursos técnicos como el trino o el trémolo producen un final frenético. En la primera edición publicada del *Col·lectici Íntim*, Yepes sugiere realizar el trémolo a doble cuerda, lo que produce un efecto similar al generado en el piano. Posteriormente, la editorial *Gendai Guitar* propuso otra digitación del pasaje más idiomática que la anterior, pues el trino se realiza ligado en una sola cuerda con los dedos *3* y *2*.

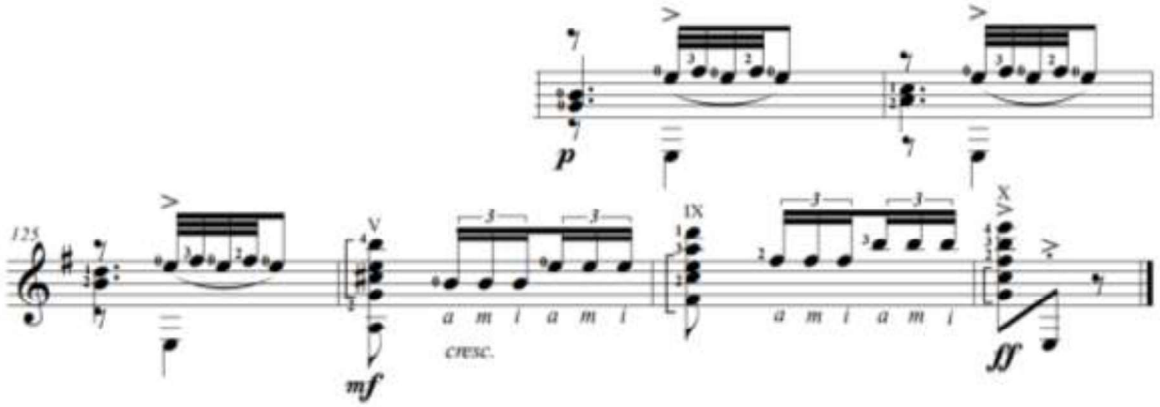


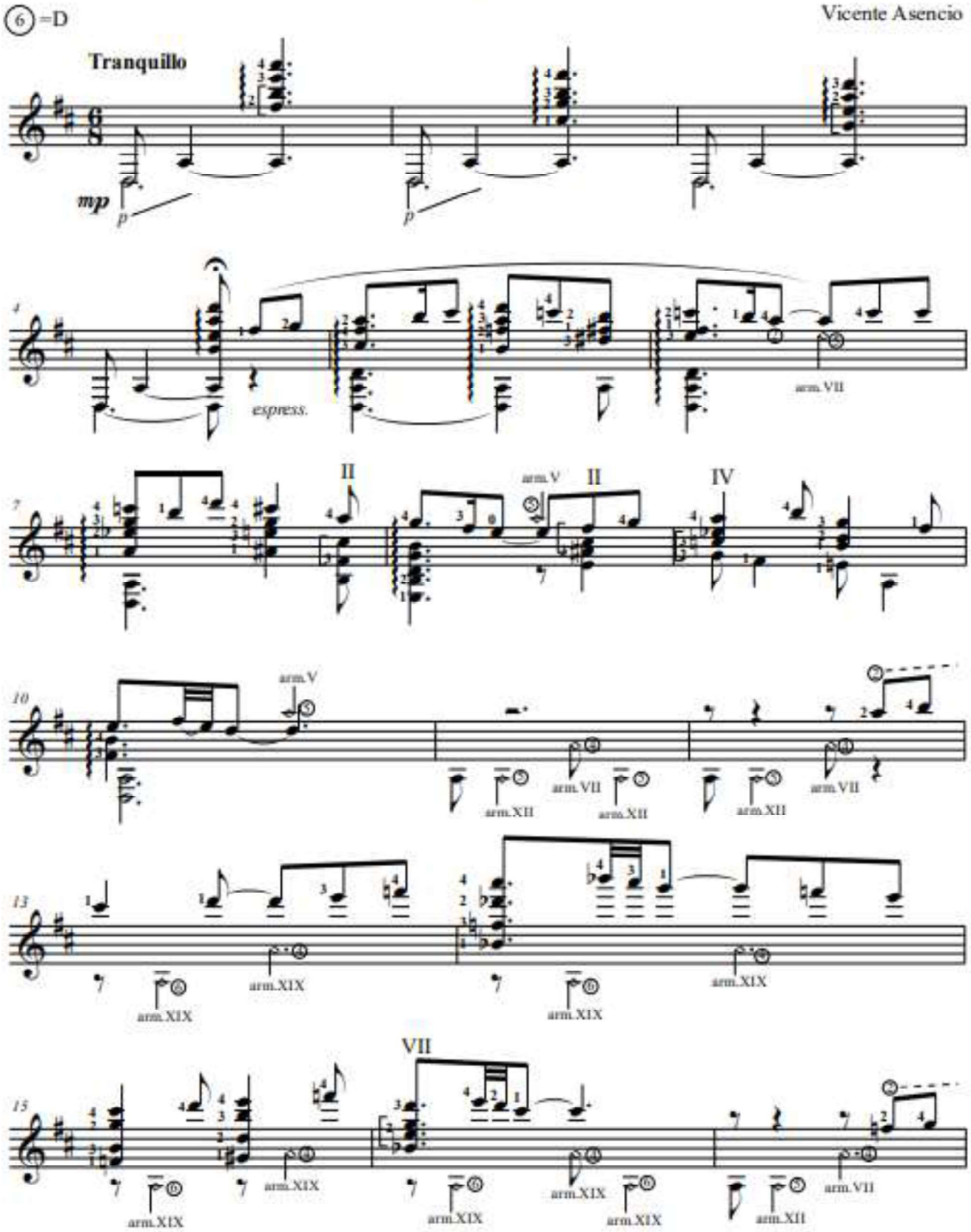
Ilustración 40: Coda de *La Gaubança*, revisión Manuel M.Ariza.

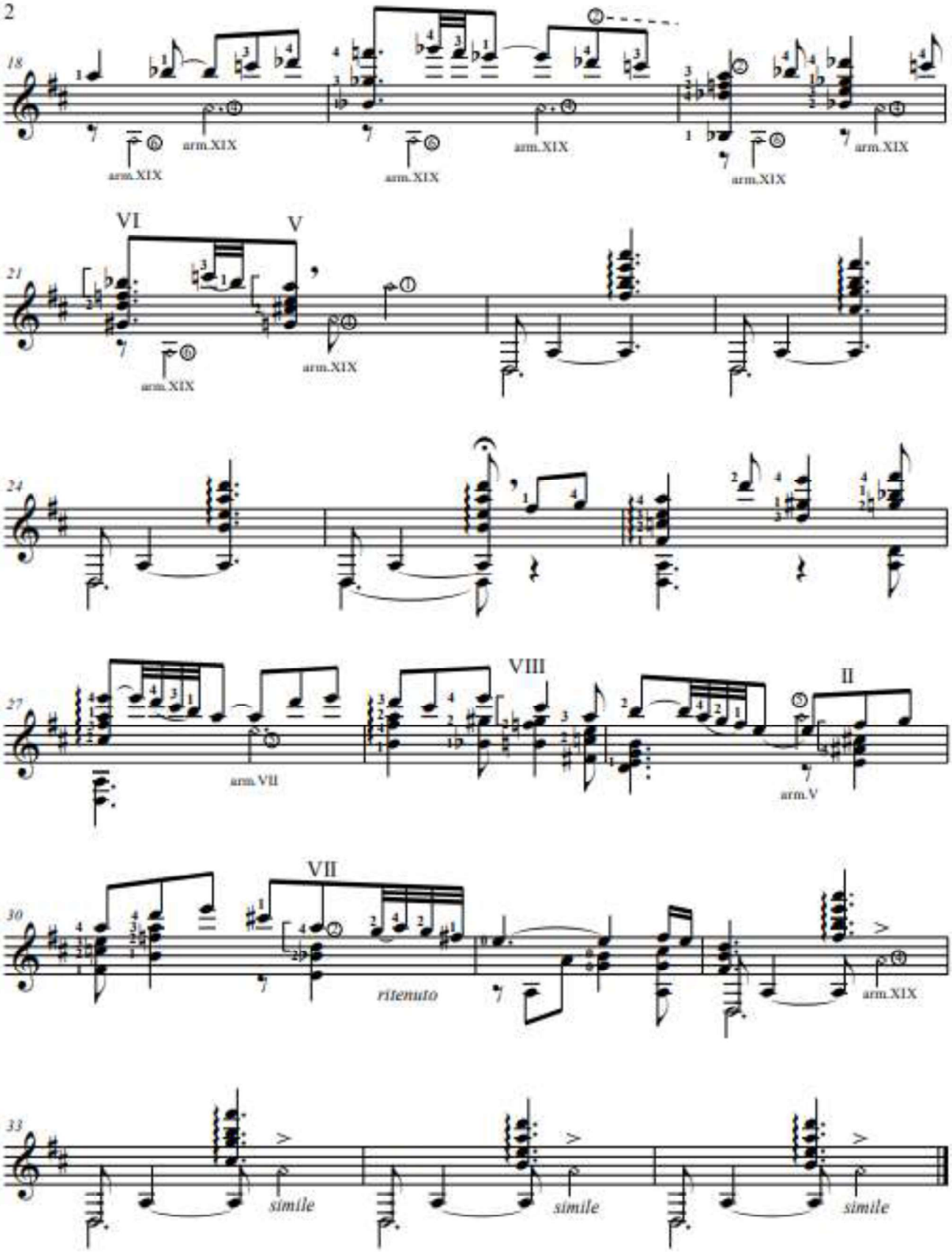
Para producir el carácter de júbilo deseado en este final, es importante direccionar la frase hacia un crescendo apoteósico sin desacelerar el tempo, y ejecutar la nota *mi* final de un modo contundente y marcando bien el acento y la dinámica «ff».

4 EDICIÓN CRÍTICA

La Calma

Vicente Asencio




2
18
arm.XIX
arm.XIX
arm.XIX
arm.XIX
arm.XIX
arm.XIX
21
VI
V
arm.XIX
arm.XIX
24
27
arm.VII
VIII
II
arm.V
30
VII
rilenuto
arm.XIX
33
simile
simile
simile

La Gaubança

V.Asencio (1908-1979)

Allegretto ♩. = 76

mp

VII VIII

VII VIII

X

cresc.

IX V X IX

arm. XII

V

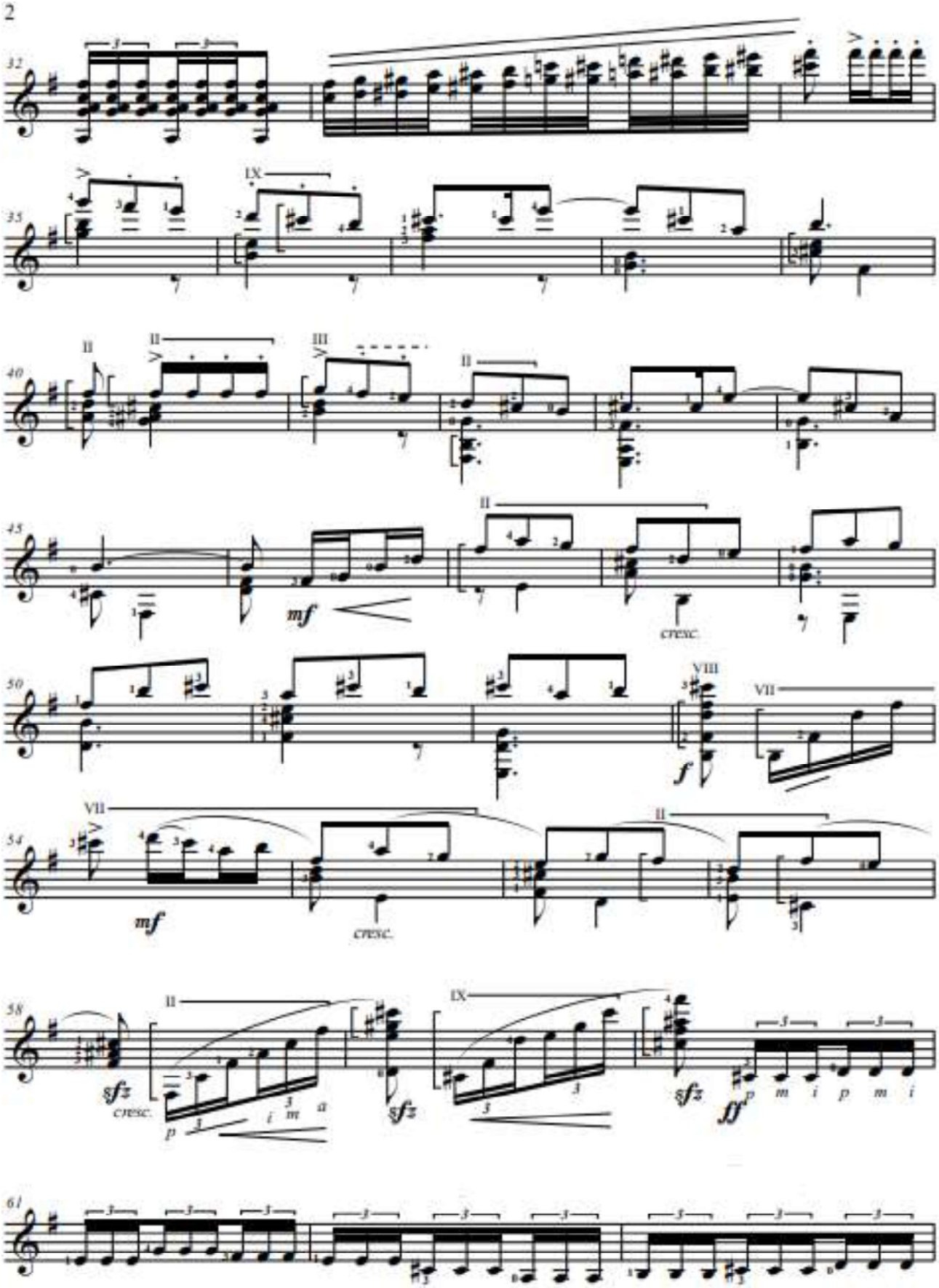
cresc. molto

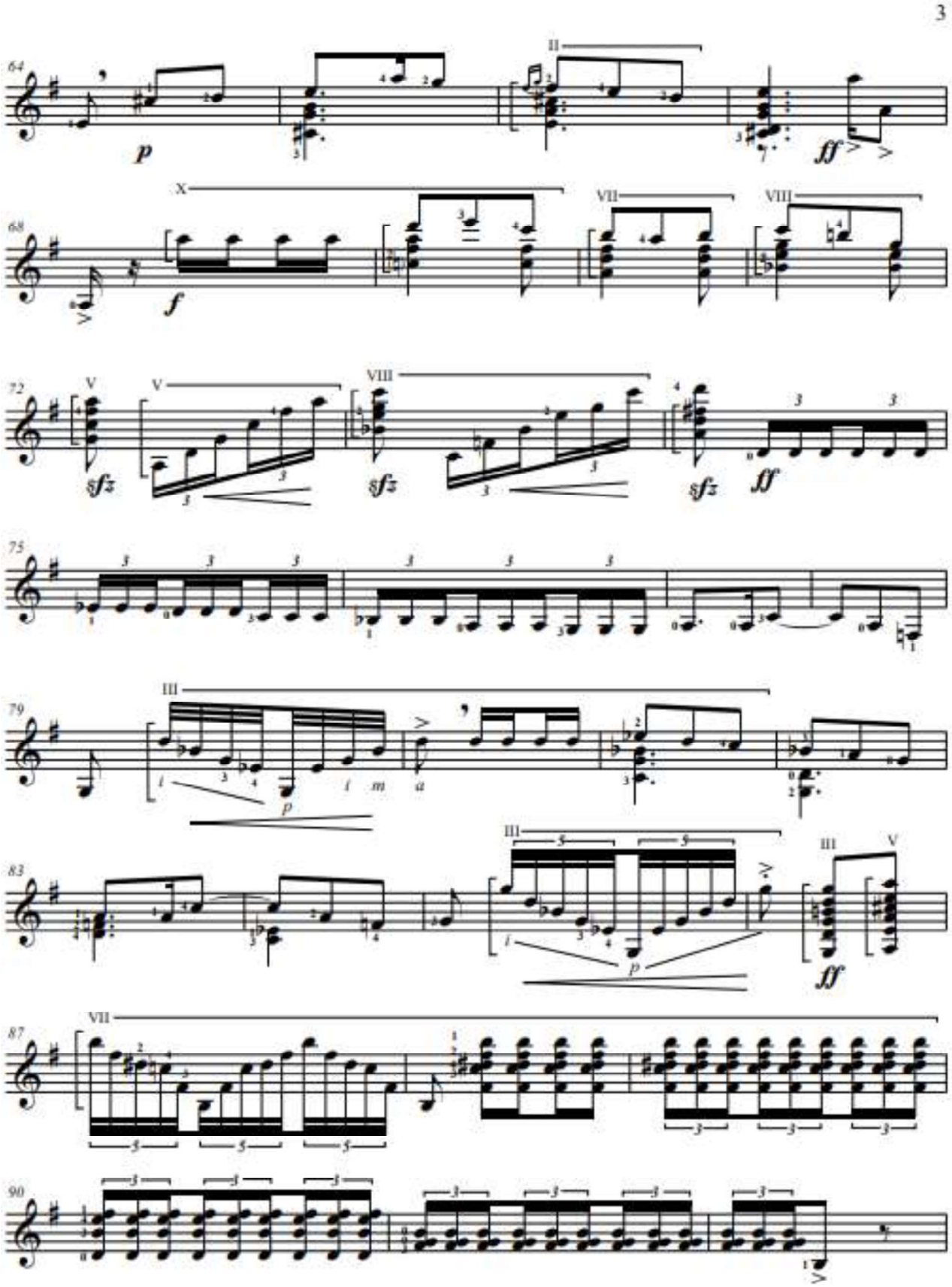
V II

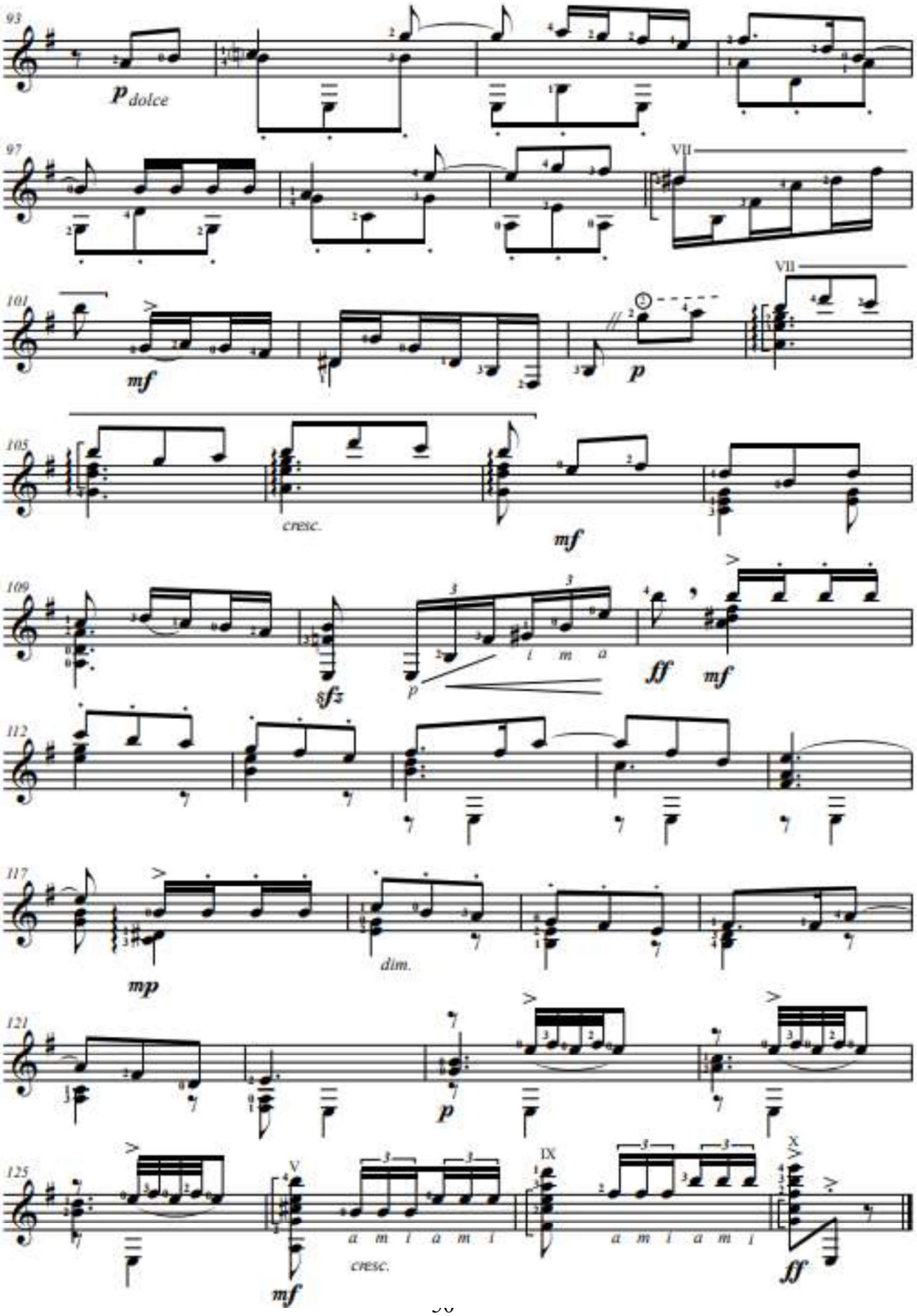
II

ff

a i i a i i a i i


2
32
35
40
45
mf
cresc.
50
f
54
mf
cresc.
58
sfz
cresc.
p
i m a
sfz
sfz
ff
p m i p m i
61


3
64
p
II
ff
68
X
f
VII
VIII
72
V
sfz
V
VIII
sfz
sfz
ff
75
79
III
i
m
a
p
83
III
p
III
V
ff
87
VII
90


93
p dolce
97
VII
101
mf
p
VII
105
cresc.
mf
109
sfz
p
i m a
ff
mf
112
117
mp
dim.
121
p
125
V
a m i a m i
cresc.
mf
IX
a m i a m i
ff

5 CONCLUSIONES

El estudio realizado ha permitido conocer en profundidad los diferentes aspectos presentes en las composiciones de Asencio en materia de estilo, recursos utilizados e influencias. Las obras analizadas destacan por el uso sofisticado de la armonía, la melodía y los recursos idiomáticos. Estos elementos se combinan para crear una identidad musical distintiva e innovadora, marcando un sello personal en su producción.

Hay que resaltar el arraigado carácter levantino predominante en sus obras que revela una fuerte influencia de su entorno cultural y emocional.

Existe la tendencia por parte del compositor a transcribir sus propias obras diferentes instrumentos y formaciones. Gracias al análisis de las obras reconocemos su gran habilidad para la transformación idiomática, pues muchos de los procedimientos utilizados por el autor en las diferentes instrumentaciones se ajustan perfectamente a las virtudes y cualidades de cada una de ellas, sin perder el espíritu original de las obras.

Aparte de su labor compositiva, es importante reconocer su actividad pedagógica, que ha dejado huella evidente en sus discípulos.

Ha quedado demostrada la importancia que supone el hecho de disponer de toda la información relacionada con el proceso compositivo de la obra que se quiere interpretar.

BIBLIOGRAFÍA

Seguí Perez, S. (1996) *Vicente Asencio. Catálogo de compositores*. SGAE.

Montesinos Comas, E. (2004) *Análisis Musical de la Obra Para Piano de Vicente Asencio* [Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia].

Hernández Farinós, J.P. (2010) *La Composición Orquestal Valenciana, a través de la Aportación del Grupo de Los Jóvenes* [Tesis Doctoral, Universitat de València].

Asencio,V.(1976) Col•lectici Íntim.(Narciso Yepes, guitarra). Gendai Guitar.

Asencio,V.,Yepes,N. (1988) Col•lectici Íntim.(Narciso Yepes, guitarra). Schott.

Asencio,V. Albada (guitarra y flauta).[Manuscrito].

Asencio,V. Dansa (guitarra y flauta).[Manuscrito].

Asencio, V. (2004) Dansa Valenciana IV (Eduardo Montesinos, piano). Ed. Piles.

Asencio, V. (2004) Dansa Valenciana V/Albada (Eduardo Montesinoa, piano). Ed. Piles.

FONOGRAFÍA

Guitarra

Asencio,V., Rodes,I. (1998). Col•lectici Íntim: La calma. [Grabación]. En *La Guitarra Española entre dos siglos*. Generalitat Valenciana. https://open.spotify.com/track/0z35C6zthvyxYxJbxTZIl8?si=90c5e31c83a049db

Asencio,V., Rodes,I. (1998). Col•lectici Íntim: La gaubança. [Grabación]. En *La Guitarra Española entre dos siglos*. Generalitat Valenciana. https://open.spotify.com/track/1rsK8tuPsOTRBFLJyiSxIX?si=4bf84c2f160a4cda

Asencio,V., Yepes,N. (1972). Collectici intim: La calma. [Grabación]. En *Música Catalana*. Deutsche Grammophon. https://open.spotify.com/track/0GBNkk9el8zJUaAw4LVbhg?si=040415d51a5d46b4

Asencio,V., Yepes,N. (1972). Collectici intim: La gaubança. [Grabación]. En *Música Catalana*. Deutsche Grammophon. https://open.spotify.com/track/6xQi6ZZVOcpxKJENiAPDsZ?si=992df6b0a9d1435

Piano

Asencio,V., Jaume,B.(2006). Danzas Valencianas III. [Grabación]. En Vicent Asencio: Canciones y obras para piano. IVM. https://open.spotify.com/intl-es/track/21gVVGrkfQuDJsl0yiz9cU?si=d02a2d1cbcd64af1

Asencio,V., Jaume,B.(2006). Danzas Valencianas IV. [Grabación]. En Vicent Asencio: Canciones y obras para piano. IVM. https://open.spotify.com/intl-es/track/0Pj5joUZ52wtOo4I8VcePI?si=400d94f7202243b3

Asencio,V., Jaume,B.(2006). Danzas Valencianas V. [Grabación]. En Vicent Asencio: Canciones y obras para piano. IVM. https://open.spotify.com/intl-es/track/2cP22NzVxqCVoKmDCpH7cD?si=1c294cc104804385

WEBGRAFÍA

Ministerio de Cultura-Gobierno de España. *Portal de archivos españoles. Persona-Asencio, Vicente* https://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/163671

Canal selfTaughtGirl. (17 de septiembre de 2013*). David Russell: Live concert playing Asencio & Barrios.* [Archivo de Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Jf0cFSRBapU&t=594s

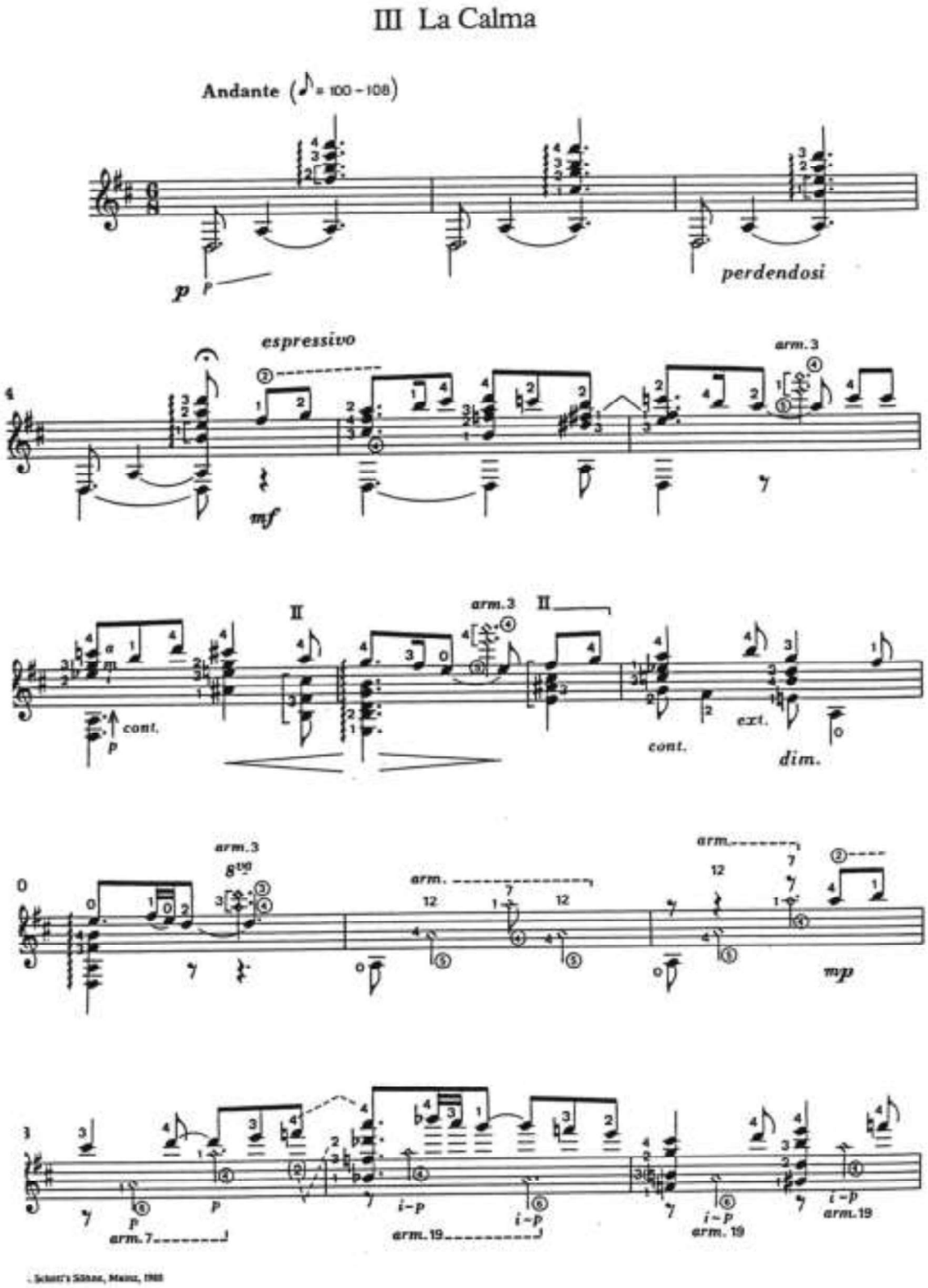
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

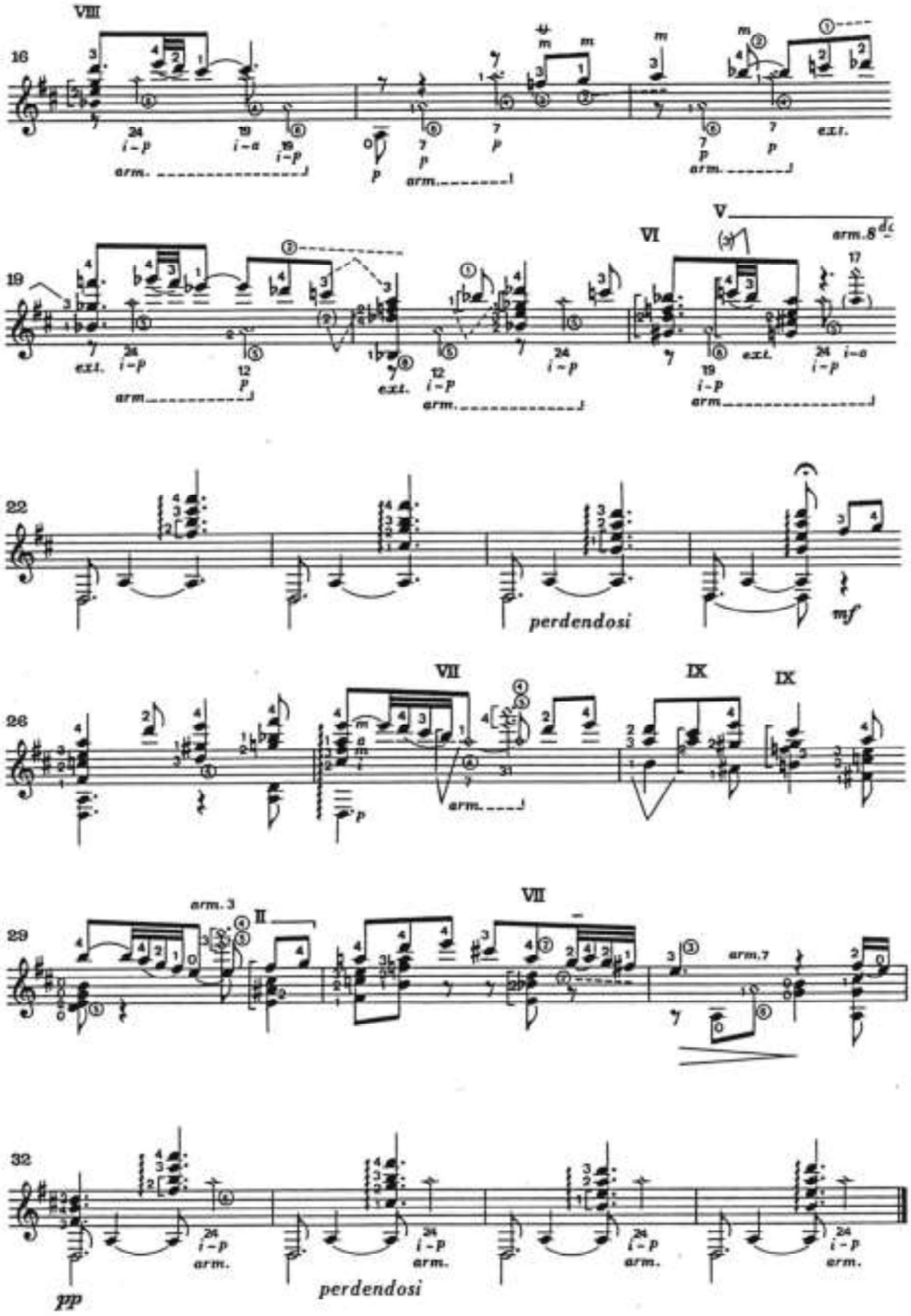
Tabla 1: Análisis estructural de *La calma* 17
Tabla 2: Análisis estructural de *La gaubança* 27

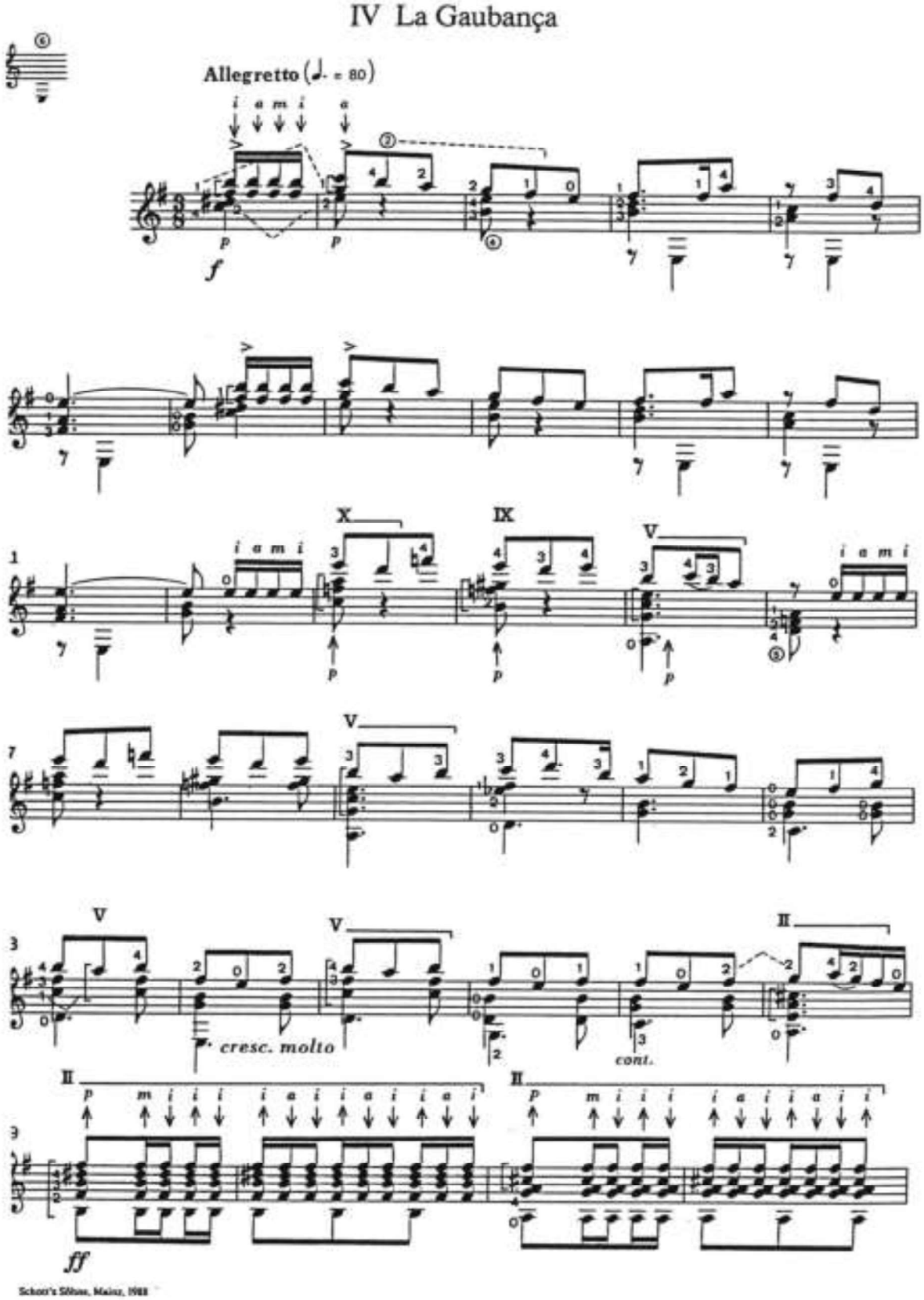
Ilustración 1: Manifiesto del Grupo de los Jóvenes. Valencia, 1934. 11
Ilustración 2: Portada de la edición de *Albada i Dansa* para el I Concurso Internacional de piano "José Iturbi". 15
Ilustración 3: inicio de *La calma*, revisión Manuel M. Ariza 18
Ilustración 4: inicio de *Dansa Valenciana V (Albada)*, Ed. Piles. 18
Ilustración 5: cc.4-6 de *La Calma* de Schott. 21
Ilustración 6: cc.4-6 de *La calma*, revisión de Manuel M. Ariza. 21
Ilustración 7: c.10 de *La calma*, Schott. 22
Ilustración 8: c.10 de *La calma*, revisión de Manuel M. Ariza. 22
Ilustración 9: c.27 *La calma*, revisión Manuel M. Ariza. 23
Ilustración 10: c.29 *La calma*, revisión Manuel M. Ariza. 23
Ilustración 11: cc.33-35 de *La calma*, revisión de Matilde Salvador. 23
Ilustración 12: cc.33-35 de *Dansa Valenciana V (Albada)* de Ed. Piles. 24
Ilustración 13: Portada de la edición de *Cuatro Piezas para Piano*, Ediciones Joaquín Rodrigo. 26
Ilustración 14: inicio de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 28
Ilustración 15: inicio de *La gaubança*, Schott. 29
Ilustración 16: Inicio de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza. 29
Ilustración 17: cc.15-16 *La gaubança*, Schott 30
Ilustración 18: cc.15-16 de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza. 30
Ilustración 19: cc.30-33 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 31
Ilustración 20: cc.29-32 de *La gaubança*, Schott. 31
Ilustración 21. Manuscrito: cc.30-33 de *Dansa* de Vicente Asencio. 32
Ilustración 22: cc.33-34 de *La gaubança*, Schott. 33
Ilustración 23: cc.37-38 de *La gaubança*, Gendai Guitar con anotación manuscrita de Matilde Salvador. 33
Ilustración 24: cc.35-36 de *Dansa* de Vicente Asencio. 34

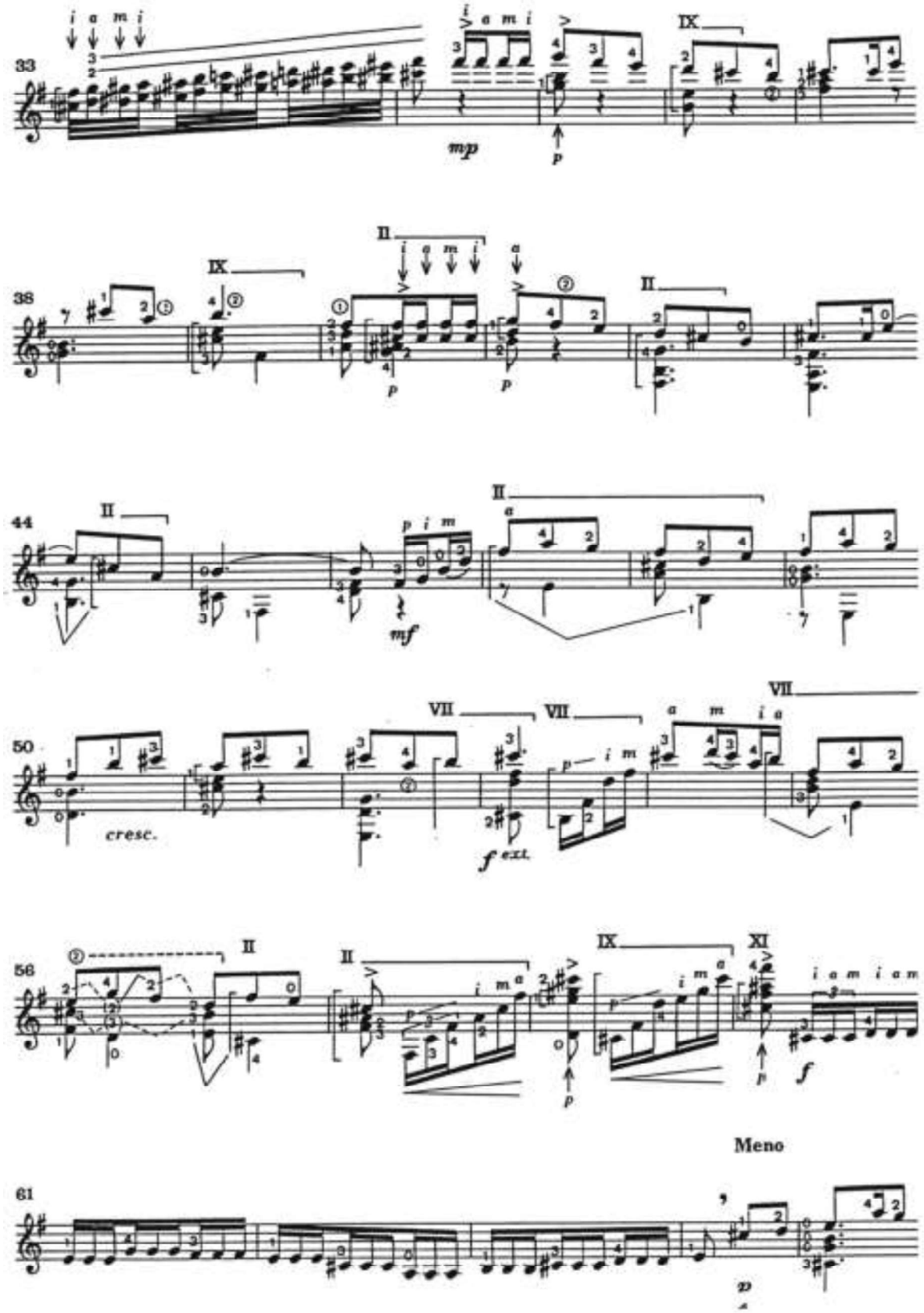
Ilustración 25: cc.59-60 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 35
Ilustración 26: cc.58-59 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza. 35
Ilustración 27: cc.59-60 de *Dansa* de Vicente Asencio. 35
Ilustración 28: cc.61-66 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 36
Ilustración 29: cc. 58-63 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza. 37
Ilustración 30: c. 67 de *La gaubança*, Schott. 38
Ilustración 31: c. 67 de *La gaubança*, Gendai Guitar con anotaciones de Matilde Salvador. 38
Ilustración 32: cc.73-75 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 39
Ilustración 33: cc.72-74 de *La gaubança,* revisión Manuel M. Ariza. 39
Ilustración 34: cc.74-78 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza. 40
Ilustración 35: cc.80 y 86 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 40
Ilustración 36: cc.79 y 85 de *La gaubança*, revisión Manuel M.Ariza. 41
Ilustración 37: cc.88-91 de *Dansa Valenciana IV*, Ed. Piles. 41
Ilustración 38: cc.87-92 de *La gaubança*, revisión Manuel M. Ariza. 42
Ilustración 39: cc.93-94 de *La gaubança*, Gendai Guitar con corrección de Matilde Salvador. 42
Ilustración 40: Coda de *La Gaubança*, revisión Manuel M.Ariza. 43

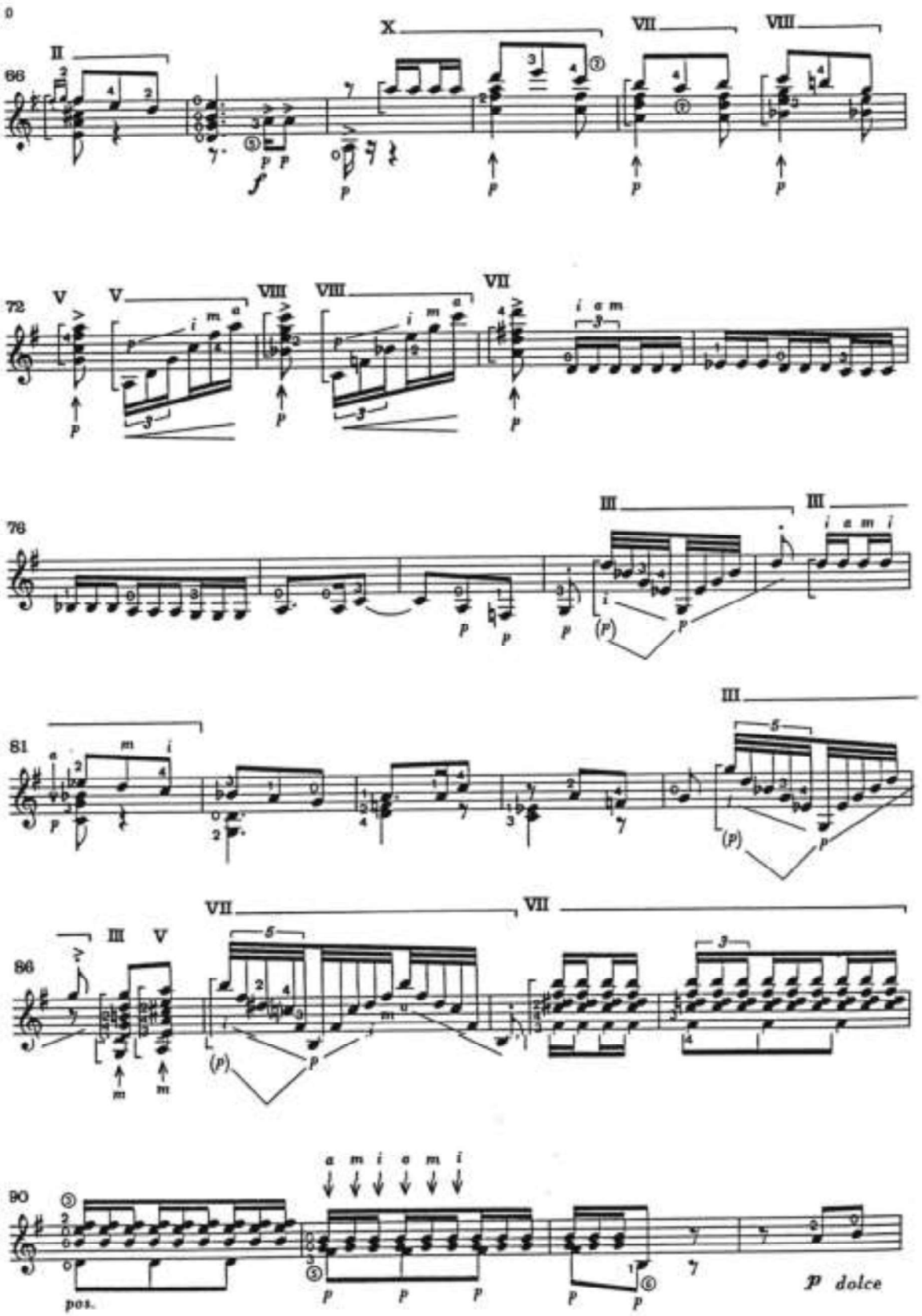
APÉNDICE DOCUMENTAL

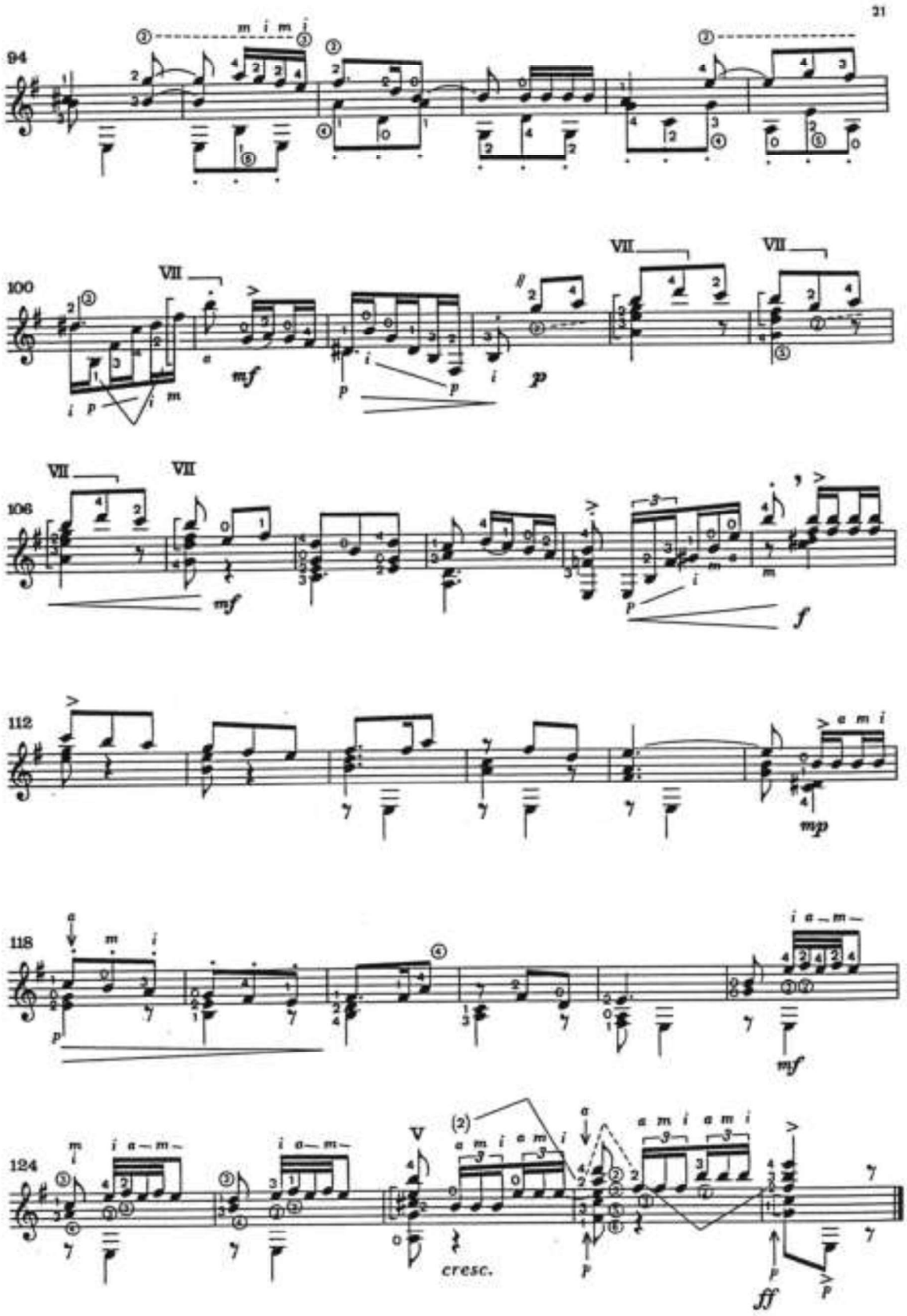


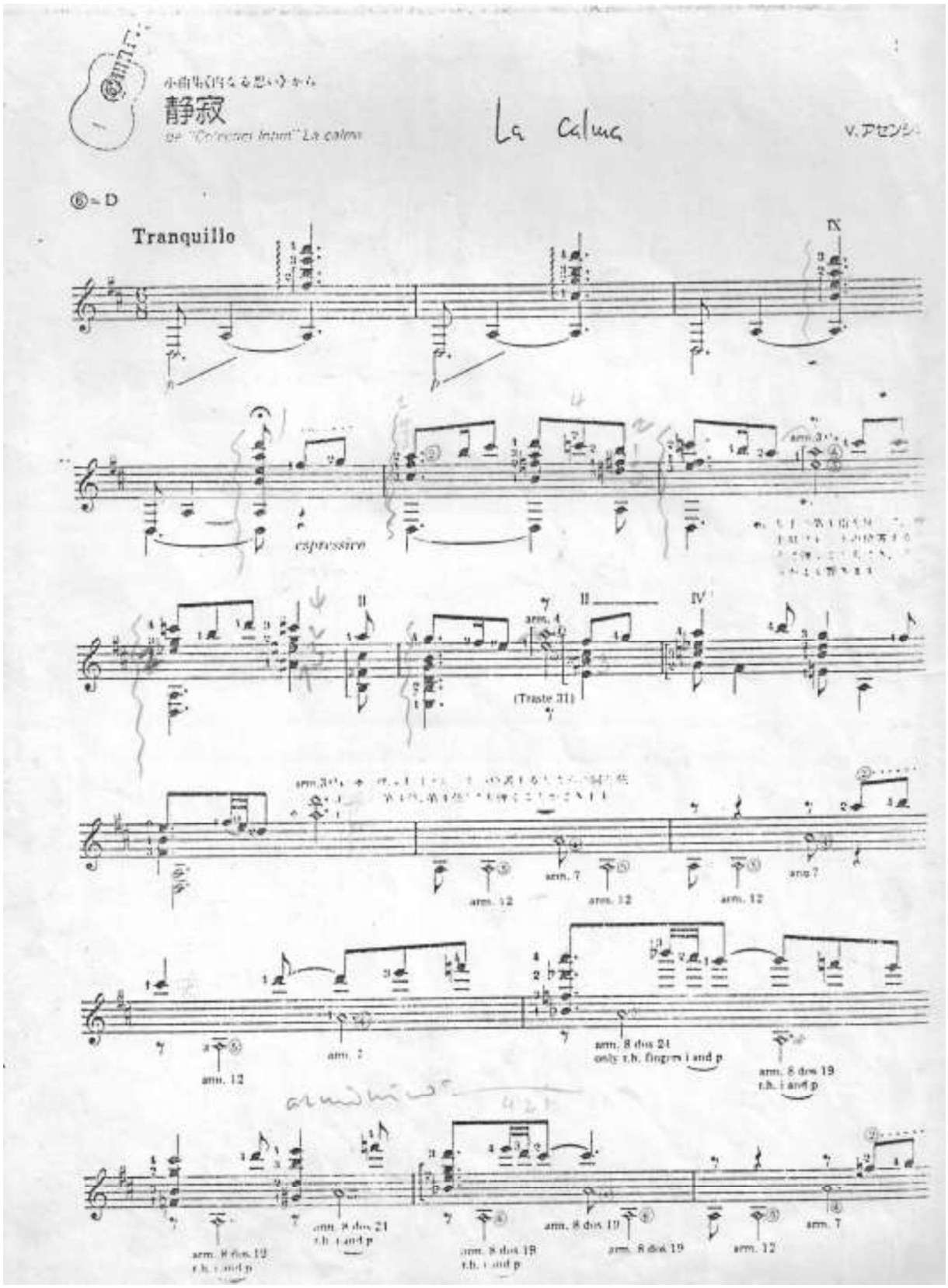

VIII
16
i-p
i-a
arm.
ext.
19
VI
V
arm.8
22
perdendosi
mf
26
VII
IX
29
arm.3
II
arm.7
32
pp
perdendosi

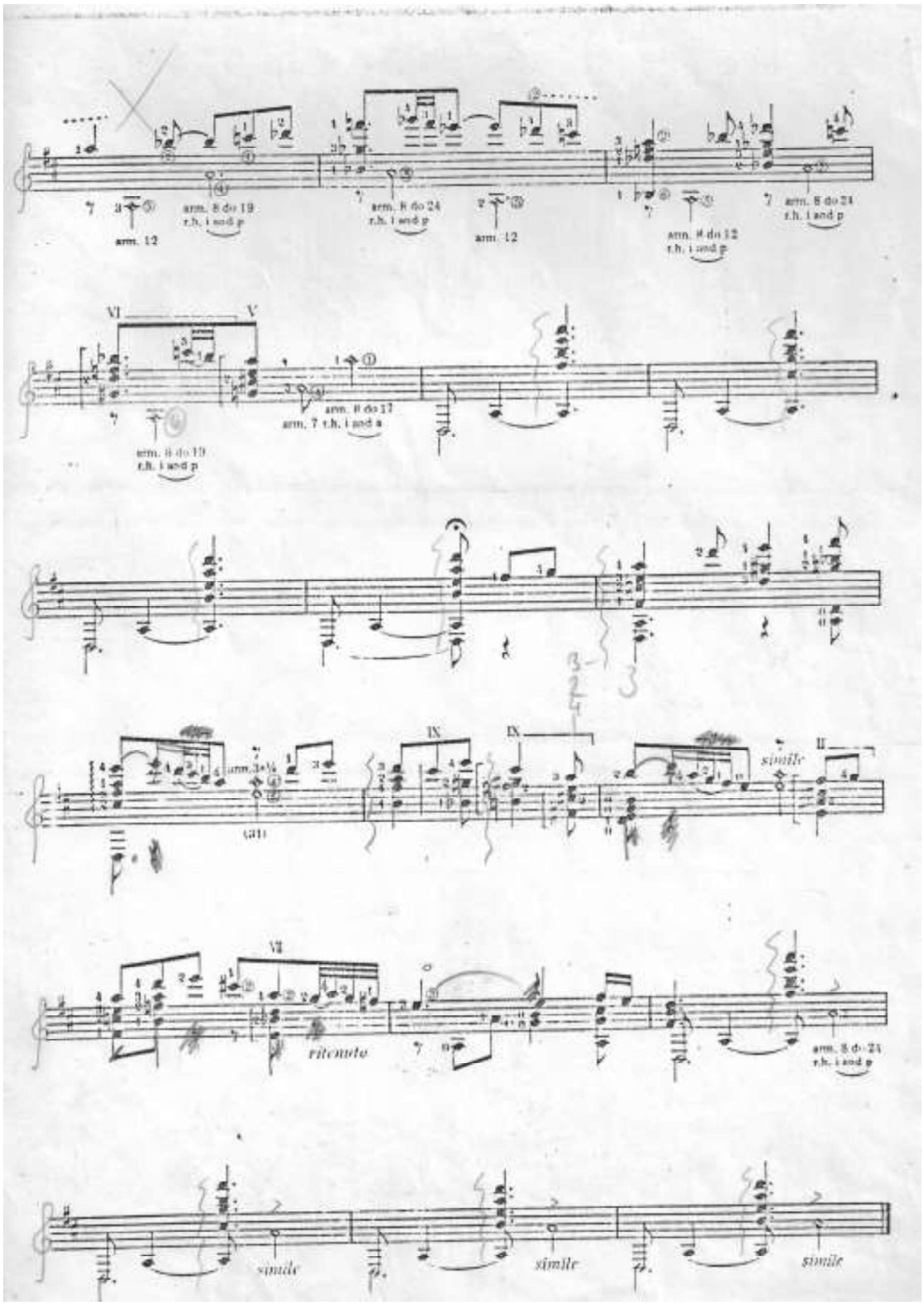

IV La Gaubança
Allegretto (♩. = 80)
cresc. molto
cont.
Schott's Söhne, Mainz, 1988

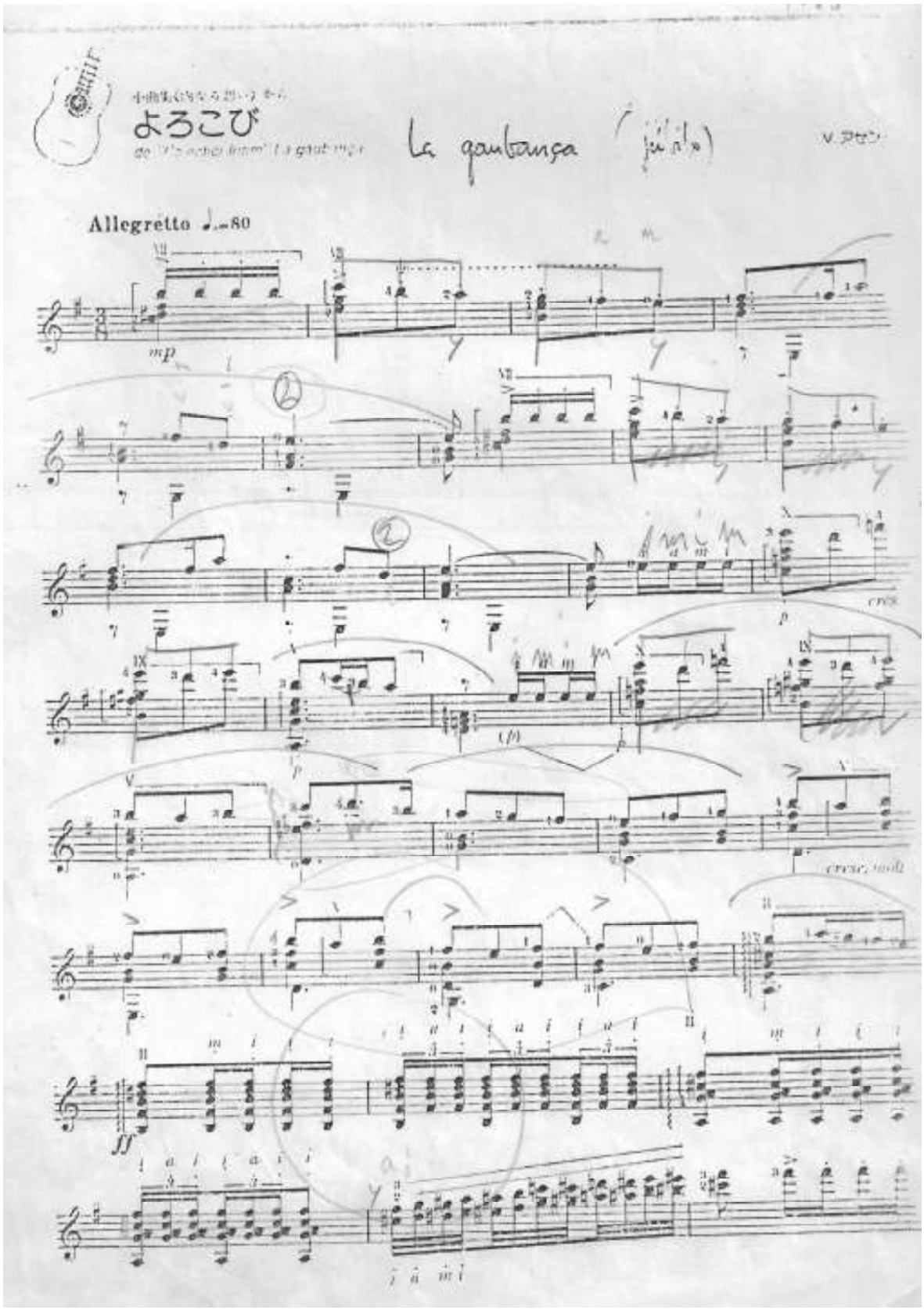

33
mp
p
38
p
p
44
mf
50
cresc.
f ext.
56
p
f
Meno
61
p


66
72
76
81
86
90
pos.
p dolce


21
94
100
106
112
118
124
mf
p
f
mp
ff
cresc.


静寂
La calma
V.アセンシ
Tranquillo
espressivo
(Traste 31)
arm. 12
arm. 7
arm. 8 dos 24
only t.h. fingers i and p
arm. 8 dos 19
t.h. i and p
arm. 8 dos 21
t.h. i and p


arm. 12
arm. 8 do 19
r.h. i and p
arm. 8 do 24
r.h. i and p
arm. 12
arm. 8 do 12
r.h. i and p
arm. 8 do 24
r.h. i and p
VI
V
arm. 8 do 19
r.h. i and p
arm. 8 do 17
arm. 7 r.h. i and a
IX
IX
II
simile
(31)
VI
ritenuto
arm. 8 do 24
r.h. i and p
simile
simile
simile


よろこび
La gaubança
Allegretto ♩.=80
mp
cresc.
(p)
p
cresc. molto
ff

poco ritenendo

Meno mosso

crescendo

ext.

mf

crescendo

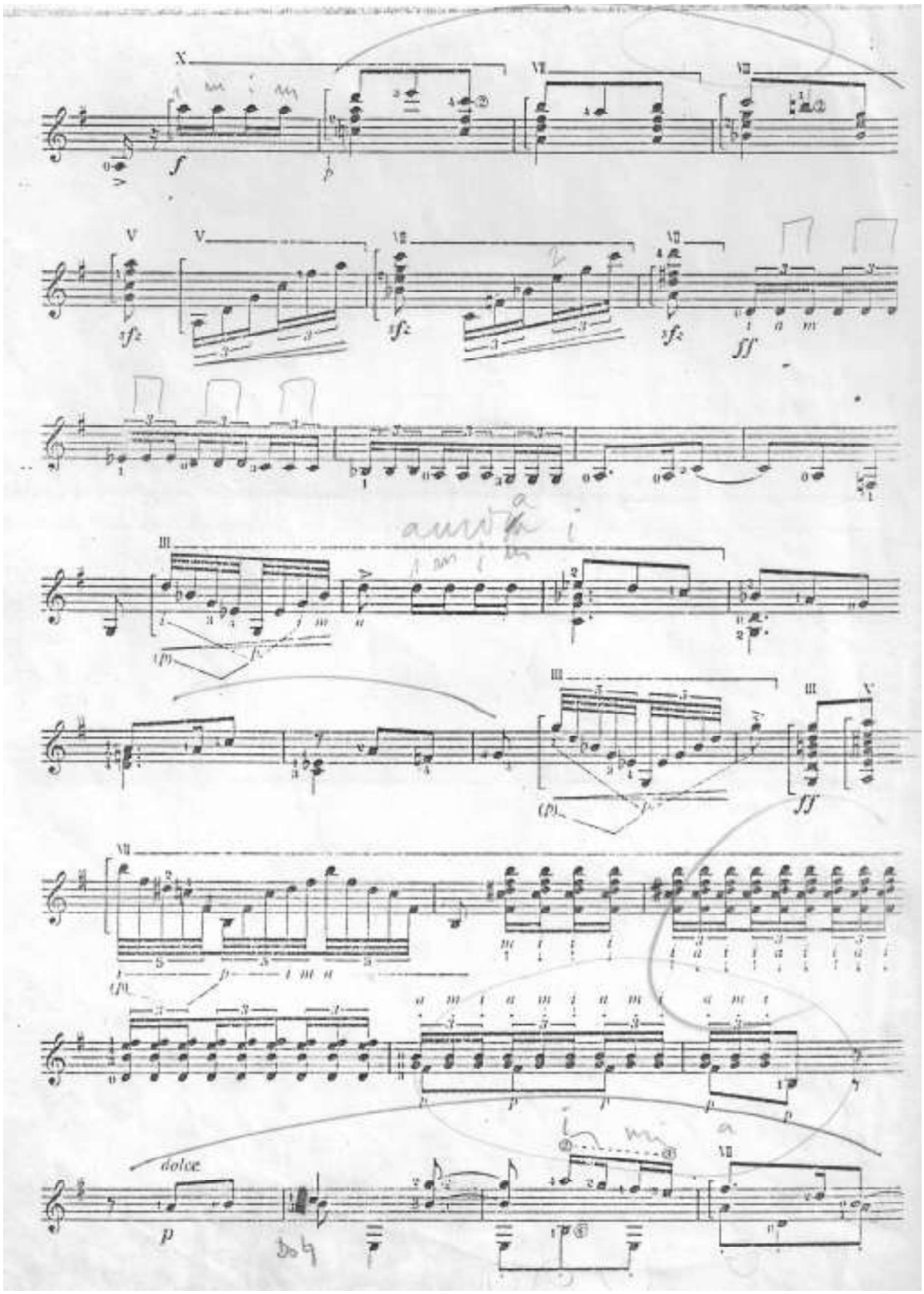
cresc.

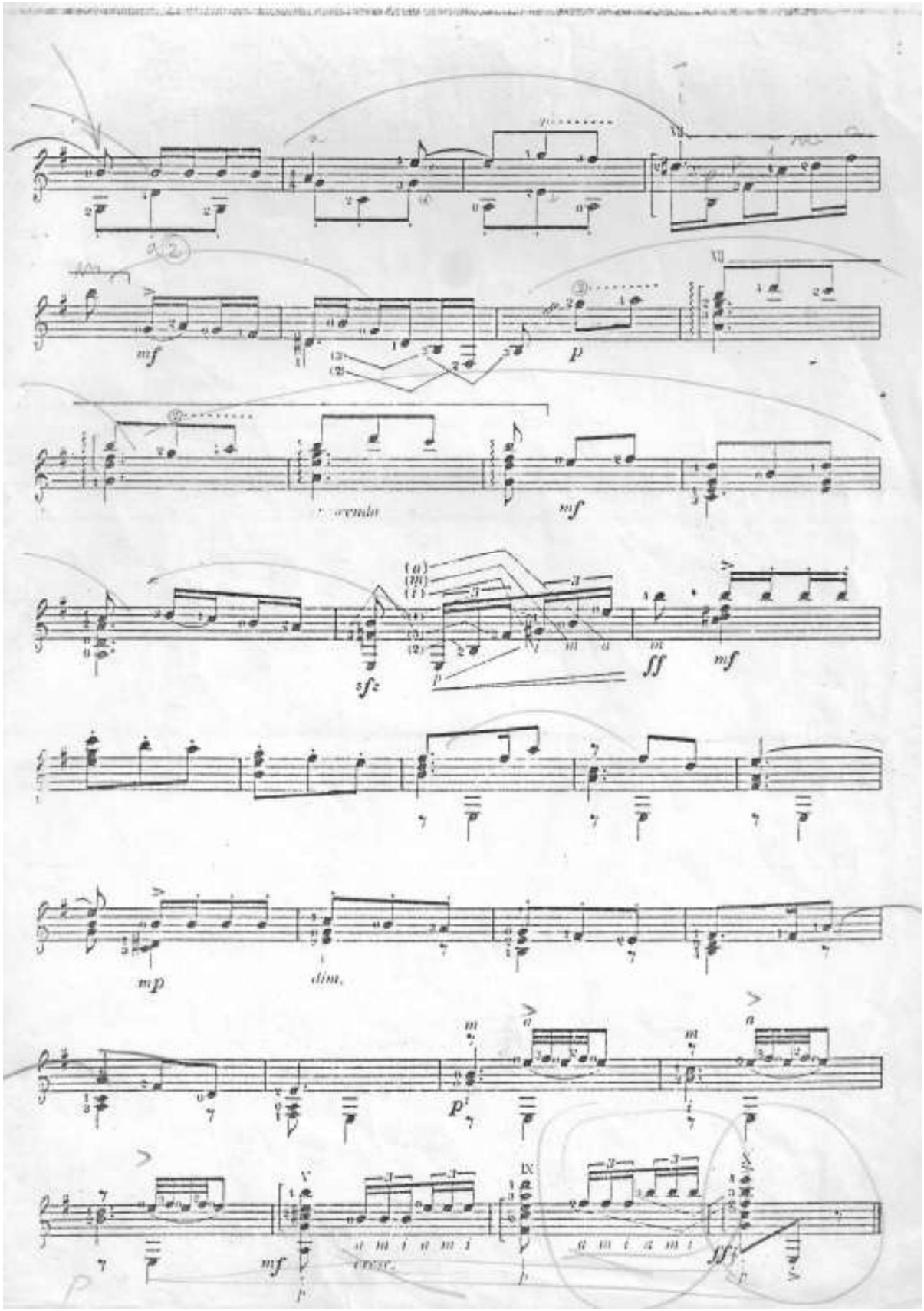
poco accel.

Poco più mosso

Poco Meno.

Temp I


dolce


mf
p
mf
sfz
ff
mf
mp
dim.
p
mf
ff

Fetes totes les correccions
Model per tres fotocòpies

a Narciso Yepes

Vicent Asencio

Collecticí intim

per a guitarra

La serenor
La joia
La calma
La gaubança
La frisança

Ultimos trabajos de Vicente.

Intento de orquestar "Danse del Comparsalar" "Alborada"

y de Arreglar Collectiu intim

Otoño 1977

Retrato de JOSE HERRANDO
(Biblioteca Nacional de Madrid).