

ALEJANDRA SAEZ • Tito Francia, compositor latinoamericano. Sugerencias técnico-interpretativas para el abordaje del primer movimiento de su sonata para piano.

Tito Francia, compositor latinoamericano. Sugerencias técnico-interpretativas para el abordaje del primer movimiento de su sonata para piano¹

Tito Francia, Latin American composer. Technical-interpretive suggestions for approaching the first movement of your piano sonata

Alejandra Saez²

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO. ARGENTINA

Resumen. Este trabajo presenta un estudio técnico e interpretativo de la sonata para piano op. 45 del compositor mendocino Tito Francia. El objetivo de este trabajo es aportar sugerencias técnicas que ayuden al pianista a profundizar sobre la interpretación de la obra, además de dar a conocer al compositor y su entorno. A través del abordaje de esta obra se puede observar la tensión tradición-innovación, propia de una generación musical atravesada por su contexto. Las sugerencias técnicas desplegadas en este artículo constituyen una herramienta para el intérprete. Se realiza así un aporte, desde la interpretación instrumental de la obra, definiendo sus particularidades técnicas, sus posibilidades de resolución y su interpretación conceptual, a partir de su articulación con los otros aspectos abordados.

Palabras clave. Piano; Técnica; Sonata; Tito Francia.

Abstract. This work presents a performer's guide for the approach of the piano sonate op. 45, written by the Argentinean composer Tito Francia. With the approach of this piece, this work addressed the contrast or permanence of the artist's compositional elements, detecting basics of tradition versus innovation, typical of a musical generation influenced by its context. A contribution is made, from the performer's perspective of the work, describing its technical peculiarities, its possibilities of resolution, and its conceptual interpretation, articulated with social and historic aspects of its conception as well.

Key Words. Piano; Technique; Sonate; Tito Francia.

¹ Investigación financiada en el marco del proyecto "Prácticas, discursos y construcciones identitarias en músicas populares en Mendoza. Los fundadores del Nuevo Cancionero." avalado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la provincia de Mendoza.

² Profesora adjunta de piano. Facultad de Artes y Diseño. Universidad de Cuyo. Argentina. Master of Music in Piano Performance en Universidad de Florida. Doctor of Musical Arts in Universidad de Florida. Mail: alejandrasaez2014@gmail.com

Introducción

Este trabajo presenta un estudio técnico e interpretativo de la sonata para piano op. 45 del compositor mendocino Tito Francia. A través del abordaje de esta obra, se profundiza el contraste y/o continuidad de los elementos compositivos distintivos del artista, en la que se observa una tensión tradición-innovación, propia de una generación musical atravesada por su contexto. Las sugerencias técnicas desplegadas en este artículo constituyen una herramienta para el intérprete. Se realiza así un aporte, desde la interpretación instrumental de la obra, a través de definir sus particularidades técnicas, sus posibilidades de resolución y su interpretación conceptual, a partir de su articulación con los otros aspectos abordados. El objetivo principal es aportar sugerencias técnicas que ayuden al pianista a profundizar sobre la interpretación de la obra, además de dar a conocer al compositor y su entorno.

Sobre la obra y sus orígenes

El movimiento del Nuevo Cancionero fue la expresión de un proceso de modernidad en el campo de la música popular de Mendoza que expresa un imaginario de renovación sonora e ideológico. Esta proyección alcanza producciones musicales posteriores al mismo movimiento, que a su vez trascienden la dicotomía académico/popular. Entre estas expresiones, se ubica la sonata op.45. Esta obra, escrita en 1989, presenta tres movimientos contrastantes y, según la propia clasificación del autor, se encuadra dentro de sus producciones académicas. No obstante, esta obra manifiesta rasgos comunes con su producción de música popular en cuanto a su planteo armónico y tonal, y no despliega la estructura de forma sonata que podría esperarse en una sonata clásica.

Sobre el compositor

El músico y guitarrista argentino Tito Francia nace en Mendoza en marzo de 1926. Con una formación autodidacta, logró desempeñarse en diversos ámbitos en su extensa carrera. “Su habilidad como guitarrista le permitió lucirse en grupos instrumentales así como también en el rol de acompañante de cantantes; su dominio del instrumento y del lenguaje técnico musical le posibilitó realizar muy buenos arreglos” (García 15).

Su actividad compositiva comienza a partir del año 1941, cuando el joven músico solo tenía 15 años de edad, y se extiende casi ininterrumpidamente hasta 1993, solo once años antes de su desaparición. En su repertorio se cuentan 164 obras, la mayor parte de ellas creadas en Mendoza. Veinticuatro de estas obras fueron compuestas para piano solo, veintitrés obras de cámara, sesenta y nueve obras para piano y voz, tres conciertos para piano y orquesta, dos conciertos para guitarra y orquesta, un concierto para violín y orquesta, ocho obras para guitarra, más un concierto para guitarra y orquesta, un poema sinfónico, además de obras para coro y orquesta. De esta larga lista, solo se editaron diecinueve obras, correspondientes a su repertorio popular. La mayor parte de su obra permanece inédita.

Podemos establecer que, en el caso de las composiciones clásicas, se registran cuarenta y ocho opus a partir del año 1946, más quince obras de juventud, en su mayoría piezas breves para piano que datan del año 1941 (García 16).

Consideraciones estéticas, su pensamiento entorno a la composición

Es importante señalar que el compositor suele subrayar una diferencia entre sus obras clásicas y populares. Este contraste se manifiesta a la hora de elaborar su catálogo, por lo que esta distinción adquiere relevancia en la manera de pensar su obra (García 169). A pesar de esto, Francia considera que en el proceso compositivo no registra grandes diferencias entre su repertorio de música clásica y música popular. En el libro “Tito Francia y la Música en Mendoza, de la radio al Nuevo cancionero,” su autora María Inés García elabora una lista de semejanza, basadas en sus entrevistas al músico y en el análisis musical; cuyas características son sintetizadas en seis puntos:

1. Planteo armónico-tonal general y repertorio de acordes utilizados.
2. Riqueza de armonía y procesos derivados de ella.
3. Estructura general similar para las piezas clásicas breves y las piezas populares.
4. Procesos formales construidos principalmente a partir de la presentación de elementos y reiteraciones.
5. Textura predominante de melodía acompañada.
6. Materiales temáticos derivados de géneros de raíz folklórica o del tango, fundamentalmente de ritmos y rasgos melódicos.

De esta manera, García (169) desarrolla un análisis musical a partir de las entrevistas que realiza al compositor Tito Francia.

Reconocimiento a la obra y al compositor

El tercer movimiento de esta sonata *atonal* fue tocado por primera vez en el examen final de Licenciatura en música de la pianista y concertista Albertina Cresistelli.³ Este examen se realizó abierto al público en el Teatro Universidad, en la ciudad de Mendoza, en julio de 1999. Ese mismo año, se estrena mundialmente en un concierto en el Teatro Independencia de Mendoza y, posteriormente, en Viena (26 de julio de 2002) con gran aceptación del público.

Años más tarde, se realiza un arreglo para trompeta y piano del tercer movimiento, estrenado en el festival “Manzana de las Luces” en Buenos Aires, en dos salas dentro del festival, en marzo del año 2013⁴, con la participación del reconocido trompetista mendocino Roque Cresistelli.

En la entrevista realizada a la intérprete de la sonata, Albertina Cresistelli, ella asegura:

En el sentido del reconocimiento, no puedo recordar que él se quejara de la falta del

³ La concertista argentina, Albertina Cresistelli, nació en la ciudad de Mendoza, en el seno de una familia de músicos y artistas. Ha actuado en importantes salas y teatros de Argentina, Chile, Venezuela, Suiza, México, Austria y Hungría. Recibió su título de postgrado en la Academia Internacional de Música Franz Liszt de Budapest (Hungría). Se formó junto a maestros como el pianista cubano Roberto Urbay, en Argentina; con el pianista y compositor belga Peter Ritzen y con el pianista ruso Leonid Brumberg en Viena y en Hungría, con Sandor Falvai y Angelika Hamory, entre otros.

⁴ Complejo histórico cultural Manzana de las luces, Manzana de las luces Jazz Festival 2013. Buenos Aires Capital.

mismo, sí estaba muy triste por la reciente muerte de su esposa (por cosas personales), pero yo creo que no se lo ayudaba para nada desde afuera. Yo lo que pude ver fue una falta de reconocimiento en la provincia. (Cresistelli 3)

Con respecto al compositor, la pianista señala “...Tito aceptó con beneplácito las sugerencias interpretativas realizadas por mí y siempre estuvo muy conforme con mi interpretación”

Sonata op. 45: generalidades

Esta sonata para piano fue escrita en el año 1989. No se registra ninguna otra composición ese mismo año. El músico retoma su actividad compositiva en 1991 con *Ruralia*, Suite Argentina Op. 46 y su Segunda Sinfonía Hiroshima Op. 47, además de la composición de cinco canciones populares.

Esta sonata se caracteriza por su despliegue pianístico y la importancia otorgada a la melodía. Presenta pasajes de virtuosismo en el primer y tercer movimiento; exige flexibilidad en la muñeca para tocar repeticiones rápidas de acordes de hasta cuatro notas y una abertura de octava en mano derecha.

El primer movimiento está basado en un motivo corto que será el eje generador de todo el movimiento. Se manifiesta así el sentido expresado por el compositor en numerosas entrevistas con García (15), en las que ha expresado su voluntad de usar la melodía como única forma de expresión, con lo que se prioriza y favorece la comprensión del oyente. Con respecto a la forma de este movimiento, la pianista Albertina Cresistelli afirma: “Yo no diría que es una forma sonata tradicional” (Comunicación personal, septiembre 2016). Sobre el estilo técnico de la obra, agrega: Sabemos que Tito era guitarrista. Cuando por primera vez me enfrenté a la obra (cuando se la llevé por primera vez) le dije: Tito, esto es para guitarra”. Para resolver algunos pasajes le sugerí cambios para algunos, que estimo que no están en la partitura original de él. Esos cambios le parecieron fantásticos y los aceptó. En pasajes como los tresillos del medio para la mano derecha (archi-guitarristas) pensándolo lineal terminé resolviéndolos como llevados desde el pulgar, tratando de llevar ese pensamiento guitarrístico a algo pianístico, y comprendiendo que no tenía que sonar exactamente lo que está escrito. Él siempre aceptó que no era pianista y su escritura pianística no estaba desarrollada, entonces en ese aspecto sí me aceptó muchos cambios.

El segundo movimiento es un *adagio triste (mesto)* de 91 compases de duración. Las secciones están definidas por cambios motivicos, texturales, y de diseño, con duraciones dispares. Podría considerarse como el movimiento más cercano a la forma sonata. Presenta una exposición hasta el compás 28, desarrollo desde el compás 29 hasta 59 y re exposición desde el compás 60 hasta el final (comprendiendo una pequeña coda de 10 compases). La primera idea melódica se presenta desde el comienzo hasta el compás 16, con una textura polifónica, a tres y cuatro voces. El comienzo de la segunda idea está marcado por un cambio de textura, con una serie de tresillos en la voz superior, en forma ascendente hacia el registro agudo. Alcanzan la nota más alta del movimiento hacia el final de la sección (mi7). Comprende 12 compases. La siguiente sección comienza en el compás 29 y en ella pueden fácilmente oírse tres voces bien definidas en donde se escuchan desarrollados los temas de la exposición. Esta sección se extiende hasta el compás 59. La sección final puede considerarse re-exposición por la reaparición de los temas iniciales. El

movimiento se mantiene en tempo lento con indicaciones explícitas del compositor de rubatos en los compases 31 y 52.

El tercer movimiento es un desafiante *allegro agitato* (corchea=140) con la indicación: *con fuoco*, agregada por el compositor. Comienza con una serie atonal ascendente que parte de mib 3 de dos compases, que se repite luego casi exactamente a partir de sol 3. La macro-estructura presenta una sección *agitato* hasta el compás 79. En el compás 80, *grave non troppo*, el compositor indica *el adiós (cuasi una letanía)* donde se escucha un cambio de textura, tempo, y registro. Esta nueva sección se extiende hasta el compás 126. En el compás 127, *a tempo*, se retoma la propuesta motivica atonal del comienzo del movimiento, la que se desarrolla hasta el final de la sonata (compás 166).

Análisis y sugerencias para el abordaje del primer movimiento

El primer movimiento presenta una forma particular, configurada por elaboraciones motivicas y derivados de los procedimientos usados. El plan tonal no se aleja de la tonalidad inicial, ya que no se registran modulaciones importantes. El esquema formal podría enmarcarse en una forma ternaria y presenta:

Exposición (1-30)- Desarrollo (31-76)- Re-exposición (77-124)- Coda.

Moderato: exposición

Esta primera parte se elabora a partir de un solo motivo presentado y desarrollado siempre en la tonalidad inicial y puede dividirse en tres secciones. Se abre aquí una disyuntiva sobre si podría considerarse que esta primera parte presenta una forma ternaria, no en su plan armónico, ya que nunca deja la tonalidad inicial, sino en su planteo motivico-melódico.

El tema principal se presenta en sol menor (a pesar de que no se registra cadencia que lo confirme). Sugerencia técnica: especial énfasis en los calderones expresivos de los compases uno y cuatro continuando la línea hasta el compás siguiente. El compás 5 manifiesta una nueva dificultad técnica: apertura de octavas en mano derecha con acentos dinámicos en cada uno. Se sugiere total control del equilibrio sonoro (priorizando la superior).

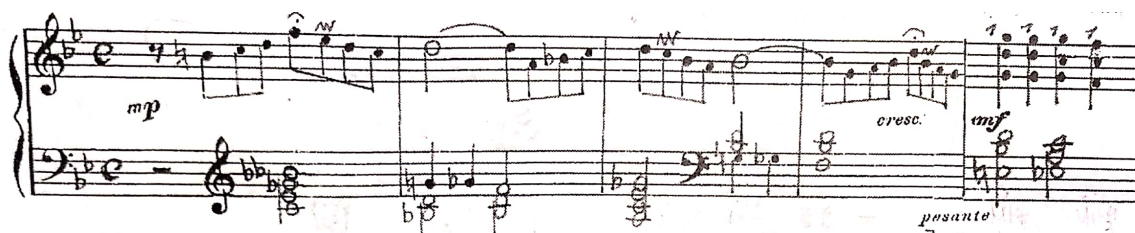


Figura 1. Ejemplo 1: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 1-5. Fuente: Elaboración propia.

La exposición comienza con una cadencia plagal iv7 (acorde disminuido con 7ma disminuida)- i6 y presenta una duración de 11 compases. En el último acorde del compás 11, podemos escuchar una dominante (interpretada por enarmonía) (re-fa#-la-do) que resolverá con retardo en el tercer tiempo del compás 12 a un i6. Se toman estos indicios para sustentar la decisión en cuanto a la tonalidad de sol menor.

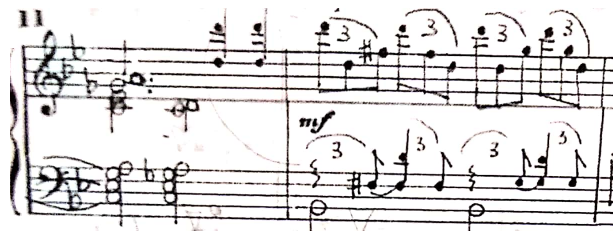


Figura 2. Ejemplo 2: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 11-12. Fuente: Elaboración propia.

En el compás 12 (con levare) comienza lo que podría considerarse una transición con abundancia de cromatismos y movimientos por semitono, pero sin registrar transposiciones importantes o duraderas. Esta transición tiene una duración de 19 compases en total. Los primeros seis compases presentan una textura a tres voces, con pedal en el bajo en blancas. Esta melodía se mueve por cromatismo ascendente los últimos dos compases de esta transición con lo que se prepara una resolución que finalmente elude: dominante de la dominante que va a la dominante que resuelve en un VI en tiempo fuerte del compás 18. En el compás 12, la textura se transforma en tres voces, como se menciona anteriormente: bajo y media en mano izquierda, superior en mano derecha, haciendo tresillos. Sugerencia técnica: para mejor entendimiento del oyente, el intérprete deberá enfatizar las líneas de la mano izquierda como hilo conductor del segmento. Los tresillos de la mano derecha deberán ejecutarse livianos y con la ayuda de una muñeca flexible que impulse cada uno en su primer sonido para lograr agilidad y restar pesadez al pasaje. Esta técnica se acentúa en el compás 18, en donde ambas manos deberán ejecutar tresillos en movimiento contrario. La primera nota de cada uno será la guía para el intérprete, conduciendo una línea implícita que dará continuidad al pasaje. Este pasaje se extiende hasta el compás 26, con la misma impronta técnica.



Figura 3. Ejemplo 3: Sonata op. 45, Tito Francia. Compás 18. Fuente: Elaboración propia.

El compás 27 presenta una línea cromática descendente (se extiende desde si-4 hasta re-2) en el bajo, seguido de 3 compases que preparan para la aparición del tema principal en la tonalidad inicial, pero esta vez con una textura más densa. Sugerencia técnica: se recomienda a partir del compás 31 balancear el equilibrio sonoro a las notas superiores, combinando con una apertura flexible y controlada de la mano derecha, ya que el tema se presenta con acordes de cuatro notas. La densidad sonora de este segmento (compás 31 al compás 36) debe ser abordada por el pianista con liviandad (entendida como control del peso del brazo y muñeca) y dominio del tempo indicado.

ALEJANDRA SAEZ • Tito Francia, compositor latinoamericano. Sugerencias técnico-interpretativas para el abordaje del primer movimiento de su sonata para piano.



Ejemplo 4: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 31-37.

A menudo, pasajes contruidos casi íntegramente con acordes en ambas manos, con acentos en cada uno e indicaciones dinámicas FF corren el riesgo de ser interpretados de manera entrecortada y agresiva. Se sugiere considerar con calma el dominio de la fuerza requerida por el compositor, dosificándola de manera que se eviten efectos físicos adversos como endurecimiento del brazo a la hora de la interpretación.

Desarrollo

El desarrollo comienza en el compás 31 con un cambio de textura en relación con lo anterior, ya que el tema principal se encuentra en la voz superior de una sucesión de 3 acordes disminuidos en línea ascendente (de tres y cuatro notas) y cuatro acordes de séptima en línea descendente. Sugerencia técnica: balance hacia la voz superior, redistribuyendo el peso en la mano derecha hacia la línea superior, tocada con el quinto dedo de la mano derecha. Cada acorde está marcado con un acento, además de una indicación dinámica *F* (*forte*). Esta sugerencia del compositor exige un gran desgaste de energía por parte del intérprete, ya que además se mantiene durante seis compases. Es importante dosificar la fuerza de ambos brazos de manera que el pasaje no produzca incomodidades, ni dolores musculares.

Si se compara la estructura de esta sección con la exposición, podemos ver que el tema realiza cambios en su micro estructura. Sugerencia técnica: para el pasaje de los compases 39-41, el interprete deberá mantener liviandad absoluta para lograr fluidez en ambas manos. Además, puede considerarse una línea implícita (tercero y cuarto tiempo de los compases 40 y 41), para dirigir mejor el discurso y restar peso, aliviando las manos.



Figura 5. Ejemplo 5: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 38-41. Fuente: Elaboración propia.

En el compás 42 nos encontramos con la línea melódica en la mano izquierda, octavada, mientras la mano derecha realiza tresillos ligeros con notas dobles. El balance de las voces debe modificarse. Sugerencia técnica: para el abordaje de los tresillos en mano derecha se deberá mantener una rotación flexible de la muñeca, destacando la línea inferior (sol, la, si) y la línea superior en los tiempos siguientes (re, do, si, la, si). Mantener el pulgar con peso en la mano derecha ayudará a destacar una línea implícita que se desempeña como contraparte que enriquece la línea principal. La atención debe dirigirse a la mano izquierda como conductora del pasaje.

Un nuevo cambio de textura se registra en el compás 49 hasta 54, donde se desarrolla la segunda parte del motivo inicial (presentado anteriormente en el compás 2 y 3). La independencia de voces produce un cambio en relación con la indicación pesante de los compases anteriores. Se busca un cambio dinámico al *MF*. De esta manera, se inicia un largo retorno a una mayor tranquilidad y reposo que tendrá una duración de 28 compases.



Figura 6. Ejemplo 6: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 49-54. Fuente: Elaboración propia.

Especial atención requiere el pasaje de los compases 65, 66 y 67, en los cuales se producen rápidos cambios de registro con saltos de quinta y sexta en la mano derecha. Sugerencia técnica: para el tema de los desplazamientos, saltos, sonidos alejados y octavas alejadas, debe recurrirse a la memoria motriz. La técnica del arrastre es muy efectiva, siempre se debe tomar en cuenta la distancia que tiene que existir entre el teclado y la mano, ya que, si solamente arrastramos sobre el teclado, no vamos a lograr los efectos necesarios para las articulaciones. La memoria motriz tiene

que ser utilizada en todos los casos, ya que la visión hacia el teclado puede ser en algunos casos distractora (Chávez 49).

Figura 7. Ejemplo 7: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 64-69. Fuente: Elaboración propia.

Este pasaje prepara la vuelta al tema principal que se escuchará en el compás 77, tal cual se lo presentó en el inicio de la obra. De esta manera, se marca el comienzo de la re exposición.

Re-exposición

Esta sección comienza en el compás 77 con una indicación *nostálgico* a tempo inicial luego de un *rallentando* de dos compases. El tema inicial vuelve a escucharse exactamente como se presentó en el compás 1, y en esta sección se extiende hasta el compás 87. A partir del compás 88, se sigue desarrollando la idea inicial a través de la utilización del material motivico de los primeros cuatro tiempos de la obra. Otra variación del motivo inicial se produce en el compás 91, el que muestra un cambio de registros constante, además de una modificación de textura (4 voces). Sugerencia técnica: destacar la línea de la melodía ubicando en distintos planos sonoros cada voz. En orden de prioridad, debería destacarse la línea superior de la mano derecha en primer lugar, el bajo de la mano izquierda en segundo lugar y las voces del tenor y contralto en tercer lugar. A partir del compás 93, se intensifica la dificultad agregando octavas a la línea de la mano derecha durante tres compases, lo cual facilita el balance dinámico.

Figura8. Ejemplo 8: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 91-93. Fuente: Elaboración propia.

En el compás 98, la línea melódica se escucha en la mano izquierda acompañada por

tresillos en la mano derecha. Sugerencia técnica: se aplica el mismo criterio que se aplicara con anterioridad al pasaje del compás 42-46.



Figura 9. Ejemplo 9: Sonata op. 45, Tito Francia. Compás 98. Fuente: Elaboración propia.

En el compás 109, vuelve la idea inicial en la mano derecha, esta vez octavada, y se mantiene desde distintas alturas, variando el acompañamiento y la textura (a tres voces a partir del compás 116 hasta 119 por ejemplo). Sugerencia técnica: para los primeros compases (110, 112, 113, 115), en donde los saltos son más pronunciados en la mano derecha, se aplica el criterio usado con anterioridad para el abordaje del pasaje de los compases 66, 67. Memoria motriz y arrastre.



Figura 10. Ejemplo 10: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 110-113. Fuente: Elaboración propia.

Vivace: coda

Esta sección se caracteriza por su virtuosismo y fluidez, solo comparable a la coda de los conciertos clásicos, en las cuales el pianista mostraba todo su brillo y esplendor y hacía alarde de sus virtudes técnicas como solista. Comprende 48 compases (desde el compás 125 hasta el compás 172), estructurada por momentos como *cuasi una fantasia* por su carácter improvisatorio. Su estructura es libre. Se puede observar una primera parte más virtuosa, desde el compás 125 hasta la aparición del tema inicial (con diferente ritmo), en el compás 143. Los últimos siete compases presentan el tema por última vez en octavas para ambas manos, en movimiento contrario; se convierte en uno de los pasajes técnicamente más comprometidos de la sonata.



Figura 11. Ejemplo 11: Sonata op. 45, Tito Francia. Compases 166-170. Fuente: Elaboración propia.

Sugerencia técnica: se deberá tener especial atención con el agarrotamiento del antebrazo. Para mejorar la velocidad de las octavas se pueden hacer una serie de ejercicios, siempre vigilando la tensión del brazo. Por ejemplo, dividir el pasaje de octavas en grupos de 2, y luego de 3. Esos grupos deberán ejecutarse de manera rápida y ligera, marcando un ligero apoyo sobre la última octava de cada grupo y revisando la tensión del brazo. A mayor velocidad dentro de cada grupo, mayor descanso entre un grupo y otro.

Conclusiones

El presente artículo desarrolló sugerencias técnicas para el intérprete a utilizar a la hora de resolver pasajes de difícil ejecución. Para un mejor entendimiento y una comprensión más profunda de la misma, se recomienda escuchar también la obra popular del compositor. La caracterización del lenguaje particular de Tito Francia ha sido abordada en anteriores trabajos, especialmente en el de María Inés García (2009). Allí se postula que el lenguaje particular de su música popular y clásica es semejante, en tanto comparten diversas características, como el planteo armónico-tonal general, la textura, los materiales temáticos y la forma. Asimismo, sus elecciones se entienden a partir de la consideración de las relaciones entre sus diversas prácticas musicales, la compositiva, la de músico de radio y la de fundador del Nuevo Cancionero.

Este trabajo expuso las características compositivas más destacadas de la obra y el compositor, con el objeto de profundizar sobre la interpretación de la sonata, además de dar a conocer al maestro Tito Francia y su entorno. Las sugerencias técnico-interpretativas aquí expuestas fueron revisadas y puestas en práctica por alumnos en distintas etapas de desarrollo de sus carreras y por pianistas profesionales, resultando de gran aporte para la resolución de pasajes complejos. Esta obra debe considerarse como la producción de un compositor popular, principalmente guitarrista; que amaba la música clásica y que sentía orgullo de poder escribir en el estilo. “Es importante que el intérprete no aborde la obra reproduciendo literalmente lo que está escrito, sin destacar colores y articulaciones, sin ir más allá, fundamentalmente porque no es un compositor clásico de base” (Cresistelli, 4). Las sugerencias técnicas presentadas en este artículo constituyen una herramienta más, que el intérprete puede utilizar a la hora de resolver fragmentos de difícil ejecución. Para un mejor entendimiento y una comprensión más profunda de la misma, se recomienda escuchar también la obra popular del compositor.

Bibliografía

- Chávez, Paula Gabriela. “Estrategias de estudio utilizadas por pianistas ciegos”. *IX Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la música*. Buenos Aires, 2010. 74-79.
- García, María Inés. “Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”. *Música en América Latina. II Congreso latinoamericano IASPM* (Rodrigo Torres ed.). Santiago de Chile: FONDART, 357-364, 1999.
- . *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- . “Música y radio en Mendoza, Argentina: la práctica musical de Tito Francia”, *Latin American Music Review* 24, 2 (2003): 252-269. Impreso.
- . “‘La vida vuelve’. Préstamos y articulaciones en la obra musical de Tito Francia”. *VI Congreso Rama Latinoamericana IASPM*, Buenos Aires, 2005. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspmla.html>.
- . “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. *VII Congreso Rama Latinoamericana IASPM, La Habana, 2006*. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MariaInesGarcia.pdf>
- . *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2009.
- Meyer, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.
- Tagg, Philip. “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular Music*, N° 2. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-67, 1982.

Recibido: 12 de Noviembre de 2020

Aceptado: 21 de Diciembre de 2020