

1
2 eg.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA



FRAGMENTOS

EL COLOR TONAL EN LA GUITARRA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN EL
AREA DE GUITARRA

P R E S E N T A:

MARCO FLAVIO ARIZA QUIÑONEZ

MEXICO D.F.

1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

275742



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

FRAGMENTOS

El color tonal en la guitarra

REGISTRO PÚBLICO
03-1998-062312255900-01

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción total o parcial de la obra
por cualquier medio de impresión o fotocopiado
sin el consentimiento del autor.

*a mi Madre,
cuyo ejemplo en la vida
ha sido mi inspiración.*

*Para todos aquellos
cuya pasión
la guitarra es la vida.*

ÍNDICE

Reconocimientos.....	i
Prefacio.....	iii
INTRODUCCIÓN.....	1
I. ANTECEDENTES.....	5
24 Caprichos. Marco Aurelio Zani de Ferranti	
36 Caprichos. Luigi Legnani	
24 Preludios. Manuel M. Ponce	
II. LA TONALIDAD EN LA GUITARRA (I).....	9
Características sonoras	
Consecuencias derivadas de las características sonoras	
III. LA TONALIDAD EN LA GUITARRA (II).....	11
Afinación	
Dificultades técnicas	
Clasificación de las tonalidades	
IV. LOS FRAGMENTOS.....	15
Digitación	
Sugerencias	
FRAGMENTOS <i>el color tonal en la guitarra. OPUS 1</i>	17
Simbología	18
FRAGMENTO I <i>en Do mayor. Calmo</i>	19
FRAGMENTO II <i>en La menor. Muy movido</i>	20
FRAGMENTO III <i>en Sol mayor: Moderato</i>	22
FRAGMENTO IV <i>en Mi menor. Grave</i>	24
FRAGMENTO V <i>en Re mayor. Tranquillo-più mosso</i>	26
FRAGMENTO VI <i>en Si menor. Allegro</i>	28
FRAGMENTO VII <i>en La mayor. Allegro moderato</i>	30
FRAGMENTO VIII <i>en Fa sostenido menor. Movido</i>	32
FRAGMENTO IX <i>en Mi mayor. Andante cantabile</i>	34
FRAGMENTO X <i>en Do sostenido menor. Moderato</i>	36

FRAGMENTO XI en <i>Si mayor</i> . Lento	38
FRAGMENTO XII en <i>Sol sostenido menor</i> . Cómodo ma rítmico	40
FRAGMENTO XIII en <i>Fa sostenido mayor</i> . Presto	42
FRAGMENTO XIV en <i>Re sostenido menor</i> . Adagio	44
FRAGMENTO XV en <i>Do sostenido mayor</i> . Tranquillo	46
FRAGMENTO XVI en <i>La sostenido menor</i> . Allegretto ma rítmico ..	48
FRAGMENTO XVII en <i>Do bemol mayor</i> . Tranquillo	50
FRAGMENTO XVIII en <i>La bemol menor</i> . Moderato	52
FRAGMENTO XIX en <i>Sol bemol mayor</i> . Ad libitum	54
FRAGMENTO XX en <i>Mi bemol menor</i> . Moderato	56
FRAGMENTO XXI en <i>Re bemol mayor</i> . Andante cantabile	58
FRAGMENTO XXII en <i>Si bemol menor</i> . Allegro moderato	60
FRAGMENTO XXIII en <i>La bemol mayor</i> . Swing vivo	62
FRAGMENTO XXIV en <i>Fa menor</i> . Tempo di Habanera	64
FRAGMENTO XXV en <i>Mi bemol mayor</i> . Allegretto con brío	66
FRAGMENTO XXVI en <i>Do menor</i> . Andantino	68
FRAGMENTO XXVII en <i>Si bemol mayor</i> . Moderato	70
FRAGMENTO XXVIII en <i>Sol menor</i> . Andante-Allegro	72
FRAGMENTO XXIX en <i>Fa mayor</i> . Adagietto con rubato	74
FRAGMENTO XXX en <i>Re menor</i> . Lento-Allegretto malinconico ...	76
CITAS.....	78
BIBLIOGRAFÍA.....	79

Reconocimientos

Quiero extender mi más sincero gesto de agradecimiento a las personas que de alguna manera colaboraron en este proyecto y cuyo estímulo, apoyo y crítica fueron determinantes en el resultado del mismo.

En primer lugar, a **mi querida Madre**, quien tras una vida llena de penalidades, jamás doblegó sus esfuerzos porque mis más caras aspiraciones se vieran realizadas. Sin ella, nada de esto hubiera existido.

Al guitarrista, compositor y maestro **Julio César Oliva**, quien dirigió el proyecto de la manera más acertada: su gran experiencia y sus oportunos comentarios y sugerencias me dieron plena confianza y objetividad en la realización de este trabajo.

Al guitarrista y maestro **Juan Carlos Laguna**, mi maestro de guitarra, que a través de los años me hizo romper con esquemas erróneos de concepción instrumental y me forjó un ideal de perfección.

Al guitarrista **Gonzalo Salazar**, por compartir sus concepciones guitarrísticas.

A la compositora **Leticia Armijo**, quien fue responsable de mi aprendizaje y manejo del programa musical por computadora.

Al ingeniero de grabación **Roberto de Elías**, quien supo darme confianza a través de su experiencia en los momentos difíciles de la grabación de los Fragmentos.

Al guitarrista y maestro Sinaloense **Heriberto Soberanes**, por compartir sus conocimientos guitarrísticos, además de facilitarme los 24 Preludios de Manuel M. Ponce en la Edición de Miguel Alcázar.

Al pintor y músico **Rodrigo Cruz**, por los 36 Caprichos de Luigi Legnani.

También agradezco a la **Escuela Nacional de Música** y a **Fundación UNAM** por la beca de apoyo otorgada para la realización de este proyecto.

Finalmente, quiero darle de manera muy especial, mil gracias al catedrático, amigo y discípulo mío, Dr. **Jorge García**, por su desinteresado e invaluable apoyo en la parte más importante de mi formación como músico, además de su gran calidad como persona.

A todos ustedes les estoy conmovidamente agradecido por darme la oportunidad de soñar y vivir el sueño...

Marco Flavio Quiñónez.

Prefacio

A lo largo de la historia de la música, han sido poco frecuentes los casos en que un compositor dedique parte de su trabajo a alguna obra didáctica, y en la que el objetivo primordial sea reunir todas las tonalidades existentes de acuerdo a lo que las reglas de la teoría de la música estipula. La excepción es Bach con El clave bien temperado.

Otros grandes compositores contribuyeron en alguna medida con este propósito, aunque no necesariamente fueron estrictos en obedecer dichas reglas; a este respecto tenemos, en orden cronológico, obras maestras como las sonatas de Scarlatti, las de Beethoven, los estudios y preludios de Chopin, los de Scriabin y los de Rachmaninov.

Concretamente, en el ámbito de la guitarra, el siglo XIX nos muestra algunos ejemplos en este aspecto, los más relevantes son: Estudios de Sor, Giuliani, Carulli, Legnani, Regondi, Coste y Aguado.

En el presente siglo la figura de Manuel M. Ponce nos lega 24 Preludios; posteriormente Villa-Lobos escribe 12 Estudios y Brouwer 20 Estudios. Yo en lo particular, compongo "Catorce Estudios a través de la escala".

Todas estas obras, a excepción de El clave bien temperado, no fueron escritas con el propósito de seguir fielmente todas las tonalidades en el orden teórico, los motivos por los cuales fueron escritos, son un tanto ajenos a lo que nos ocupa.

Es de tomarse en cuenta, por lo tanto, el trabajo que ahora realiza Marco Flavio Quiñónez con sus 30 Fragmentos, que recorren todas las tonalidades como, hasta donde yo tengo conocimiento, nunca antes se había hecho.

Esto, seguramente servirá de antecedente para el repertorio guitarrístico, sus intérpretes y sus compositores.

Julio César Oliva.

INTRODUCCIÓN

El período barroco fue escenario de uno de los cambios más significativos en la historia del quehacer musical europeo, como nunca antes, se gestó un proceso de incalculable valor para la música, como ésta se alejaba del contrapunto vocal y se inclinaba hacia la naciente armonía instrumental, exigía una reestructuración en su sistema armónico que respondiera a esta nueva tendencia. La respuesta se encontró en el uso y la implantación definitiva de las escalas mayores y menores.

Estas escalas, a diferencia de los modos antiguos, dieron un impulso mayor hacia su nota central, con lo cual dicho impulso se convirtió en la fuerza más poderosa de la música. Ahora, cada acorde podía asumir una función plenamente definida en relación con la nota principal, y no sólo eso, los compositores de esa época aprendieron rápidamente a explotar la oposición entre el acorde pasivo y el activo. Así también, el movimiento de la tonalidad original a la contrastante y su retorno, se convirtió en un elemento importante en la formación de la estructura musical. De esta forma, los compositores concibieron formas más amplias de música instrumental.

Este fue el corolario de una intensa y ardua labor por parte de los músicos a través de varios siglos de incansables búsquedas y pruebas.

El problema más fuerte al que se enfrentaron los músicos que asumieron plenamente el sistema tonal fue el de la afinación, los instrumentos de teclado de esa época eran afinados de acuerdo con las leyes acústicas que Pitágoras descubriera dos mil años antes.

Esta clase de afinación producía un sonido puro en las tonalidades que contenían hasta tres *bemoles* o *sostenidos*, pero los intervalos sonaban cada vez más desafinados conforme se añadían más intervalos.

El sistema Pitagórico de afinación no encajaba felizmente en el uso de toda la gama tonal: mientras se usaran las teclas blancas todo funcionaba perfectamente, pero en cuanto se incluían las teclas negras, dicho sistema ya no era del todo funcional.

El primer músico y teórico que manifestó la necesidad de hacer un ajuste en la afinación fue el español Bartolomé Ramos de Pareja en su obra *De música práctica*¹. Tratado escrito en 1472 y publicado en 1482, aunque no explicaba las consecuencias que tal ajuste podía tener.

Dado que la música instrumental adquiría cada vez más preeminencia, se hizo necesario el dominio de todas las tonalidades y esto implicaba, por lo tanto, contar con un ajuste en la afinación que permitiera el manejo de todas las tonalidades sin verse en la necesidad de modificar la afinación en cada obra de distinta tonalidad. Este ajuste se conoce como **temperamento** e implica la distribución exacta de los doce tonos que contiene una octava.

El músico que consolidó en forma práctica todas estas ideas acerca de la afinación fue Juan Sebastian Bach, sin duda él llegó a la misma conclusión que sus predecesores, dado su extremo interés por todo lo concerniente a la tonalidad. Bach escribió una obra demostrativa en dos tomos: *El clave bien temperado*, en la cual podían

ser manejadas las 24 tonalidades sin resentir los perjuicios de la desafinación, sus cuarenta y ocho preludios y fugas demuestran la viabilidad de dicho sistema.

El interés tan marcado en Juan Sebastian Bach por todo lo concerniente a la tonalidad y sus soluciones, es algo que a través de los años me intrigó de sobremanera, y esta expectación fue reforzada por los trabajos análogos que realizaron Beethoven con sus 32 Sonatas, Chopin y sus 24 Preludios y los 24 Caprichos de Paganini.

Me resultaba evidente que la comprensión y manejo de la gama tonal completa, era una herramienta indispensable para mis capacidades creativas y que, rechazar un conocimiento de tan monumental importancia, simplemente no me era posible.

Por otra parte, lo que en un momento dado sentí como compositor, fue la necesidad de trabajar en forma sistemática y progresiva, sobre todo, crear una base tan sólida como fuera posible que me permitiera asimilar plenamente todo lo concerniente al campo de la composición (las formas, la armonía, el contrapunto, etc.), y específicamente para la guitarra.

Dadas las innegables capacidades polifónicas y armónicas de la guitarra, al conocer el círculo tonal por quintas, me quedé pensando que jamás había tocado obra alguna en varias de esas tonalidades (sobre todo aquellas que cuentan con un buen número de alteraciones), como Mi *bemol* menor o Re *bemol* mayor entre otras, y que seguramente debían existir trabajos similares a los de Bach o Chopin, cuando menos.

Y ciertamente encontré el número 24:

- **24 estudios, opus 100.** Mauro Giuliani.
- **24 preludios.** Ferdinando Carulli.
- **24 caprichos de Goya, opus 195.** Mario Castelnuovo Tedesco.

Y varios trabajos más con títulos similares, pero sin tener absolutamente nada que ver con la gama tonal completa: se repiten con frecuencia tonalidades como Do, Re, Mi y algunas más, pero no aparecen tonalidades con cinco o seis alteraciones. En realidad, en estas obras, el número 24 nada tiene que ver con el manejo de las tonalidades en su totalidad.

Hubo un trabajo que sí tenía que ver con el tema que buscaba, "*La guitarra bien temperada*", de Mario Castelnuovo Tedesco. Veinticuatro Preludios y Fugas en todas las tonalidades. Desafortunadamente, dicho trabajo lo rechacé para mi estudio, pues fue hecho para dúo de guitarras, y mi interés estaba centrado en la guitarra como solista.

Gracias a dos estimadas personas pude conseguir lo que tanto tiempo anduve buscando para el instrumento solo: dos trabajos que abordaban todas las tonalidades mayores y menores. Estas obras son: 36 Caprichos del compositor italiano Luigi Legnani y 24 Preludios del insigne compositor mexicano Manuel M. Ponce.

Me avoqué a estudiar este par de obras, en especial esas tonalidades raras que tanto me intrigaban, y caí en la cuenta del porqué la carencia de dicho material: las exigencias técnicas para esas tonalidades "extrañas" no son difíciles sino muy difíciles, y los resultados no muy satisfactorios.

Pareciera ser que las grandes y sorprendentes posibilidades tímbricas de la guitarra han orientado a los compositores de todas las épocas a buscar el color en el instrumento mismo y no en la gama tonal, quizás como resultado de la complejidad técnica que presentan ciertas tonalidades y no por falta de interés en las mismas.

Los trabajos de Legnani y Ponce resultan ser trabajos raros para el repertorio guitarrístico, pero muy valiosos, pues dan cuenta de los terrenos inexplorados que hay por delante ensanchando aun más el horizonte de las posibilidades expresivas que tiene la guitarra.

Estas ideas me impulsaron, poco a poco, a la realización de un trabajo similar que pudiera enriquecer este tópico del repertorio guitarrístico, y lo que terminó de reforzar mi idea de un proyecto de tal naturaleza, fue la necesidad de crear un vínculo más estrecho entre el estudio de la armonía y el de la guitarra: contar con un material propio de los guitarristas, para análisis y comprensión de la tonalidad y sus características, y también ennoblecer de manera digna a la guitarra al abrir sus posibilidades de ejecución en tonalidades rara vez abordadas.

De esta manera, decidí hacer una obra basada en el uso de todo el espectro tonal. Me dí a la tarea entonces, de abordar este proyecto, aunque de forma modesta, y componer piezas breves en los doce tonos existentes, tanto en el modo mayor como en el menor. Dichas piezas las intitulé "**Fragmentos**".

Opté por trabajar con la totalidad de las armaduras. Si decidí hacer esto no fue por capricho o por desconocimiento de los procedimientos de enarmonización, sino más bien porque me resultaba indispensable, por una parte, trabajar cuanto se pudiera en esos terrenos inexplorados por mis oídos y por mis dedos. Y por otra parte, hacer uso completo de las armaduras, tanto en *sostenidos* como en *bemoles* para dar cuenta de su uso en el diapasón.

La forma en que organicé mis Fragmentos fue por orden de quintas justas ascendentes empezando por Do mayor y su relativo menor. Al cambio de *sostenidos* a *bemoles* rompo el ciclo de quintas, pero lo retomo una vez que estoy en Do *bemol* mayor y su relativo.

Al comenzar a explorar por tonalidades jamás usadas, me enfrenté a la tremenda dificultad de hacer algo plenamente satisfactorio, tanto técnica como musicalmente. A toda costa me esforcé por realizar piezas que no atentaran contra los límites del esfuerzo físico y con las características que le son propias a la guitarra.

El ideal que tengo respecto a cómo debe ser construida una frase en la guitarra, es que ésta debe estar respaldada de principio a fin por una sonoridad continua o discontinua pero con un ritmo dentro de sí, y por supuesto, que éste sea lógico. Esta sonoridad a la que me refiero es la producida por los armónicos generados, esto es, que cuando una frase tiene cortes involuntarios, se mata esa sonoridad que otorga una esencia mágica a nuestro instrumento, y por lo tanto desmerece la ejecución.

Al asumir el reto que implicaba trabajar con tonalidades difíciles, no solo debía resolver de manera eficiente el aspecto técnico, sino también, y el más importante, el de mi ideal sonoro: que los treinta Fragmentos sonaran como algo natural y propio de la guitarra.

Marco Flavio Quiñónez.

I

ANTECEDENTES

Es muy probable que los más grandes guitarristas después del siglo XVIII estuvieran al tanto de las dificultades que implicaba el manejo de ciertas tonalidades, pero porqué no escribieron un trabajo basado en la gama tonal completa, es algo que no queda del todo claro, pues ellos eran poseedores de una gran técnica instrumental y es bien sabido de su virtuosismo sin par.

24 Caprichos

Marco Aurelio Zani de Ferranti

El primer trabajo sobre las tonalidades que al parecer existió, fue el del guitarrista y compositor italiano **Marco Aurelio Zani de Ferranti**, *24 Caprichos*² en todas las tonalidades, publicados en tres partes: opus 11, opus 18, y opus 26. Por desgracia los opus 18 y 26 se extraviaron, y tan solo se conocen ocho de los *24 caprichos* contenidos en el opus 11.

36 Caprichos

Luigi Legnani

El segundo trabajo se debe a otro gran virtuoso de la misma época: **Luigi Legnani**, quien compuso *36 Caprichos*³, presumiblemente inspirado en su colega y amigo, el violinista Niccolò Paganini.

Los *36 Caprichos* de Legnani escritos sobre todas las tonalidades, tanto mayores como menores, vieron la luz pública por primera vez en 1822, y aunque parece que han gozado de cierta popularidad, llama la atención un comentario que aparece en la introducción de la edición Chanterelle³ a los Caprichos:

" Aunque los Caprichos de Legnani han sido parte del repertorio por algún tiempo, las presentaciones de los mismos en concierto o grabaciones han sido esporádicas, en parte por su gran dificultad -muchos de los Caprichos sólo son efectivos si se les toca en forma rápida- y en parte por los estudios que realizaron Coste, Giuliani y particularmente Sor".

Estos últimos fueron los guitarristas más sobresalientes de la época, y su aportación al repertorio es vasta y por demás reconocida.

Aparte del trabajo de Ferranti, por desgracia perdido, al parecer no existe otro trabajo de la misma época más que el de Legnani.

Sus Caprichos son piezas breves que muestran un claro dominio del estilo por parte del compositor, aunque con poca eficacia para evitar el continuo uso de cejillas en las tonalidades difíciles; se puede notar un marcado contraste en cuanto a la dificultad entre piezas que tienen hasta tres alteraciones, de las que tienen cuatro, cinco o seis.

Legnani distribuye sus Caprichos dentro del espectro tonal de la siguiente manera:

- | | | |
|--------------------|-------------------------|------------------------|
| 1. Do mayor | 13. Re menor | 25. La mayor |
| 2. Mi menor | 14. La bemol mayor | 26. Do sostenido menor |
| 3. Sol mayor | 15. Si menor | 27. Sol mayor |
| 4. La menor | 16. Re bemol mayor | 28. Do mayor |
| 5. Re mayor | 17. Sol mayor | 29. Fa sostenido menor |
| 6. Fa mayor | 18. Fa menor | 30. Do mayor |
| 7. La mayor | 19. Si mayor | 31. La mayor |
| 8. Mi bemol mayor | 20. Sol menor | 32. Si bemol menor |
| 9. Mi menor | 21. La mayor | 33. Re mayor |
| 10. Si bemol mayor | 22. Do menor | 34. Fa mayor |
| 11. Mi mayor | 23. Fa sostenido mayor | 35. Mi bemol menor |
| 12. Do mayor | 24. Sol sostenido menor | 36. Mi mayor |

Como se verá, la distribución está hecha en forma arbitraria y sin una relación tonal, así como la repetición de ciertas tonalidades.

A no ser que se demuestre lo contrario, el de Legnani, es el primer trabajo que aborda todas las tonalidades.

24 Preludios

Manuel M. Ponce

El tercer trabajo y segundo en existencia, es el de los *24 Preludios*⁴ de **Manuel M. Ponce** editados por Miguel Alcázar.

Según los manuscritos encontrados por Alcázar, Ponce concibió esta obra para todas las tonalidades, tanto mayores como menores y en una relación tonal de quintas ascendentes a excepción de la parte de los *bemoles* que va por quintas descendentes, pero que finalmente Alcázar los acomodó por quintas ascendentes.

De los *24 Preludios*, Miguel Alcázar encontró tan sólo 22 entre los manuscritos de Ponce, los faltantes eran los de Si menor y Sol mayor. El de Si menor lo tomó de un manuscrito de bocetos para guitarra del mismo compositor, y el de Sol mayor, es una transcripción que el propio Alcázar hizo de un canon llamado "Cuando la aurora..." escrito por Ponce.

El guitarrista español Andrés Segovia, quien trabajó en estrecha colaboración con Manuel M. Ponce durante muchos años, no estuvo satisfecho con el proyecto y tan sólo editó doce, haciendo un nuevo ordenamiento que nada tenía que ver con la idea original de Ponce:

"Por cierto que los preludios no son practicables en el sentido que han sido concebidos. Resultan la mayor parte de una dificultad incompatible con el carácter de estudios elementales que les da la escala de que van precedidos, y otros totalmente imposibles. Entonces he imaginado hacer a Schott (sic) la proposición de que los edite en cuatro cuadernos de a seis cada uno y sin tener relación tonal. Y ha aceptado. Ayer le envié los seis del primer cuaderno, que son estos: Fa sostenido menor, La mayor, Si mayor, Re menor, Fa sostenido mayor y el de Si bemol menor que he tenido que transportarlo a Si natural porque en el tono original no era posible. He suprimido las escalas ¿estás de acuerdo? Me llevaré los otros a París para enseñártelos y ver de modificarlos (sic).

Siento darte todavía trabajo con esto, pero no hay más remedio. Si mientras los has compuesto hubiésemos estado juntos, todo hubiese resultado bien"⁵.

Es evidente que existe una renuencia hacia ciertas tonalidades, por las implicaciones técnicas que éstas presentan, pero ¿cuáles son estas implicaciones? ¿cuáles son las tonalidades fáciles y cuáles las difíciles? ¿qué es lo que las hace ser tan difíciles? y ¿cuáles son las características sonoras de la guitarra?

Estas fueron las preguntas que me llevaron a indagar varios aspectos concernientes a la naturaleza del instrumento así como sus posibilidades técnicas y expresivas.

II

LA TONALIDAD EN LA GUITARRA (I)

El interés que reviste para mí el asunto de las tonalidades me ha llevado a reconsiderar la forma de ejecutar la guitarra y la forma de componer también.

A través del tiempo que he tocado la guitarra me he dado cuenta que no es suficiente el dominio que uno tenga sobre el diapasón para hacer sonar bien una obra o para crear algo. Se debe atender además, a la naturaleza del sonido una vez producido.

Tras observar y meditar sobre ciertas características que el sonido adquiere en la guitarra, fue que pude establecer ciertos criterios para poder abordar de la manera más efectiva posible los problemas que se manifiestan en cada tonalidad.

Características sonoras

El sonido adquiere características muy particulares dependiendo del instrumento que lo genere. En la guitarra, sus particularidades a saber, son las siguientes:

1. *La duración del sonido es corta.*

Una vez realizado el ataque sobre la cuerda escogida y producido el sonido, éste tiende a desaparecer rápidamente.

A diferencia de los instrumentos de aliento o cuerda frotada, un guitarrista no tiene la más mínima posibilidad de controlar a voluntad el desarrollo de un sonido una vez que éste fue producido.

La duración varía dependiendo de la cuerda que se trate: Los bordones (4ª, 5ª y 6ª) tienen mayor duración que las tiples (1ª, 2ª y 3ª).

2. *La producción de armónicos es muy rica.*

Los armónicos generados por una nota principal son generalmente enriquecidos por la vibración que por simpatía realizan otras cuerdas, pero para que estos puedan estarse generando en forma constante, es indispensable que se encuentre en vibración por lo menos una cuerda, en caso contrario, no habrá sonoridad alguna.

A mayor duración de las vibraciones, hay un incremento constante en los armónicos.

3. *La posesión de una gran riqueza tímbrica.*

Como ningún otro instrumento, la guitarra es poseedora de una riqueza tímbrica sin parangón, como consecuencia de las particularidades en cuanto a su construcción y por la forma en que ésta genera armónicos.

El sonido adquiere distintos colores dependiendo del punto en que la cuerda sea atacada.

Consecuencias derivadas de las características sonoras

Las consecuencias que de estos fenómenos se desprenden son las siguientes:

1. Dada la corta duración del sonido, se hace menester una pulsación continua y constante en las cuerdas: los valores cortos son más efectivos en este sentido que los de larga duración, sobre todo en las cuerdas inferiores, en los bordones funcionan bien las notas largas.

Asimismo, para el manejo de las dinámicas, se tiene mayor control de las mismas cuando los valores son cada vez más cortos.

2. La vastedad en la producción de armónicos encuentra sus linderos en la afinación misma: siempre que una tonalidad cuente con más cuerdas al aire, ésta se verá respaldada por una sonoridad constante generada por los armónicos.

Y por el contrario, cuando sean mínimas o nulas las cuerdas al aire que apoyen la tonalidad a tratar, la producción de armónicos será más pobre y no tan consecuente como exigente en su ejecución.

3. La gama tímbrica tan amplia que posee la guitarra, permite dotar de un colorido excepcional a las ejecuciones realizadas.

Al ser consciente de estos fenómenos acústicos, comprendí que si quería realizar un trabajo satisfactorio, debía circunscribirme a estos aspectos que señalan los límites de las posibilidades sonoras y de ejecución en la guitarra.

III

LA TONALIDAD EN LA GUITARRA (II)

Si consideramos a la guitarra como un instrumento de resonancia, creo que la mejor manera de tratar con ella es, a mi parecer, la de ser congruentes con esta peculiaridad que le es intrínseca, y la cual le otorga esa magia tan especial que sublima el espíritu de los que hemos hecho la guitarra nuestra pasión.

De acuerdo con lo que anteriormente expuse, los responsables de esta resonancia son los armónicos (quizás aquí radique la razón principal por la cual ciertas tonalidades han sido evitadas y hasta despreciadas por los intérpretes y compositores), y si se desea que una pieza musical tenga esa cualidad, debe trabajarse en esa dirección; en la que se confirme una y otra vez al instrumento como lo que es: *de resonancia*.

Afinación

La afinación tradicional por cuartas justas y una tercera mayor, obedece plenamente a la ley de los armónicos, e indudablemente esa relación favorece la más rica resonancia armónica y brillantez tímbrica. Además, si la tonalidad lo favorece, se puede contar con una plena libertad en la mano izquierda.

Dificultades técnicas

Precisamente la mano izquierda es el punto clave respecto a una dificultad técnica de consideración: el uso de la cejilla, que exige un mayor esfuerzo en cuanto a la presión que hace la mano que cuando cada dedo pisa una nota en forma individual.

Pondré un ejemplo:

Si nos encontramos en *La mayor*, la 5ª cuerda es la tónica(La), la 6ª es la dominante(Mi) y la 4ª es la subdominante(Re). Se cuenta con los grados tonales más importantes, además de que entre ellos se generan armónicos de manera recíproca.

Son condiciones por demás óptimas para utilizar el registro completo del instrumento y tocar en forma holgada sin sacrificar la resonancia armónica.

Y por el contrario, si nos encontramos en *La bemol mayor*, la única cuerda al aire que se puede usar es la tercera(Sol), y ésta es la sensible, de tal manera que las posibilidades de ejecución se ven más restringidas.

Obviamente, existen los recursos técnicos para superar estas dificultades, pero lo riesgoso es que la exigencia no roce con los límites de lo posible.

Además, la resonancia armónica no es favorecida por la tonalidad, pues ésta cuenta con cuatro bemoles, y en la guitarra Mi, La y Re son naturales, por lo que no es conveniente descuidar la base armónica, y esto sólo se logra manteniendo una presión constante, lo que implica un esfuerzo adicional.

Los procedimientos utilizados para que converjan las características sonoras, son múltiples y variados, dependiendo de la tonalidad tratada: si la duración del sonido es breve ¿Para qué se mantienen uno o varios dedos en su posición por más tiempo? *Para mantener constante la resonancia armónica y ratificar, de esta manera, la esencia del instrumento.*

Clasificación de las tonalidades

El criterio que establecí como fundamental para tratar con las tonalidades, fue el de las posibilidades armónicas con que contaba cada tonalidad en su forma más simple (esto es, cuando una tonalidad es favorecida por la afinación del instrumento). Y como requisito personal, me fue indispensable ser consecuente con este aspecto, de tal manera que me ví en la necesidad de realizar un esquema clasificatorio de las tonalidades según este criterio y que iba de la mano con el grado de dificultad según la tonalidad tratada.

El esquema es el siguiente:

MUY FÁCIL

Re mayor, Re menor, Mi mayor, Mi menor, La mayor y La menor.

FÁCIL

Do mayor y Sol mayor.

DIFÍCIL

Do menor, Fa mayor, Fa menor y Sol menor.

MUY DIFÍCIL

Re bemol mayor, Do sostenido menor, Mi bemol mayor, Mi bemol menor, Fa sostenido mayor, Fa sostenido menor, La bemol mayor, Sol sostenido menor, Si bemol mayor, Si bemol menor, Si mayor y Si menor.

Los tres primeros grupos contienen las tonalidades comúnmente utilizadas y que por su naturaleza misma cuentan con un gran apoyo armónico, sin comprometer el aspecto técnico. Suman un total de doce tonos. Mientras que los otros doce pertenecen al terreno de lo inexplorado y con un respaldo armónico realmente pobre.

Quiero aclarar que este esquema realizado por mí, no es estricto, y que por el contrario, puede ser y es flexible. Existen claros ejemplos dentro del repertorio guitarrístico donde una tonalidad comúnmente fácil resulta ser difícil, y viceversa, una difícil se vuelve fácil, esto depende en gran medida del ingenio y oficio que el compositor tenga para lograr tales trabajos.

Fue de esta manera que en mi pensamiento quedó claro el ver cada tonalidad bajo una perspectiva distinta y particular, si es que quería relacionar el aspecto técnico con el musical y sin que ninguno estuviera comprometido con el otro, sino todo lo contrario: *en una genuina y estrecha relación.*

IV

LOS FRAGMENTOS

Al abordar el trabajo creativo de los Fragmentos, uno de los aspectos que más me interesaban era el de liberar la mano izquierda, y para lograrlo me planteé tres premisas:

1. *No ceder al uso prolongado de la cejilla.*
2. *Utilizar acordes de 7ª, 9ª, 11ª ó 13ª para expandir las posibilidades armónicas y técnicas.*
3. *Utilizar notas ajenas a la tonalidad como recurso de ornamentación y liberación técnica.*

El combinar varios recursos para lograr un fin, es la mejor manera de invertir nuestras energías y equilibrar el esfuerzo implícito en un proceso. En este caso utilicé el uso alternado de la cejilla y en la medida de lo posible evité su uso prolongado recurriendo a la 2ª premisa o a la 3ª. De hecho, ésta última adquirió un significado de gran importancia, pues fue la que me permitió liberar la mano izquierda de una manera más efectiva.

Otro aspecto importante al que me circunscribí, fue que la afinación debía ser inamovible: Los 30 Fragmentos están basados en una sola afinación que es la comúnmente utilizada (Mi, La, Re, Sol, Si, Mi). De esta manera me apegué al ideal de los músicos antiguos: *poder abordar todas las tonalidades sin tener que modificar la afinación del instrumento.*

Digitación

Deliberadamente he omitido digitar los Fragmentos, salvo en donde ha sido estrictamente necesario, por las siguientes razones:

1. *La digitación es una manifestación de la propia personalidad, y como tal, se debe desarrollar.*
2. *Fomentar el desarrollo de criterios sobre digitación.*
3. *Los fragmentos no fueron concebidos como estudios (aunque puedan servir de apoyo en el desarrollo técnico), sino como componentes de una obra musical.*

La tradicional indicación de la cejilla **CI, CV, CIX**, etc., la he cambiado tan sólo por números romanos: **II, IV, VII**, etc.

Sugerencias

Se debe tener cuidado con las armaduras y alteraciones accidentales al abordar la lectura de los Fragmentos, el trabajo ha sido minuciosamente revisado y cada nota debe sonar tal cual fue escrita.

Al hacer la edición final de los Fragmentos, he anotado una serie de indicaciones expresivas como una propuesta de interpretación, más sin embargo, dejo al buen gusto y criterio del intérprete hacer la suya propia si así lo considerara conveniente.

Para la presentación en público de los Fragmentos, suelo elegir seis de ellos, ya sea en el orden de la obra o seleccionarlos arbitrariamente. Y si toco toda la obra, respeto el orden preestablecido; haciendo un intermedio al finalizar con el grupo de los *sostenidos*, para posteriormente continuar con el grupo de los *bemoles*.

Cualquier otro tipo de propuesta, la dejo a la consideración del guitarrista.

FRAGMENTOS

El color tonal en la guitarra


OPUS 1


30 composiciones para guitarra
en todas las tonalidades
mayores y menores.


Dedicadas a mi Madre

Marco Flavio Quiñónez



Simbología

 = Armónicos.

 = Tambora: golpe con el costado del pulgar sobre las cuerdas a un lado del puente.

 = Vibrato de $\frac{1}{4}$ ó $\frac{1}{3}$ de tono.

* campanella = La combinación de cuerdas pisadas con cuerdas al aire.

FRAGMENTOS

El color tonal en la guitarra

OPUS 1

a mi Madre

FRAGMENTO I

en Do mayor

Marco Flavio Quiñónez

México 1994

Calmo



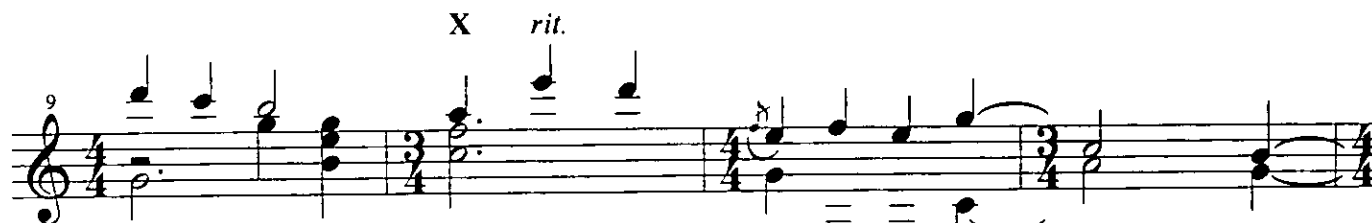
p *sempre legato*



mf

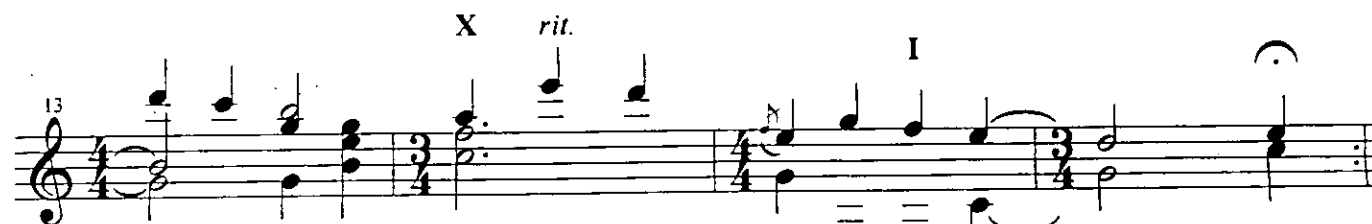
f

mp



f *molto cantabile*

mf



f

mf

pp

a mi Madre
FRAGMENTO II
en La menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1994

Muy movido

p ritmico *mf*

6

f

11

mf

16

21

f

25

ff

29

ff

34

f

mf

39

mp

44

f

a mi Madre
FRAGMENTO III
en Sol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Moderato

Musical notation for measures 1-3. The key signature is one sharp (F#). The music begins with a treble clef and a common time signature. Measure 1 starts with a whole note chord (F#4, A4, C5). The melody consists of eighth notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Measure 2 continues with eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Measure 3 features a triplet of eighth notes: G3, F#3, E3, followed by a quarter note D3. The piece concludes with a triplet of eighth notes: C3, B2, A2, followed by a quarter note G2 and the text "etc.". Dynamic marking: *pp*.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 continues the melody with eighth notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. Measure 5 continues with eighth notes: G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0. Measure 6 features a triplet of eighth notes: G0, F#0, E0, followed by a quarter note D0. Dynamic marking: *p*.

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 continues with eighth notes: G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1. Measure 8 continues with eighth notes: G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2. Measure 9 features a triplet of eighth notes: G-2, F#-2, E-2, followed by a quarter note D-2. Dynamic marking: *mp*.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 continues with eighth notes: G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3. Measure 11 continues with eighth notes: G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4. Measure 12 features a triplet of eighth notes: G-4, F#-4, E-4, followed by a quarter note D-4. Dynamic marking: *mp*.

13 *mf*

16 *f*

19 *ff*

22

24 *2ª vez rall.* *fff*

a mi Madre
FRAGMENTO IV
en Mi menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Grave

pp

p

5

> legato

p

mf

ten.

VII

molto espressivo

13

lúgubre

ppp

crescendo poco a poco

17 *sempre* *f* *p* *p* *p etc.* II II

21 *diminuendo*

25 *pp* *mf subito*

29 *mf*

33 *mf* *rall.* *SONORO*

a mi Madre
FRAGMENTO V
en Re mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Andante tranquillo

II

f *mp* *mf*

Poco mosso

p *mf dolce*
poco rit.

crescendo

Piu mosso

diminuendo *attaca* *f marcato*

17

sfz

21

f *mf*

25

f

29

mp

33

f *p* Da capo al

a mi Madre
FRAGMENTO VI
en Si menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Allegro

The musical score consists of five staves of music in the key of Si menor (B minor) and 4/4 time. The tempo is marked **Allegro**. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ten.* (tension). It also features articulation marks such as accents (*>*) and slurs. Performance instructions include *ten.* above the staff and *II* above the staff. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, and 17 indicated. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The first staff begins with a *mf* dynamic and a crescendo leading to *f*, followed by a decrescendo back to *mf*. The second staff starts with a *mf* dynamic and includes a *ten.* marking. The third staff continues the melodic line with various articulations. The fourth staff is marked with *II* and continues the melodic development. The fifth staff is marked with *VII* and concludes the fragment.

21

25

f subito

29

33

37

senza tempo

mf

a mi Madre
FRAGMENTO VII
en La mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Allegro moderato

p *mf* *p* *mf*

p *mf* *mp* *il canto più espressivo*

mf

crescendo *diminuendo*

p *f* *p*

cresc.

IX

25

ff

29

33

37

crescendo *diminuendo*

41

perdendosi

45

rall. *mf*

a mi Madre
FRAGMENTO VIII
en Fa sostenido menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Movido

II

mf *rítmico*

II

IV

f *espressivo*

p

II

f

mf

II

mp

II
16
crescendo *poco a poco*

VII
19
f

II
22
mf *f*

25
mf

28

31
rall.

a mi Madre
FRAGMENTO IX
en Mi mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Andante cantabile

p *mp* *mf* *f* *poco rit.*

IV campanella
mf *espressivo il canto*

13 *ten.*

16 *a tempo*

19 *ff* *diminuendo*

22 *rall.*

24 *sonoro*

a mi Madre
FRAGMENTO X
en Do sostenido menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Moderato

IX

mf *cantabile*

VII

V

VII

crescendo

IX

diminuendo

mp

mf

f

16

18

crescendo

più

20

ff

23

mf

f

espressivo il canto

26

rall.

p

a mi Madre
FRAGMENTO XI
en Si mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Lento

p misterioso *f* (met.)

p *f*

p *p*

10 *p* *f*

13

f *p*

16

VIII

p

19

f *diminuendo*

22

rall.

flottant

a mi Madre
FRAGMENTO XII
en Sol sostenido menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Cómodo ma rítmico

IV

The musical score consists of four staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo/style instruction *burlesco*. The music is characterized by a rhythmic and melodic motif that is repeated and varied across the staves. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

allargando

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), time signature of 2/2. The staff contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The notes are mostly quarter notes with some half notes, and the tempo marking *allargando* is positioned above the staff.

diminuendo

a tempo

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three sharps, time signature of 2/2. The staff contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The notes are mostly quarter notes with some half notes, and the tempo marking *a tempo* is positioned above the staff. A dynamic marking *p* is at the beginning and *f* is at the end, with a wedge-shaped line connecting them.Musical staff 9: Treble clef, key signature of three sharps, time signature of 2/2. The staff contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The notes are mostly quarter notes with some half notes, and the tempo marking *a tempo* is positioned above the staff. A dynamic marking *p* is at the beginning and *f* is at the end, with a wedge-shaped line connecting them. The staff ends with a fermata over a whole note chord.

non rall.

Musical staff 11: Treble clef, key signature of three sharps, time signature of 2/2. The staff contains a sequence of notes: G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4. The notes are mostly quarter notes with some half notes, and the tempo marking *non rall.* is positioned above the staff. A dynamic marking *mp* is at the end, with a wedge-shaped line connecting it to the beginning of the staff.

a mi Madre

FRAGMENTO XIII

en Fa sostenido mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Presto



ppp

f



festivo

VI



p

ff

f



mf

26 *mp* *mf*

Musical staff 26-30: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a melodic line starting with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and transitioning to *mf* (mezzo-forte) around measure 28. There are several accents (>) over the notes.

31 *f* *p subito*

Musical staff 31-35: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a dynamic marking of *f* (forte) and transitioning to *p subito* (piano subito) around measure 34. There are several accents (>) over the notes.

36 *p subito*

Musical staff 36-40: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line starting with a dynamic marking of *p subito* (piano subito) and continuing with a steady melodic flow.

41

Musical staff 41-45: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and several accents (>) over the notes.

46

Musical staff 46-50: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and several accents (>) over the notes.

51 *accelerando*

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *accelerando* (rushing) and several accents (>) over the notes.

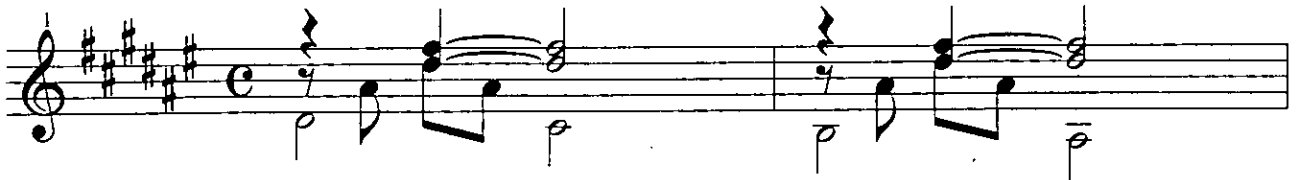
56 *ff*

Musical staff 56-60: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and several accents (>) over the notes. The staff ends with a double bar line and a fermata.

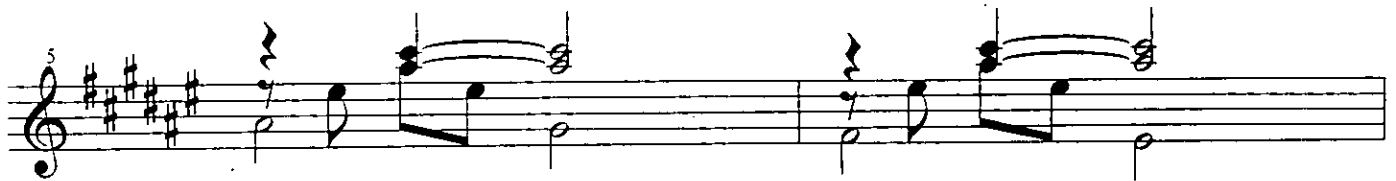
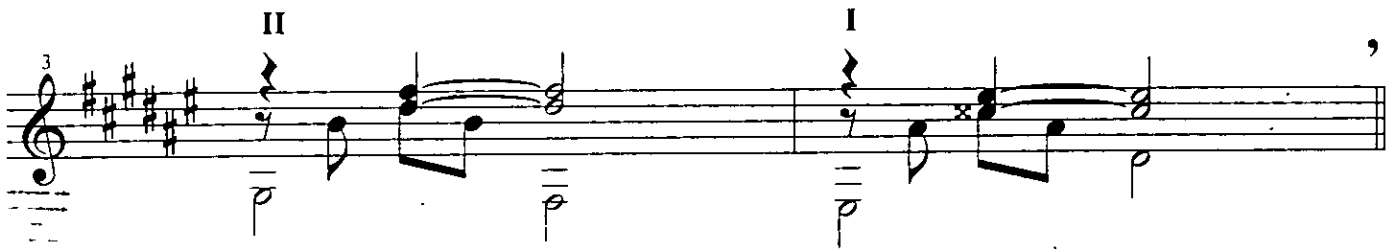
a mi Madre
FRAGMENTO XIV
en Re sostenido menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

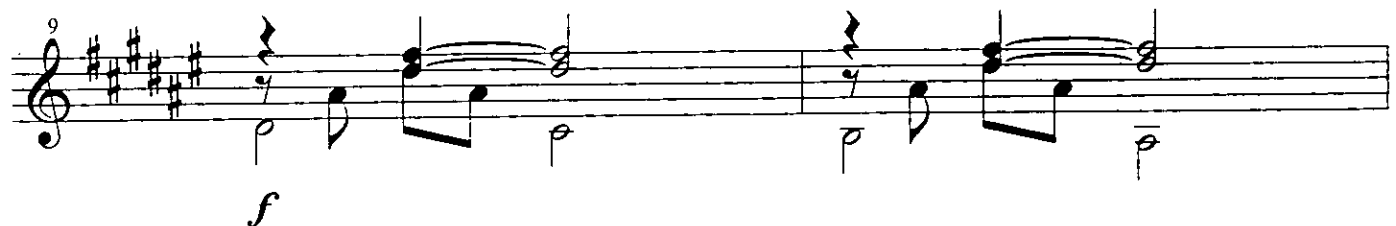
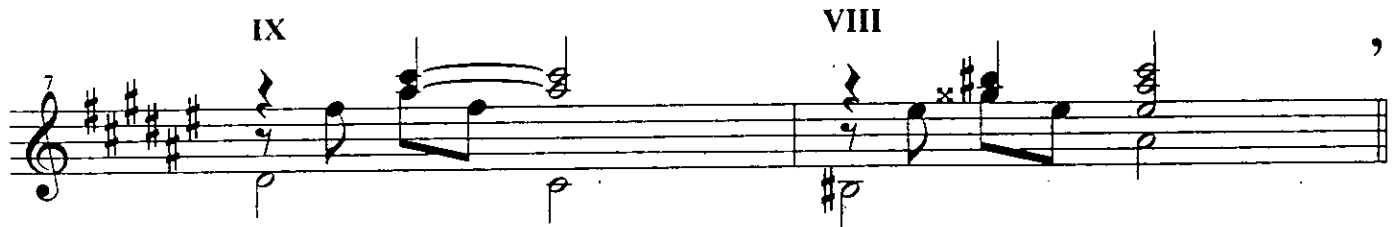
Adagio



p lontano y espressivo el bajo



mf



f

Musical staff 11, starting with measure 11. The key signature has six sharps (F#, C#, G#, D#, A#, E#). The staff contains a treble clef, a key signature signature, and musical notation including a series of six sharps, a quarter note, and a half note with a fermata.

Musical staff 13, starting with measure 13. The notation continues from the previous staff. A dynamic marking *mf* is placed below the staff.

Musical staff 15, starting with measure 15. The notation continues. Above the staff, the Roman numerals **VII** and **VI** are placed above measures 15 and 16 respectively.

Musical staff 17, starting with measure 17. The notation continues. A dynamic marking *p* is placed below the staff.

Musical staff 19, starting with measure 19. The notation continues. A dynamic marking *rall.* is placed above the staff, and a *perdendosi* marking is placed below the staff.

a mi Madre
FRAGMENTO XV
en Do sostenido mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Tranquillo
IV

mf dolce
Double

I
mf

sfz

I IV

10

p *mf*

II I

13

p *mf*

VI

16

resolviendo *pp*

a mi Madre
FRAGMENTO XVI
en La sostenido menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Allegretto ma ritmico

VI

f *deciso*

f

f

ligero *crescendo*

più

pp *subito* *p* *mf* *rall.*

a tempo

22

25

28

a tempo

31

34

37

a mi Madre
FRAGMENTO XVII
en Do bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Tranquillo

mf sognante

ten.

mp

9 *mf*

6

6

Musical staff 9: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 9 starts with a quarter rest followed by a half note. Measure 10 contains a sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note. Measure 11 has a quarter rest followed by a half note. Measure 12 contains another sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note. Measure 13 has a quarter rest followed by a half note.

11

6

6

Musical staff 11: Treble clef, key signature of three flats. Measure 11 starts with a quarter rest followed by a half note. Measure 12 contains a sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note. Measure 13 has a quarter rest followed by a half note. Measure 14 contains another sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note. Measure 15 has a quarter rest followed by a half note. Below the staff are two trapezoidal dynamic markings, one under measure 12 and one under measure 14.

13

1. 2.

6

ten. *rall.*

p *p*

Musical staff 13: Treble clef, key signature of three flats. Measure 13 starts with a quarter rest followed by a half note. Measure 14 contains a sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note, with the instruction *ten.* above it. Measure 15 has a quarter rest followed by a half note. Measure 16 contains a sixteenth-note sixteenth-fingered scale (marked '6') over a half note, with the instruction *rall.* above it. Measure 17 has a quarter rest followed by a half note. Below the staff is a trapezoidal dynamic marking under measure 16.

15

pp

Musical staff 15: Treble clef, key signature of three flats. Measure 15 starts with a quarter rest followed by a half note. Measure 16 has a quarter rest followed by a half note. Measure 17 has a quarter rest followed by a half note. Below the staff is a trapezoidal dynamic marking under measure 16.

a mi Madre
FRAGMENTO XVIII
en La bemol menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Moderato

IV

The first system of music consists of two measures. The first measure begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat, followed by a quarter rest. A dynamic marking of *mf* is placed below the first measure, and a dynamic marking of *p* is placed below the second measure. A slur covers the eighth notes in both measures. A repeat sign is located at the end of the second measure.

IV

The second system of music consists of two measures. The first measure begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat, followed by a quarter rest. A dynamic marking of *mf* is placed below the second measure. A slur covers the eighth notes in both measures. A repeat sign is located at the end of the second measure.

The third system of music consists of two measures. The first measure begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat. The second measure contains a sequence of eighth notes: B-flat, A-flat, G, F, E-flat, D, C, B-flat, followed by a quarter rest. A dynamic marking of *f* is placed below the first measure, and a dynamic marking of *p súbito* is placed below the second measure. A slur covers the eighth notes in both measures. A repeat sign is located at the end of the second measure.

13

crescendo

17

diminuendo

21

mp

25

rall.

IV

lento

pp

a mi Madre
FRAGMENTO XIX
en Sol bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Ad libitum

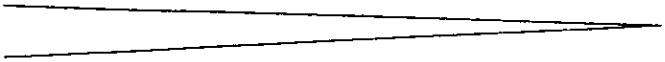
p.
mf *cantando el bajo*

f

p.

10

3/4 2/4 2/4



13

3/4 3/4 3/4

mf

diminuendo

16

3/4 2/4

Da capo

rall.

18

2/4

p

a mi Madre
FRAGMENTO XX
en Mi bemol menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Moderato

p *poco cresc.*

mf

f

I

VI

1 5 9 13 17 21

25 *p* *crescendo*

Musical staff 25-28: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. The dynamics are marked *p* at the beginning and *crescendo* towards the end. The staff concludes with a fermata over the final note.

29 *meno*

Musical staff 29-32: Continuation of the melodic line from the previous staff. The dynamics are marked *meno*. The staff concludes with a fermata over the final note.

33

Musical staff 33-36: Continuation of the melodic line. The staff concludes with a fermata over the final note.

37

Musical staff 37-40: Continuation of the melodic line. The staff concludes with a fermata over the final note.

41 *I* *rit.* *a tempo* *p*

Musical staff 41-44: Continuation of the melodic line. The first measure is marked *I*. The dynamics are marked *p*. The tempo markings *rit.* and *a tempo* are present. A hairpin crescendo is shown below the staff. The staff concludes with a fermata over the final note.

45

Musical staff 45-48: Continuation of the melodic line. The staff concludes with a fermata over the final note.

49 *I* *rall.* *ad libitum* *p*

Musical staff 49-52: Continuation of the melodic line. The first measure is marked *I*. The dynamics are marked *p*. The tempo markings *rall.* and *ad libitum* are present. The staff concludes with a fermata over the final note.

a mi Madre
FRAGMENTO XXI
en Re bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Andante cantabile

IV

sfp *crescendo* *poco a poco*

The first system of musical notation consists of four measures. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The first measure contains a half note G4 and a quarter note F4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The fourth measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The dynamics *sfp*, *crescendo*, and *poco a poco* are indicated below the staff.

The second system of musical notation consists of four measures. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamics *sfp*, *crescendo*, and *poco a poco* are indicated below the staff.

I

5

The third system of musical notation consists of four measures. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamics *sfp*, *crescendo*, and *poco a poco* are indicated below the staff.

7

f *sfz*

The fourth system of musical notation consists of four measures. It begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamics *f* and *sfz* are indicated below the staff.

I *tr*

IV *mf*

13 *animato* *p*

15 I *rit.* *f*

17 VI *p* *senza tempo*

a mi Madre
FRAGMENTO XXII
en Si bemol menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

Allegro moderato

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a dynamic marking of *f* and includes a slur over a pair of notes with a '2' above it, and another pair with a '2' below it. The second system starts with a dynamic marking of *p* and features a slur over a pair of notes with a '2' above it. The third system starts with a dynamic marking of *f* and includes a slur over a pair of notes with a '2' above it, and another pair with a '2' below it. The fourth system starts with a dynamic marking of *f* and features a slur over a pair of notes with a '2' above it, and a slur over a pair of notes with a '9' below it. The score concludes with a double bar line.

5

p

6

f

7

marcato

crescendo

9

più

pesante

11

ff

13

p p p i m

ad libitum

a mi Madre
FRAGMENTO XXIII
en La bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Swing vivo

pizzicato ----- normal

IV I IV

IV VI IV

IV VI IV *ten.*

VI IV

a tempo

Improvisación

mp *mf* *f*

p *z*

23

A \flat 7 IV G \flat 7 II A \flat 7 D \flat 7 IV

28

A \flat 7 E \flat 7 VI D \flat 7 A \flat 7

32

non rall.

Improvisación sobre la escala pentáfona de La bemol.

ejemplo de improvisación:

ten.

a mi Madre
FRAGMENTO XXIV
en Fa menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Tempo di Habanera
III

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 2/4 time and F minor. The first staff shows a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords and eighth notes. The dynamic marking is *mf* (sin rigor).

Musical notation for measures 4-6. The music continues with similar chordal patterns. The dynamic marking is *mf* (sin rigor).

Musical notation for measures 7-9. Measure 7 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking is *f*.

Musical notation for measures 10-12. Measure 10 starts with a treble clef and a key signature of two flats. The music concludes with a final chord. The dynamic marking is *f*. The instruction *sul ponticello* is written below the final measure.

VI III 3

13

f cantabile

Detailed description: This musical staff covers measures 13 to 15. It begins with a treble clef and a key signature of three flats. Measure 13 starts with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *cantabile*. The music features a series of chords and moving lines. Above the staff, Roman numerals VI and III are placed above measures 14 and 15 respectively. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur in measure 15. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 14 and peaking in measure 15.

16

f deciso

Detailed description: This musical staff covers measures 16 to 18. It begins with a treble clef and a key signature of three flats. Measure 16 starts with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *deciso*. The music is more rhythmic and includes a triplet of eighth notes in measure 17. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 16 and peaking in measure 18.

19

mp

Detailed description: This musical staff covers measures 19 to 21. It begins with a treble clef and a key signature of three flats. Measure 19 starts with a dynamic marking of *mp*. The music is more melodic and includes a triplet of eighth notes in measure 20. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 19 and peaking in measure 21.

22

senza tempo

I

Detailed description: This musical staff covers measures 22 to 23. It begins with a treble clef and a key signature of three flats. Measure 22 starts with a dynamic marking of *senza tempo*. The music is highly rhythmic and includes a triplet of eighth notes in measure 23. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 22 and peaking in measure 23. A Roman numeral I is placed above measure 23.

24

III

quasi a tempo rall. ad libitum

Detailed description: This musical staff covers measures 24 to 26. It begins with a treble clef and a key signature of three flats. Measure 24 starts with a dynamic marking of *quasi a tempo*. The music is more melodic and includes a triplet of eighth notes in measure 25. A hairpin crescendo is shown below the staff, starting from measure 24 and peaking in measure 26. A Roman numeral III is placed above measure 25. The tempo marking *rall. ad libitum* is placed below the staff.

a mi Madre
FRAGMENTO XXV
en Mi bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Allegretto con brío

f *enérgico*

p. súbito *mf*

VI *f*

IV II *mp*

I *mf*

X VIII

ff $diminuendo$

VI

mf

I

mp subito

III VI

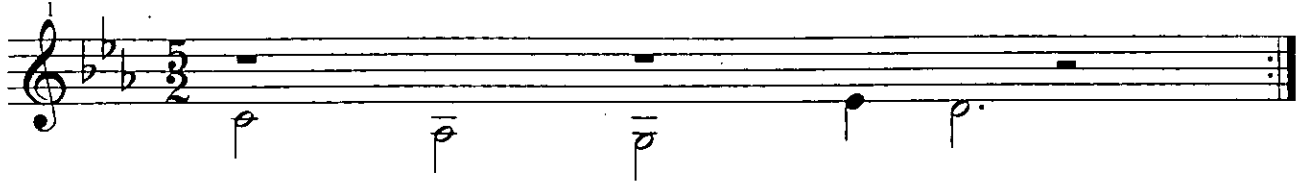
VIII

f $rall.$ mp

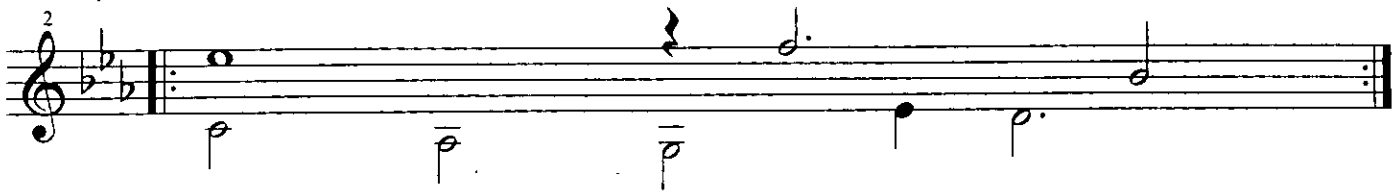
a mi Madre
FRAGMENTO XXVI
en Do menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Andantino



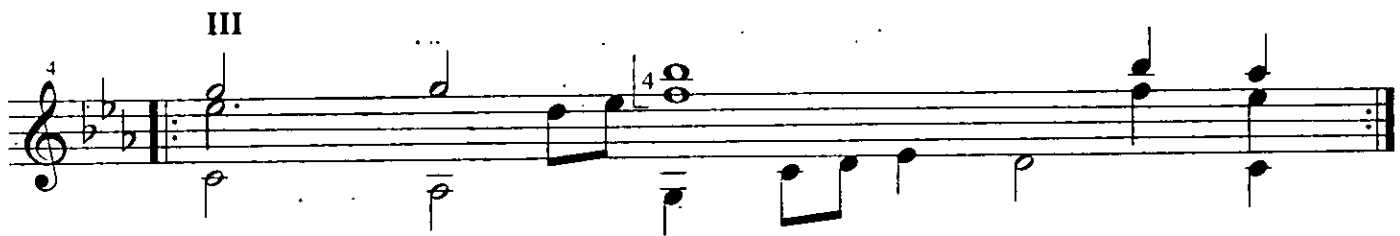
poco p



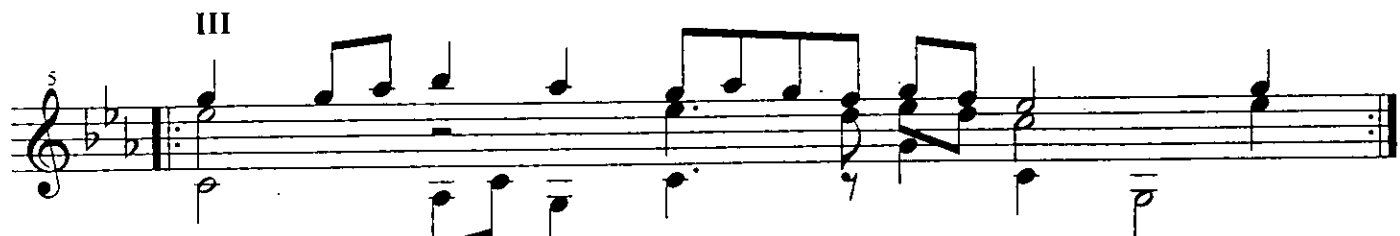
sotto voce



mezzo voce



poco f



mf

III

f

I III

ff

ritardando

f

a tempo III rallentando

sotto voce

smorzando

11

p

a mi Madre
FRAGMENTO XXVII
en Si bemol mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Moderato

III

mf *molto cantabile*

diminuendo

mf

campanella

crescendo *come eco*

III I

diminuendo

I

I

p.
mf

19

p.
p

a mi Madre
FRAGMENTO XXVIII
en Sol menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

Andante

mp

5

9 *sul ponticello* *rall.* *mf* *accelerando*

13 *p* *mf*

15 *f*

17

19 *mf*

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in G minor (one flat) and common time. It begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The violin part enters at measure 5 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. At measure 9, the violin part is marked *sul ponticello* and *rall.* (rallentando). At measure 11, there is a dynamic accent (*sfz*). At measure 13, the tempo changes to *Allegro*. The piano part starts at *p* (piano) and increases to *mf* (mezzo-forte) by measure 15. The violin part continues with a crescendo to *f* (forte) by measure 15. The score concludes at measure 19 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

21 *f*

23 *mf* *f*

25

27 *mf*

29 *f*

31

33 *f* *f*

35 *rall.* *Da capo al* ⊕

a mi Madre
FRAGMENTO XXIX
en Fa mayor

Marco Flavio Quiñónez
México 1997

Adagietto con rubato

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The tempo and mood are indicated as 'Adagietto con rubato'. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, and 16 marked at the beginning of their respective lines. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *f* (forte). The piece features several passages of sixteenth-note runs, some marked with 'p' (piano) and 'im-a' (likely indicating a specific fingering or articulation). A 'come eco' (echo) effect is indicated with a hairpin and the text 'come eco'. A 'simile' marking is used to indicate a similar texture or articulation. The score concludes with a 'sotto voce' (softly) marking and a 'cresc.' (crescendo) marking.

19 *poco* *f*

22 *mp* *f* *mf*

25

28 *mp* *mp*

31

34 *pesante* *mp* *rall.* *campanella*

a mi Madre
FRAGMENTO XXX
en Re menor

Marco Flavio Quiñónez
México 1998

Lento

Allegretto malinconico

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A dynamic marking of *mf* is present. The second staff continues with a series of chords, starting with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. A dynamic marking of *mp* is present. The third staff features a series of chords, starting with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. A dynamic marking of *mf* is present. The fourth staff continues with a series of chords, starting with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. A dynamic marking of *mf* is present. The fifth staff features a series of chords, starting with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. A dynamic marking of *mf* is present. The sixth staff continues with a series of chords, starting with a half note G4 and a half note A4, followed by a half note B4 and a half note C5. A dynamic marking of *mf* is present. The score includes various articulations such as slurs and accents, and dynamic markings like *mf*, *mp*, and *mf*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

19 *mp* *f* *mp*

22 *mp* *seco*

25 *mp* *mf*

28 *mf*

31 *fff*

34 *ppp* *mf* *Tempo I°* 3

CITAS

1. Dr. Alier, Roger: Bach, España, Ed. Daimon, 1985, p. 85.
2. Legnani, Luigi: 36 caprices op. 20 in all major and minor keys, West Germany, Ed. Chanterelle, 1986, Introducción.
3. Legnani, Luigi: 36 caprices op. 20 in all major and minor keys, West Germany, Ed. Chanterelle, 1986.
4. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981.
5. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981, introducción.

BIBLIOGRAFÍA

1. Legnani, Luigi: 36 Caprices, London, Ed. Chanterelle, 1986.
2. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981.
3. Castelnuovo Tedesco, Mario: Les guitares bien tempérées, Aldo Bruzzichelli editore, 1974.
4. Giuliani, Giuliani: 24 studies op. 100, London, Schott.
5. Carulli, Ferdinand: 24 Präludien, Hamburg, Edited by N. Simrock, 1954.
6. Regondi, Giulio: Ten Etudes, Columbus, Editions Orphee, 1990.
7. Castelnuovo Tedesco, Mario: 24 Caprichos de Goya, Milano, Edizioni musical Bèrben, 1970.
8. Dr. Alier, Roger: Bach, España, Ed. Daimon, 1985.
9. Moncada, Francisco: Teoría de la Música. México, Ed. Ricordi, 1989.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Si usted tiene interés en adquirir un ejemplar de la presente obra o la grabación de la misma, puede solicitarla al siguiente teléfono:

5 46 67 19

o a la siguiente dirección:

**Marco Flavio Quiñónez
Moctezuma 231 - A - 101
Col. Buenavista
Del. Cuauhtémoc
C.P. 06350
México, D.F.**