

7



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

792589

OPCION DE TESIS QUE PRESENTA
PAVEL FRANCISCO MEZA PERAZA
PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
- GUITARRA -

ASESOR DE OPCION DE TESIS:
MTRO. AURELIO LEON PTACNIK

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D.F. 2001



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.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Juan Carlos Laguna, por ser mi maestro y amigo.

Al maestro Aurelio León, por su asesoría y paciencia en la elaboración de esta tesis.

A José María Meza, José Alemán y Aldo Rodríguez, por su ayuda, paciencia y colaboración en la parte técnica de este trabajo.

A todos mis maestros, amigos y compañeros de estudio, dentro y fuera de la Escuela Nacional de Música.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

PROGRAMA DE RECITAL DE EXAMEN PROFESIONAL PARA
OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-

SUITE PARA LAUD BWV 995

J.S. BACH
(1685-1750)

- Preludio – Tres Vite
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Gavotte I et II en Rondeau
- Gigue

INTERMEDIO

HOMENAJE *pour Le Tombeau de Debussy*

MANUEL DE FALLA
(1882-1946)

IN THE WOODS

TORU TAKEMITSU
(1930-1996)

- Wainscot Pond *after a Painting by Cornelia Foss*
- Rosedale
- Muir Woods

TEMA VARIADO Y FINAL

MANUEL M. PONCE
(1882-1948)

CONCERTANTE – GRAN SOLO OP. 14 -
Para Guitarra y Trío de Cuerdas

FERNANDO SOR
(1778-1839)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
SUITE PARA LAUD BWV 995.....	3
PRELUDIO.....	5
ALLEMANDE.....	10
COURANTE.....	12
SARABANDE.....	14
GAVOTA I.....	16
GAVOTA II en Rondeau.....	18
GIGUE.....	20
HOMENAJE <i>pour Le Tombeau de Debussy</i>	22
IN THE WOODS – WAINSCOT POND.....	26
ROSEDALE	31
MUIR WOODS.....	36
TEMA VARIADO Y FINAL	40
CONCERTANTE – GRAN SOLO OP. 14	51
BIBLIOGRAFÍA	52

INTRODUCCIÓN

La selección de las obras a presentar en el recital para examen profesional y sobre las que se habla en este trabajo, ha sido hecha con el objeto de mostrar un pequeño panorama de obras que ofrezcan una variedad de estilos y autores que tienen un lugar de importancia histórica en la literatura para guitarra, y por las cuales tengo un interés en particular.

En el caso de la *Suite para Laúd BWV 995*, se puede decir que aunque es la única obra del programa que no fue escrita originalmente para guitarra, es sin embargo una obra que es frecuentemente interpretada por los guitarristas y de la cual existen varias ediciones transcritas para este instrumento. Una práctica frecuente en la actualidad es la interpretación de transcripciones de obras de J.S. Bach (quien también solía hacer sus propias transcripciones para otros instrumentos), y el caso de la guitarra no es la excepción, por lo cual se han hecho transcripciones de obras de Bach, como las cuatro suites para laúd, las sonatas y partitas para violín, las suites para violoncello, y algunas otras obras.

El *Concertante* es una pieza que está basada en el *Gran Solo Op. 14* de Fernando Sor, original para guitarra sola, en un arreglo para guitarra, violín, viola y violoncello hecho por el japonés Jun-Ichi Nihashi. Fernando Sor fue uno de los compositores más relevantes para la música de guitarra del siglo XIX, y esta obra es una de sus piezas más conocidas, aunque en este caso la obra se convierte en una obra de cámara y por lo tanto adquiere otro interés.

El resto de las obras son piezas escritas en el siglo XX. El *Homenaje "pour Le Tombeau de Debussy"* es una de las piezas fundamentales en la música del siglo XX para la guitarra y quizá la primera pieza que abrió brecha en cuanto a un nuevo lenguaje y una forma novedosa de componer para este instrumento sin precedentes en el momento histórico de su composición.

El *Tema Variado y Final* es una de las primeras obras compuestas por Ponce para la guitarra, y goza en la actualidad de gran aceptación en el panorama de la guitarrística internacional, al igual que toda su obra para este instrumento. En esta obra Ponce se desliga de la obviedad del folklorismo mexicano y propone un lenguaje más abstracto con influencia del impresionismo francés, aunque con algunas referencias poco obvias del folklor mexicano y español.

In the Woods, de Toru Takemitsu, es la obra más reciente que se presenta en este programa. Fue compuesta en 1996, y es una obra de importancia para la literatura de la guitarra debido al lenguaje neoimpresionista que se emplea en ésta y a la originalidad y eficacia instrumental con que está compuesta.

Las presentes "Notas al Programa" están dirigidas a los estudiantes de la carrera de guitarra, principalmente a aquellos estudiantes de licenciatura o de nivel avanzado, así como a los maestros de guitarra, debido a la selección de programa de recital para examen profesional y los correspondientes análisis y comentarios hechos sobre cada obra en específico.

En este trabajo he considerado de fundamental importancia hacer análisis y comentarios ilustrados sobre las obras del recital, por lo cual he creído innecesario añadir biografías de los compositores de las obras, aunque en estas "Notas" se incluyen datos históricos de cada obra y su compositor en el momento de su creación.

SUITE PARA LAUD BWV 995

J.S. BACH (1685-1750)

J.S. Bach compuso dos versiones de su quinta suite para violoncello solo, a saber: una para el violoncello y otra intitulada *Suite pour la luth par J.S. Bach*. Bach compuso sus obras maestras para violoncello alrededor del año de 1720 durante la época en que se encontraba desempeñando su cargo de *Kapellmeister* en la ciudad de Coethen. Como se sabe, el propio Bach solía hacer transcripciones de algunas de sus obras y de obras de otros autores para que fuesen ejecutadas en otros instrumentos diferentes de aquellos para los que originalmente habían sido compuestas. En el caso de esta suite encontramos un ejemplo de obra diseñada para un instrumento de arco transcrita para ser ejecutada en un instrumento de punteo.

Existen tres principales manuscritos de esta suite que se conocen y se han logrado conservar desde el siglo XVIII, uno de ellos es el autógrafo de Bach intitulado "*para el laúd*", el cual, de acuerdo con la fecha impresa en filigrana, fue redactado entre los años de 1727 y 1731; el otro, escrito por Anna Magdalena Bach para el violoncello no acompañado; y el tercero compuesto en forma de tablatura al estilo francés escrito por un laudista anónimo. Existen también dos copias de la versión para violoncello, una de J.P. Kellner, y otra de un copista anónimo.¹

La ejecución en la guitarra de esta suite se hace posible mediante la transcripción, tomando como fuentes principales los manuscritos existentes, principalmente el manuscrito original de Bach para el laúd, considerando que la guitarra es un instrumento que se encuentra más relacionado con el laúd que con el violoncello, desde el punto de vista técnico y musical. Estas transcripciones se han hecho por guitarristas que han logrado hacer un trabajo de investigación de los manuscritos originales y a partir de estos hacer que la obra se adapte al lenguaje característico de la guitarra.

En las transcripciones para la guitarra de esta obra se encuentra que la tonalidad ha sido cambiada de *sol menor*, (que es la tonalidad original en la que fue escrita para el laúd) a *la menor*, además de que los bajos en su mayoría se encuentran elevados una octava, y algunos hasta dos octavas.

¹ Lorimer, Michael, "*Lute Suite III BWV 995, Guitar Transcription*", Mcl Bay Publications, 1997, pags 8 y 9.

Los movimientos de esta suite son los siguientes:

- .-Prelude- Tres Vite
- .-Allemande
- .-Courante
- .-Sarabande
- .-Gavottes I et II (*en Rondeau*)
- .-Gigue

Como en todas las suites barrocas los movimientos de danza tienen una forma II:A:II B:II, iniciando la parte A en la tonalidad principal y terminando en la región de la dominante y en algunos casos en la región del relativo mayor, y la parte B comenzando en la tonalidad de la dominante o el relativo mayor y concluyendo en la tónica.

Las danzas galantes o llamadas *galanteries* de esta suite son un par de gavotas situadas entre la *Sarabande* y la *Gigue*, que van ligadas la una a la otra, siendo la segunda gavota contrastante con la primera en carácter y ritmo.

PRELUDIO

El preludio de esta suite es un ejemplo frecuentemente utilizado por algunos compositores del período barroco; un movimiento lento, monotemático, de carácter introductorio a la manera de una improvisación, seguido de un movimiento rápido. Un ejemplo similar a este preludio se puede encontrar en las Partitas No. 2 y No. 4 para clave del mismo Bach, en donde los primeros movimientos inician con una pieza lenta y solemne a la manera de una obertura francesa, seguidos de otro movimiento más movido y generalmente más largo.

Este preludio está compuesto en dos partes; la primera se trata de una pieza corta en forma de obertura francesa, en la cual, como en todas las piezas de esta naturaleza encontramos la característica figura rítmica de corchea con puntillo. La segunda parte es un movimiento rápido y más prolongado en donde se encuentra un contrapunto asociado a lo largo de todo el movimiento que se ubica en la línea del bajo y en ocasiones en la línea intermedia entre el bajo y la voz superior. Bach escribió la indicación *Très Vite* al inicio de esta segunda parte del preludio, y esta consiste en una fuga libre.

Así el primer tiempo inicia con una anacrusa de *mi* a *fa*, y las dos corcheas que anteceden el primer tiempo del tercer compás después del *Très Vite*, constituyen el punto de apoyo para ese tiempo. De la misma manera, las cuatro semicorcheas que aparecen por primera vez en el segundo tiempo del segundo compás constituyen la anacrusa para el primer tiempo del siguiente compás. El perfil armónico de la cabeza del tema va de los grados VI – V – I.

Los primeros ocho compases presentan el sujeto de la fuga; en la transcripción para guitarra el tema principal inicia en la tonalidad de *la menor* (la tonalidad original de esta suite para el laúd es la de *sol menor*), y al término de este período enseguida aparece el mismo motivo en la región de la dominante menor (compases 9-16), y en donde aparece por primera vez un contrapunto asociado que a la vez funciona como base armónica.

Tema de la Fuga, Compases 1-8

Al llegar a esta parte de la región de la dominante menor, una serie de progresiones por cuartas lleva de nuevo a presentar el sujeto en la región armónica de *la menor* (compases 21-28).

Compases 21-28

En el compás 45 aparece el sujeto, pero presentado alternadamente entre las voces superior e intermedia, para finalizar toda esa primera sección con la primera cadencia de importancia en la región de tercer grado (*do mayor*).

Compases 45-53

Después de la primera gran cadencia a *do mayor*, la pieza continúa con un episodio elaborado con elementos del sujeto que va desde el compás 53 hasta el 74. En el compás 75 aparece una mutación de la respuesta sobre la región armónica de *do mayor* ya que está incompleta y aparece alternada entre las voces superior y del bajo (compases 75-78), continuando con cuatro compases que llevan hacia la otra cadencia en la región de la dominante menor. En esta región hay un episodio largo que va de los compases 83 al 121, y del compás 122 al 131 de nuevo aparece el sujeto, alternado entre las voces superior y la del bajo.

Compases 75-82

Compases 122-131

En el compás 149 se presenta de nuevo el sujeto, pero en vez de su cadencia final hacia la tónica, hace una cadencia rota que iniciará una progresión por cuartas que conduce hacia la coda de la fuga, elaborada con elementos del sujeto y de los episodios precedentes hasta el final de la obra.

Compases 149-160.

ALLEMANDE

La *Allemande* de esta suite es un movimiento lento y muy solemne, y consiste en una pieza que se conforma de una *armonía bien realizada*, es decir, es una secuencia de acordes que van entrelazados de líneas melódicas que funcionan como ornamentos de la secuencia armónica y en ocasiones presentan un verdadero contrapunto imitativo.

Este movimiento tiene un ritmo puntillado, y en la primera frase, de tipo anacrúsico la secuencia armónica tiene los siguientes acordes: I-IV-V-I, IV-V- I6-VI-V-V7-I (compases 1-5).

Primera Sección, Compases 1-5

ALLEMANDE

A la mitad de la primera sección (compás 9), hay una cadencia al cuarto grado, y esta sección termina con una cadencia en la región de la dominante.

Primera Sección, Compases 7-10

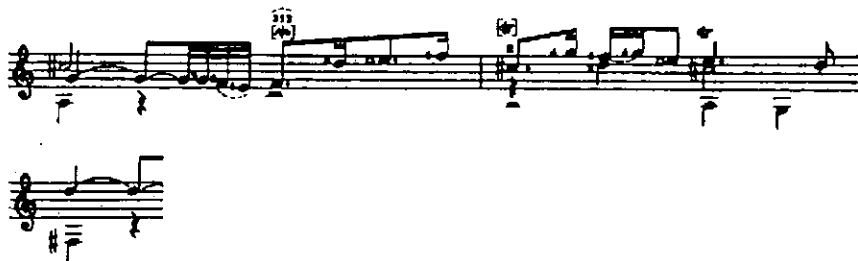
La segunda sección inicia, como es usual, en la región armónica de la dominante, y en el tercer compás tiene una cadencia de nuevo en la tónica.

Segunda Sección, Compases 1-3



Un punto de interés de la pieza es la cadencia hacia el cuarto grado mayor en primera inversión (compás 11). La secuencia armónica es de los acordes *la mayor, sol, re mayor 6*, y resulta interesante seguir la línea del bajo, con un efecto muy sorprendente, que va de las notas *la, sol, fa#*. La pieza concluye con una cadencia en la tónica.

Segunda Sección, Compases 9-11



COURANTE

La Correnda es una danza de origen francés, literalmente significa “corriendo” y esto se refleja en el ritmo y carácter de la pieza que está en un compás ternario. Algunas correndas son muy fluidas y lineales (como la *corrente*, que es la variante italiana), y otras presentan una textura quebrada incluyendo una mayor cantidad de acordes. Esta courante en particular parece tener una combinación de estas dos características (lineal y de textura quebrada), presentando una serie de acordes entretreídos con largas líneas melódicas.

En la primera sección esta danza presenta, en un compás de 3/2, acordes con una duración de negra con puntillo o blanca en los primeros tiempos de cada compás. Esto la hace más pausada y un poco menos ligera. Estos acordes que aparecen en los primeros tiempos son puntos del movimiento en donde se va definiendo la secuencia armónica, la cual está ornamentada con la línea melódica de la voz superior y algunas notas de la línea del bajo como si fuese un coral. Los primeros compases de la primera sección presentan una serie de acordes que son la base de la secuencia. Así, por ejemplo la primera frase lleva la siguiente secuencia: I – V2 – I6 – IV – V – I.

Se puede observar que en esta serie armónica la línea del bajo lleva un sentido ascendente, iniciando en un *la* que asciende hasta *mi* para terminar esa primera frase en el acorde de la tónica.

Compases 1-6

30

COURANTE

En los siguientes compases de la primera sección, la línea melódica de la voz superior y la línea melódica del bajo se detienen menos en algún acorde y fluyen con mayor amplitud hasta la cadencia en la región de la dominante al finalizar la primera sección.

Hacia la mitad de la segunda sección se encuentra una cadencia al sexto grado (*fa*), seguida de una pequeña progresión que pasa por el relativo mayor y después a la dominante que lleva a la cadencia final en la tónica.

Courante, Parte B

The image shows a musical score for 'Courante, Parte B' from the Suite for Lute BWV 995. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third in a lower bass clef. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' and 'lento'. There are also some performance instructions like 'f' and 'p' in brackets. The score ends with a final cadence in the tonic.

SARABANDE

La zarabanda de esta suite tiene características muy particulares que la hacen distinta a las demás zarabandas escritas para el laúd por Bach. Se encuentra sólo una línea melódica durante todo el movimiento, con excepción de los dos últimos compases de cada sección. Como en todas las zarabandas, el segundo tiempo de cada compás lleva implícito un énfasis, y en este caso en la mayoría de los segundos tiempos (aunque no solo en los segundos tiempos), se encuentra una apoyatura que debe ser naturalmente acentuada. En esta zarabanda en particular se puede observar como Bach utiliza la armonía como un recurso melódico, es decir, la armonía va implícita en la línea melódica.

Una de las características típicas de las zarabandas es que la primera sección suele ser más corta en número de compases que la segunda. En este caso se puede observar que mientras la primera sección está escrita en ocho compases, la segunda sección tiene una duración de doce compases.

La primera sección se divide en dos frases de cuatro compases; ambas frases son distintas en su disposición armónica y melódica, lo cual es también una particular característica de la zarabanda.

Primera Sección, Compases 1-8

SARABANDE

En esta primera frase se encuentra un traslape de la armonía en el cual la secuencia armónica presenta, dentro del compás de $\frac{3}{4}$, un acorde implícito en la línea de los primeros dos tiempos de cada compás, y la nota del bajo del tercer tiempo forma parte del acorde que se completa hasta el segundo tiempo del siguiente compás. Asimismo, en el primer período existe un contrapunto subyacente entre la nota del bajo del tercer tiempo de cada compás y la primera nota superior del que le sucede.

En la segunda sección, las primeras dos frases de cuatro compases están directamente relacionadas con las dos frases de la primera sección debido a su similitud en la presentación rítmica. Iniciando en la tonalidad del relativo mayor, al final de la primera frase de la segunda sección hay una cadencia a la subdominante.

Segunda Sección, Compases 9-20

The image displays a musical score for the second section of the Sarabande, measures 9-20. The score is written on three staves in treble clef. The first staff contains measures 9-12, the second staff contains measures 13-16, and the third staff contains measures 17-20. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and phrasing marks. A circled 'Q' appears above the first measure of the first staff. A circled 'Q' appears above the first measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the second measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the fourth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the fifth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the sixth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the seventh measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the eighth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the ninth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the tenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the eleventh measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the twelfth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the thirteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the fourteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the fifteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the sixteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the seventeenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the eighteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the nineteenth measure of the third staff. A circled 'Q' appears above the twentieth measure of the third staff. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

GAVOTA I

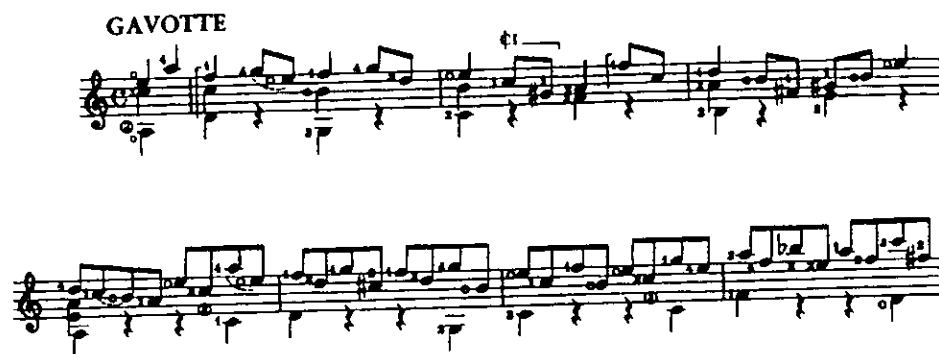
Las llamadas “*galanteries*” de esta suite son un par de gavotas situadas entre la zarabanda y la giga. Ambos movimientos suelen ejecutarse ligados el uno con el otro, de tal manera que al finalizar la segunda gavota enseguida se repite la primera.

La primera gavota tiene una secuencia armónica que consiste en una progresión de enlaces activos, es decir, una progresión por cuartas con acordes de séptima.

El primer periodo de cuatro compases parte de una *la* en la línea del bajo, moviéndose por cuartas ascendentes hasta llegar de nuevo al *la*, al final de ese periodo. En este primer periodo las notas que forman los acordes pueden apreciarse también de una manera horizontal. Así, cada acorde de tres notas va formando con su movimiento tres voces como si se tratase de un coral.

Gavotta I, Primera Sección, Compases 1-8

GAVOTTE



La siguiente frase de cuatro compases de la primera sección presenta de nuevo una progresión por cuartas, pero esta vez las voces superior e intermedia van entrelazadas con un movimiento de corcheas generando mayor movimiento rítmico. Ahora esta progresión es llevada a una modulación en la región de la dominante para concluir la primera sección.

Gavota I, Compases 6-14

GAVOTA II EN RONDEAU

La segunda gavota es contrastante con la primera en carácter, forma y ritmo. Toda la pieza se compone de tresillos que le dan un mayor movimiento y fluidez, mientras que la primera gavota presenta generalmente valores rítmicos más cortos y se detiene más en algunos acordes.

A diferencia de la versión para cello, la versión de laúd tiene añadida una línea del bajo que funciona como contrapunto, y esta línea se compone principalmente de valores rítmicos de un cuarto, por lo que tiene menor movimiento que la línea superior, compuesta todo el tiempo con tresillos.

El tema principal de esta gavota es presentado al inicio de una frase de cinco compases.

Gavota II, Primera Sección.

GAVOTTE EN RONDEAU

En la segunda sección aparece un primer episodio de cinco compases que concluye en la región de la dominante menor, para regresar enseguida al tema inicial de este movimiento.

Gavotta II, Segunda Sección.

El segundo episodio es considerablemente más largo y elaborado que el primero y concluye la segunda sección de idéntica manera que los últimos tres compases del tema inicial en la región de la tónica.

Gavota II, Segunda Sección, Segundo Episodio.

16 16 16 loco

CIII

3

3

CIII

Gavotte I Da Capo

16 16

GIGUE

Este ejemplo de Jiga está escrito en un compás de 3/8. Tal característica la hace menos común en comparación con una gran cantidad de jigas escritas en compás de 6/8. La segunda suite francesa tiene un ejemplo similar a este. En la mayoría de las *gigues* escritas por Bach, este suele recurrir a la utilización de un contrapunto imitativo a partir del tema principal presentado al inicio de la pieza. En este caso se distinguen claramente dos líneas melódicas bien definidas: la de la voz superior y la del bajo.

Esta *Gigue* es preponderantemente de carácter puntillado en su ritmo. Predominan los valores de corchea con puntillo seguidos de un tresillo que da impulso anacrúsico a los primeros tiempos de cada compás.

El tema principal tiene una duración de tres compases y justo en el tercer compás aparece un contrapunto imitativo en la línea del bajo.

En la versión para laúd de esta pieza se distingue claramente el contrapunto imitativo compuesto por las dos líneas melódicas de la voz superior y la del bajo.

La cabeza del tema aparece al inicio en la voz superior, y esta tiene un sentido ascendente que va de un *do* a un *la*, y tiene una duración de dos compases. Enseguida aparece el contrapunto imitativo en la línea del bajo a la distancia de una quinta descendente, y va de un *fa* a un *re*.

Gigue, Primera Sección, Compases 1 - 5



En la segunda sección de nuevo aparece, en la región del relativo mayor, la cabeza del tema en la voz superior, pero ahora en sentido inverso a la cabeza del tema de la primera sección, teniendo un sentido ascendente que va de un *mi* a un *sol*. Enseguida aparece el contrapunto imitativo en la línea del bajo, también en sentido ascendente, partiendo de un *si* a un *do*.

Gigue, Segunda Sección, Compases 1-8

The image shows a musical score for the second section of the Gigue, measures 1-8. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains the upper voice. The bottom staff is in bass clef and contains the lower voice. The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The upper voice begins with a melodic phrase starting on G4 and moving up to A4, B4, and C5. The lower voice enters with a counterpoint starting on B3 and moving up to C4, D4, and E4. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings. There are also some editorial markings in brackets, such as [tr] and [4*].

HOMENAJE "pour Le Tombeau de Debussy"

Manuel de Falla (1882-1946), uno de los más relevantes compositores españoles del siglo XX compuso solamente una pieza original para solo de guitarra y esta fue el célebre "*Homenaje a Debussy*". Esta obra fue compuesta en agosto de 1920 en Granada, en un periodo de dos semanas, tiempo relativamente corto, tomando en cuenta que el compositor solía ser lento y extremadamente meticuloso cuando componía.¹

Esta obra surgió por un encargo del editor de la *Revue Musicale* francesa, en una visita de Falla a París en 1920. Ahí el editor invitó a Falla a colaborar en la edición de esta revista que sería dedicada por entero a la memoria de Claude Debussy. Manuel de Falla escribió para esa edición un ensayo intitulado *Claude Debussy et L'Espagne*, y compuso el *Homenaje pour Guitarre*. Esta pieza fue una de varias obras que aparecieron en dicho suplemento titulado *Le Tombeau de Debussy*, en donde aparecían los homenajes de compositores como Stravinsky, Dukas, Ravel, Bartok y Satie, entre otros.

Con el hecho de presentar estas piezas bajo el título de *tombeau*, el editor revivió esta forma literaria del siglo XVI, que consistía en una colección de lamentos sobre la muerte de una persona célebre, escrita por varios autores. El *tombeau* fue también utilizado por músicos como el guitarrista De Visée, y los clavecinistas Couperin y D'Anglebert, y después de un largo periodo en desuso esta forma fue utilizada por Ravel en su *Tombeau de Couperin*, en 1914.

La edición de esta obra fue revisada y digitada por el guitarrista español Miguel Llobet, amigo personal de Falla, y la primera presentación de esta obra en guitarra fue hecha por el guitarrista y musicólogo español Emilio Pujol en el Conservatorio de París, en el año de 1922.² Finalmente, en 1938, Falla adaptó la pieza para orquesta y aparece como el segundo movimiento de su suite *Homenajes*.

En algunas de sus obras Claude Debussy muestra una clara influencia de la música española, como se puede apreciar en *La Puerta del Vino*, *Iberia*, y *La Soirée dans Grenade*. Falla, quien fuera amigo de Debussy, sabía del interés de este por la música española, y consciente de ello decidió que la guitarra sería la elección adecuada para componer el *Homenaje* a su amigo.

El *Homenaje a Debussy* utiliza el ritmo de habanera, el cual había sido también utilizado por el autor del *Preludio a la Siesta de un Fauno* en *La Puerta del Vino* y *La Soirée dans Grenade*.

¹ Segal Peter, *Truth Without Authenticity: Origins of Manuel de Falla's Homenaje: "Le Tombeau de Debussy"*. *Guitar Review Magazine*, Winter 1992, pag 18.

² Grotmol, Tom & Fogo, Byron; *Guitar Transcriptions of Manuel de Falla's Works, Part V: Homenaje a Debussy and related topics*, *Classical Guitar Magazine*, pag 30.

La habanera de Falla tiene una duración de 70 compases y tiene dos secciones de igual longitud (compases 1-31 y 32- 62), seguidos por una coda que contiene una cita textual de *La Soirée dans Grenade* de Debussy (compases 63-66).

Esta obra tiene dos temas melódicos contrastantes, el primero aparece en los primeros siete compases.

Compases 1-7



El *do sostenido*, que forma una segunda aumentada con el segundo grado de la escala, forma lo que se puede llamar una variante oriental del modo frigio. Este tema, al igual que el primero, tiene cuatro compases en donde la línea melódica es de algún modo estática, para después ascender en los siguientes compases.

En el compás 19 al 22 aparece un pequeño desarrollo del segundo tema, pero ahora en la región armónica de *do mayor*, y el bajo se mueve entre *sol* y *do*, brevemente, para después regresar al primer tema.

Compases 22-23

La segunda mitad de la pieza tiene también una duración de 31 compases, pero en este aparece un desarrollo exclusivamente del primer tema. Sin embargo, Falla introduce nuevos elementos no escuchados en la primera sección. Esto incluye transformaciones del material temático, así como nuevas texturas. Los dos *glissandi* en los compases 32 y 34 aparecen en cuerdas *al aire*, con un pedal de *fa* en el bajo. El compás 35 presenta también una escala frigia de manera repentina, al estilo flamenco, para dar paso a la presentación del primer tema transfigurado, y transportado una quinta; ahora el primer tema presentado entre las notas *mi* y *fa*, ahora aparece transportado hacia las notas de *si* y *do*, aunque esta vez en aumentación rítmica.

Compases 40-41

IN THE WOODS

TORU TAKEMITSU (1930-1996)

In the Woods fue la última obra escrita por el compositor japonés Toru Takemitsu (1930-1996), en noviembre de 1995, tres meses antes de su fallecimiento.

El lenguaje neoimpresionista de estas piezas las hace sugerentes y evocadoras de imágenes, lo cual le valió a Takemitsu el calificativo de *Creador de Jardines en el Sonido*.¹ Estas cualidades constituyen una característica única y sin precedente con relación a la mayor parte de obras escritas para guitarra. Takemitsu logró crear una obra guitarrística de carácter conceptual, con cualidades únicas en su estilo, además de contener un gran conocimiento de las capacidades técnicas y expresivas de la guitarra, y por lo tanto logrando un resultado musical de gran eficacia, originalidad y profundidad.

Esta suite consiste en tres piezas independientes, y cada una de ellas está dedicada a guitarristas amigos de Takemitsu. Los movimientos son los siguientes:

- 1.- **Wainscot Pond _ after a painting by Cornelia Foss_** a John Williams.
- 2.- **Rosedale** – A Kiyoshi Shomura.
- 3.- **Muir Woods** – A Julian Bream.

El estreno de la primera pieza, *Wainscot Pond*, se llevó a cabo en los funerales para Toru Takemitsu, el 29 de febrero de 1996 en Tokio, bajo la interpretación de Norio Sato. La tercera pieza, *Muir Woods*, se estrenó por Julian Bream el 4 de octubre de 1996 en Londres. El estreno de la obra completa, incluyendo el segundo movimiento, *Rosedale*, fue hecho por Kiyoshi Shomura en 15 de octubre de 1996 en Tokio.

1.- **WAINSCOT POND after a painting by Cornelia Foss.**

La primera pieza de esta obra está compuesta en una forma ternaria tradicional A-B-A'. La sección A' es una reexposición casi íntegra de la parte A, mientras que la sección B presenta otros temas contrastantes con el material de las secciones A y A'.

El motivo inicial de la pieza consiste en una serie de figuras descendentes coloreadas con notas extrañas a los acordes iniciales, y que aparecen en la voz superior, con intervalos de terceras y cuartas. En la parte inferior o del bajo, hay una base armónica que va presentando una sucesión de acordes tonales de una manera espaciada y rítmicamente asimétrica, en contraposición con las figuras descendentes, produciendo una textura generadora de color.

¹ Dietz, Paula, *A Creator of Gardens in Sound*, Guitar Review Magazine, Spring 1996.

En la primera frase de 6 compases, la base armónica presenta una pequeña secuencia sobre los acordes *sol- mi menor- re bemol*.

In the Woods, Compases 1-11.

$\text{♩} = \text{ca. } 108$
 on \odot legato
 Guitar
 pp
 poco
 simile
 poco rall.
 in Tempo poco stringendo
 riten.

En el compás 7 aparece de nuevo el motivo descendente de la voz superior sobre la base del acorde de *mi mayor*. En el compás 9 se presenta el motivo de la voz superior en aumentación rítmica sobre una serie de acordes disonantes.

La segunda frase inicia en el compás 12 y presenta de nuevo la base armónica de *mi mayor* con las figuraciones rítmicas descendentes provenientes del motivo inicial, pasando por una serie de acordes por cuartas y la frase se diluye en un acorde de *sol mayor* 7, ornamentado con armónicos.

Wainscot Pond, Compases 12-20

in Tempo
 poco
 poco rall.
 in Tempo
 pp
 sf
 (pp)
 p
 p
 rit. poco sul pont.
 pos. ord.
 Lv.
 p
 sf
 p

Las siguientes dos ideas presentan variantes del mismo motivo descendente sobre una secuencia armónica, primero en *fa# menor- si- sol*, y después en *la mayor- sol- si*, y con el motivo descendente en aumentación rítmica sobre series de acordes por cuartas terminando la parte A en un acorde de *si menor*.

Compases 22-36

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a piano part (treble clef) and a horn part (bass clef). The piano part features a descending melodic line with notes like G4, F4, E4, D4, C4. The horn part provides harmonic support with chords. Performance instructions include "poco rall." (poco rallentando) and "shorter" above the horn part. A circled "S" indicates an "Artificial Horn" section. Dynamics are marked with "p" (piano). The second system begins with the instruction "in Tempo". The piano part continues with a more complex, rhythmic descending line. The horn part continues with chords. The third system shows the piano part with a final descending phrase and the horn part with sustained chords. Dynamics "p" are used throughout.

La parte B presenta en primer término otro tema menos movido que el del tema A, marcado con la indicación de *meno mosso*, *espressivo*, y está en la región armónica de *si menor*. Después aparece otro pequeño tema sobre el acorde de *re menor*. Con la misma figura rítmica que el tema anterior, aunque este tema es más breve. Este pequeño tema será presentado nuevamente como coda de este movimiento, así como también en la tercera pieza de esta obra, *Muir Woods*, quizá como eco, remembranza o elemento unificador de la obra.

Compases 37-44

The musical score for measures 37-44 consists of three systems of piano and violin parts. The first system (measures 37-44) is marked *meno mosso* (♩ = ca. 86) and includes a *rit.* marking. The piano part starts with *p esp.* and the violin part with *p*. The second system (measures 45-52) is marked *in Tempo* (♩ = ca. 90) and includes a *poco rit.* marking. The piano part starts with *p* and the violin part with *p*. The third system (measures 53-60) is marked *a tempo* (♩ = ca. 108) and includes a *poco rit.* marking. The piano part starts with *p* and the violin part with *p*. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*, as well as articulation marks like accents and slurs.

En el compás 49 inicia la reexposición en el tempo primo con la presentación íntegra del material de la primera sección, partiendo del compás 21 hasta el 35.

En el compás 64 aparece de nuevo el tema inicial íntegro, aunque sólo las tres primeras frases que en la primera parte terminan hasta el compás 21.

La pieza concluye con una pequeña coda tomada del tema breve en *re menor* de la parte B, diluyéndose con un armónico en el acorde de *si menor*.

Coda, Compases 85-88

The musical score for the Coda (measures 85-88) consists of two systems of piano and violin parts. The first system (measures 85-88) is marked *in Tempo* and includes a *riten.* marking. The piano part starts with *p* and the violin part with *p*. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*, as well as articulation marks like accents and slurs.

DIAGRAMA**PARTE A**

Primera frase:	compases 1-6	sol- mi menor- re bemol mayor.
Segunda frase:	compases 7-11	mi mayor.
Tercera frase:	compases 12-20	mi mayor – sol mayor 7
Cuarta frase:	compases 21-26	fa# menor- si- sol.
Quinta frase:	compases 27-36	la menor- sol – si.

PARTE B

Primera frase:	compases 37-44	si menor.
Segunda frase:	compases 45 48	re menor 7.

PARTE A´**REEXPOSICIÓN**

Repetición íntegra de periodos de la parte A.

Cuarta frase:	compases 49-54.
Quinta frase:	compases 55-63.
Primera frase:	compases 64-69.
Segunda frase:	compases 70-74.

CODA. Segundo tema de la parte B. Compases 84-87.

RECURSOS DE COMPOSICIÓN.

- Forma ternaria tradicional A-B-A´.
- Secuencias armónicas de acordes tonales en contraposición con figuras melódicas ajenas a los acordes para generar texturas tímbricas y color.
- Aumentación rítmica del motivo generador de la pieza sobre acordes disonantes y de armonías por cuartas, y produciendo ritardandos escritos al final de alguna frase.
- La asimetría de las frases y la utilización del color por medio del cromatismo y la disonancia.
- Explotación con gran eficacia de los recursos tímbricos de la guitarra de una manera muy idiomática y natural para el instrumento, sin sacrificar el producto musical.

2.- ROSEDALE.

El segundo movimiento de esta obra es una pieza casi atonal, en donde los temas o frases están construidas sobre acordes, arpeggios o líneas que no tienen una relación de tonalidad específica o centro tonal definido, con excepción de algunos puntos en donde hay cadencias o guiños hacia el acorde de *fa mayor*.

Este movimiento es de carácter lento y contemplativo; carece de compás y cada frase está dividida por una línea punteada que funciona como división de frases, lo que le da un carácter de cierta libertad rítmica.

La pieza tiene una forma asimétrica y básicamente se compone de frases compuestas en su mayoría de acordes o arpeggios formando acordes disonantes, ya sea acordes por cuartas, o acordes formados de la escala por tonos enteros, produciendo atmósferas de color. Hay algunos motivos o frases recurrentes que se van repitiendo en el transcurso de la pieza sin formar una simetría. La repetición de motivos o frases es una de las bases fundamentales de la forma de esta pieza. Uno de los elementos característicos de la música oriental tradicional es la repetición frecuente de células motivicas, Takemitsu utiliza este recurso para crear un carácter contemplativo y casi hipnótico en base a la repetición frecuente.

La primera frase consiste en una secuencia lenta de acordes que forman una atmósfera contemplativa. Al final de algunas frases, Takemitsu suele utilizar los armónicos de la guitarra como elemento de ornamentación y de color.

Primera Frase

To Kiyoshi Shomura

2. Rosedale

ロズデール

$\text{♩} = \text{ca. } 38$ ($\text{♩} = \text{ca. } 114$)

Guitar

espr. *p cresc.* *p* *(dolce)* *p* *p* *Harm.*

p cresc. *rall.* *Harm.* *Harm.* *i.v.*

En la primera parte de la obra se encuentran algunos motivos que se repetirán posteriormente. Los arpeggios que aparecen, formando acordes atonales o de la escala por tonos enteros, generalmente tienen un sentido ascendente, reposando en acordes que se quedan sonando, ya sean de notas reales o en acordes formados por armónicos; los finales de frase que terminan en acordes en reposo son un recurso característico de esta pieza.

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system includes markings for *poco rall.*, *in Tempo*, *poco rall.*, and *in Tempo*. The second system includes *poco riten.*, *Artificial Hama. os ⊙*, *in Tempo*, and *poco eccel.*. The third system includes *pizz.*. The fourth system includes *sul tasto poco*, *poco riten. poco. ovd.*, and *in Tempo*. Dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mf cresc.* are used throughout. The score also features various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers.

©1996. Schott Japan Company Ltd.

En los siguientes compases se encuentra una pequeña cadencia al acorde de *fa mayor*, que es el acorde sobre el que está la cadencia final y las demás cadencias que aparecen en la pieza. Enseguida, las siguientes dos frases son motivos que se repiten varias veces durante la pieza, la primera de ellas se repite una vez tal cual, y la segunda tiene una repetición variada debido a que aparece más adelante en aumentación rítmica.

Three staves of musical notation. The first staff shows a sequence of chords and arpeggios with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The second staff features a melodic line with a triplet (3.3.3) and a crescendo (*p cresc.*). The third staff includes a section labeled "Artificial Harm." and various dynamics like *f*, *p*, and *mf*.

En las frases a continuación, de nuevo una pequeña cadencia al acorde de *fa mayor*, seguida de otro de los motivos que se repiten constantemente, y de otra secuencia de arpeggios ascendentes que conducen a otro de los motivos en repetición.

Two staves of musical notation. The first staff includes dynamics *p dolce*, *dolce*, *p*, *piu p*, and *ord. dolce*. The second staff shows a sequence of chords and arpeggios with dynamics *p* and *mf*.

Después aparece el motivo anterior, pero ahora en aumentación rítmica, y enseguida el punto central de la pieza en cuanto a que aparece una secuencia de acordes en sentido descendente, que da inicio con las notas más altas de toda la pieza.

The image displays three systems of musical notation for a piece titled "IN THE WOODS" by Rosedale. The notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

The first system begins with a dynamic marking of *p* and includes performance instructions: *rub.*, *poco rall.*, *poco sul pont.*, and *pp*. It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained notes. A tempo marking "in Tempo" with a rhythmic pattern $(\underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}} \underline{\underline{3}})$ is present above the staff.

The second system starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction "sosten." followed by a slur over a triplet. A tempo marking "in Tempo" is also present. The system concludes with a dynamic marking of *p*.

The third system continues the melodic line with a slur over a triplet and ends with a dynamic marking of *sub. p*.

Antes de concluir la obra, aparecen dos de los motivos ya presentados anteriormente en dos o tres ocasiones, y la pieza termina con una cadencia en *fa mayor* en primera inversión.

The musical score consists of three staves of music. The first staff shows a melodic line with a forte (*f*) dynamic and a fermata. The second staff continues the melody with dynamics ranging from *mf* to *pp dolce*, including markings for *sul tasto*, *pos. ord.*, and *poco riten.*. The third staff concludes the piece with dynamics from *p* to *mf*, including markings for *poco riten.*, *in Tempo*, and *sosten.*. The piece ends with a cadence in *fa mayor* in first inversion.

3.-MUIR WOODS.

El tercer movimiento tiene también un carácter lento y contemplativo, aunque, a diferencia del segundo movimiento, en este se encuentran varios centros tonales que se identifican en algunas cadencias o finales de frases hechas sobre acordes tonales como el acorde *re bemol frigio* o *mi mayor*. Tiene una forma asimétrica, aunque más definida que la del segundo movimiento, tomando en cuenta las cadencias ya mencionadas, además de que se pueden identificar con cierta claridad tres secciones en el movimiento, siendo la tercera sección la de mayor contraste debido a que es la que tiene un *tempo* más rápido y mayor movimiento por la serie de arpeggios ascendentes y descendentes.

El movimiento inicia la primera sección con una introducción que consiste en seis compases de acordes con armónicos seguidos de otro compás de completo silencio. Este signo indica la igualdad de importancia que Takemitsu da al silencio con respecto al sonido.

Compases 1-10

To Julian Bream

3. Muir Woods ミアウッズ

$\text{♩} = \text{ca. } 25$ ($\text{♩} = \text{ca. } 50$)

En el compás 11 aparece el primer tema reconocible, con unos enlaces armónicos que tendrán su cadencia frigia en re bemol mayor (al estilo español).

Compases 11-20

En el compás 21 (*piú mosso*) aparece otro material de la primera sección que consiste en una serie de acordes por cuartas. Enseguida aparece, antes de terminar la primera sección, otro par de cadencias frigias hacia el acorde de *mi mayor*. Con esto concluye con la primera parte de la pieza en el compás 31.

Compases 21-32

La segunda sección inicia con un gesto que se compone de dos compases similares con armónicos que forman acordes que se quedan sonando, seguidos de otra secuencia lenta de acordes por cuartas. Esta frase termina en el compás 47. En el compás 48 aparece otro pequeño tema en *re menor*, que es el mismo tema de la parte B del primer movimiento *Wainscot Pond*. Este tema aparece un poco más extendido que en el primer trozo de esta suite.

Compases 32-47

En el compás 58 se presenta el tema del compás 11, conservando la misma línea melódica del tema del principio, aunque con una secuencia armónica un poco modificada, y con una primera cadencia evitada, que recuerda una cadencia rota, llegando a un acorde por cuartas, y después de tres enlaces de acordes, la frase hace cadencia en el acorde de *re bemol mayor frigio*. La segunda sección termina en el compás 67 sobre un acorde por cuartas, que enarmonizado sería un acorde de séptima de dominante.

Compases 58-67

Tempo I° (♩ = ca. 50)

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 58-61, and the second system shows measures 62-67. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Dynamic markings include *p*, *piú p*, and *pp*. There are also markings for *sf* (sforzando) and *rit.* (ritardando). The score ends with a cadence in the final measure.

La tercera sección presenta otro material completamente distinto al de las otras dos secciones precedentes. Inicia en el compás 68 con un *piú mosso* marcado con un *tempo* más rápido, y con una serie de arpeggios ascendentes y descendentes que inician con un par de acordes arpegiados que cita anteriormente en el segundo movimiento. Esta serie de arpeggios asciende hasta llegar a otra serie descendente de acordes por cuartas, para comenzar de nuevo con la secuencia de arpeggios por cuatro compases más, y después continúa con una línea del bajo en sentido ascendente por grados conjuntos hacia otra progresión de acordes por cuartas que termina con la tercera sección.

Tercera Sección, Compases 68-86

La coda comienza en el compás 88, con el mismo material presentado en la primera sección en los compases 20, 21 y 22. De los compases 93 al 96 aparece finalmente de nuevo el tema en *re bemol frigio* de la primera sección, concluyendo la pieza en este acorde ornamentado con armónicos y notas *al aire* ajenos a éste, generando una atmósfera misteriosa que concluye la pieza.

Compases 88-100

TEMA VARIADO Y FINAL MANUEL M. PONCE (1882-1948)

Tema Variado y Final fue una obra compuesta en 1926, durante los años en que Ponce estuvo estudiando en París con el compositor Paul Dukas. En este período de la vida de Ponce, su obra experimenta un cambio estilístico en la que el compositor utiliza recursos característicos del post-romanticismo europeo, con énfasis en el lenguaje armónico del impresionismo. Entre estos recursos se pueden encontrar la utilización de acordes cromáticos o alterados; el uso de disonancias no resueltas; armonías napolitanas y el uso del contrapunto como recurso estructural y también como generador de disonancias.

En esta nueva etapa de composición Ponce iniciaría la creación de nuevas obras para guitarra, a partir de su amistad con el guitarrista español Andrés Segovia, relación de la cual surgirían posteriormente una gran cantidad de obras compuestas para este instrumento y dedicadas a este célebre guitarrista.

Tema Variado y Final fue una de estas primeras obras que Ponce compusiera para la guitarra, y la obra consiste en una modificación de la estructura clásica de la variación. La primera parte del tema tiene una forma binaria tradicional, que se compone de un período de ocho compases con repetición. Sin embargo, la segunda parte del tema tiene una duración de cuatro compases sin repetición.¹

La primera parte del **TEMA** está compuesto de una progresión armónica que será la base para las siguientes variaciones, y consiste en una secuencia de acordes que se enlazan por cuartas, iniciando en la tonalidad de mi menor: I – IV – VII – III – II – V7 – I.

La primera parte del tema conduce hacia un acorde de sexta aumentada en los compases 5 y 6, para después concluir el primer periodo del tema con una cadencia en la tonalidad de la dominante.

TEMA, compases 1-8

Andando un poco mosso

¹ Nystel, David. *Survey of Harmonic Material in Theme Varie et Finale*, Guitar Review Magazine, Summer 1991, pag. 1.

La segunda parte del tema inicia de nuevo en mi menor, y esta vez se presenta una progresión cromática descendente que se puede apreciar en la línea superior, para terminar el período en mi menor.

TEMA, Compases 9 – 12



Además de la armonía, en el tema hay otros aspectos que funcionan como base para las siguientes variaciones, y como elementos de unificación de la obra, y estos son, por una parte la línea del bajo, la cual surge de los acordes de la progresión y permanece relativamente igual en todas las variaciones, excepto en la Variación II. Por otra parte, el tema contiene dos motivos en el primer compás del tema. En la voz superior un motivo de tercera menor descendente de *sol* a *mi*, mientras que en la voz del medio está presente un patrón oscilatorio entre *mi* y *re*. Estos elementos serán presentados de manera diversa en las siguientes variaciones.

VARIACIÓN I

Esta variación tiene un carácter rítmico y presenta el motivo de tercera menor en la línea melódica sobre una serie de acordes en patrones rítmicos dáctilos. En esta variación tanto la armonía como la estructura del tema permanecen prácticamente inalteradas. Algunos puntos de interés en la primera sección son la ausencia del *la#* del tema en el compás 3, y el énfasis en la repetición del *la#* en los compases 5 y 6 en contraposición con el *la#* del acorde de sexta aumentada.

Variación I

VAR. I Allegro appassionato

VARIACIÓN II

La variación II parte armónicamente del tema y variación I. Esta segunda variación aparece con un cambio de tonalidad, de mi menor hacia do mayor. La progresión armónica del tema sólo está presente en la segunda parte de la variación.

Esta variación está compuesta con una pequeña sección imitativa que utiliza el motivo oscilatorio entre *mi* y *re* como tema. Los primeros cuatro compases presentan el primer motivo en la voz del medio, seguido por una imitación una octava más aguda, en la voz superior. Este mismo procedimiento se repite medio tono arriba en sol bemol, iniciando una secuencia corta en sentido ascendente en la cual Ponce hace una reducción rítmica del motivo.

En la segunda sección hay un stretto corto en el cual el motivo fragmentado aparece en imitación entre la voz superior y la del bajo. Aquí vuelve a presentarse la progresión armónica del tema, aunque esta vez la imitación es a la quinta superior.

Variación II

Musical score for Variación II, Molto moderato. The score is written on two staves. The first staff contains the melody with various ornaments and dynamics. The second staff contains the accompaniment. Above the first staff, there are chord symbols: C IV, C I, C II, O III, C III, C IV. Above the second staff, there are chord symbols: C I, C III, C I. The score includes dynamics like 'p', 'dim.', and 'rall. p'.

VARIACIÓN III

La Variación III regresa a la tonalidad de mi menor y presenta la misma estructura armónica del tema y Variación I. La línea melódica de esta variación está escrita en su mayoría con terceras paralelas, recurso característico de la música popular mexicana. Aparece de nuevo el motivo oscilatorio del tema, pero esta vez de manera distinta. El motivo está comprimido rítmica e interválicamente, de una segunda mayor a una segunda menor. Este motivo se utiliza para formar una línea melódica en terceras que forman parte de los acordes principales de la progresión, y sus acordes en posiciones conjuntas. El motivo oscilatorio presenta las terceras cromáticas descendentes ligadas con cada tiempo fuerte, dando como resultado la generación de disonancias.

En los compases 6 y 7 la textura melódica se abre con intervallos de sextas y cuartas, y en los siguientes compases aparecen intervallos de quintas y tritonos en la línea melódica.

Variación III

VAR. III. Allegro moderato 3

VARIACIÓN IV

En la Variación IV el motivo de la tercera menor reaparece tanto ascendente como descendientemente en una línea melódica arpegiada, y esta se presenta sobre pequeños ostinatos en la línea del bajo, lo cual le da un carácter vivo y fluido.

Esta cuarta variación conserva la misma estructura armónica y de la línea del bajo que la del tema, pero el tempo rápido de la variación hace que se doble el número de compases tanto en la primera parte (16 compases), como en la segunda (8 compases).

Variación IV

VAR. IV *Agitato*

VARIACIÓN V

La variación V regresa a la estructura del tema inicial, con ocho compases en la primera parte y cuatro en la segunda. El motivo de tercera menor está trazado por una figura de tresillo en la línea melódica, la cual, junto con unas figuras de acordes repetidos, dan a esta variación un carácter rítmico y muy marcado. Como en todas las variaciones, excepto la Variación II, la progresión armónica del tema permanece intacta.

Variación V

VAR. V *Vivace*

VARIACIÓN VI

La variación final está marcada por un cambio al modo de mi mayor. La estructura de frases está cambiada en doce compases para la primera sección y ocho compases para la segunda. En esta variación aparece un tema lírico marcado con *espressivo*, formando con el motivo de la tercera menor, ahora cambiado a una tercera mayor, y aparece en aumentación rítmica. La línea del bajo permanece inalterada, pero la progresión armónica varía debido al cambio de armonía hacia el modo mayor. En la segunda parte de esta variación se observa un cambio temporal al modo menor, con la misma progresión armónica del tema, pero la cadencia final resuelve al tono de mi mayor.

Variación VI

VAR. VI *Molto più lento*

FINAL

El final de esta obra está compuesto en **forma sonata**. La tonalidad del movimiento es en mi menor. Y el tempo es vivo, con la indicación de "vivo scherzando".

La **exposición** inicia con el **tema A** (compases 1 – 12), en un acorde de mi menor, presentando los motivos que forman el primer tema. En el primer compás el motivo oscilatorio de segunda, y el segundo compás el motivo de la tercera menor, para después llegar a un pedal de dominante por cuatro compases más. Sobre este pedal hay una progresión de acordes de si menor, *do*, *sol* y *la*. Los últimos cuatro compases del tema contienen un motivo de escala ascendente sobre *si*, utilizando el modo frigio.

Final, Tema A, Compases 1–12

FINALE Vivo scherzando

En el compás 13 inicia el puente. Este tiene 16 compases y consiste en dos periodos de ocho compases similares entre sí. En los primeros cuatro compases se puede apreciar la tercera menor del tema en los acordes en *glissando* de *re* a *si*, y de *la* a *fa#*. En la segunda parte de este periodo hay tres compases con un pedal de *si* que conducen, al final del periodo, a un compás en *mi mayor*.

Puente, Compases 15–34

Los siguientes ocho compases del puente son casi idénticos a los ocho compases que los anteceden, pero transportados a *do#*. El final de esta sección es diferente debido a la resolución hacia *la#*, que será la tonalidad del **tema B**.

El **tema B** inicia en el compás 35, con el motivo de la escala del tema A. Este tema utiliza el modo frigio en *la#* y tiene una duración de 10 compases.

Tema B, Compases 35 – 44

Una transición hacia el desarrollo inicia en el compás 45 y esta presenta una progresión de acordes que pasa por *mi-fa-sol#-la-la#*, concluyendo la exposición con unos acordes en la #.

Compases 45-58

La sección del **desarrollo** inicia con una serie de pedales en *mi*, presentando un nuevo tema dentro de ocho compases. Los acordes que aparecen en esta sección de pedal en *mi* son *re*, *mi*- y *mi menor*. Este tema se caracteriza por el ritmo con puntillo (compás 61), y por una figura de tresillo (compás 65). Este tema se repite enseguida, primero en cuatro compases con pedal de *la*, y después en otros cuatro compases con pedal de *fa*. A partir de ahí, el motivo rítmico punteado aparece como figura en ostinato sobre un movimiento cromático en progresión en la línea del bajo sobre las notas *sol#-la-sol#-fa#-sol-mi*. (Compases 77-84).

Desarrollo

The musical score for the development section consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords and rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes. Above the staff, there are markings for chords: 'C IV' above the first measure and 'C II' above the fifth measure. A dynamic marking 'p' is placed below the first measure. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff shows a continuation of the melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the section with a final cadence, marked with 'C III' and 'C I' above the staff, and a dynamic marking 'f' below the first measure.

Dentro de esta sección del desarrollo aparece otro tema que comienza en *do* y después se mueve hacia un pedal de *si*. Este tema se va fragmentando con la aparición de unas segundas en la textura melódica. La sección del desarrollo termina con ocho compases de este segundo tema fragmentado o reducido, en *fa mayor* (acorde napolitano de *mi menor*). El último compás de esta sección contiene una cadencia de acorde napolitano-V7 en *mi menor*.

Desarrollo, Compases 85-109

The musical score for measures 85-109 consists of three staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second staff features a *p* dynamic and contains several circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) indicating specific measures. The third staff includes markings for *a tempo* and *poco rall.* (poco rallentando).

La reexposición incluye algunos cambios respecto del material de la exposición. Los doce compases del tema A aparecen inalterados, pero el puente que le sigue después está omitido. El puente está reducido a ocho compases y aparece variado presentando un motivo de segunda menor de *si* a *do* en octavas. Después sigue un regreso al primer tema del desarrollo sobre el pedal de *mi*. Los acordes de este pedal están transportados una quinta hacia *la*, *si* y *la menor*.

En el compás 139 reaparece el tema B una segunda menor abajo, en *la*. Después aparece una transición hacia la coda (compás 149). Esta transición inicia con el tresillo utilizado en la variación V, y tiene la duración de 14 compases.

Compases 149-162

The musical score for measures 149-162 consists of two staves. The first staff features a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc. sempre* (crescendo sempre) marking. The second staff includes a *ff* (fortissimo) dynamic. Both staves contain triplet markings (indicated by a '3' in a circle) and circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) indicating specific measures.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

La *coda* inicia en el compás 163 con el motivo de la variación V en mi menor, y se va moviendo hacia la tonalidad de *mi mayor* en los siguientes compases. Los últimos once compases del final están en *mi mayor*, concluyendo el movimiento con una escala ascendente hacia un trino sobre *re#*.

Coda

The musical score for the Coda section is written on six staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and slurs. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). Roman numerals CIX, CI, CII, CIII, and CVI are placed above the staves to indicate specific measures. The score concludes with the instruction *accel. e dim.* and a final trill on the note *re#*.

CONCERTANTE GRAN SOLO OP. 14

arr. Jun-Ichi Nihashi

FERNANDO SOR (1778-1839)

La primera edición de el *Gran Solo op.14* de Fernando Sor apareció con el título de "*Sonata Prima pour la Guitare*", en el suplemento de música extranjera para guitarra editado por Salvador Castro en París, cerca del año de 1810.¹

Una segunda edición fue impresa en 1822 por la casa editora Chez Meissonier, y fue titulada *Gran Solo pour la Guitare*, y esta versión fue simplificada y dedicada "a los amateurs".

Otra versión de esta obra, titulada *Gran Solo de Sor*, fue hecha por Dionisio Aguado, célebre guitarrista español y amigo cercano de Sor. Esta versión parece ser la más conocida y ejecutada por los guitarristas actualmente.

Recientemente, en el año de 1989, en la revista *Gendai Guitar*, suplemento japonés dedicado a la guitarra, se publicó un arreglo de esta obra hecho por el japonés Jun-ichi Nihashi, en el cual se modifica la obra, incluyendo un trío de cuerdas (violín, viola y violonchelo), y aparece con el título de **Concertante**. Este arreglo parece aportar una nueva posibilidad de ejecutar la obra en un contexto de música de cámara, además de añadir el nuevo interés musical de tocar una obra para guitarra compuesta por un autor de la primera mitad del siglo XIX, con un trío de cuerdas, en donde la guitarra juega un papel de igual o mayor importancia que los demás instrumentos, tomando en consideración que la mayoría de obras escritas para cuerdas y guitarra por autores de la primera mitad de siglo XIX (v.gr: Quintetos de Boccherini, Schubert), la guitarra tiene un papel secundario y casi todo el tiempo de mero acompañamiento.

La obra presenta una forma de allegro sonata muy libre; la exposición no se repite y la sección del desarrollo es más corta que la exposición, además de que tiene una introducción y codas relativamente largas.

Al inicio hay una introducción que será ejecutada solamente por las cuerdas. Esta introducción está en la tonalidad de *re menor*, y consiste en un andante sombrío en compás de 6/8. A la mitad de esta introducción aparece una nota pedal en *la*, que se establece para preparar la armonía de la dominante para el Allegro.

El *Allegro* inicia la exposición con el **Tema A** en la tonalidad de *re mayor*, con un primer periodo de ocho compases a cargo de las cuerdas en donde aparecen figuras percusivas de una corchea y dos semicorcheas sobre la nota *re*, que preparan el tema en terceras. Este tema en terceras será una figura temática importante para el movimiento, ya que será presentado en su repetición de

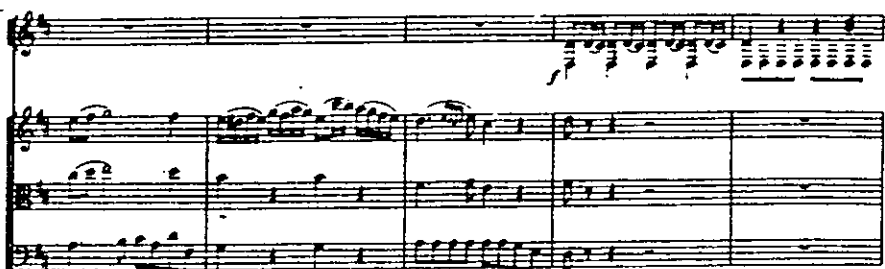
¹ Bergstrand, Brian, *Fernando Sor, His Life and his Music*, classical guitar.net-Fernando Sor, 2000.

manera ornamentada, y será un elemento de unidad de este movimiento. El mismo período es repetido ahora por la guitarra cerrándolo sobre un acorde de *re mayor*.

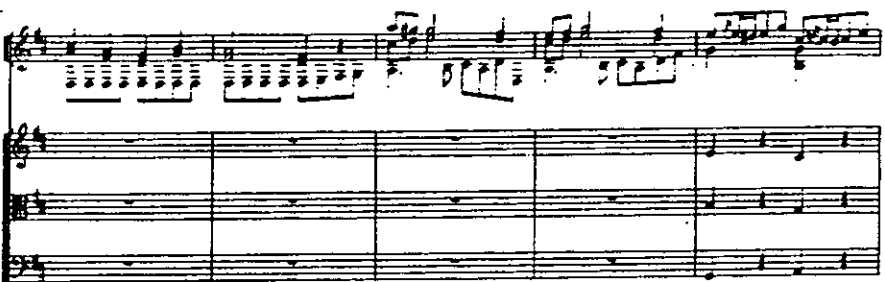
Concertante, Exposición



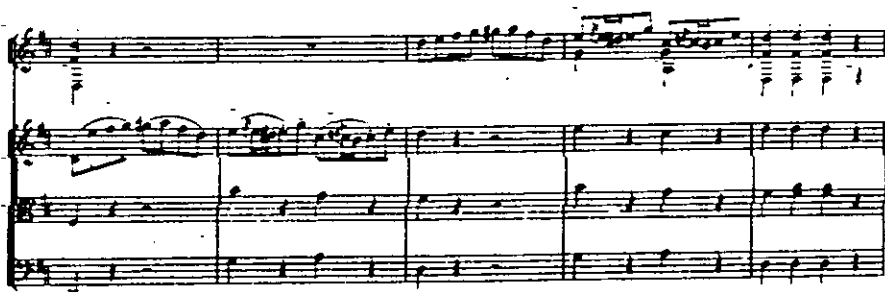
First system of musical notation, featuring a vocal line and guitar accompaniment. The guitar part includes a complex rhythmic pattern in the bass line and a melodic line in the treble. Dynamics markings include *f* and *p*.



Second system of musical notation, continuing the vocal and guitar parts. The guitar part features a prominent melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics markings include *f* and *p*.



Third system of musical notation, showing the vocal line and guitar accompaniment. The guitar part includes a complex rhythmic pattern in the bass line and a melodic line in the treble. Dynamics markings include *f* and *p*.



Fourth system of musical notation, concluding the vocal and guitar parts. The guitar part features a prominent melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. Dynamics markings include *f* and *p*.

El tema A termina en el compás 20, y enseguida el movimiento continúa con un puente modulador consistente en una serie de arpeggios y acordes que conducirán a la presentación del tema B.

En el compás 34 inicia el **Tema B** en la región armónica de la dominante con una melodía muy definida en la voz superior a cargo de la guitarra, con un acompañamiento de las cuerdas. El tema es repetido ahora por las cuerdas, pero esta vez se conduce hacia un pasaje en terceras por parte de la guitarra (compás 49), en la región de *mi mayor* (dominante de la dominante).

Tema B, Compases 34-43

The image shows a musical score for 'Tema B, Compases 34-43'. It consists of two systems of staves. The first system has a guitar staff (top) and three string staves (bottom). The guitar staff contains a melodic line with a 'pizz.' marking. The string staves are mostly empty. The second system also has a guitar staff and three string staves. The guitar staff has a melodic line with 'pizz.' markings. The string staves have accompaniment, including a section with 'pizz.' markings and a passage in thirds for the guitar.

A continuación sigue un grupo de cierre o coda de la exposición relativamente extendida, en donde los pequeños temas presentados se van repitiendo, siendo ejecutados una vez por las cuerdas y otra vez por la guitarra. Esta coda termina en la región armónica de *re mayor*. La exposición no se repite, y el movimiento continúa con la sección del desarrollo.

En el **Desarrollo**, Sor prepara una audaz modulación hacia *re bemo!*. Esta modulación es corta y se mueve rápidamente sobre una serie de arpeggios de la guitarra con un pedal en *la* hacia un nuevo tema en la región armónica de *re menor* que será ejecutado por el violonchelo acompañado por el violín y la viola. El desarrollo termina en la región de la dominante para conducirse de nuevo a la reexposición en la tonalidad de *re mayor*.

Desarrollo

En la reexposición, el tema **A** permanece intacto, mientras que el tema **B** ahora aparece en la tonalidad de la tónica (*re mayor*).

El movimiento concluye con una coda extendida, utilizando algunas figuras presentadas anteriormente en la exposición.

BIBLIOGRAFÍA

Michael Lorimer, "*Lute Suite III BWV 995, Guitar Transcription*", Mel Bay Publications, 1997.

Luis Carlos Gago, "*Bach*", Alianza Editorial, 1995.

Stephen B. Kenyon and Tim Crawford, "*Johann Sebastian Bach, Suite for Lute BWV 995*", www.bachplucked.com, 1997.

Peter Segal, "*Truth Without Authenticity: Origins of Manuel de Falla's Homenaje: Le Tombeau de Debussy*", *Guitar Review Magazine*, Winter 1992.

Antonio Campoamor González, "*Manuel de Falla*", Sedmay Ediciones, 1976.

Tom Grotmol and Bryan Fogo, "*Guitar Transcriptions of Manuel de Falla's Works, Part V, Homenaje a Debussy and Related Topics*", *Classical Guitar Magazine*, Fall 1996.

Paula Dietz, "*A Creator of Gardens in Sound*", *Guitar Review Magazine*, Spring 1997.

Julian Bream, "*Toru Takemitsu: an Appreciation*", *Guitar Review Magazine*, Spring 1996.

David Nystel, "*Survey of Harmonic Materials in Manuel M. Ponce's Theme Varie et Finale*", *Guitar Review Magazine*, Summer 1991.

David Nystel, "*Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce*", *Guitar Review Magazine*, Spring 1991.

Corazón Otero, "*Manuel M. Ponce y la Guitarra*", Edamex Ediciones, 1997.

Ron Purcell, "*Introduction & Allegro, Fernando Sor, 1778-1839*", International Research Archive, www.esun.edu, 1997.

Brian Bergstrand, "*Fernando Sor, His Life and is Music*", classicalguitar.net, 2000.