



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

293233

OPCIÓN DE TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA GUITARRA

P R E S E N T A:

URIEL ÁNGEL ALATRISTE DOMÍNGUEZ

ASESOR DE TESIS:  
MAESTRO AURELIO LEÓN PTACNIK



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.

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Escuela Nacional de Música**

**Notas al programa**

**Opción de tesis que para obtener el título de Licenciado  
Instrumentista Guitarra**

**presenta**

**Uriel Ángel Alatríste Domínguez**

**Asesor de tesis; Maestro Aurelio León Ptacnik**

**México D.F.**

**2001**

---

## Programa de Examen Profesional de Guitarra.

### **Suite para laúd en sol menor BWV 995**

(transportada a la menor)

**J.S. Bach**

(1685-1750)

- Prelude
- Allemande
- Courante
- Sarabande
- Gavotte I
- Gavotte II en Rondo
- Gigue

### **All in twilight- Four pieces for guitar**

**T. Takemitsu**

(1930-1996)

- I
- II Dark
- III
- Slightly fast

### **Variaciones Cappoeira para guitarra sola**

**J. Ritter**

(1957)

- Tema
- Variación I Allegretto deciso
- Variación II Andante
- Variación III Allegro
- Variación IV Vivace
- Variación V Tranquilo
- Variación VI Presto
- Final

### **Due Canzoni lidie para guitarra sola**

**N. D'Angelo**

(1955)

- Espressivo- Tranquillo- Tempo I
- Agitato

## **Introducción.**

Con el programa de una recital de guitarra y su respectivas Notas al Programa concluyo mis estudios realizados en la Escuela Nacional de Música. He elegido esta opción de tesis debido a que la redacción de un documento referente a un programa musical, implica un conocimiento teórico y profundo de las obras presentadas, que se ve reflejado en la interpretación de las mismas.

El programa se compone principalmente de obras del siglo XX, dado mi interés por desarrollar mi profesión en este ámbito musical. La inclusión de una obra barroca de Bach esta vista como una obligación que he asumido personalmente por tratar de interpretar también el repertorio habitual de guitarra.

El contenido del documento se compone principalmente de un análisis descriptivo de las obras presentadas desde la óptica de los elementos musicales. En los casos necesarios he incluido datos biográficos adicionales, sobretudo en los apartados de las obras cuyos compositores no pudieran ser del todo familiares para cualquier músico.

Por último, quisiera dedicar este trabajo a todas aquellas personas que lo necesiten, y agradecer a todas esas otras personas que me ayudaron en mi formación académica y personal, sin excluir a nadie.

# Suite BWV 995 en la menor. J.S. Bach (1685-1750)

La Suite para laúd BWV 995 originalmente escrita en Sol menor y transportada para guitarra en La menor, es una transcripción de la Suite para chelo BWV 1011 en Do menor, que Bach realizó entre 1727 y 1731 cuando ocupaba el puesto de Cantor de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig y era director del Collegium Musicum de la misma ciudad.

La versión para violonchelo de esta composición fue escrita en la época que Bach ejercía el puesto de maestro de capilla en la corte del príncipe Leopoldo en Köthen, donde su producción fue predominantemente instrumental.

Es difícil asegurar que ésta Suite haya sido realmente escrita para laúd, ya que existen evidencias que permiten dudarlo. La leyenda que aparece en el manuscrito de Bach que se conserva dice claramente: "Pièces pour la luth à Monsieur Schouster". Sin embargo, el hecho de que la tonalidad elegida (Sol menor), no sea idiomática para el instrumento, que incluso haya notas que no se encuentren en su registro usual, y que la escritura utilizada no sea la tablatura (como era convencional para el laúd), sino pentagramas de clave de Do en cuarta y clave de Fa también en cuarta línea, todo esto, nos impide asegurar que esta composición haya sido escrita para el laúd. Por estas razones, es igualmente probable que al realizar esta transcripción, Bach haya pensado en el uso del Lautenwerck, que era un instrumento de teclado con cuerdas de tripa cuyo sonido recordaba el timbre del laúd.

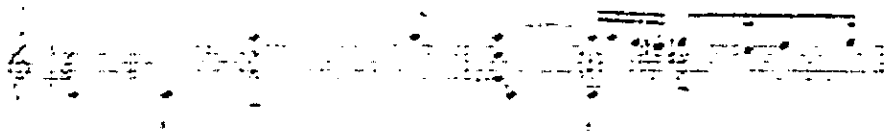
A pesar de la oscuridad que se puede experimentar al tratar de definir con precisión, si esta composición fue escrita para el laúd o no, existe ya una tradición de ejecutarla, obviamente en el chelo, en el laúd, y haciendo un ajuste tonal, también en la guitarra.

En la versión para violonchelo, Bach logró con un instrumento principalmente melódico, una falsa polifonía, dada por la utilización de secuencias en diferentes posiciones, fragmentos dialogados, melodías rotas alternadas con saltos de quinta u octava, y acordes arpegiados. Toda esta polifonía se desarrolla más ampliamente en la versión para laúd, al ser éste un instrumento melódico-armónico. Aquí, al escoger la escritura en dos pentagramas, la polifonía oculta se torna real, y así, se escriben las voces en diferentes registros, se alargan algunos valores, y se añaden notas armónicas, sobre todo en las partes cadenciales.

La elección y el orden de las danzas utilizadas en esta Suite, sigue el modelo que Bach heredó de Louis Couperin, a través de Froberger: Alemanda (*Allemande*), Correnda (*Courante*), Zarabanda (*Sarabande*) y Jiga (*Gigue*). A este esquema se le añaden tres piezas más, que de acuerdo a la usanza, se podían incluir al principio de la obra, y entre la Zarabanda y la Jiga. En este caso tenemos un Preludio en forma de obertura francesa, con una primera sección lenta y puntillada, y una segunda rápida y fugada. Entre la Zarabanda y la Jiga aparecen un par de Gavotas (*Gavottes*). A estas piezas añadidas al esquema básico de la suite se les conocía con el nombre de galanterías.

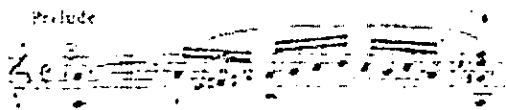
	Compás	Forma
Preludio ( <i>Prélude</i> )	2/2-3/8	Obertura francesa y fuga
Alemanda ( <i>Allemande</i> )	2/2	Binaria
Correnda ( <i>Courante</i> )	3/2	Binaria
Zarabanda ( <i>Sarabande</i> )	3/4	Binaria
Gavota ( <i>Gavotte I</i> )	2/2	Binaria compuesta
Gavota ( <i>Gavotte II en Rondo</i> )	2/2	Rondo-A-B-A-C-A
Jiga ( <i>Gigue</i> )	3/8	Binaria compuesta

La parte lenta del Preludio, a manera de obertura francesa, esboza una escritura predominantemente improvisatoria. Una línea melódica libre y escalística se desarrolla sobre una bajo constante que se presenta en los primeros dos tiempos del compás.



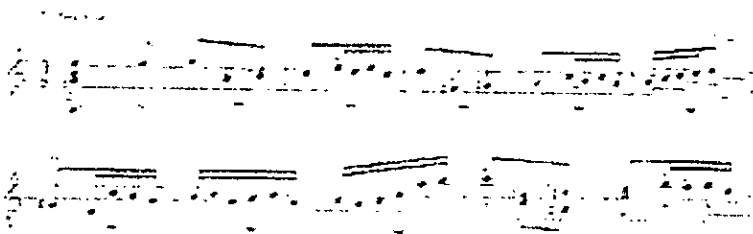
Compás Nos. 5 y 6.

El primer motivo, que consiste en un pasaje ascendente de escala es expuesto en los tonos de La menor, Mi mayor y Do mayor.



Los tonos principales por los que se pasa son los siguientes: La menor, Mi mayor, Do mayor y Mi mayor nuevamente, que es el tono que conecta la primera parte con la segunda parte fugada. Las figuras rítmicas puntilladas son muy socorridas en esta primera parte del preludio como podemos observar en el ejemplo de los compases cinco y seis.

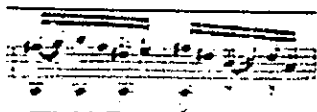
La segunda parte del Preludio está señalada por una indicación de tempo que aparece en el compás 27: "Tres Vite". Aquí es donde empieza una fuga a tres voces.



Compases Nos. 27-37. Sujeto de la fuga e inicio de la segunda voz.

La exposición de las voces se da entre el compás 27 y el 52. En la exposición se presenta un prolongado sujeto de 8 compases; la respuesta es real y aparece en el compás 35, después la siguiente presentación del tema canta a partir del compás 47. El tema de la fuga se presenta seis veces, tres correspondientes a la exposición, la cuarta en el tono de Mi menor y las siguientes dos en La menor nuevamente, con la modalidad de que la quinta vez presenta algunas notas acompañadas con intervallos de sexta.

Después de esto continua una extensa sección de desarrollo en la que se pasa principalmente por los siguientes tonos: (iniciando en La menor)-C-Em-Dm-Am. El desarrollo se logra mediante la inclusión de ciertos motivos del tema. Esto es posible dada la prolongación de éste, y además porque al realizarse en una primera intención una escritura polifónica en un instrumento melódico el tema resultante es rico en variedad de registros. La reexposición temática aparece en el compás 175; donde se presenta el sujeto en la tónica, al igual que al principio. La rítmica se desenvuelve en un compás de 3/8 con octavos y dieciseisavos, pero lo relevante aquí es que cuando se presenta en dieciseisavos, éstos esconden repetidas veces los motivos temáticos que en un principio se encontraban en octavos, lo que es también una forma de desarrollo. Un recurso rítmico interesante utilizado es el de la hemiola, que está estrechamente relacionado con el material tonal, pues cuando se presenta, las notas principales de un acorde dado se encuentran en los puntos rítmicos que la marcan.



Compases Nos. 106-107. Los tiempos de la hemiola están marcados por las notas del arpeggio del acorde de Si séptima (Fa sostenido, Re sostenido y Si), en el compás 106 puestas en el primer octavo, en el tercero y en el compás 107 en el segundo octavo.

Esta segunda parte del Preludio es un buen ejemplo de perspectiva en música y de dibujo sonoro tridimensional, ya que la escritura melódica delinea una polifonía a tres voces.

Una vez presentado este extenso preludio, se da paso a los movimientos propios de una suite barroca. Con respecto a la *Alemanda (Allemande)*, se puede decir que es un arquetipo standard de este género de danza de tiempo moderado. La forma y el compás son binarios y la entrada es anacrúsica. La primera parte va de la tónica (La menor) a la dominante (Mi mayor), pasando por los tonos de Fa mayor, Re menor, Do mayor y finalmente Mi mayor. La segunda parte emprende el regreso de la dominante a la tónica pasando por la región de la medianta, es decir por el relativo mayor. El material consiste en una línea melódica descendente, ornamentada y enunciada con valores rítmicos puntillados.

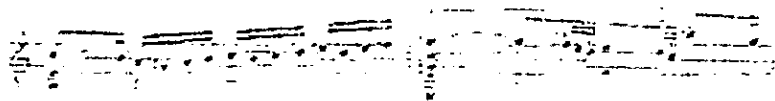


Compás No. 1

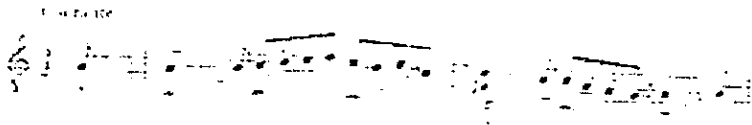


Las diferentes presentaciones de este motivo son conectadas con pasajes de escala ascendentes y descendentes.

Compases Nos. 5 y 6



Al igual que la Alemanda (*Allemande*), la Correnda (*Courante*) es un ejemplar típico de las danzas de su especie. El compás es ternario, es anacrúsica, y consta de dos partes. Enunciada a dos voces, el material temático es primordialmente escalfístico.



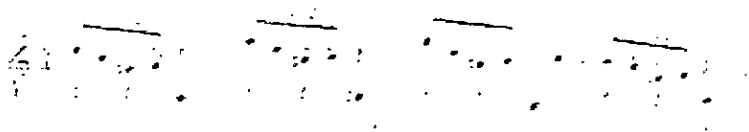
Compases Nos. 1 y 2

Un aspecto importante es que los movimientos del bajo se presentan principalmente en la última mitad del compás, que, haciendo contrapunto con la voz superior conducen a una nueva armonía. La danza discurre en un estilo francés de tempo moderado y de melodía no continua.



Compases Nos. 3 y 4

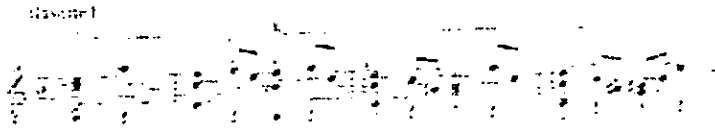
La Zarabanda (*Sarabande*) está dibujada a dos voces que coinciden principalmente en los puntos cadenciales debido a su primigenia concepción de ejecución en un instrumento melódico. La primera sección se mueve de la tónica a la mediente, y la segunda de la subdominante a la tónica. En las primeras frases de cada sección la voz superior canta arpeggios descendentes de los acordes principales de la tonalidad. Vista globalmente esta voz asciende en cada compás. En la primera frase, el bajo se presenta en el tercer tiempo de cada compás formando un contrapunto con la primera nota de la voz superior.



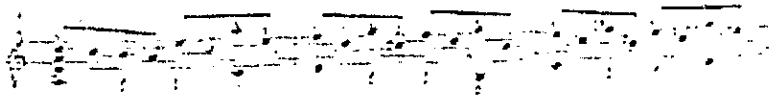
Compases Nos. 1-4

Un recurso similar es tratado en la segunda parte pero en tonos diferentes, que conducen nuevamente a la tónica. Las dos voces también se diferencian rítmicamente, pues la voz superior se desarrolla en octavos y la voz inferior en cuartos.

El siguiente movimiento de la *Suite* corresponde a dos danzas al estilo galante, a saber, dos Gavotas (*Gavottes*). La primera de ellas describe los elementos rítmico-dancísticos propios de este tipo de danza (compás binario, tempo rápido y entrada anacrúsica). La estructura a pesar de que sugiere dos partes, a juzgar por las barras de repetición, también podría tomarse como una forma binaria compuesta en vista de su puntos cadenciales. Cada una de las partes está equilibradamente compuesta por doce compases. La primera parte recorre una trayectoria de la tónica (La menor) a la dominante (Mi mayor); en este lugar aparece la barra de repetición. En la primera frase aparece una cadena de enlaces activos que se desarrollan en la segunda frase expandiendo el material tonal en valores rítmicos más pequeños y aumentando como consecuencia el número de notas.



Compases Nos. 1-3. Primera frase.

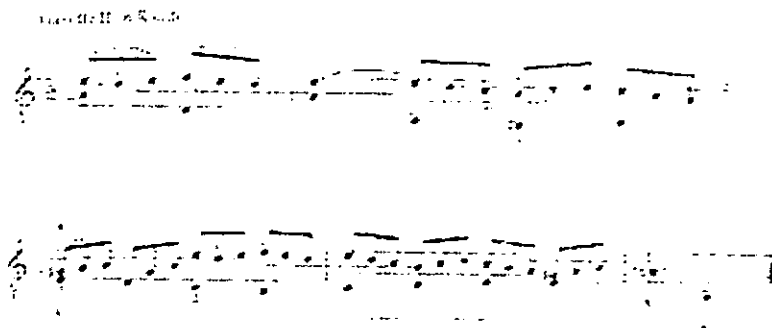


Compases Nos. 4-6. Final de la primera frase y expansión del material expuesto.

La segunda sección está en la región de la mediente (Do mayor), y el tratamiento compositivo utilizado es muy similar al de la primera sección, cuando menos rítmicamente es muy parecido. Finalmente, la tercera sección se dirige de la mediente a la tónica, y aquí nos encontramos claramente con una polifonía oculta que presenta una melodía descendente en las primeras notas de cada grupo de cuatro octavos acompañada de una progresión también descendente presentada en los tres octavos restantes de cada grupo.

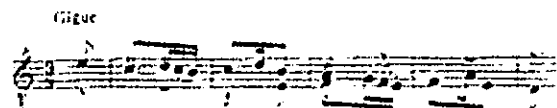
La segunda Gavota (*Gavotte*) denota rasgos singulares en su construcción; la rítmica típica de las Gavotas (*Gavottes*) está escondida y sustituida por una incesante cadena de tresillos. Estructuralmente se trata de un Rondó de la forma **A-B-A-C-A**, con el esquema tonal correspondiente **I-V (menor)-I-IV-I**. Comparando la versión original de violonchelo con su transcripción al laúd, podemos notar que se ha seguido el mismo tratamiento que hemos visto en la Correnda (*Courante*) y la Zarabanda (*Sarabande*), que consiste en añadir una segunda voz armónica inferior.

El discurso se desarrolla a dos voces, la voz superior presenta una continua melodía por grados conjuntos en tresillos, y la voz inferior elabora el soporte armónico con valores de cuartos.



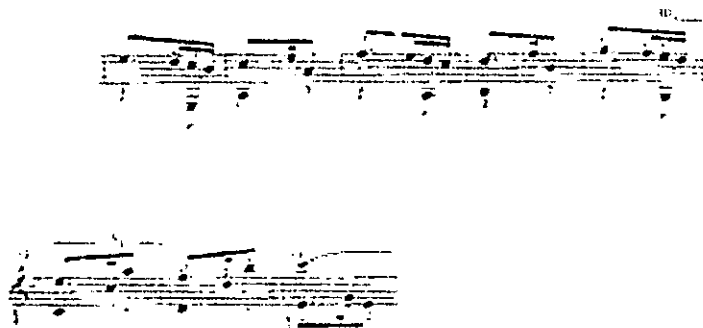
Compases Nos. 1-4. Fragmento que presenta el estribillo.

La Jiga (*Gigue*), que marca el punto final a la obra, entona un estilo francés. Sus frases libres y su tratamiento imitativo son prueba de ello. La estructura es similar a la de la Gavota (*Gavotte*) I, ya que se pueden delimitar tres secciones. Dispuesto a dos voces, el material desarrollado se expone desde la primera sección, dividida en tres partes; la primera parte es imitativa y descendente.



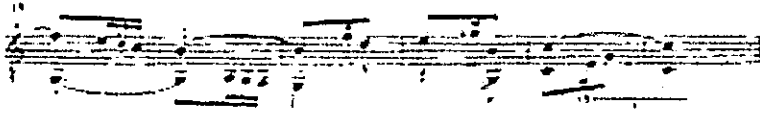
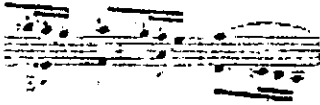
Compases Nos. 1-5

El segundo motivo consiste en una progresión ascendente que comienza con la nota Mi y culmina en un Do.



Compases Nos. 8-15. Fragmento ascendente de la primera sección.

La última parte de la primera sección se encarga de descender de manera imitativa a la región de la mediente.



Compases Nos. 16-24. Fragmento imitativo que desciende a la mediente.

Las figuras rítmicas sobre las que se desarrolla este material son: octavo con puntillo-dieciseisavo y octavo con puntillo-tres dieciseisavos. En los momentos en los que el bajo no actúa imitativamente, se desarrolla en figuras de cuarto-octavo funcionando como soporte armónico.

<sup>1</sup> The New Grove Dictionary of Music... Tomo I páginas 797-798, 814.

<sup>2</sup> The New Grove Dictionary of Music... Tomo I páginas 792-794.

## All in twilight.-Four pieces for guitar. Toru Takemitsu ( 1930-1996)

*All in twilight* (Todo en crepúsculo) es una suite para guitarra sola compuesta en 1987 y estrenada en 1988 en Nueva York por el gran guitarrista británico Julian Bream, a quien está dedicada.

Acerca de esta obra Takemitsu mencionó que, ha expresado su impresión de una pintura homónima de Paul Klee con toques pastel a través de cuatro diferentes líneas melódicas (*"an impression from a pastel-touch picture of the same title by Paul Klee is expressed through four different melodic lines in this music"*).

Consiste en cuatro piezas cortas sin título pero con indicación metronómica. Una de ellas tiene indicación de carácter y otra indicación de tempo. Están ordenadas de la siguiente manera:

I ♪=80

II ♩. =68 Dark (oscuro)

III 5/4 ♪=46

IV Slightly fast (Ligeramente rápido) (♩.=100)

La primera pieza está construida temáticamente por la yuxtaposición de dos motivos musicales. El primero canta una melodía que resulta en un acorde por cuartas invertido; esta melodía combina sonidos naturales y sonidos armónicos que temporalmente se desarrollan en dieciseisavos:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes a melodic line with natural notes and harmonic notes (indicated by 'Ar. Harm'). The notes are connected by a slur, and there are dynamic markings like 'f' and 'p'.

Compás No. 2

El otro motivo consiste en un enlace de acordes que se desarrollan en el tiempo con notas más largas que las del motivo melódico; funciona de manera tal que el primer acorde está en posición abierta y no es triada y el segundo está en posición cerrada y por terceras:

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. The notation shows a sequence of chords with long note values, indicating a harmonic progression. There are dynamic markings like 'p'.

Compás No. 4

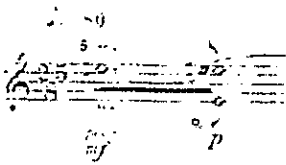
Las sonoridades de diferentes inversiones y combinaciones de acordes por cuartas y la explotación del recurso tímbrico de los sonidos armónicos son, principalmente los elementos que se desvuelven en este primer movimiento. Por otra parte, es importante subrayar que la nota Mi y diferentes combinaciones de triadas sobre esta nota tienen una jerarquía importante sobre las demás; entre las evidencias que se podrían mencionar acerca de esto son que con esta nota empieza y termina la pieza, hay muchos acordes contruidos a partir de ella, y entre ellos se encuentra el que tiene el matiz más sonoro de todo el movimiento.

Con respecto a la organización de las secciones notamos que, aunque no hay un equilibrio en la longitud de éstas, en vista de la repetición de la información musical se establece la siguiente estructura formal:

A	B	A'	Coda	Epilogo
C1-C18	C19-C28	C29-C43	C.44-C55	C56-C60

Las secciones A y A' no presentan mayor problema en su reconocimiento. Dada la brevedad de la sección B, existiría ambigüedad en definirla como tal, sin embargo su independencia en contenido musical, y el desarrollo del primer motivo, son fundamentos de sus límites. Por su extensión, la coda podría tomarse también como una sección C, pero al no estar tematizada he preferido tomarla como una parte final en la que se presentan arpeggios basados en el dibujo del motivo melódico. Finalmente, en los últimos cinco compases a manera de epilogo se presentan los dos motivos principales de la primer pieza.

El manejo rítmico y métrico es interesante también; la inclusión de un compás singular es un hecho que indudablemente llama la atención: 2.5/8 (cuantitativamente similar a 5/16)



#### Compás No. 1

Una posible justificación al uso de un compás como este, es que la unidad de tiempo utilizada es el octavo, y este compás es una forma de escribir la métrica requerida de 5/16 manteniendo siempre la unidad de tiempo. Los compases utilizados son los siguientes:

2.5/8, 3/8, 4/8, 2/8

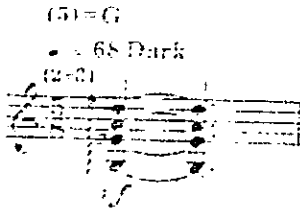
La rítmica está estrechamente relacionada con su temática; el motivo melódico se desarrolla en el tiempo con notas breves, por lo general en dieciseisavos, y el motivo acórdico ocurre con notas más largas por lo general en octavos.

Una particularidad digna de mencionar es que en cuanto a los cambios de compás se presenta una ciclicidad irregular. Sucede varias veces que el cambio de compás es de 1 a 4.

En el aspecto tímbrico y dinámico, Takemitsu abunda en indicaciones, que dada la precisión de su uso dejan de ser accesorios de los demás elementos musicales. Al igual que la rítmica, cada motivo conlleva una dinámica específica. La dinámica del motivo melódico es ondulante.

Con respecto al motivo acórdico, notamos que el primer acorde de posición abierta se presenta por lo general en *ponticello* en un rango de *mf* a *f* y el segundo *sul tasto* con una intensidad más tenue.

Pasando ahora a la descripción de la segunda pieza, notamos que el discurso musical se desarrolla por medio de la transformación de un elemento que está representado por un acorde que en general contiene en su estructura una cuarta justa y una cuarta aumentada:

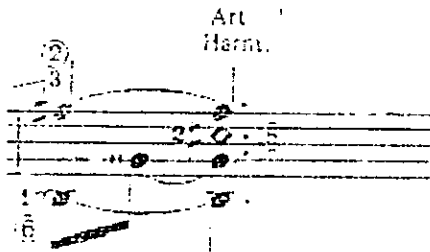


Compás No. 1

Para precisar mejor la manera en que se desarrolla este objeto a lo largo de la pieza, definiremos su forma con el siguiente esquema:

A	A'	B	A	Coda
C1-C15	C16-C27	C28-C35	C36-C50	C51-C64

En la sección A se presenta el acorde principal en diferentes alturas y acompañado de diferentes intervallos secundarios:



Compás No.7

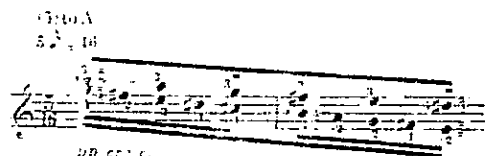




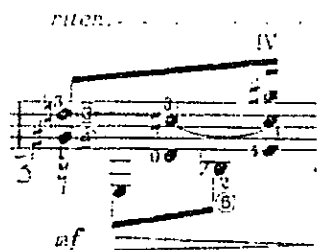
He aquí el esquema formal:

A	B	A'
C1-C22	C23-C42	C43-C61

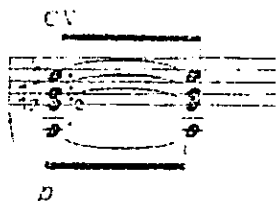
El material temático denota tres partes definidas: motivo melódico escalístico, motivo intermedio con interválica específica y acorde final.



Compás No. 1. Motivo melódico-escalístico.



Compás No. 3. Motivo intermedio con interválica específica



Compás No. 4. Acorde final.

En la sección A, el motivo melódico está representado en cada frase por escalas a dos voces que ascienden y descienden, cuya estructura es de tono semitono.

El motivo intermedio de las frases contiene la estructura interválica del compás tres transportada a diferentes alturas.

Al término de cada frase se presenta el acorde del compás 4 transportado a diferentes alturas, que tiene la estructura de un acorde disminuido con séptima, y que está estrechamente relacionado con la escala de tono-semitono.

Dentro de la misma sección A se encuentra ahora un pasaje de transición cuya característica principal es repetir la nota La con diferentes acordes similares a los ya anteriormente utilizados.

La sección B presenta una expansión temporal e interválica del motivo primero, que desemboca en pasajes de la primera parte.

Por último, en la sección A' se condensa ligeramente el material de la sección A.

La irregularidad métrica es una característica importante de este tercer movimiento. El uso de 7 tipos de compases diferentes en una pieza relativamente pequeña indudablemente enriquece la rítmica y la métrica: 5/16, 6/16, 3/16, 9/16, 8/16, 12/16, 11/16. Coherentemente con las demás piezas, Takemitsu utiliza la misma unidad de tiempo en todos los cambios de compás. Respecto a la temática, notamos que la rítmica se vuelve a relacionar con cada fragmento frástico; el primer motivo utiliza notas rápidas, el segundo notas ligeramente menos rápidas, o rápidas sumando el efecto rítmico de las voces, y el acorde final se presenta con notas largas concluyendo la frase.

Ayudando a establecer los límites de las frases, la dinámica se desenvuelve en forma de arco, es decir empieza suave, sube a un punto culminante y vuelve a descender. Por otra parte, la agógica también colabora en esta tarea, pues al final de cada frase se añade un *ritenuto* o un *rallentando* y eventualmente un *accelerando*.

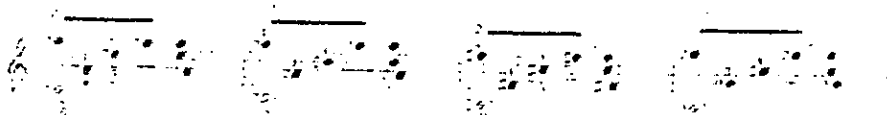
A pesar de su tempo ligeramente rápido, la última pieza retorna el ambiente de pasividad. La forma es bastante sencilla de detectar y es similar a la de la pieza anterior.

A	B	A'
C1-C29	C30-C51	C52-C75

El material utilizado se constituye de dos elementos principales: pentatonismo enriquecido y un pasaje de progresión descendente de acordes arpegiados:



Compases Nos. 3 y 4 Pentatonismo enriquecido, con una nota ajena a la escala en sonido armónico.



Compases Nos. 13-16. Pasaje descendente con triadas descendentes.

Llamo al primer elemento pentatonismo enriquecido, ya que contiene notas ajenas a la escala pentatónica (escala de estructura similar a la que se forma con las teclas negras del piano).

Esta escala se identifica plenamente ya que las notas ajenas se encuentran con sonidos armónicos, y se aíslan claramente de ella.

El pasaje descendente de acordes se presenta a lo largo de la pieza en diferentes alturas.

La rítmica de esta pieza es más homogénea que la de la anterior. Una vez más Takemitsu iguala las unidades de tiempo, que en este caso son los octavos, y los reparte en diferentes proporciones. Se inicia la pieza en un compás de 6/8, en la sección B hay un ligero cambio a 8/8, y después otros cambios breves a 5/8 y a 2/8. El compás predominante es el de 6/8, pero se utiliza de manera diferente, pues los octavos se reparten en proporción de 4+2.

Con respecto a los matices, se usa una dinámica ondulante al igual que en algunas partes de las piezas anteriores. La particularidad dinámica de la pieza es que para resaltar el efecto de los armónicos, éstos se presentan prácticamente siempre con matices fuertes.

A manera de resumen, hemos notado que ciertos materiales se manifiestan en cada uno de los movimientos planteados de diferente manera: acordes por cuartas que coexisten con acordes por terceras, diferentes tipos de escalas, cambios de compás que mantienen su unidad de tiempo, formas ternarias, precisión dinámica, y sobre todo vemos que se explota recurrentemente el efecto de sonidos armónicos.

---

<sup>1</sup> Folleto del disco *Nocturnal* grabado por el guitarrista Julian Bream.

## Variaciones Cappelira

Jorge Ritter (1957)

Jorge Ritter Navarro estudió composición con Mario Lavista y Daniel Catán, y piano con Aurora Serratos en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Ha participado en diversos seminarios de composición impartidos por Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer. En sus obras es notable tanto el uso de técnicas compositivas académicas así como también la utilización de recursos del jazz y del rock.

Sus obras han sido interpretadas por músicos y agrupaciones prestigiadas, como por ejemplo, el recién fallecido maestro Marco Antonio Anguiano (ha quien están dedicadas las Variaciones Cappelira), La Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, La Orquesta de la Radio y Televisión Irlandesa y el Ensemble del Este proveniente de Japón.

Actualmente, el maestro Ritter forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Las *Variaciones Cappelira*, también conocidas como *Variaciones sobre un tema africano* es una obra en la que coexisten y conviven entre sí diversos géneros musicales sin perturbarse el uno al otro. El tema se basa en una melodía dancística perteneciente a una agrupación de samba del Brasil, La Academia Cappelira de Angola. El compositor desarrolla este tema en variaciones, acudiendo a recursos estilísticos del barroco, del blues, del jazz, y reminiscencias rítmicas inspiradas en la música de Bartók.

Tema	Rítmico
Variación I	Allegretto deciso
Variación II	Andante
Variación III	Allegro
Variación IV	Vivace
Variación V	Tranquilo
Variación VI	Presto
Final	Moderato-Agitato

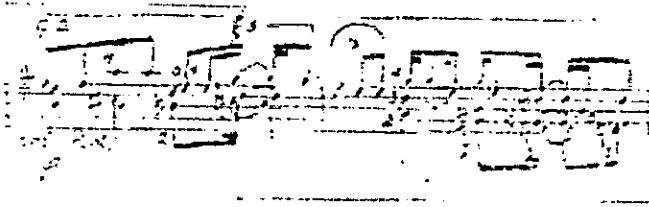
El tema consiste en una melodía cuyo material tonal sugiere un modo jónico de Re, con la omisión de la nota do sostenido. Básicamente es una melodía descendente en la que el intervalo de tercera es característico.

TEMA

RITMO

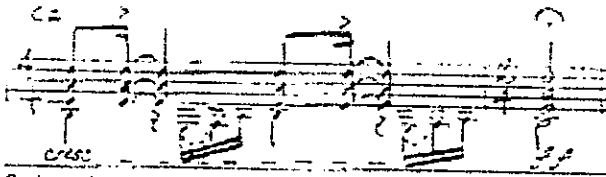
Compases Nos. 1y 2 mostrando la cabeza del tema.

Este tema se expone con efecto de pizzicato la primera vez y se repite armonizado con diferentes combinaciones e inversiones de acordes por cuartas.



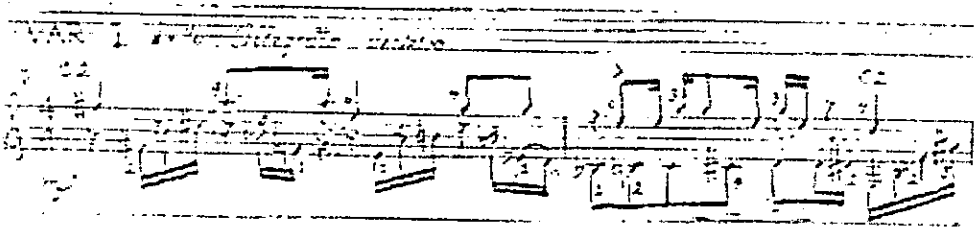
#### Armonización del tema

Denota una rica rítmica sincopada, lograda gracias a acentos en contratiempo que le dan su carácter de música de la maravillosa cultura negra. A las dos presentaciones del tema (cuya repetición se podría tomar como una variación de la variación) se añade una codetta que marca el punto final de éste y de cada variación; estas codettas se construyen con elementos diversos tomados de los géneros anteriormente mencionados.



#### Codetta del tema.

La primera variación de tempo rápido esboza una escritura clavecinística a dos voces inspirada en las toccatas de los compositores barrocos. Al principio aparece el tema en la voz superior, acompañado contrapuntísticamente por la voz inferior con arpeggios de acordes por cuartas y movimientos cromáticos.



A manera de eje, en la repetición se mantiene la línea del acompañamiento en su registro y el tema canta ahora por debajo de él en su primera frase y por encima en la segunda, realizando así un interesante juego polifónico.

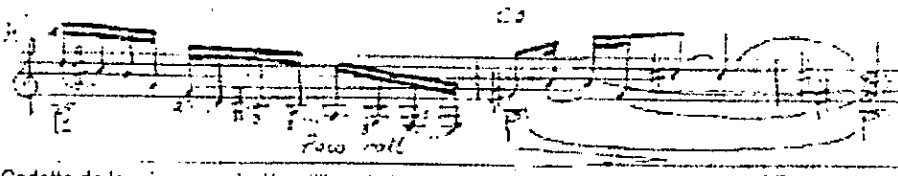


Tema por debajo del plano de acompañamiento.



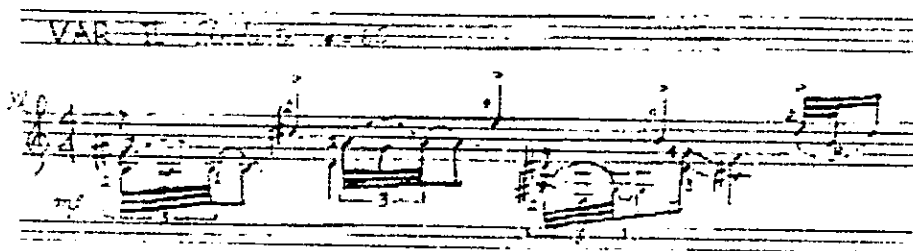
Final del tema por encima del plano de acompañamiento.

El ritmo del tema ha sido sólo ligeramente transformado y el acompañamiento se extiende principalmente con notas breves en dieciseisavos. Finalmente, la codetta presenta un pasaje descendente construido con una escala pentatónica con sus respectivas "blue notes" (notas cromáticas de la escala pentatónica que funcionan como notas de paso y que son tomadas de las inflexiones de la voz que se hacen al cantar música blues).

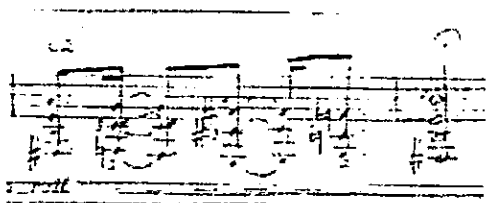


Codetta de la primera variación utilizando la escala pentatónica con "blue notes".

Continuando con el espíritu barroco, la segunda variación expone un discurso a dos voces en donde el tema es cantado por la voz superior transportado una quinta más aguda con respecto al original, y la voz inferior presenta una línea ornamentada con mordentes, mostrando asimismo sucesiones de quintas o cuartas paralelas.



En su repetición, el tema se esconde ligeramente entre los motivos ornamentados del bajo desembocando en una codetta construida con una cadena de acordes por cuartas.



Codetta de la segunda variación con acordes por cuartas y quintas paralelas.

La rítmica sincopada es nuevamente tratada y se combina con figuras irregulares breves representadas por los mordentes.

Cada vez más alejado de su forma original se nos presenta el tema en la tercera variación a través de una rápida línea melódica que por sus saltos de registro da una sensación polifónica. Los finales de frase son cerrados con una línea descendente de un bajo añadido, inspirado en el "walking bass" del jazz que utiliza una línea melódica en el bajo por grados conjuntos.



La repetición se encuentra rítmicamente desarrollada pues antes de ésta el discurso se desarrollaba en tresillos y después con valores más breves en dieciseisavos.

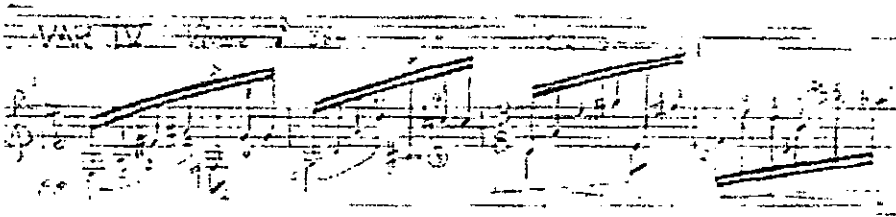


El cierre se da con un pasaje ascendente con cuartas y quintas superpuestas, que culminan con un motivo de la repetición del tema y un acorde con una intervállica similar.



Codetta de la tercera variación.

Sólo en espíritu recuerda la cuarta variación al tema, pues éste como tal no está presente. Sin embargo, atendiendo a la línea del bajo, podemos observar que las primeras notas de cada compás hacen referencia al intervalo de tercera característico del tema.



Esta rápida variación presenta una escritura compositiva más libre que las demás y denota una expansión tonal y rítmica. El rango de diapasón en el que se desarrolla es el más amplio de todas las variaciones.



Con respecto al ritmo, se da un uso al compás compuesto de 7/16 alternándolo con el de 3/8; este manejo rítmico da una cierta reminiscencia al tratamiento rítmico de la música de Bartok. Después de un discurso musical denso y difícil técnicamente, el compositor le da un toque humorístico presentando en la codetta un motivo tomado de la escala pentatónica con sus respectivas "blue notes".



Codetta de la cuarta variación.

Deteniendo un poco el curso ascendente de la obra llegamos a la quinta variación construida a manera de canción de cuna. Es de tempo lento y está en un tono enriquecido de La mayor. El tema se armoniza con diferentes acordes triádicos con notas agregadas o armonías por cuartas que aterrizan en un pasaje con bajo en La y ornamentos en la parte superior con notas dobles que forman intervalos de cuarta o tercera; dichos ornamentos son muy frecuentes en la música de rock.

La codetta presenta un pasaje ascendente por cuartas tomado de la escala pentatónica que culmina en un acorde medio tono debajo del acorde de La mayor pero con su respectivo bajo en La. Esta variación es la que otorga el toque suave, contemplativo y relajante a la obra.



Codetta de la quinta variación.

Después de este interludio volvemos al curso ascendente de las variaciones. El compositor ha afirmado que la sexta variación está construida tabularmente de acuerdo con la estructura del diapason de la guitarra. Ésta es una rápida variación en compás de 3/8 desarrollada en dieciseisavos donde el tema se encuentra en el último dieciseisavo de cada compás en la primera presentación.



Los demás componentes describen un acorde en arpeggios cuya elección se justifica por el gusto del compositor por la sonoridad de tal acorde. La repetición está expuesta de manera enérgica y con ligeras transformaciones, concluyendo con un pasaje descendente que nos conduce una vez más a una armonía por cuartas.

Ritter despide la obra con un brillante final en dos partes, a saber, una fuga y una sección de rápidos pasajes virtuosísticos que recuerda el arte de la guitarra eléctrica. Tres voces superpuestas participan en la fuga. El sujeto comienza con el tema en la altura original, la segunda voz una quinta superior y la tercera, una octava por encima de la primera voz.

**FINAL**

The image shows a musical score for a section titled 'FINAL'. It consists of three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is highly rhythmic and features complex polyphonic textures with many beamed notes and slurs. The middle and bottom staves also contain dense musical notation, with some notes marked with accents and slurs. The overall impression is one of technical virtuosity and intricate counterpoint.

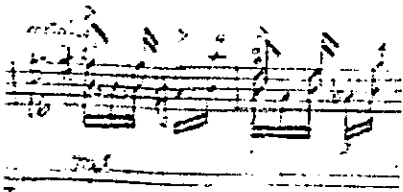
Después de desarrollar el tema en diferentes alturas y diferentes voces en un rico tejido polifónico, una última presentación transformada del tema dentro de la fuga y un pasaje cromático ascendente nos conducen a la segunda sección, donde participan los siguientes elementos principales; un motivo recurrente que comienza con la nota Do sostenido, un pasaje ascendente que se expande junto con otro pasaje descendente, el primero de los cuales asciende por cuartas utilizando las cuerdas al aire de la guitarra, y el segundo desciende utilizando la escala pentatónica; y un elemento más consiste en la inclusión momentánea del tema en compases de amalgama.

The image shows a short musical phrase on a single staff. It begins with a note on a ledger line (D2) marked with a fermata, indicating it is sustained. This is followed by a series of notes: E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes are beamed together, suggesting a rapid sequence.

Motivo con el bajo en Do sostenido.

The image shows a musical phrase on a single staff. It begins with a note on a ledger line (D2) marked with a fermata. This is followed by an ascending chromatic passage: E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. This is followed by a descending chromatic passage: B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The notes are beamed together, suggesting a rapid sequence.

Pasaje ascendente y descendente.



Tema en compases de amalgama.

La pieza termina con una expansión total de estos pasajes ascendentes y descendentes que culminan en suaves arpeggios de un acorde de Fa mayor con segunda suspendida y otro de Mi mayor.

En esta obra es notable el desarrollo de un proceso compositivo tradicional interesante en el hecho de hacer convivir armoniosamente diferentes géneros musicales.

## ***Due Canzoni Lidie*** **Nuccio D'Angelo (1955)**

### *Datos biográficos del compositor.*

Nuccio D'Angelo es un joven guitarrista y compositor italiano que inició sus estudios musicales a la temprana edad de seis años. De 1976-1983 estudió en el Conservatorio de Florencia teniendo como maestros principales de guitarra a Alvaro Company y de composición a Gaetano Giani-Luporini. Al término de sus estudios en el Conservatorio creó una de sus obras hasta ahora más afortunadas *Due Canzoni Lidie*. Con esta pieza ganó el primer premio en el Festival de música contemporánea de Tokyo en 1984. Gracias a que en su juventud recibió la influencia de diferentes géneros musicales, notamos en su producción compositiva la utilización de varios lenguajes diversos: *La Suite Barroca* para orquesta de guitarras y percusiones es un elaboración de temas de Sanz, Corbetta y Murcia; *Raga* para piano preparado es una pieza en la que se imita el sonido del sitar hindú; *Electric Suite* para guitarra y dedicada al gran guitarrista Flavio Cucchi es una pieza pensada en el arte de la guitarra eléctrica, que fue fruto de una experiencia que tuvo al trabajar con músicos jazzistas. Es por eso que en su estilo notamos la utilización de diversas técnicas de diferentes géneros, escalas exóticas, variedad de efectos, pero sobre todo la inspiración, el gusto y la atmósfera juegan el papel principal. Actualmente es profesor de guitarra en el instituto musical "Mascagni" en Livorno Italia.

### *Publicaciones*

*Due Canzoni Lidie* (1984) ed. Max Eschig.  
*Magie* (1990) ed. Ricordi.  
*Electric Suite* ed. Ricordi.  
*Quattro travestimenti* ed. Max Eschig.  
*Spazio* ed. Max Eschig.

Por otra parte, Nuccio D'Angelo también ha compuesto obras para diferentes grupos de cámara y música de escena que aún no ha sido publicada.

### ***Due Canzoni Lidie***

Es una obra que consiste, como su nombre lo dice, en dos movimientos, en carácter y tempo contrastantes, pues el primero es lento y tranquilo y el segundo rápido y enérgico.

**I *Espressivo- Risoluto- Declamato- Tempo I***

**II *Agitato- Un pó romanticamente- Tempo I***

La ejecución de esta obra requiere una scordatura especial, a saber, la sexta cuerda debe afinarse en Mi bemol y la segunda en Si bemol. Dicha scordatura otorga a la guitarra un timbre oscuro característico e influye significativamente en los materiales tonales elegidos, como veremos más adelante.

⊖ = B ♯

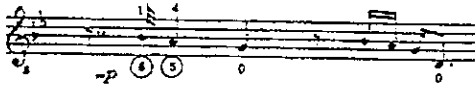
⊕ = E ♭

La primer pieza esta dividida en tres partes: la sección A coincide con los límites de la primera página, la sección B comienza con la indicación de tempo *Tranquillo* y la última sección tiene elementos de las dos primeras.

A	B	A y B
<i>Espressivo-Risoluto-Declamato</i>	<i>Tranquillo-Più Ritmico</i>	<i>Tempo!</i>

Como mencionamos anteriormente, la scordatura ayuda a determinar el material tonal utilizado, pues los sonidos de la escala que se utiliza son los de las notas de las cuerdas al aire (Mi bemo!, La, Re, Sol, Si bemo!, Mi). La escala consta de las notas Sol, La, Si bemo!, Re, Mi natural en el registro agudo y Mi bemo! en el registro grave.

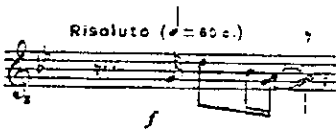
La primera parte del primer movimiento se subdivide en tres alientos en la observancia de sus indicaciones de tempo y carácter. En esta sección se desarrollan dos motivos, el primero contiene las notas Si bemo!, La, Sol, Re;



El segundo es un motivo ascendente que comienza en cada una de sus presentaciones con la nota Mi bemo!.



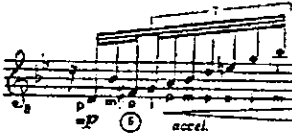
Los motivos se exponen y su desarrollo funciona agregando giros melódicos intermedios y reduciendo sus valores rítmicos a la mitad. Cuando aparece la indicación "Risoluto" el primer motivo se reduce en extensión temporal y un fragmento de éste se presenta en bloque: Sol, Re, Si bemo!, La/Sol.



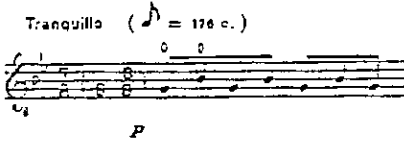
Por su parte, el motivo ascendente además de que se presenta en forma similar a cómo lo había hecho antes, aquí lo hace a manera de escala y con un diapasón ampliado.

Los motivos abundan en el uso de sonidos armónicos, debido a que éstos están contenidos en los armónicos naturales de las cuerdas. Un efecto interesante que aparece es el de la ornamentación de dichos sonidos, que funciona cuando la mano derecha realiza un mordente con un glissando permitiendo así la vibración del efecto.

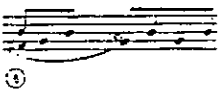
La sección se desarrolla sin indicación de compás con una rítmica irregular utilizando valores breves.



La segunda parte comienza con la indicación de tempo "Tranquillo". Esta sección está expuesta en tres planos, a saber: un ostinato sobre el cual se desarrolla el discurso con las notas Sol, Si bemol en octavas que coinciden con las divisiones del compás de 7/8;



El segundo y el tercer plano son similares y consisten en una melodía inferior y una melodía superior, estas melodías son tratadas polifónicamente. Después de que se expone el ostinato se presentan los planos melódicos primero por separado, con notas largas y distantes uno del otro. El discurso es improvisatorio y no se da un desarrollo temático definido, sin embargo se pueden reconocer ciertos motivos que cierran las frases y que se exponen desde el primer aliento cuyos límites se encuentran entre el "Tranquillo" y "Piú rítmico": (Fa#-La) y (Re, Sol, La, Mi).



En una segunda fase de desarrollo se expone una melodía ascendente en el plano superior que aterrizaba sobre la nota Sol, siendo éste el punto de donde parte la escala;



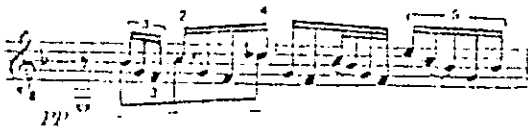
El plano inferior hace contrapunto con esta melodía pero reposa sobre la nota Mi bemol, que es un lugar característico de donde se desenvuelven los registros graves. Algo que es importante mencionar es la aparición de notas ornamentales en tresillos de dieciseisavos que se presentan como objetos que encuentra a su paso el ostinato. Cerca del final de esta sección un señalamiento agógico nos indica una ligera aceleración del tempo "movendo"; aquí, los planos melódicos se han condensado, y los valores de las notas se han vuelto breves; tal condensación nos marca el punto de entrada a la sección final (Tempo I), en donde se continúa el ostinato, pero ahora coexiste con los motivos de la primera sección.

El segundo movimiento contrasta con el primero por su tempo ágil y su carácter enérgico. Formalmente tiene el siguiente esquema:

A	B	A'
<i>Agitato</i>	<i>Un pó romanticamente</i>	<i>Tempo I</i>

La escritura se expone en dos planos, una parte melódica y "melismática", y un bajo que acompaña a esta sección. En la primera parte las frases están divididas en tres motivos: uno ascendente que tiene como notas principales Si bemol, Do, Re bemol;

*Agitato* (♩ = 80c)

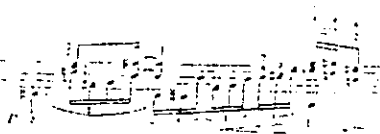




Otro motivo bidireccional que asciende y desciende teniendo como notas principales Re bemo, Fa# (Sol bemo), La y Si bemo.;



El tercer motivo es ascendente y se desarrolla extendiendo su temporalidad y su diapasón, se define porque porta los sonidos Do sostenido, Fa sostenido, Sol y Si bemo; actúa como cierre de frase.

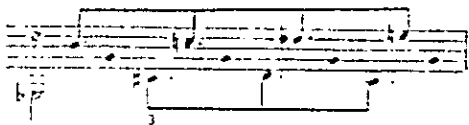


La distancia que existe entre las notas principales está cubierta por sonidos ornamentales, la mayoría de los cuales se encuentran como notas de cuerdas al aire y funcionan como acompañamiento de las notas de los motivos principales. El plano inferior de esta motívica presenta un movimiento en forma de arco en el bajo, ya que inicia con la nota Mi, asciende sin sobrepasar el rango de octava y después desciende a la nota Mi bemo, que por lo demás es muy notable en la sonoridad de este movimiento, funcionando de manera análoga a un bordón. Después de la exposición de éstos motivos con su desarrollo respectivo tenemos un pasaje virtuosístico cuya extensión resume la motívica anterior. A continuación nos encontramos con un pasaje de transición enérgico que conduce a la segunda sección. Esta sección esta compuesta de dos subdivisiones; la primera es una sección minimalista que se compone de células pequeñas repetidas. Están elaboradas con una sucesión rápida de notas al aire sobre diferentes movimientos del bajo que giran en torno al Do sostenido, éstas células dan un efecto de turbiedad sonora.



Dinámicamente se desenvuelven con un matiz ondulante que inicia en *piano* llegan a un punto culminante en *forte* y regresan a su estado inicial.

La segunda subdivisión expone los motivos de la primera parte empalmados con estas células.



La reexposición presenta, el material de la primera sección ligeramente variado, acompañado de elementos del pasaje de transición y finalmente termina con un virtuosístico pasaje descendente que desemboca en el agresivo acorde que forman las notas al aire (Mi bemol, La, Re, Sol, Si bemol, Mi natural)

Este último movimiento esboza una escritura rítmica predominantemente improvisatoria desarrollada temporalmente sin compás, pero con algunas barras divisorias. Los valores del plano superior son breves, unidos, y forman múltiples figuras rítmicas irregulares agrupadas en tresillos, quintillos y setillos. Las notas principales de los motivos se encuentran sincopadas y acentuadas. La rítmica del bajo es menos irregular y se desarrolla principalmente con notas largas.

Un efecto técnico guitarrístico interesante y recurrente consiste en la utilización de ligados independientes que efectúa la mano izquierda cuya ejecución no precisa de la articulación previa de la mano derecha.

Para concluir, agregaremos que el maestro D'Angelo ha aportado una obra brillante e interesante al repertorio guitarrístico contemporáneo, combinando una rica variedad de elementos desplegados a partir de una *scordatura* poco usual que determina el material sonoro y efectista. Este tipo de *scordatura*, aunque ignorado en el repertorio barroco, clásico y romántico ha sido también tratado por compositores del siglo XX como Britten, Takemitsu y Domeniconi.

<sup>i</sup> [www.dadacasa.supereva.it/nuccio/](http://www.dadacasa.supereva.it/nuccio/)

**ESTA TESIS NO SALI  
DE LA BIBLIOTECA**

## **Bibliografía.**

### **Partituras.**

- The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach. Edited for guitar by Frank Koonce. Kjos West 1989.
- Johann Sebastian Bach. Lute Suite III. Guitar transcription by Michael Lorimer. Mel Bay Publications 1977.
- All in twilight. Toru Takemitsu. Schott Japan 1989.
- Variaciones Capoeira. Transcripción inédita del maestro Ernesto Garcia de León.
- Due canzoni lidie. Nuccio D'Angelo. Editions Max Eschig 1987.

### **Libros.**

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Macmillan Publishers Limited 1980. Tomo I páginas 792-815. Tomo XVIII páginas 534-535.
- Historia de la música occidental. Donald J. Grout y Claude V. Palisca. Alianza música 1996.
- La música en la época barroca. Manfred Bukofzer. Alianza música 1994.

### **Revistas.**

- Guitar Review. Spring 1996.

### **Folleto de discos.**

- Nocturnal. Julian Bream.
- La guitarra mexicana del siglo XX. Marco Antonio Anguiano.

### **Páginas web.**

- [www.dadacasa.supereva.it/nuccio/](http://www.dadacasa.supereva.it/nuccio/)