

01322
101



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
EN GUITARRA
P R E S E N T A**

ERICK ROMEO MORA MOTA



ASESOR: DR. FELIPE RAMIREZ GIL

MEXICO, D. F.

2003

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

Índice

Introducción 3

1. Suite para laúd no. IV en Mi mayor BWV 1006^a 5

2. Introducción y variaciones a un tema de Mozart
Op. 9 11

3. Tema variado y final 17

4. Cuatro piezas breves 23

5. Tango no. 3 “La muerte del ángel” 29

Conclusiones 35

Bibliografía 37

Anexos 38

Introducción

La elección de las obras presentadas en este trabajo fue realmente una tarea placentera e interesante, ya que se trata de composiciones muy representativas de la obra guitarrística de cada uno de los autores y en general de la literatura para la guitarra. Es quizá, por este motivo, la atracción o gusto que sentí hacia ellas desde mis primeros años de formación musical y también en el momento que junto con mi profesor comencé a hacer la elección de las piezas para mi recital.

El presente trabajo no tiene más pretensión que la de hacer un pequeño análisis esquemático (análisis que deberíamos hacer con todas y cada una de las obras que toquemos a lo largo de nuestros estudios y también de nuestro desarrollo profesional, ya que esta tarea ha sido muy enriquecedora para mí en los últimos meses) de cada una de las obras, que puede ser de gran utilidad para los compañeros que en generaciones posteriores quieran abordar alguna de estas obras, con esto no quiero decir que sea un legado, sino solo una pequeña aportación que espero en algún momento pueda ser de utilidad a alguna persona.

Este análisis, aunque no de manera profunda, si trata de abarcar los elementos más relevantes de una obra musical: estructura, melodía y armonía; tratando de desmembrar la pieza para después retomarla con verdadera conciencia de todo lo que está pasando dentro de este ente musical.

Por otra parte también hay una aportación desde el punto de vista interpretativo, ya que hay una sección llamada "anexos" en la que anoto todas y cada una de las digitaciones y variantes agógicas y dinámicas que junto con mi profesor pensamos que eran la mejor opción para ser utilizadas en mi recital. Aunque sé que esto pudiera dividir opiniones me decidí a publicarlas pensando en que en algún momento pudieran ser también de utilidad para algún compañero.

La primera obra musical presentada en este programa es la "Suite no. IV para laúd BWV 1006" de Johann Sebastian Bach. Es una obra que durante mucho tiempo escuché en versión para violín, ya que esta obra aparece también en el catálogo de la obra violinística de Bach, y al igual que en la literatura guitarrística, quizá por lo hermosa e interesante que es, forma parte del repertorio básico avanzado de los violinistas.

La segunda obra es "Introducción y variaciones al tema oh cara armonía" de la ópera la flauta mágica de W. A. Mozart Op. 9 de Fernando Sor. Esta obra fue escrita por Sor alrededor de 1820, por tanto podemos decir que pertenece al período que algunos estudiosos han dado en llamar "Clásico tardío" o "Clásico romántico", período que engloba a aquellos compositores que cronológicamente se encuentran en la transición del clasicismo al romanticismo.

La tercera obra presentada es "Tema variado y final" ("Thème varié et finale") de Manuel María Ponce. El título en francés obedece a que la obra está firmada el 8 de junio de 1926, época en la que Ponce se encontraba trabajando en París mientras que tomaba clases con el reconocido compositor Paul Dukas en la "Escuela normal de música" de la misma ciudad francesa.

La cuarta obra que sucede en el programa es "Cuatro piezas breves" ("Quatre pieces breves"), del compositor suizo Frank Martin. Esta obra fue creada en 1933 en la etapa estilística del compositor que algunos llaman "período serial", esto es debido a que en esa misma época compuso un concierto para piano con dicha técnica.

Aunque con certeza no se conoce cual de las dos escribió primero la primera y la cuarta piezas de las "Cuatro piezas breves" están elaboradas con técnica serial, aunque no en forma estricta, motivo por el cual algunos le denominan técnica "Cuasi serial".

La quinta y última obra programada es el tango No. 3 "La muerte del ángel" del compositor argentino Astor Piazzolla. En este caso con introducción y arreglo para la guitarra del compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer. Esta pieza pertenece a una llamada "Serie del ángel", que consta de cuatro piezas llamadas "Introducción al ángel", "Milonga del ángel", "Muerte del ángel", y "Resurrección del ángel". Esta serie fue presentada ya completa en el Philharmonic hall of New York en el año de 1965, aunque Piazzolla comenzó a componerla alrededor de 1960; el estreno de esta serie fue llevado a cabo por el quinteto que Piazzolla mismo formó en 1958.

1. Suite IV para laúd BWV 1006*

Johann Sebastian Bach

1.1 Johann Sebastian Bach (1685-1750), período barroco.

1.1.1 Contexto histórico.

El término "Barroco" es de origen incierto. Algunos autores estiman que procede del italiano "Baroco", nombre de un silogismo de la lógica medieval, mientras que otros lo hacen derivar del portugués "Barroco", que significa "perla irregular".

El barroco refleja el estado de ánimo generalizado promovido en parte por las ideas nuevas de la orden de los Jesuitas y el contexto social del momento. Se manifestó a partir de principios del s. XVII hasta mediados del s. XVIII, en Italia, España y más tarde en todas las zonas de Europa occidental, y ello en todos los campos de la actividad creadora, ciencia, literatura, filosofía, arquitectura, escultura, pintura y música.

El nuevo gusto barroco se expresa con un estilo ornamental y amplio en la arquitectura de las iglesias y los palacios que en sus floridas decoraciones incluyen elaborados retablos que amalgaman pintura, escultura y arquitectura. Otra particularidad de la época que es muy evidente, es un mayor énfasis en el sentimiento, de la que ya se han sacado a la luz dos razones: la necesidad de una forma de expresión más emotiva y conmovedora para alcanzar el clima de la persuasión religiosa, y el sentido de una nueva y mayor conciencia del universo.

En la música este término se aplica a un estilo que corresponde a una época que se sitúa entre 1600 y 1750 aproximadamente.

El barroco musical nace con la "monodia acompañada" y con la invención del "bajo continuo"; incluye un gusto por la ornamentación y el virtuosismo, a menudo elevados por la vanidad humana llegando a excesos en los que se complicaba demasiado la ejecución al instrumentista.

Italia es en efecto en el s. XVII el principal centro de una escritura musical fundamentada sobre el bajo continuo, en Francia en cambio la práctica del bajo continuo se introdujo un poco tarde, (hacia 1640) y el laúd, instrumento esencialmente del renacimiento, conserva su supremacía. En cuanto a la música instrumental, se inspiraba básicamente en los ritmos de danzas de todas clases, procedentes de los "ballets de cour" y del repertorio de los laudistas, de tal forma que al evolucionar desembocó en la "suite francesa" que más tarde sería adoptada por los músicos alemanes, entre los cuales se encuentra Bach, que cronológicamente pertenece a un "Barroco tardío" siendo el la apoteosis de este período.

1.1.2 Datos biográficos.

Johann Sebastian Bach. Compositor alemán, nace en Eisenach Sajonia el 21 de marzo de 1685 y muere en Leipzig el 28 de julio de 1750.

Realizó sus primeros estudios musicales con su hermano mayor Johann Christoph. A la edad de quince años, gracias a su bella voz, fue admitido en la escuela de la Michaelis Kirche de Lünenburg, allí leyó y copió mucha música y conoció a grandes organistas.

Alrededor de los treinta años, viviendo en Weimar, Bach compone sus primeras grandes obras para órgano (1717), como la "tocata y fuga en re menor".

Bach también concibió la mayor parte de sus obras instrumentales en Weimar, en donde sus actividades musicales le permitieron adquirir el dominio de las formas, el estilo y las combinaciones instrumentales.

A Bach también le apasionó el clave, en este campo llevó a cabo dos libros titulados "Clave bien temperado" (1722-1744), que comprenden cada uno veinticuatro preludios y fugas en todas las tonalidades mayores y menores.

1.1.3 La obra para laúd.

En las suites para laúd de J. S. Bach es muy común encontrarnos con que originalmente no fueron creadas específicamente para este instrumento, como es el caso de "preludio fuga y allegro" BWV 998 que en el manuscrito está titulado "para el laúd o el cembalo"¹, la "fuga en la menor" BWV 1000 de la que existe una versión autógrafa para violín², y la tercera suite para laúd que es transcripción de una suite para cello.

La primera suite para laúd de Bach fue compuesta en Weimar entre 1708 y 1723; la cuarta, el preludio en do menor, y la fuga en sol menor, fueron creadas durante su estancia en Cöthen entre 1717 y 1723; la segunda suite, la tercera y el preludio fuga y allegro en Leipzig entre 1723 y 1750. Dentro de las obras de Bach hechas ex profeso para el laúd se encuentran también una aria dentro de La pasión según san Juan³ y un recitativo en la "música para el funeral de la reina Christiane Eberhardine".

1.2 Suite para laúd n° IV en mi mayor BWV 1006^a.

Esta suite que suena tan bien en la guitarra (tal vez por la tonalidad) no está escrita para el laúd según algunos investigadores – aunque hay otra postura que afirma que existe una versión para laúd autógrafa de Bach, y todavía más, algunos estudiosos dicen que aunque existe la versión autógrafa, el no especificó ningún instrumento – es por eso que esta suite forma parte del catálogo de violín (instrumento del que se encuentran magníficas versiones) y también del catálogo para laúd.

¹ El "laúd-clavicembalo" es un instrumento de teclado que imita el sonido del laúd, cuya autoría también se adjudica a Bach.

² Esta la podemos encontrar en el segundo movimiento de la sonata n° 1 en sol menor BWV 1001.

³ En el catálogo para violín aparece con el número BWV 1006, mientras que en el de laúd es la BWV 1006^a.

1.2.1 Análisis del Preludio

El preludio es generalmente una forma libre que precede a una obra de mayor extensión o a una serie de obras como en la mayoría de las suites. Aunque en un principio el preludio era una obra de carácter ligero, cortas dimensiones y que dentro de la suite se utilizaba para ajustar la afinación, con el correr del tiempo esto fue variando hasta que llegó a convertirse en una obra extensa y en ocasiones de un carácter complejo. Este es el caso de muchos de los preludios de la obra de Bach y de esta suite en específico.

El preludio de la suite IV para laúd es una obra de grandes dimensiones, la más grande en duración de toda esta suite. Aunque en la música de esa época es difícil hablar de secciones bien definidas, debido al estilo polifónico y contrapuntístico, con el siguiente cuadro intentaré mostrar lo más relevante.

Tabla No.1, Preludio

A						
No. De Compás	1-8	9-16	17-28	29-42	43-50	51-58
Estructura	Período Doble		Progresión	Elaboración	Período Doble	
	Tema	Tema	Armónica		Puente	Puente
Región tonal	E Mayor	E Mayor	//	E Mayor f sost. Menor	c sost. menor	//

A1							
No. De Compás	59-66	67-78	79-89	90-101	102-108	109-129	130-159
Estructura	Periodo Sencillo	Progresión Armónica	Elaboración	//	//	Parte Climática	Coda
	Tema	(lo mismo que del compás 17 al compás 28)	Con material de los compases 29 al 35	Secuencias con Material de la elaboración	Mismo material que del 39 al 42		
Región Tonal	A Mayor	//	A Mayor B menor	Va	Rias	Progresiones	E Mayor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.2 Análisis de la Loure

Es una danza de origen francés que en el siglo XVIII formaba parte de la suite instrumental. Solía escribirse en compás de 6/4 y se tocaba lento o "gravemente".

Tabla No 2, Loure

Compás	A			A1		
	1-4	5-7	8-11	12-15	16-20	21-24
Estructura	Frase No1	Frase No2 Progresión armónica	Frase No3 Cadencia a la dominante	F1	F2 Parte climáxica	F3 Cadencia final
Región tonal	E mayor	C# mayor	B mayor	B mayor, F# mayor	E mayor, C# menor, G# menor.	E mayor

1.2.3 Análisis de la Gavota en rondo.

La gavota es un baile de salón de origen francés que se escribe generalmente a 2 tiempos, o en compases múltiplos de 4; también, generalmente, es de estructura binaria.

El rondó es una forma musical que se caracteriza por la repetición de un tema principal al que se le da el nombre de "estribillo", el cual se intercala con partes nuevas llamadas "episodios".

Tabla No 3, Gavota en rondó.

Compás	1-8	9-16	17-24	25-40	41-48	49-64	65-72	73-92	93-100
Estructura	Tema Estribillo I	Episodio I	Estribillo II	Episodio II	Estribillo III	Episodio III	Estribillo IV	Episodio IV	Tema
Región Tonal	E Mayor	C# menor	E Mayor	B Mayor	E Mayor	F# menor	E Mayor	G# Menor	E Mayor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.4 Análisis del Minuett I

Danza de origen francés. Es de compás ternario y tempo lento, se integró al género de la suite, y de Francia se extendió por toda Europa, de la misma manera fue la única danza de este género que se retomó por las nuevas formas del período clásico (cuarteto, sonata, sinfonía), aunque un poco variado en su estructura, pero en esencia igual.

Tabla No 4, Minuett I

	A	A ₁
Número de compás	1-8	9-34
Estructura	Tema Período de 8 compases	Período triple (A B A ₁)
Región tonal	E mayor Cadencia a B mayor	B mayor, C# menor, Progresiones y Cadencia a E mayor.

1.2.5 Análisis del Minuett II

Originalmente, dentro de la suite, algunas danzas se repetían (por medio de ritornellos), entonces los instrumentistas variaban un poco, basados en los adornos melódicos;⁴ posteriormente esto fue tomado por los compositores mismos dando lugar a un género nuevo de tiempos llamados "Dobles".

En ocasiones los instrumentistas al terminar el minuett II volvían al minuett I, pero lo tocaban ya sin repeticiones, esto era con la finalidad de formar una sola obra de mayores dimensiones, es decir minuett I (A) – minuett II (B) – minuett I (A₁).

Tabla No 5, Minuett II

	A	A ₁
Número de compás	1-16	17-32
Estructura	Tema (Período doble)	Período doble
Región tonal	E mayor Cadencia a B mayor	F# menor - E mayor

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

⁴ Aunque estas variaciones melódicas se dejaban generalmente al criterio y gusto del ejecutante, la convención era que el carácter fundamental del trozo se conservara.

1.2.6 Análisis de la Bourrée

Es de movimiento vivo y escrita en compás de 2/2 ó 4/4. Puede comenzar con una negra en el alzar del compás, y se caracteriza también por su ritmo sincopado.⁵

Tabla No 6, Bourrée

No de compás	A		A1		33-36
	1-8 (1-1) - (5-8)	9-16 (9-12) - (13-16)	17-24 (17-20) - (21-24)	25-32 (25-28) - (29-32)	
Estructura	Período doble		Período doble		Frase de 4 comp A manera de Coda
			Contiene material del tema principal	Como una pequeña elaboración	
Región Tonal	E mayor	B mayor	B mayor A mayor	F# menor E mayor	E mayor

1.2.7 Análisis de la Giga

Danza de origen inglés, de moda durante la época elizabetiana. Posteriormente se introdujo de forma muy rápida en Francia e Italia.

Durante la época barroca la giga era frecuentemente la pieza final de la "suite instrumental", esto también sucedía en las suites de Bach a pesar de que puede apreciarse en ellas la predilección por el estilo francés.

La giga generalmente se escribía en compás de 6/8.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Tabla No. 7, Giga

No. De compás	A		A1	
	1-8	9-16	17-24	18-32
Estructura	Tema Usa algunas imitaciones Rítmicas y melódicas	Toma el último compás del periodo anterior para Comenzar este, y a partir de él elabora.	Tema en la dominante. En la segunda frase hace algunas progresiones armónicas	- progresiones usa material temático para concluir
Región tonal	E mayor	B mayor	E mayor F# menor A mayor	E mayor

⁵ Esta clase de sincopa es de la más básica, es decir unen el tiempo dos con el tiempo tres, y en muy raras o ocasiones el cuatro con el uno, y así se obtiene la sincopa.

1.3 Algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

En lo que a *digitación* se refiere daré dos ejemplos que demuestran lo interesante que puede ser para los jóvenes guitarristas revisar los anexos, en este caso el número 1. En el preludio existen varios pasajes complicados para la mano izquierda, como el que aparece en los compases 29 al 37 (ver anexo I, página 2); pasaje que también resulta complicado para la mano derecha, por lo que además de la digitación de la mano izquierda agregué la de la derecha. En los compases 86 al 97 (ver anexo I, páginas 4 y 5) también digité cuidadosamente las dos manos dada la dificultad del pasaje. En general recomiendo revisar detenidamente toda la suite ya que está llena de pequeños detalles que resultarán de mucha ayuda para los estudiantes.

En cuanto a la *interpretación* debemos prestar especial atención a los pianos y fuertes que podemos utilizar cada vez que encontremos el contrapunto imitativo o el principio de "pregunta - respuesta". Esto lo podemos apoyar perfectamente con los contrastes tímbricos del "sonido dulce" y "sonido metálico" que se logran al percudir cerca del lado izquierdo de la boca armónica y cerca del puente respectivamente; aunque esto es aplicable a toda la suite un ejemplo muy claro lo podemos encontrar en la bourrée, (página 15).

2. Introducción y variaciones a un tema de W. A. Mozart Op.9

Fernando Sor

2.1 Fernando Sor (1778-1839), período clásico tardío.

2.1.1 Contexto histórico.

Período clásico. Tendencia artística caracterizada por atender, sobre todo, al sentido de las proporciones, al gusto por el equilibrio estable y a la armonía formal; deriva de la etimología latina "Classis" que quiere decir clase, número u orden.

El período clásico surge en Francia y se sitúa en los fines del s. XVII y su influencia llega al resto de Europa en el XVIII, (aunque dentro de la historia del arte europeo se considera arte clásico el del s. V a.C. en Grecia), surgido como una reacción en contra del estilo barroco italiano proponía la antigüedad griega y romana como modelo.

La arquitectura se nutre de las ideas de Vitrubio (arquitecto latino, que escribió un "método" que aún estudian los arquitectos de nuestros días); la pintura persigue la supremacía de la forma sobre el color; y la escultura se ve sometida, por su misma esencia y por su espíritu, a la arquitectura.

Aunque Sor es heredero del arte del período clásico, también le tocó vivir la transición hacia el período llamado "romántico", que es lo que algunos estudiosos han dado en llamar "clásico tardío" o "clásico romántico", es por eso, tal vez, que aunque el manejo de su armonía es de estilo clásico (sobre todo por los adornos cromáticos), su música es de un carácter muy especial.

2.1.2 Datos biográficos

Fernando Sor nace en Barcelona en 1778 y muere en París en el año de 1839.

Es sin duda uno de los guitarristas más célebres de la historia. A la edad de siete años ingresó al monasterio de Montserrat donde estudió violín, violoncello y órgano. Alrededor de 1813 viaja a París, ciudad en la que comienza a encaminarse hacia el estudio y composición de la guitarra; esa guitarra que poseía su padre, y en la que el pequeño Fernando Sor arrancaba acordes y melodías a la edad de 5 años.

Su obra constituye una parte esencial de la literatura guitarrística, tanto por sus dimensiones (sesenta y siete opus), como por el hecho de descubrir los primeros logros de composición polifónica, así como una aproximación a la gran forma (sonatas, temas con variaciones, etc.) hasta entonces reservadas a otros instrumentos.

2.1.3 La obra para guitarra

La música para guitarra del período clásico fue creada esencialmente por "guitarristas compositores", esto es, guitarristas que componían sus propias obras para luego interpretarlas ellos mismos, este es el caso de Fernando Sor.

Sor ha sido considerado con toda justicia uno de los mejores exponentes de la literatura guitarrística, ya que su obra es basta y prolífica.

Dentro de su obra encontramos dos grandes sonatas la op.2 y la op.25, además de la sonata op.15. Al margen de sus sonatas la obra de Sor consta en su mayoría de minuetos, fantasías y variaciones, entre las que destacan las "Variaciones sobre un tema de Mozart".

2.2 Introducción y Variaciones sobre un tema de Mozart, Fernando Sor

Es una de las más famosas obras de F. Sor. estas variaciones fueron inspiradas en la primera presentación en Londres (ciudad de residencia de Sor en esa época) de "la flauta mágica" de W. A. Mozart en mayo de 1819. El tema que Sor usó fue tomado del final del primer acto que en el alemán original dice "das klinget so herlich", pero que en italiano tiene varias traducciones: "o dulce concierto", "o dulce armonía", y "o cara armonía", este último es el utilizado en la portada de la edición original de Sor.

Las dos ediciones publicadas durante la vida de Sor son diferentes entre sí. La primera edición consta de introducción, tema, cinco variaciones y coda.

Alrededor de 1823 el editor francés Meissonnier publicó una edición que fue recortada y simplificada, en donde la primera variación y la coda son omitidas, e incluso el orden de las variaciones es cambiado, por lo que el final queda abrupto y poco musical, por supuesto esta edición no fue aprobada por Sor.

Cuando Fernando Sor viene a vivir a París en 1826 aparece otra edición publicada por Meissonnier con una nota que decía "nueva edición aumentada por el autor", claro que esto solo era verdad en el sentido de que era una nueva edición francesa, porque un examen sacó a la luz que era idéntica nota por nota a la primera edición inglesa.

Posteriormente el mismo Sor presentó la obra en público con la edición inglesa a la que agregó una leyenda que decía "como fue presentada por el autor".

Por esto es, la confusión que en ocasiones existe al enfrentarse a esta obra, ya que no se sabe cuál es la versión original, eso ha originado también infinidad de versiones muy diferentes la una de la otra ya que algunas veces no tiene introducción y las variaciones son modificadas armónica o melódicamente.

2.2.1 Análisis de la introducción y el tema

La introducción está hecha en modo menor y con material totalmente independiente del tema, es de un carácter muy dramático, pero también puede sonar romántico, como la mayoría de la música de esa época.

El tema, que es original de W. A. Mozart, ⁶ está en modo mayor y es de estructura binaria, formada por dos periodos que podrían funcionar como parte A y A1. Cada parte, tiene un ritornello que hace que cada periodo se repita.

Tabla No. 8, introducción

	Periodo triple		
	A	b	b ₁
No. De compás	1-8	9-16	17-24
Estructura	Frase de comienzo	Periodo de pregunta	Periodo de respuesta
Región tonal	E menor	//	E menor Cadencia al V grado

Tabla No. 9, Tema

	Periodo doble	
	1-8 (1-4) - (5-8)	9-16 (9-12) - (13-16)
Estructura	Periodo a El motivo es anaerucico y con acompañamiento en dieciseisavos	Periodo a1 Es la respuesta afirmativa al Periodo anterior
Región tonal	E mayor	E mayor Comienza en la dominante

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁶ Este tema fue tomado por Sor del final del primer acto de la ópera "la flauta mágica".

2.2.2 Análisis de las variaciones 1,2 y 3

La variación número 1 está basada en notas de adorno. Utiliza escapes y apoyaturas que pueden ser diatónicas o cromáticas. Aunque es la primera variación es también una de las más rítmicamente vivas y ágiles; esto lo logra intercalando grupos de cuatro treintaydosavos a las notas del tema. El tema también está un poco variado, en el segundo tiempo de los compases nones aparece una nota a distancia de tercera de la nota original, aunque en el principio de cada semifrase se deja ver perfectamente el tema original.

La variación número 2 está en modo menor y es de un carácter muy lírico y cantabile. Comienza con la anacruza rítmicamente intacta pero melódicamente a distancia de tercera mayor debido a la nueva armadura. En la segunda parte de esta variación aprovecha muy bien las posibilidades armónicas que brinda el modo menor, y en lugar de comenzarla en la dominante hace una modulación a la región de la subdominante para después devolverse a la tónica utilizando un acorde disminuido.

La variación número 3 se encuentra nuevamente en el modo original y comienza con anacruza de un octavo, modificando, solo en parte, la original que es de un dieciseisavo con puntillo seguido de un treintaydosavo, esta modificación es solo parcial porque las dos figuras ocupan el mismo espacio en la unidad de tiempo. Aunque está basada en giros melódicos cromáticos sigue el mismo patrón armónico en sus dos periodos; el tema está más diluido pero todavía se puede percibir, sobre todo en los principios de frase.

Tabla No. 10, variación 1

	Periodo a	Periodo a ₁
No. De compás	1-8 (1-4) - (5-8)	9-16 (9-12) - (13-16)
Estructura	Dos frases de cuatro compases cada una, rítmicamente modificadas en Relación al tema	El motivo utilizado en todo el período Es rítmicamente "ostrinato", pero sigue El patrón armónico original
Región tonal	E mayor	E mayor

Tabla No. 11, Variación 2

	Periodo a	Periodo a ₁
No. De compás	1-8	9-16
Estructura	Utiliza la cabeza del tema pero en modo menor y en otra altura	En esta parte es en donde el tema es menos evidente dado las condiciones armónicas, pero los motivos rítmicos siguen presentes.
Región tonal	E menor	E menor (Con algunas inflexiones armónicas)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tabla No. 12, Variación 3

No. De compás	Período a	Período a 1
	1-8	9-16
Estructura	El comienzo del tema lo hace en la nota original pero en la octava grave, al que alterna arpeggios de la armonía original. Los finales de las primeras dos semifrases son melódicamente modificadas por medio de notas cromáticas no armónicas.	El tema lo presenta muy diluido, pero se percibe aún en algunas entonaciones como en el fa doble sostenido que resuelve al sol sostenido y el patrón armónico que sigue siendo el mismo. Usa notas cromáticas y también dobles cromáticas.
Región tonal	E mayor	E mayor (Comienza en el V con cadencia al I como en el período original)

2.2.3 Análisis de las variaciones 4,5 y Coda

La variación número 4 es de un carácter alegre pero elegante, yo diría que casi cortesano. Aunque rítmicamente está basada en un motivo "ostinato" fluye bastante bien, dado la posición que ocupa dentro de la obra, ya que está muy cerca del final en donde la tensión acumulada debe ser mayor.

La variación número 5 comienza exactamente como el tema original pero con algunos giros melódicos diferentes.

La melodía esta superpuesta a tresillos de dieciseisavos, que hacen arpeggios en movimiento paralelo y con una nota pedal que es el quinto grado. Tiene en su segundo periodo un ritornello que va a segunda casilla, en la que enlaza la parte final llamada coda.

La coda. Aunque en un principio parece tener material independiente, esto no es así, posee mucha semejanza con la variación cinco: Tiene melodía en octavos y el acompañamiento es de arpeggios en tresillos; entonces, si la variación cinco obviamente tiene material temático, y la coda guarda semejanza con ella, la coda esta elaborada también con material temático; sobre todo por los valores rítmicos y alguna que otra entonación.

Tabla No. 13, Variación 4

No. De compás	Período a	Período a 1
	1-8	9-16
Estructura	Toma el motivo generador para elaborar, lo alterna con arpeggios en treinta y dosavos de la armonía original. En el dar de cada compás aparecen las entonaciones originales, pero sin apoyaturas.	Le da el mismo tratamiento que al periodo anterior
Región tonal	E mayor	E mayor (cadencia del V al I)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tabla No. 14, Variación 5

	Periodo a	Periodo a 1
Número de compás	1-8	9-16
Estructura	Toma la cabeza del tema y a partir de ella elabora la melodía agregándole cromatismos ascendentes y descendentes, la misma que superpone a arpeggios de la armonía original en tresillos de dieciséisavos, en los que destaca una nota pedal, que es el V grado.	El tratamiento es el mismo que el del periodo anterior.
Región tonal	E mayor	E mayor

Tabla No. 15, Coda

	Periodo a	Periodo a 1	Extensión cadencial
Número de compás	1-8	8-16	16-22
Estructura	Toma la cabeza del tema, aunque solo rítmicamente, y al igual que en la variación anterior la superpone a tresillos de dieciséisavos, pero ahora sobre variantes armónicas	Es similar al periodo anterior solo que en ocasiones el motivo rítmico en octavos es omitido. También tiene algunas variantes Armónicas.	Esta extensión es una frase que contiene material rítmico de la coda. Su función es la de remarcar la cadencia, y lo hace por medio de escalas y acordes en el I y el V Grados
Región tonal	E mayor	E mayor	E mayor

2.3 Algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

Una *digitación* a la que debemos poner verdadera atención es la que está marcada en los compases 1 al 8 de la primera variación (anexo II, página 2). También las variaciones 2 y 3 están marcadas muy específicamente, ya que su tempo lento nos exige que tengamos muy claras todas las digitaciones, un error en tempos lentos resulta demasiado notorio. Las variaciones 4 y 5 cuentan con las digitaciones de ambas manos debido a que la mano derecha resultaría muy enredosa de no planificarla bien.

Para la *interpretación* es aconsejable (desde la introducción hasta el final, obviamente cada una con su propio carácter y tempo) mantener el pulso constante, si bien no con una rigidez metronómica, si es necesario que nunca se pierda. También es una buena opción el que a partir de la variación 2 tratemos de ir acumulando una tensión que encuentre su punto más álgido en la coda, esto lo logramos no descuidando la evolución natural del tempo, es decir, no porque la variación 4 tenga un carácter hasta cierto punto jocoso debemos tocarla a la velocidad y rigidez casi de un estudio (tendencia que en ocasiones siguen algunos virtuosos), esto rompería con nuestro plan de "acumular tensión", ya que no dejaríamos nada para la variación 5 y la coda.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3. Tema Variado y final

Manuel M. Ponce

3.1 Manuel M. Ponce (1882-1948).

3.1.1 Contexto histórico.

Manuel M. Ponce vivió una época artística muy compleja, una época de transición y de búsqueda en la que aparecieron muchas corrientes artísticas, tantas que algunos autores como William Fleming llaman a este período la etapa de los “ismos”. Durante este tiempo se observaron corrientes artísticas como impresionismo, expresionismo y hasta el cubismo. Ponce fue un creador y un estudioso incansable, siempre procuraba ir al paso del arte contemporáneo de su época, esto fue quizá, lo que desde muy joven lo impulsó a viajar a otros países como Italia, Alemania, Cuba y Francia.

En su obra podemos encontrar varios estilos compositivos, desde el nacionalismo (aunque cronológicamente no coincide con el nacionalismo musical mexicano), con sus arreglos de canciones populares mexicanas para piano y voz, que más tarde también adaptara para la guitarra, pero también obras mayores como la “Balada mexicana” y la “Barcarola mexicana”; el impresionismo, sobre todo en la época que vivió en Francia; y el expresionismo, ya que se conoce que en su última etapa trabajaba en un concierto para piano en estilo serial dodecafónico, obra que dejó inconclusa.

3.1.2 Datos biográficos.

Manuel M. Ponce, Fresnillo Zacatecas 1882, México 1948.

Es su hermana Josefina la que da sus primeras lecciones de piano y solfeo al pequeño Manuel. Su madre observa el avance musical y le consigue un maestro de piano: el licenciado Cipriano Ávila es su primer “maestro formal”.

A los diez años, aconsejado por su hermano fray Antonio, Manuel ingresa al coro infantil del templo de San Diego. A los trece años figura ya como organista ayudante del mismo templo y a los quince obtiene el codiciado puesto de organista titular.

Buscando horizontes más amplios decide emigrar a la capital. En la Ciudad de México se hospeda en la casa del pianista español Vicente Mañas, quien le da clases de piano. El maestro italiano Vicente Gabrielli le enseña armonía y le da consejos que van sembrando en él la ambición y la inquietud.

Manuel decide ingresar al conservatorio nacional de música de la Ciudad de México, en donde no concluye la carrera debido a que casi todo lo que impartían el ya lo conocía, entonces decide continuar sus estudios en Bolonia y más tarde en Berlín. De 1925 a 1933 vivió en París, donde trabajó con Paul Dukas. En 1934, a su regreso de Francia, dirigió el conservatorio de México, teniendo alumnos destacados como Carlos Chavez. Era un artista siempre preocupado por la música de su país, en la búsqueda de un arte auténticamente nacional, Ponce amalgamó en la mayoría de su obra las técnicas modernas europeas y muchos elementos de la música regional, fruto de su investigación folklórica.

3.1.3 La obra para guitarra.

En 1923 el guitarrista español Andrés Segovia viene a México por primera vez y conoce a Ponce, quien queda impresionado por el hermoso sonido de su guitarra. Segovia le pide a Ponce que le escriba alguna obra para aumentar el entonces escaso repertorio de la guitarra. Ponce no tarda en inspirarse para tan bello instrumento y compone su primera obra guitarrística llamada "De México", obra que unos meses más tarde incluye como tercer movimiento de su "Sonata mexicana".

Ponce llega a conocer tan bien la guitarra que, sin tocarla, compone para ella fácil y copiosamente. En 1926, instalado ya en Francia, compone su preludio para guitarra y clavecín, en ese mismo año termina su "Tema variado y final".

La obra para guitarra de Manuel M. Ponce es basta, bella y encierra gran variedad de técnicas o etapas composicionales, esto la hace variada y de una riqueza que pocos compositores han logrado para este instrumento.

Aquí unos ejemplos de su prolífica obra guitarrística: cinco sonatas para guitarra sola, una sonata para guitarra y clavicordio, un preludio para guitarra y clavecín, seis preludios cortos, veinticuatro preludios, dos suites, tema variado y final, y el gran "Concierto del sur" para guitarra y orquesta.

3.2 Tema Variado y Final.

Entre los manuscritos del archivo musical de Ponce se encuentra esta obra, en el cual aparecen el tema, nueve variaciones y el final; la anotación de terminación de la obra es la siguiente: París 8 de junio de 1926.

También existe un manuscrito del gran guitarrista, amigo e interprete de Ponce, Andrés Segovia; que es similar a lo publicado por B. Schott's dos años más tarde, por lo que es evidente que esta edición fue tomada de esta versión. En ella tanto el tema como las variaciones aparecen con una repetición que no figura en el original, y que posiblemente fue añadida por Segovia para alargar la obra. El orden de las variaciones es distinto y están suprimidas las variaciones I, VIII y IX del manuscrito de Ponce. Cabe decir que es esta versión la que la mayoría de los guitarristas han interpretado a través del tiempo desde su estreno en Agosto de 1926.

3.2.1 Análisis del tema, variaciones 1 y 2.

El tema, que es de un lirismo especial, esta basado en una progresión de cuartas en el bajo; la armonía es politonal, es decir, no se somete solamente a la escala armonizada, cambia la cualidad de algunos grados diatónicos dando la sensación de ausencia de tonalidad. Utiliza un contrapunto superpuesto al tema, que se entrelaza con el mismo a manera de imitación. En la segunda parte del tema (después del ritornello) podemos darnos cuenta con claridad cual es el material temático, ya que está elaborada como un consecuente afirmativo, esto es, que está hecha con el mismo material de la primera parte.

La variación número 1 sigue exactamente la progresión del bajo, pero si hace algunas variaciones en las cualidades de algunos acordes. Toda la variación está basada en un solo motivo rítmico, que junto con la armonía utilizada genera y acumula una tensión que encuentra reposo solo hasta el compás final.

La variación número 2 comienza con imitaciones a la octava cada dos tiempos, después ya no son a la octava y son a distancia de un tiempo pero aún siguen siendo imitaciones rítmicamente hablando, la segunda parte de la variación también está basada en imitaciones. La progresión del bajo ha sido completamente modificada y la armonía enriquecida de tal manera que la original no se percibe más que en algunos pocos puntos a lo largo de toda la variación.

Tabla No. 16, tema

Número de compás	1 - 8 (1-4) (5-8)	9 - 12
Estructura	Frase 1 = propuesta Frase 2 = respuesta (negativa)	Frase conclusiva o cadencial Si no existiera el ritornello sería un período ternario toda la variación.
Región tonal	E menor (Cadencia al V)	E menor (Cadencia al I)

Tabla No. 17, Variación 1

Número de compás	1 - 8	9 - 12
Estructura	Mantiene la estructura original del tema. Rítmicamente muy variada con respecto al tema.	Rítmicamente igual a la primera parte. La progresión del bajo es exactamente igual que en el tema.
Región tonal	E menor	E menor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tabla No. 18 Variación 2

Número de compás	1 - 6	7 - 10
Estructura	El material de esta variación está tomado del segundo tiempo del primer motivo del tema, pero esta en doble aumentación. Esta primera parte de la variación solo tiene seis compases, en vez de ocho que hay en el tema. La armonía tiene mucha más variedad.	En esta segunda parte si mantiene la estructura de cuatro compases (una frase), como en el tema. Le da el mismo tratamiento que en la primera parte.
Región tonal	En la cabecera aparece la armadura de do mayor, y el primero y el último acordes también son de do, pero debido a las constantes inflexiones armónicas da la sensación de pasar por diferentes tonalidades a lo largo de toda la variación, que es lo que algunos llaman "pantonalidad".	Igual que en la primera parte no tiene armadura pero la cadencia final la hace a do mayor, sexto grado natural de mi menor, que es tonalidad en primer grado de vecindad de mi menor.

3.2.2 Análisis de las variaciones 3,4,5 y 6.

La variación número 3, está basada en un solo motivo rítmico (hecho en dieciseisavos) en sus dos partes. Melódicamente el tema esta muy diluido, incluso empieza con una anacruza de dos dieciseisavos, pero si sigue, más o menos, la misma progresión armónica. Es de carácter dramático y de una tensión muy marcada.

La variación número 4 está en compás de $6/8$, sigue el mismo patrón armónico aunque melódicamente hay mucha variación. Una característica más de esta variación es que su melodía está en síncope, esto es, que une un tiempo débil con uno fuerte.

La variación número 5, vuelve al compás de $\frac{3}{4}$. Melódicamente es una de las variaciones más ricas, sus giros melódicos y su virtuosismo, remiten al carácter de la música española. La segunda parte es contrastante con respecto a la primera, ya que está basada en escalas sucesivas de dieciseisavos descendentes y ascendentes; y la primera parte alterna acordes y escalas de tresillos de dieciseisavos.

La variación número 6, también posee material temático, aunque esta se encuentre en modo mayor. Este material es tomado de la voz superior del tema, que es una secuencia de dos notas que va moviéndose en intervalos de terceras, a la que agrega una apoyatura en su segunda nota; en esta variación este pasa a ser el material principal al que añade un contrapunto con notas cromáticas.

Es de carácter romántico y cantable, aunque no deja de tener toques vanguardistas sobre todo en su contenido armónico.

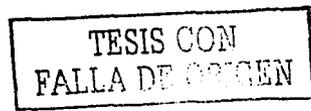


Tabla No. 19, Variación 3

Número de compás	1 – 8 (con un compás de casilla para el ritornello)	9 – 12
Estructura	Es la única variación que comienza con anacruza. Está construida en terceras que se mueven paralela y cromáticamente, y que a su vez se convierten en anticipaciones y retardos con respecto del acorde subsecuente. En el bajo alterna algunas notas a distancia de tercera, pero en esencia sigue siendo la misma progresión.	Continúa desarrollando con el mismo material de la parte anterior. Igual que en toda la variación, la armonía sigue siendo la misma.
Región tonal	E menor	E menor

Tabla No. 20, Variación 4.

Número de compás	1- 16	17 – 24
Estructura	Está escrita en compás de 6/8, por eso es que tiene exactamente el doble de compases. Porque si la analizamos en compás de 12/8, que es múltiplo de seis octavos, nos quedarían los mismos doce compases originales.	Rítmicamente es igual que la parte anterior pero las entonaciones son diferentes. La progresión del bajo es igual que la progresión original.
Región tonal	E menor	E menor

Tabla No. 21, Variación 5.

Número de compás	1-8	9-12
Estructura	El material temático utilizado en esta variación (el octavo y el tresillo de dieciseisavos) fue tomado del primer motivo del tema. El bajo mantiene la misma progresión y la armonía la misma que en el tema principal.	Esta parte de la variación ahora si es contrastante respecto a la primera parte, ya que el material utilizado es rítmica y melódicamente diferente al de la primera parte; aunque el bajo si mantiene su progresión original.
Región tonal	E menor	E menor

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tabla No. 22, Variación 6.

Número de compás	1-12	13-20
Estructura	Esta variación es la única que está en modo mayor (aunque en la segunda hace cadencia a do mayor). Agrega una frase más, quedando tres en esta primera parte. El material temático es tomado del contrapunto del tema original, que aquí hace en blancas pero que originalmente es en negras, es decir lo hace en aumentación; a la segunda nota llega por medio de una apoyatura de un octavo quedando entonces así: blanca - octavo, negra con punto.	Vuelve a la armonía original por medio de alteraciones accidentales y las entonaciones del bajo también vuelven a ser las mismas, pero la cadencia sí la hace al modo mayor. Duplica la cantidad de compases, quedando así ocho, que podríamos considerar como un periodo.
Región tonal	E mayor	E mayor

3.2.3 Análisis del final.

Esta última es la parte de mayor extensión de toda la obra, está construida en forma binaria y también posee material temático. El uso de acordes con cambio de cualidad con respecto a la escala armonizada y en ocasiones en movimiento paralelo; la escala pentafona de mi menor con la que inicia y retoma en ciertos momentos le da un carácter casi impresionista.

Tabla No. 23, Final

Número de compás	A						
	1- 12	13-18	19-34	35-48	49-60	61-84	85-108
Estructura	Tema principal (primera parte)	Frase modulante (funcionan como una extensión temática, que más tarde en la reexposición ya no utiliza)	Utiliza acordes en movimiento paralelo, (compases 19 al 22 y 28 al 30) que es lo que algunos llaman armonía simétrica.	Periodo de 10 compases transición	Periodo doble Preparación o enlace al material siguiente.	Periodo triple Está basado en Secuencias con Progresiones Armonicas.	Es un retorno hacia el tema principal.
Región tonal	E menor	Modulación	B- C#	Inflexiones varias	//	//	C lidio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A1						
Número de Compás	109-120	121-130	131-138	139-148	149-186	187-205
Estructura	Nuevamente presenta el tema completo.	Usa material tomado del compás no. 19 pero lo elabora de diferente forma.	Toma el material del compás 61 Pero en vez de comenzar con un periodo doble lo hace con un periodo sencillo	Hace esta parte con el mismo material que el de los compases 35 al 44, pero un semitono hacia abajo, es decir en la menor	Esta parte la desarrolla a partir de una célula temática tomada del primer motivo de la variación número 5	Es un periodo conclusivo, en el que sigue tratando el motivo de los periodos proximos anteriores. En estos ocho ultimos compases prepara la tonalidad final que es el modo mayor de mi
Región Tonal	E menor	Modulante	Progresiones	El punto de atracción es La	E menor	E mayor

3.3 Algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

Desde el tema hasta el final, esta pieza esta llena de *digitaciones* que conviene revisar. Algunas de las que podemos destacar son la que aparece en los compases 5 y 6 del tema (anexo III, pag. 1); la de los compases 3 al 5 de la variación 2; la del compás 11 de la variación 5 (página 3); la de los compases 2 al 6 de la variación 6. En el final debemos revisar la de los compases 10 al 12 que están digitados para las dos manos, las de los compases 67,68 y 74 al 76 (páginas 4 y 5), también las de los compases 149 al 160 (pág. 6). Dado el carácter y la época en que fue escrita esta obra, podemos darnos ciertas "licencias" (no debemos ser tan rigidos con la agógica y nuestro espectro dinámico puede ser más amplio, es decir, podemos hacer uso del pianísimo al fortísimo, pero no subitamente sino gradualmente) para la *interpretación* de esta obra. En los compases 5 y 6 están marcados algunos contrastes tímbricos que pueden ser útiles, y que a su vez son complementados con un movimiento agógico de rallentando. En general toda la obra esta marcada con una serie de crescendos, diminuendos, ritardandos, pianos y fortes a los que debemos poner mucha atención si queremos obtener un buen resultado.

4. Cuatro piezas breves.

Frank Martin.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.1 Frank Martin, (1890-1974).

4.1.1 Contexto histórico.

En la última parte del siglo XIX y los primeros años del siglo XX los artistas de todos los campos se percataron del extraordinario éxito del método científico. Entonces se da un movimiento que algunos han llamado "alianza de la ciencia con el arte".

Muchos de los entonces actuales descubrimientos de la investigación científica abrieron nuevos horizontes en las diversas artes. Los experimentos de la física y la fisiología óptica

revelaron secretos de luz y color que los pintores pudieron explorar. Al aumentar los conocimientos sobre la fisiología del ojo y la psicología de la percepción, hubo una revaloración de la forma en que un observador contempla un cuadro, y lo que percibe. Nuevas aleaciones de metal y procesos de colado fueron de gran utilidad a los escultores. La obra de Helmholtz, "teoría de la sensación del tono" y "base fisiológica para la teoría de la música", interesó vivamente a los compositores para reflexionar acerca de la relación de los tonos con los sonidos armónicos y la consonancia con la disonancia, en sus técnicas de composición; y los compositores sintieron que la música debía ser un juego de variadas sonoridades y no un medio de evocar asociaciones programáticas.

El equivalente musical de la corriente pictórica llamada expresionismo se encuentra en la ruptura de la tonalidad tradicional o sistema tonal. El sistema dodecafónico de composición musical que Schonberg elaboró en 1915, fue la respuesta a la necesidad de un nuevo orden. Schonberg que prefería ser llamado constructor y no compositor, comenzó a escribir estableciendo una secuencia determinada de las doce notas de la escala cromática. Una serie puede ser empleada como una entidad, o disociada en varios temas o motivos más pequeños. El método dodecafónico ha sido llamado atonal (esto es, sin tonalidad), pero Schonberg lo llamó simplemente un método de componer con los doce tonos, que guardan relación sólo entre sí. La tonalidad, de este modo, es relativa y no absoluta, pues no hay un solo centro tonal. Sin embargo, la tonalidad, en el sentido amplio no está excluida, y en vez de ello, es englobada y trascendida.

4.1.2 Datos biográficos.

Frank Martin. Compositor suizo (Ginebra, 1890-Naarden, 1974).

Tuvo como profesor de piano, armonía y composición a Joseph Lamber. También cursó estudios de física y matemáticas.

En la primera fase de su obra se nota una influencia de otros compositores como Ravel ("tres poemas paganos", 1918; "les dithirambes", 1921), pero más adelante el compositor muestra ya una clara y definida personalidad composicional. Después comienza un período "serial" ilustrado notoriamente por un concierto para piano (1933) y un trío para cuerda (1936).

Algunos de sus biógrafos dicen que Martin llegó a su plena madurez estilística hasta los años cincuenta aproximadamente, etapa en la que compone infinidad de obras vocales, instrumentales y un segundo concierto para piano.

Entre 1950 y 1957 impartió clases de composición en la escuela superior de música de Colonia, donde tuvo como alumno a Karlheinz Stockhausen.

4.1.3 La obra para guitarra.

La obra para guitarra de Frank Martin es realmente reducida, ya que solo está conformada por las "cuatro piezas breves", que como ya mencione fueron hechas ex profeso para la guitarra, aunque también existe una versión para piano y otra orquestal, motivo por el que algunos piensan que no son originales para guitarra, pero la realidad es que las versiones mencionadas fueron hechas posteriormente por el mismo autor; tanto que la versión orquestal lleva el nombre de "Guitarra", ya que es el instrumento para el que fueron concebidas. Aunque su obra guitarrística es muy pequeña no deja de ser importante, ya que las "Quatre pieces breves" son de las obras más tocadas por los guitarristas contemporáneos alrededor del mundo.

4.2 Cuatro piezas breves.

Las "cuatro piezas breves" son una reconstrucción en el siglo XX de la forma de la suite barroca. El primero y cuarto movimientos se titulan "prélude" (preludio), y "comme une gigue" (como una giga), y los movimientos centrales son una "aria" que evoca la zarabanda por su ritmo lento en compás de $\frac{3}{4}$; y la última "plaité", que significa lamento, la cual se dice fue inspirada en el gran "tombeau" del barroco francés⁷.

Esta obra del compositor suizo Frank Martin, fue hecha por encargo del gran guitarrista español Andrés Segovia; aunque por algún motivo nunca la estrenó (se dice que a Segovia no le gustó, ya que rompía con la tradición de la que él era en ese momento el máximo representante). Posteriormente el guitarrista Julian Bream, alumno de Segovia y también heredero de la misma tradición, retoma y estrena la obra.

Las "Cuatro piezas breves" fueron compuestas en el año de 1933, en la etapa estilística del compositor que sus biógrafos llaman "período serial"¹ de ahí que, la primera y la cuarta piezas estén hechas en una técnica que algunos conocen como "cuasi serial", esto porque no sigue estrictamente las reglas del serialismo. En esa misma época compuso un concierto para piano con dicha técnica.

4.2.1 Análisis del Prelude.

El preludio presenta la siguiente serie: B,B,F#¹,G,F(becuardo),D,F,E,C#,B.

También presenta estas dos series que podemos llamar secundarias porque en ocasiones solo presenta fragmentos de ellas: B,F#,A,G#,A#,C,G(becuardo). y B,F#,C#,E#,D#,B#,D#,D(becuardo),E#,C#.

Tabla No. 24, Preludio.

Número de compás	1-4	5-13	14-38	39-44	45-53
Estructura	Expone la serie y otros motivos temáticos, que más tarde utiliza, pero en ocasiones los modifica. Esto lo presenta a manera de una introducción temática.	Esta primera parte es lenta y está formada con puras exposiciones de la serie, en el c. 5 a una 5ª desc., en el 6 a intervalo de 4ª desc., y en el comp. 7 a una 2ª menor ascendente. Y en el 8 la presenta en su altura original.	Esta parte es más rápida y comienza con la serie completa en posición original pero en la octava alta, y a partir de ella elabora. En los comps. 22, 23 y 24 utiliza lo mismo que en 14, 15, 16, que es la serie y una elaboración de ella del comp. 31 al 34 sucede lo mismo que del 5 al 7.	Esta es una parte lenta que funciona Como preparación del final. El material temático esta muy diluido solo se percibe en uno que otro intervalo.	Es una pequeña parte conclusiva que funciona como una pequeña coda ya que contiene material de la misma serie y sus Elaboraciones. Como el material del los comps. 45 y 46 que fue tomado del 16 y 17 pero en la 5ª baja, y continúa con material tomado de los comps. 11 y 12.
Región tonal	Aunque en la cabecera aparece la armadura de "si menor" (re mayor), es mejor examinarla desde un punto de vista "atonal" o "serial", pero que encuentra su punto de atracción tonal en el "si"				

⁷ El "tombeau" era una composición que se hacía para el funeral, o en memoria de algún muerto, y perteneciente a la realeza.

4.2.2 Análisis del Aria.

Esta segunda pieza es la más tonal de todas en el sentido de que no es dodecafónica, pero más que tonal es "modal". Tiene armadura de do sostenido menor, y aunque comienza en la región del relativo utiliza el 4º grado sostenido, lo que da la sensación de estar en modo "lidio", es decir "Mi lidio". Igual que en el comienzo del aria, cerca del final comienza a hacer progresiones armónicas por cuartas (anexo IV, pág. 4, compás 10) cambiando la cualidad de cada acorde hasta llegar a do sostenido en el final, pero no lo hace menor, finalizando así con un acorde mayor. De hecho a lo largo de toda la obra jamás pasa por un acorde de do sostenido menor, ya que aunque en el compás siete hace una cadencia al quinto grado de do sostenido la interrumpe comenzando la siguiente frase con una cadencia II-V-I al cuarto grado.

Tabla No. 25, Aria

Número de compás	1-6	7-14
Estructura	Es un período sencillo cuyas características armónicas y sus entonaciones la hacen de un lirismo muy contemporáneo. Finaliza este período con la misma semitífae con la que comienza, pero en otra altura y hacia la región de la dominante	Es un período sencillo que funge como consecuente del primer período. Comienza exactamente con los mismos motivos que el período anterior pero en la octava alta. Los dos últimos compases funcionan como cadencia hacia la tónica, pero al final utiliza una "tercera de picardía".
Región tonal	Mi lidio-Do sostenido menor	//

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.2.3 Análisis del Plainte (Lamento).

La tercera pieza es "lamento", que es como ya mencioné, una obra fúnebre. Comienza con un "acorde pedal" que se mantiene a lo largo de casi toda la obra, exceptuando algunas pequeñas partes. Tiene una melodía de carácter casi trágico pero muy fluida que es superpuesta al acorde antes mencionado; esto en ocasiones nos provoca una sensación "bitonal", es decir, da la sensación de que la parte grave o acompañamiento está en una tonalidad y la melodía en otra, y esto podemos deducirlo también porque en la cabecera no existe armadura que indique tonalidad alguna, y cuando la parte del acompañamiento está manejada en bemoles la parte aguda lo hace por sostenidos y viceversa; y aunque esto no ocurre siempre sí es un detalle característico.

Tabla No. 26, Plainte

	A	B	A1
Número de compás	1-15	16-25	26-35
Estructura	El acorde que utiliza en la primera parte es un "si bemol con sexta adherida", al que superpone el tetracorde "mi,fa#, Sol,la", que corresponde al primer tetracorde de la escala de mi menor natural. A partir del octavo compás invierte el uso armónico utilizando un acorde de mi menor (por cuartas) en la parte grave y un pentacorde por bemoles en lo agudo, que corresponde a las alteraciones de "te bemol frigio".	Rítmicamente es muy similar a la primera parte, y el acorde también es presentado, pero solo en los primeros 4 compases, ya que después elabora para retornar a la parte "A". A partir del compás 21 y hasta el compás 25 elabora a base de tresillos, por eso es tomada como parte "B" y no "A1", aunque sus primeros compases tengan raíces en la parte "A".	Retoma la primera parte, pero no en su totalidad sino solo lo que hay en los compases 12, 13, 14, y parte del 15; ya que después hace la frase final. Esta frase final está elaborada con material tomado de la pieza no. 1 "prelude", que lo podemos encontrar en los compases 18, 19 y 20 literalmente, pero la idea está tomada desde el material del compás 16.
Región tonal	Podemos verla como una pieza "bitonal"		

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

4.2.4 Análisis de "comme une gigue"

Al igual que la primera pieza, esta pieza está construida con técnica "cuasiserial". Es en compás de 6/8 como las gígas barrocas, solo que aquí el acento además de ser ternario y binario, también hace uso de la hemiola, es decir el acento es recorrido o movido de tal forma que en ocasiones queda en los tiempos débiles.

Tabla No. 27, Comme une gigue.

La serie que presenta es la siguiente: B, C#, A#, D, C(becuardo), F, Eb, A, G#, E(becuardo), G(becuardo), F#, E#, A, C, E(becuardo), D#, B, D(becuardo), Bb, G, C#, G#, (B).

Número de compás	1-33	34-81	82-103
Estructura	<p>Del compás 1 al 5 se expone la serie que también podríamos considerar "tenta" porque a partir de este elabora. Del compás 6 al 16 hace una pequeña elaboración que comienza con el principio de la serie y continúa con material inspirado del compás 14 y 15 pero de la primera pieza "prélude".</p> <p>En el compás 17 nuevamente nos presenta la serie, esta vez casi completa, solo que algunas notas las enarmoniza y deja algunas notas alargadas para formar un contrapunto de la cuarta especie.</p> <p>A partir del compás 26 y hasta el 33 vuelve a presentar la serie, esta vez completa, pero lo hace una quinta justa descendente, esto lo hace casi como una modulación, ya que la serie comienza de la nota "Mi" que es el "centro de atracción" de la segunda parte.</p>	<p>Esta parte comienza con un "motivo ostinato" que prevalece hasta el compás 51, y a partir del 52 convierte solo en una nota pedal, que dura hasta el compás 63.</p> <p>Es muy interesante la manera en que presenta la serie en el compás 42, comienza de la cuarta nota y la presenta de manera melódica y armónica.</p> <p>A partir del compás 53 presenta exactamente el mismo material de los compases 8, 9 y 10, pero lo hace en aumentación.</p> <p>En el compás 64 comienza una progresión por cuartas en el bajo que rearmaliza con acordes disonantes.</p> <p>Del 67 al 81 hace un período para retomar al tema.</p>	<p>Del compás 82 al 99 hace una reexposición literal de lo expuesto en los compases 1 al 18.</p> <p>Del compás 100 al compás 103 hace una frase conclusiva con acordes formados con notas de la serie. Eventualmente podríamos llamarle coda.</p> <p>Regresa a la primera región tonal.</p>
Región tonal	El punto de atracción tonal es el "Si"	La atracción es hacia el "Mi"	Vuelve a ser "Si" el punto de atracción tonal

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.3 Algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

En los compases 3 y 4 del Prélude hay anotadas unas *digitaciones* para ambas manos que resuelven el problema de dichos compases (ver anexo IV, página 1). Del compás 18 al 24 (pág. 2) también están anotadas todas las digitaciones de las dos manos, lo que hice en el caso de la mano derecha fue crear patrones o formulas que permitieran utilizar todos los dedos casi de forma mecánica. En la parte final del Plaine, es decir, en los compases 32 y 33 (pág. 6) están anotadas las digitaciones que creo son mas cómodas para la mano izquierda. Si revisamos la cuarta pieza también vamos a encontrar algunas propuestas técnicas interesantes: Del compás 1 al 6 está digitado para las dos manos (anexo IV, pág. 7), en los compases 19 al 25 encontramos un pasaje conflictivo que también traté de resolver de la mejor manera posible para ambas manos, lo mismo hice del compás 76 al compás 78.

La música del siglo XX se caracteriza por sus movimientos dinámicos abruptos, podemos estar en un *ppp* y la siguiente nota hacerla en *fff*. Melódicamente es similar: la disonancia no requiere la preparación o la resolución a la consonancia, esto lo podemos verificar perfectamente en el lenguaje "serial dodecafónico" que fue utilizado para la construcción de esta obra. En el compás 10 de la página 1 está anotado un juego de timbres que podemos utilizar de manera abrupta o gradual pero siempre con buen resultado, en los compases 22 al 24 utilizo un recurso similar, que es el uso del "sonido metálico", recurso que se logra al acercarse al puente o con solo voltear la mano de manera que toque más la uña que la yema del dedo de la mano derecha. En la tercera pieza "Plainte", debemos tener cuidado de que los silencios que se encuentran a lo largo de la pieza sean respetados ya que hacen que la obra suene más al estilo contemporáneo; dichos silencios están precedidos por un acorde en la mayoría de los casos, de tal forma que la única manera en que se puede callar el mismo, es colocando la parte izquierda del pulgar de la mano derecha sobre todas las cuerdas. En resumen, debemos hacer un análisis minucioso de todos los movimientos dinámicos y agógicos que suceden a lo largo de las cuatro piezas, algunos están en la edición pero otros debemos encontrarlos nosotros mismos.

5. Tango No. 3 "La muerte del ángel"

Astor Piazzolla.

5.1 Astor Piazzolla (1921-1992).

5.1.1 Contexto histórico.

"El cambiar es lo único permanente". Esta paradoja señala al centro del pensamiento artístico del siglo XX.

El arte moderno, como espejo de su mundo relativista, asume por esa razón una multiplicidad de formas de expresión.

En este mundo relativo, en consecuencia, el cubista desintegra los objetos en sus pinturas para que pueda reintegrarlos en trazos de su propio albedrío; cada pintura crea sus propias relaciones espaciales y por esta causa el espacio es relativo y no absoluto.

El relativismo ha dado al artista moderno un número jamás visto de estilos y técnicas para elegir, desde el pasado hasta el presente. El artista del siglo XX es heredero de todas las épocas.

En música, la experiencia de la disonancia se ha emancipado de su dependencia en la consonancia, de modo que no exige preparación, anticipación ni resolución. Los parámetros absolutos de la tonalidad, la regularidad rítmica y la forma musical han cedido el paso a toda una serie de relativismos tonales. En vez de la reiteración insistente de un compás, una partitura musical moderna puede emplear series de diversos metros en que un compás, de 4/8 es sucedido por otro de 7/8, otro de 2/8 y así sucesivamente. El mismo principio puede ser empleado simultáneamente con diversos ritmos que se escuchan al mismo tiempo, como en el tejido polirrítmico de la "consagración de la primavera" de Igor Stravinsky. Por otra parte en vez de organizar la obra alrededor de un solo centro tonal, algunos compositores han empleado dos tonalidades simultáneamente en la técnica conocida como bitonalidad, en tanto que otros han ido aún más lejos y llegado a la politonalidad.

5.1.2 Datos biográficos.

Quien hoy es sin ningún tipo de discusión uno de los músicos argentinos más importantes del siglo XX, Astor Pantaleón Pizzolla (1921- 1992).

Cuando Piazzolla contaba con cuatro años de edad su familia se muda a Nueva York buscando un futuro mejor, siguiendo la conducta de los abuelos inmigrantes, que habían partido tiempo antes de la Italia natal hacia el sur de América. Piazzolla se crió en Manhattan, ya que, exceptuando el breve intervalo del regreso provisorio con su familia a Mar del Plata, vivió allí hasta los dieciseis años.

En Nueva York le ocurrieron grandes acontecimientos más que significativos para su futuro: su padre le regala un bandoneón y toma sus primeras clases, se convirtió en admirador del Jazz y también conoció a Carlos Gardel.

Según ha contado el propio Piazzolla, fue su corta relación con Gardel lo que le "sembró la semilla del tango". El hecho de que Astor tocara el bandoneón hizo que Gardel lo invitara a presentarse con el en algunas actuaciones neoyorquinas, e inclusive en alguna película.

Pero lo cierto es que hasta ese momento, e incluso cuando regresa con su familia definitivamente a la Argentina en 1937, Piazzolla gustaba más de tocar en el bandoneón las transcripciones de Bach que su maestro húngaro Bela Wilda le había enseñado, que sacar sonidos tangueros.

Una vez en Argentina, conformó un trío que tocaba lo que le pidieran; en ese período en el que Piazzolla ya se perfilaba como futuro "genio de la música", se dejaba conmovir por las actuaciones del sexteto de Elvino Vardaro y del grupo de Miguel Caló en Mar del Plata. A partir de allí, cuenta Piazzolla, que se dijo: "quiero hacer esto". Para ello, siguiendo el consejo de Caló, se fue a vivir a Buenos Aires, un cambio imprescindible si pensamos que es la única ciudad del mundo en la cual el tango se siente hasta en el aire que se respira.

Pero aquella música popular con la que tanto se había compenetrado no le alcanzaba. Eso le quedó muy claro cuando tomó contacto con la obra de Stravinsky, lo que lo motivó a tomar clases de composición y orquestación clásicas.

Aunque se trataba de una experiencia enriquecedora, él confesó muchas veces que se la hacía difícil conjugar el mundo de la noche tanguera con su firme propósito de dominar las formas eruditas y de convertirse en un intelectual del arte. Esa tensión lo condujo a tomar una resolución drástica en 1949: disolver su orquesta típica, guardar el bandoneón, y dedicarse a la composición y a ser concertista de piano.

Comienza a componer basándose en el piano (costumbre que mantuvo toda su vida), profundiza formas musicales complejas como la fuga, el concierto y la sonata, hasta que en

1953 gana con una sinfonía en tres movimientos el premio "Fabien Sevitzy", razón por la que obtiene una beca para ir a estudiar a París con Nadia Boulanger, maestra de Aaron Copland entre otros grandes..."Ese viaje, en 1954 fue fundamental en mi vida, creo que marcó una frontera, Nadia dio en la tecla, gracias a esa mujer soy quien soy"... dijo el maestro en la última entrevista que le hicieron, en 1990, cuando su nombre era respetado en el mundo entero.

Astor Piazzolla había iniciado así un laborioso viaje hacia la posteridad que no habían de detener ni sus detractores ni los momentos de zozobra anímica y material que le esperaban. El primero de estos llegó muy pronto: en 1958 tuvo que volver a Nueva York en busca de un mejor horizonte, pero esta vez siendo él cabeza de familia en un exilio que duró dos años.

En las tres décadas que le quedan por delante cuando regresa definitivamente a su país, dirige varias formaciones musicales célebres: la orquesta de cuerdas, el quinteto, el nuevo octeto, el noneto, el conjunto electrónico, el quinteto nuevo tango, y el sexteto que desarmó a fines de 1989, unos meses antes de partir hacia la última gira europea, donde lo sorprende la enfermedad que lo lleva a la muerte tres años más tarde.

5.1.3 La obra para guitarra.

La obra musical de Piazzolla es bastante amplia ya que incursionó en numerosos estilos de ensambles musicales pero siempre con su característico estilo compositivo "tanguero". Lo mismo hizo música para las diferentes agrupaciones que formó a lo largo de su vida (quinteto, octeto, noneto), que para orquesta sinfónica y solista, para violín, para bandoneón, y hasta para agrupaciones y solistas de jazz.

La guitarra fue un instrumento que siempre estuvo cerca de Astor Piazzolla, ya que en sus diversas agrupaciones siempre existía una guitarra ya fuera eléctrica o acústica e inclusive llegó él mismo a trabajar algunas obras y transcripciones de las mismas con guitarristas como Baltazar Benítez y Roberto Aussel.

Las obras para guitarra más representativas de Piazzolla son: "Cinco piezas" para guitarra sola (campero, romántico, acentuado, triston, compadre), "Suite tango" para dos guitarras, "La historia del tango" para flauta y guitarra, y numerosas transcripciones de sus tangos y piezas para sus ensambles, como es el caso de la obra que me ocupa en este trabajo "La muerte del ángel" que es original para el quinteto que formó a fines de los años cincuentas.

5.2 La muerte del ángel

En el año de 1960, y después de numerosos viajes y un asentamiento de varios años en la ciudad de Nueva York; Astor Piazzolla retorna a Buenos Aires. En ese mismo año crea uno de los conjuntos fundamentales en toda su trayectoria: el quinteto "Nuevo tango", que era conformado por bandoneón, piano, violín, guitarra eléctrica y contrabajo. Esta formación frecuentó un repertorio variado que incluía nuevos tangos de Piazzolla como, "Adios nonino" y "La muerte del ángel".

En 1965, Piazzolla ofreció un concierto con el quinteto en el "Philharmonic hall of New York", donde dio a conocer su completada "Serie del ángel": "Introducción al ángel", "Milonga del ángel", "Muerte del ángel" y "Resurrección del ángel".

Aunque existen varias ediciones de "La muerte del ángel", y en especial la de Baltazar Benitez, el cual se toma como el "transcriptor oficial" para la guitarra de la música de Astor Piazzolla, esto porque Benitez hizo varias presentaciones con Piazzolla y también trabajó algunas de las transcripciones directamente con el compositor. La versión de la "muerte del ángel" que presentaré en este recital es la adaptación y arreglo que hizo para la guitarra Leo Brouwer⁸.

5.2.1 Análisis de la obra.

La más grande característica de esta obra es que el compositor le dio un "tratamiento fugado", es decir, le da tratamiento de fuga sin llegar a ser estrictamente una fuga. El lenguaje armónico que utiliza es quizá el de los grupos de jazz que solía escuchar cuando vivía en Nueva York. Está construida en tres partes (A-B-A), a las que el adaptador de esta versión, que es Leo Brouwer agregó una introducción⁹ que posee un fragmento en técnica "cuasi aleatoria", y la elabora a manera de un pequeñísimo rondó, esto es porque utiliza una semifrase como estribillo o tema a la que yuxtaponen unas pequeñas elaboraciones a manera de episodios. Melódicamente esta basada en entonaciones por cuartas desde el sujeto o tema y se mantiene a lo largo de toda la obra, esto le da un carácter melódico muy contemporáneo.

⁸ Juan Leovigildo Brouwer (1939). Guitarrista y compositor cubano. Estudió composición, música antigua y dirección orquestal en la Juilliard School of Music of New York. Su obra para guitarra tienen un lugar muy destacado en el repertorio guitarrístico y sus trabajos sinfónicos son requeridos y grabados por destacados músicos de los más diversos países.

⁹ En una entrevista hecha al Brouwer describió la "improvisación aleatoria" de la siguiente manera: En un plan aleatorio de los más elementales, el compositor sugiere alguno o algunos de los elementos composicionales (alturas, relaciones de tiempo, intensidades, etc.) y el ejecutante con esas bases improvisa o más bien amplía y crea.

Tabla No. 28, parte A de "La muerte del ángel".

		A							
Número De Compás	1 - 29	30 - 33	34	35 - 38	39-43	44	45 - 52	53 - 62	
Estructura	Introducción	Sujeto	Transición	Respuesta real	Episodio		Tema	Tema	
	Está elaborada con la primera parte del consecuente del tema (tercer tiempo del c.31) Utiliza pizicatos y armonía simétrica Hace uso de cromatismos con técnica "cuasi aleatoria".	Es una frase que consta de antecedente y consecuente, aunque el consecuente posteriormente se ve un poco modificado. Tampoco posee contrasujeto. Por eso es llamado tratamiento fugado y no propiamente fuga. (aunque algunas fugas tampoco lo tienen).	Este compás conecta al sujeto con la respuesta.	El antecedente es idéntico solo que a distancia de quinta justa, y el consecuente esta un poco modificado en su segunda fracción	Es elaborado con material temático, sobre todo continúa elaborando la idea de la respuesta. Hay un Ritornello que vuelve al sujeto.	Es te co mp as so lo es la se gu n da ca si lla.	Contiene el sujeto y la respuesta, aunque esta solo contiene el antecedente pero repetido.	Es lo mismo que el periodo anterior solo que con la segunda frase modulante a la que agrega dos compases para conectar hacia la segunda parte.	
		Ex - po - si - ción			Episodio		Reexposición		
Región Tonal	A menor	A menor	A menor	E menor	A menor	A menor	A menor	A menor	

Tabla No. 29, parte B

		B	
Número de compás	63 - 82	83 - 95	
Estructura	Periodo ternario	Periodo ternario	
	Tres frases irregulares, es decir, constan de dos o tres semifrases que no son precisamente antecedente y consecuente sino que puede estar constituida por una semifrase binaria y una o dos ternarias según el caso: (63-68), (69-75), (76-82). El mismo caso sucede en ocasiones con las semifrases	Son dos frases regulares: (83-86), (87-90), y una irregular: (91-95). Posee progresiones armónicas variadas. En la última frase agrega un compás de dos cuartos para volver a el tema.	
Región tonal	D mayor - A menor		A menor

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Tabla No. 30, parte A₁

A ₁		
Número De compás	45 - 59	96 - 105
	Tema	Coda
Estructura	Regresa al tema y toca literalmente del compás 45 al 59, es decir, vuelve solo a la reexposición.	Utiliza acordes en movimiento paralelo (armonía simétrica) y escalas en tresillos de dieciseisavos también simétricas exceptuando el tercer tresillo (c. 98). Después de una progresión armónica que incluye los acordes: Am7, B7, y Bbmaj7, concluye con una escala de la menor que comienza en el séptimo grado y termina en el quinto que resuelve a un acorde de Am6-9.
Región Tonal	A menor	A menor

5.2 Algunas sugerencias técnicas e interpretativas.

En cuanto a *digitaciones*, todas están perfectamente anotadas en el anexo V. Para la cuestión *interpretativa* debemos tener en cuenta el contexto histórico en que fue creada la obra, tema que traté de manera más amplia en el punto 5.1.1. Para la introducción debemos tener en cuenta que está construida en técnica "Cuasi aleatoria", esto se evidencia mucho en los compases 19 al 22 (pág. 1), también hay que tener muy presente las dinámicas sugeridas en la misma introducción, que van desde un pianísimo hasta un esforzando y que pueden ser usadas subitamente. Hay una cosa más que quiero destacar, es respecto al fraseo del tema que aparece en el compás 30, 35, 45 (pág. 2) y 53 (pág. 3), debemos tener la precaución de frasearlo siempre de la misma forma, es decir, utilizar siempre los mismos ligados, estacatos y portamentos que utilizamos desde la primera vez que aparece el tema en el compás 35. El hacer un poco más "pesado el tiempo cada vez que aparece el tema también puede ser un buen recurso como era la usanza en las fugas barrocas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

Reiterando lo que mencioné en la introducción, mi deseo es que el presente trabajo sea de utilidad a compañeros de generaciones venideras, ya que a pesar de no ser de gran extensión, si trate de hacerlo de la mejor y más responsable manera, dedicando varios de los últimos meses a la búsqueda del material bibliográfico que aquí he presentado y al estudio de la armonía y la forma musical. Esta tarea me ha dejado gran satisfacción, pues ha sido y se que será de gran ayuda en mi desarrollo profesional, puesto que me enseñó una buena forma de enfrentarme y abordar cada una de las obras que interprete de ahora en adelante; forma que espero haya quedado claramente asentada en este documento para que no sea solamente yo el beneficiado sino también muchos de los guitarristas futuros que tengan la oportunidad de "echarle un vistazo" a este trabajo. Ésta es la intención del mismo: ser una *guía* o *modelo* para que los estudiantes sepan como de una manera sencilla puede hacerse un análisis serio de cualquier obra musical.

Todo comienza con la investigación del *Contexto histórico*, cuestión que aunque en un principio parezca irrelevante, en realidad es muy importante, ya que nos muestra un amplio cuadro de lo que eran las tendencias artísticas de la época y lo que sucedía social y políticamente hablando. Esto nos permite "comprender" un poco más el momento artístico al que nos enfrentamos en cada obra, y por supuesto, nos da una idea más clara de los parámetros que debemos seguir al momento de interpretarla.

Posteriormente nos acercamos a los *Datos biográficos* del autor, esto nos permitió conocer más de la vida y obra del compositor, y así comprender más el porque de su estilo musical o que es lo que intentaba expresar en el momento de crear su música.

Después nos dirigimos a la investigación de la obra para el instrumento específico que queríamos abordar, que en este caso fue *La obra para guitarra*. Con esto logramos acercarnos, sin duda alguna, un poco más a nuestro objetivo: el conocer que lo incitó o que lo inspiró a componer para este instrumento.

El punto anterior obviamente nos lleva a *Investigar la obra específica*, esto nos permitió conocer más a detalle la obra que tenemos que interpretar. Esto es, conocer específicamente que llevó al compositor a crear esta obra, - si fue que era un instrumento "de moda" en su época, o tal vez era un instrumento cercano a él desde su niñez por causa de su familia, o quizá solo el gusto que encontraba al escuchar dicho instrumento, o el que fuera una obra que tuvo que escribir solo por un encargo.

Posteriormente, ya adentrados en la obra, solo nos queda hacer un examen minucioso de la técnica utilizada en la composición o construcción de la obra. Esto es, desmembrarla y hacer un análisis técnico de los componentes de la obra: melodía, armonía y estructura formal, que aquí fueron presentados en una tabla esquemática.

Esta es la forma en que por sugerencia de mi asesor de tesis me acerque a cada una de las obras de este trabajo resultando un aprendizaje nuevo y muy valioso para mí, y espero que lo mismo resulte para todos y cada uno de los que lo lean en alguna ocasión.

Quiero concluir con una frase que escuché de un profesor mis primeros años de formación musical dentro de la Escuela Nacional de Música... "La licenciatura es solo obtener la licencia para empezar a estudiar"... esta frase encierra una gran verdad, verdad que he ratificado con la elaboración del presente trabajo, ya que me di cuenta de que aún queda mucho camino por recorrer.

Bibliografía

- Aviñoa, Xose _ *"La guitarra"*, De la serie "Instrumentos musicales", Ediciones Daimon, Barcelona, 1985.
- Alcázar, Miguel _ *"Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce": De acuerdo a los manuscritos originales*, Étoile y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2000.
- Bas, julio _ *"Tratado de la forma musical"*, Talleres de la gráfica M.P.S., Buenos Aires, 1981.
- Bukofzer, Manfred _ *"La música en la época barroca": De Monteverdi a Bach*, Alianza editorial, Madrid, 1986.
- Cruz, Soto, Eloy _ *"La casa de los once muertos": Historia y repertorio de la guitarra*, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, México, 1993.
- "Diccionario Universal del Arte"*, Tomo I, Editorial Argos-Vergara, España, 1981.
- "Enciclopedia Larousse de la Música"*, Tomos I,II,III y IV, Argos-Vergara y Librairie Larousse, Barcelona, 1987.
- Fleming, William _ *"Arte música e ideas"*, McGraw-Hill/Interamericana de México, México, 1989.
- Jerry, Willard _ *"Bach suites de laúd para guitarra"*, Publicaciones Ariel, México, 1980.
- Otero, Corazón _ *"Manuel M. Ponce y la guitarra"*, Edamex, México, 1997.
- Persichetti, Vincent _ *"Armonía del siglo XX"*, Real Musical, Madrid, 1995, De acuerdo a la edición original de 1961.
- Schoenberg, Arnold _ *"Tratado de armonía"*, Real Musical, Quinta edición, Madrid, 1995, De acuerdo a la edición original de 1922.
- Stimpson, Michael _ *"La guitarra": Una guía para estudiantes y profesores*, Ediciones Rialp, Madrid, 1993.
- Viglietti, Cedar _ *"Origen e Historia de la Guitarra"*, Editorial Albatros, Argentina, 1973.

Anexos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN DISCONTINUA

SUITE, BWV 1006a

Edited for Guitar by Frank Koonce

(In E Major)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Prelude

4 piano

7 forte VII

10 CIX piano

13 forte piano

16 forte

19

22

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

52 3 1 4 1 0 2 1 2

55 VII₆ 1 2 3 4 3 2 2 3 0

58 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

61 *piano* *forte*

64 Alternative solution

67

71

TESIS CON
FALLA DE GONZALEZ

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves of music. The score includes various musical notations such as treble clefs, 8/8 time signatures, and chord symbols. Circled numbers (1-5) and letters (C, IV, VI) are used as annotations throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The staves are numbered 94, 97, 100, 103, 106, 109, 112, and 115.

Staff 94: Includes circled numbers 5 and 1, and letters C and VII.

Staff 97: Includes circled number 3.

Staff 100: Includes circled numbers 1 and 2, and letters IV and VI.

Staff 103: Includes circled numbers 1 and 2, and letters IV and VI.

Staff 106: Includes circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and letters C and VI.

Staff 109: Includes circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and letters IV and VI.

Staff 112: Includes circled numbers 1, 2, and 3, and letters IV and VI.

Staff 115: Includes circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and letters C and VI.

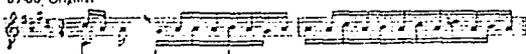
WCI(m)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

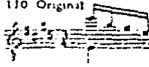
Musical score for strings, measures 118-137. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is annotated with numerous performance markings, including dynamics (p, f), articulation (accents), and phrasing slurs. Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X) are placed above the staff to indicate harmonic structure. Circled numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) are placed below the staff, likely indicating fingerings or specific rhythmic patterns. The measures are numbered 118, 121, 124, 127, 130, 132, 134, and 137.

TEBIS CON WG:60
FALLA A DE CANGEN

63-66. Original



110 Original



134. Original



(11)

Loure



WG:100

TRAMA CON FALLA DE ORIGEN

CI - - - - -

15

17

19

21

23

1 Interpretation

(For alternative interpretations, see Preface
"The Appoggiatura," example 2)

B. Alternative solution (following the violin version).

10 Violin version

(See m. 1)

20 Interpretation

21 Original:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Gavotte en Rondeau

Handwritten musical score for "Gavotte en Rondeau". The score is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of six lines of music, numbered 1 through 21. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Line 1:** Starts with a treble clef and 3/4 time signature. Includes a first ending bracket labeled "11₁" and a second ending bracket labeled "Vllo c II".
- Line 2:** Continues the melody with a first ending bracket labeled "11₂" and a second ending bracket labeled "4".
- Line 3:** Features a first ending bracket labeled "c II" and a second ending bracket labeled "1 3 4 2".
- Line 4:** Includes a first ending bracket labeled "1 3 3 4" and a second ending bracket labeled "1 4 2".
- Line 5:** Contains a first ending bracket labeled "11₁" and a second ending bracket labeled "Vllo".
- Line 6:** Ends with a first ending bracket labeled "2 4 1 2".

49 *c* IV *IV₃* *IV₁*

53

57 *c* *IV₁* *IV₃* *IV₁*

61

65

69

73 *IV₃* *IV₁* *IV₃* *IV₁*

WG(10)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

77 IV_3 III_3 II_4 I_4 II_4 I_4 IV_3

81 IV_6

85 $4\ 3\ 1\ 0$ $0\ 2\ 4\ 1\ 0$ 1_4 $2\ 3$ $3\ 3\ 0\ 1\ 3$

89 VI_4

93

97

16. Lift 2 from $\textcircled{2}$ when the B1 appoggiatura resolves to C1

72. Original

82. Original

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Menuett I

4

5

SOLO PISTON

10

SOLO METALICO

15

20

25

SOLO VIO

30

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Menuett II

3. Alternative solution

15. Alternative solution

TEJIS CON
FALLA DE ORGEN

19 V_3 IV_3 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

22 3 1 1 0 3 3 3 1 1 0 II_3

25 2 3 4 2 II_3 4 4 1 II_3 IV_3

28 II_6 4 4 0 1 1 2 3 4

31 II_3 II_6 2 II_3

34 IV_4 1 1 1 1 II_3

W.G.100
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Gigue

Musical score for Gigue, measures 1 through 15. The score is written on a single staff in 3/4 time with a key signature of one flat. It features various musical notations including slurs, dynamics (*piano*, *forte*), and articulation marks.

Measure 1: Starts with a circled '3' above the staff.

Measure 3: Includes a circled '2' below the staff and a circled '151' below the staff.

Measure 6: Includes the dynamic marking *piano*, a circled '116' above the staff, the dynamic marking *forte*, a circled '151' below the staff, and a circled '151' below the staff.

Measure 9: Includes a circled '151' below the staff and a circled '151' below the staff.

Measure 12: Includes a circled '4 3 2 0' above the staff and a circled '151' below the staff.

Measure 15: Includes a circled '151' below the staff and a circled '151' below the staff.

The image displays a handwritten musical score consisting of six systems of staves. Each system is numbered at the beginning: 17, 19, 21, 24, 27, and 30. The notation includes treble clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations are present throughout the score, including Roman numerals (II, IV, V) and circled numbers (1, 2, 3, 4) that likely indicate specific measures or techniques. The score is written in black ink on a light-colored background.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Andante Moderato

THEME.

1

6

for the 2^d time

12

VARI. I.

4

7

10

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Viol. 1. L3

Viol. 2. L4 Minuetto

Viol. 3. L12

Viol. 4. L5

Viol. 5. L7 L13

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

13

Coda

P

7

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ANEXO III

1

A Andrés Segovia

Thème varié et Finale

Édité et dougé par
Andrés Segovia

Manuel M. Ponce
1891-1948

Andante un poco mosso

5 7 *rall.*

VAR. I Allegro appassionato

5 *SUL PONTICELLO* *rall.*

VAR. II Molto moderato

6 *dim.* *rall.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

VAR. III Allegro moderato

Musical score for Variation III, Allegro moderato. The score is written on four staves. The first staff begins with a circled '3' and a circled 'p'. The second staff starts with a circled '4' and a circled 'f'. The third staff has a circled '7' and a circled 'f rall.'. The fourth staff has a circled '10' and a circled 'f rall. a tempo'. The music includes various rhythmic values and dynamic markings.

VAR. IV Agitato

Musical score for Variation IV, Agitato. The score is written on five staves. The first staff begins with a circled 'p'. The second staff has a circled '5' and a circled 'f'. The third staff has a circled '10' and a circled 'f'. The fourth staff has a circled '15' and a circled 'f'. The fifth staff has a circled '20' and a circled 'dim.'. The music includes various rhythmic values and dynamic markings.

TESIS CON
FALLA DE CUBEN

13 *crec.* CV - II CV - II CV - II

17 CV II C IV C VII IV C VII IV

20 C IV C VII IV 1 3 1 3 2

27 C VII C VI C IV

44

52 *CRESC - - - FORTE* C IV C II C VI 1 2

62

69 C III C I

FAJAS CON
FALLA DE ORIGEN

76 C IV

84

93 trisc.

101 a tempo poco rall.

110

116

126 Arm. 564 rail. p a tempo

134 C III

TRINIDAD
FALLA DE ORIGEN

Handwritten musical score for guitar, measures 147-197. The score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *cresc. sempre*, *ff*, and *dim.*. There are also circled numbers (1-4) and other annotations above and below the staff.

Measures 147-156: *p*, *cresc. sempre*

Measure 157: *ff*

Measures 173-182: *ff*, *dim.*

Measures 183-197: *pp*, *pp*

TEBIS CON
FALLA DE ORIGEN

ANNEXO IV

QUATRE PIECES BREVES

Tous droits réservés

pour la Guitare

Déjà par Karl Scholt

Frank Martin
1933

I. Prélude

Lent

Plus vite

cresc.

un poco ritmato

meno f *cresc.*

SUL PONTICELLO

Boca

très clarié

molto ritto.

© Copyright 1933 by Universal Edition, A. G. Zürich

Universal Edition No. 12711 Z.

TEJAS CON
FALLA DE ORIGEN

14 Vite

17

20

23

26

27

32

i a m a n i a
 1 4 3 4 1 3 2 1 0
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦

↑
 APACIA
 DE L.
 PULCRA

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

35

37

sempre cresc.

riten.

39

ff

Lent

42

p

45

ppp

Vite

48

p

51

f subito

Largo

sempre f

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II. Air

Lent et bien rythmé

IV VI II
p doux

3

IV IX
pp très doux

9
cresc.

10
Cresc.
f
3 4 3

17
dimin.
marc.

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

III. Plainte

Sans lenteur

très en dehors

0 1 4 2 1 0

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

120

molto stringendo

127

Quasi allegro

134

molto rit.

124

124

127

rall.

pp

pp

Vite

137

toujours pp

133

133

134

sond et bref

gliss.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

IV. Comme une Gigue

Con moto

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Con moto'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated in boxes. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) at the beginning, *piu f* (pianissimo forte) at measure 9, and *errsc.* (errata) at measures 11 and 17. There are also some performance instructions like 'X.....' and 'C VII' with a '4' below it. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

1.1.11212

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

IV. Comme une Gigue

Con moto

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of 'Con moto'. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 indicated in boxes. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *pp*, *mf*, and *pppp* are used throughout. There are several trills and grace notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. At the bottom of the page, there are two lines of rhythmic notation:
 2 4 0 3 2 1 | 2 0 1 2 4 3 2 0 3 2 1

U. S. 137112

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

34 *mf* *chante*

35

36

37

38

39

40

41

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

72 *a tempo*
pp subito

76 *ppp* *rallent.* *perde ost*

79 *Lent* *Tempo 1.*
ppp *mf*

84

88 *cresc.*

92 *ppbf*

96

100 *Plus lent très déclamé*
mf

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

ANEXO V

TANGO

Introducción

Piazzolla-Brouwer

Musical staff 1: Introduction, measures 1-4. Includes dynamics *p*, *sf*, *f* and markings *S. ma*, *Ghys*.

Musical staff 2: Measures 5-8. Includes dynamics *pp* and marking *lejano*.

Musical staff 3: Measures 9-11. Includes dynamic *p* and marking *f*.

Musical staff 4: Measures 12-15. Includes dynamics *f* and *f molto*.

Musical staff 5: Measures 16-19. Includes marking *1º All* and dynamics *f*, *S. ma*, *quasi accelerando*.

Musical staff 6: Measures 20-23. Includes markings *3* and *Ghys*.

Musical staff 7: Measures 24-27. Includes dynamic *p*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

[53]



[57] *Cresc.*



[60]



[65]



[67]



[73]



[77]



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

[61] *mf* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

[62] *mf* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

[63] *mf* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

poco *accel. e cresc.* *rit.*

[64] *mf* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

molto (non rase) *Al tempo hasta* *Ostin.*

[65] *Fin* *Rit.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

[66] *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

cedendo *Al tempo*

[67] *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.* *rit.* *cresc.*

rit. *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.* *rit.*

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN