

01322
13

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

"Notas al Programa"

Opción de tesis

Para obtener el título de:

Licenciado Instrumentista
-Guitarra-

Presenta:

José Luis Navarro Solís

México, DF Marzo del 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

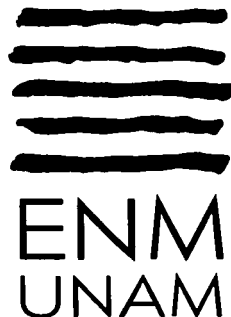


Asesorías:

Maria Dolores

Arrieta

Escuela Nacional de Música





Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedicatoria

- A la música mexicana y sus grandes interpretes, fuente e inspiración principal de mi vida artística:
 - Juan Helguera
 - Ernesto García de León
 - Jorge Ritter
 - Guillermo Flores Méndez
 - Julio César Oliva
 - Entre tantos otros
- A Cochita Solis (mi amada madre) quien ha depositado rios de fe y amor en mi
- A Julia Medina Gaos (el amor de mi vida) por enseñarme un camino seguro a la felicidad y estar conmigo en las buenas y en las malas
- A Gerardo Contreras Navarro mi sobrino favorito (como él dice) por hacerme comprender el amor incondicional de la familia
- A Juan Carlos Laguna (el mejor guitarrista del mundo) por transmitirme sus sabios conocimientos
- A Javier Hinojosa (el mejor músico del mundo) por enseñarme el escondido refugio de Xochipilli

Introducción

Uno de los principales motivos por los cuales he decidido tocar en mi examen de titulación obras de compositores mexicanos, es el hecho de asumir el compromiso, como intérprete mexicano de difundir su música, además, he tenido la fortuna de conocer y convivir con algunos de ellos.

La música de algunos autores que incluyo en mi programa ha sido poco tocada, como es el caso de la obra de Ferrer, compositor que ha sido olvidado por completo, de manera que en la actualidad pocos guitarristas mexicanos saben sobre él y la información que se tiene es escasa; caso contrario es la obra de Ponce, quien se puede considerar como el clásico mexicano de la guitarra.

En el caso de los compositores vivos que propongo, se puede decir que su música es regularmente tocada y es posible afirmar que son los compositores-guitarristas más conocidos dentro y fuera de México.

Hay dos aspectos que quiero hacer notar sobre la interpretación, por una parte, se tocará la pieza del siglo XIX en la réplica de una guitarra romántica, permitiendo recrear la sonoridad con que esta música fue originalmente escuchada.

El otro aspecto será escuchar el resultado generado al combinar la laudería mexicana representada por los maestros Abel García y Agustín Enríquez, la interpretación de un guitarrista mexicano y la música de compositores mexicanos.

Por último, a través de este programa trataré de mostrar parte de la riqueza musical de México, producto del ingenio de los autores, así como las influencias que dichos autores han recibido de otras culturas y su aportación al repertorio guitarrístico.

Índice

Dedicatoria	2
Introducción	2
Programa	3
Antecedente histórico de la guitarra en México	4
Vals mexicano	
• Datos biográficos del autor	6
• Análisis	7
Sonatina meridional	
• Datos biográficos del autor	8
• Antecedentes de la obra	9
• Análisis	10
Variaciones sobre un tema africano "Cappoeira"	
• Datos biográficos del autor	18
• Antecedentes de la obra	19
• Análisis	19
Sonata numero 1 "las campanas" Op. 13	
• Datos biográficos del autor	27
• Antecedentes de la obra	28
• Análisis	28
Ponciana	
• Datos biográficos del autor	39
• Antecedentes de la obra	40
• Análisis	40
Fantasia Concertante	
• Datos biográficos del autor	52
• Antecedentes de la obra	53
• Análisis	53
Bibliografía	63
Agradecimientos	64

Programa de titulación

1. Vals mexicano¹..... Manuel Ygnacio Ferrer
• En La mayor (1828-1904)
2. Sonatina meridional Manuel María Ponce
En Re mayor (1882-1948)
 - Campo
 - Copla
 - Fiesta
3. Variaciones sobre un tema africano "Cappoeira" ... Jorge Ritter Navarro
(n. 1957)
 - Tema Rítmico
 - Variación 1 Allegro deciso
 - Variación 2 Andante
 - Variación 3 Allegro
 - Variación 4 Vivace
 - Variación 5 Tranquilo
 - Variación 6 Presto
 - Final Moderato-Agitato

Intermedio

4. Sonata no. 1 "las Campanas" Op 13 Ernesto García de León
• Diálogos criollos (n. 1952)
 - Canción
 - Son
6. Ponciana Julio César Oliva
Para cuarteto de guitarras (n. 1947)
 - Allegro moderato
 - Andante
 - Allegro
7. Fantasía concertante Guillermo Flores Méndez
Reducción para guitarra y piano (n. 1920)
En La mayor

¹ Esta obra se interpretará con la réplica de una guitarra romántica.

Antecedentes históricos de la guitarra en México

Sabemos que la primer escuela de música en América fue fundada en Texcoco el año de 1523 por Fray Pedro de Gante; Torquemada menciona:

*'...los demás instrumentos que sirven para solaz y regocijo de las personas seglares, los indios hacen todos y los tañen. Raveles, guitarras, discantes, vihuelas, arpas y monocordios, y con esto se concluye que no hay cosa que no hagan...'*²

De esto podemos deducir la rápida aceptación que tuvo la guitarra en estas tierras; también se tiene noticia sobre los vihuelistas que se establecieron en la naciente Nueva España, por mencionar algunos, podemos nombrar a Alfonso Morón, quien se estableció en Colima, Bartolomé Risueño, Martín Nuñez y Juan Bautista de Torres.

Una de las principales escuelas de guitarra en América durante el siglo XIX, fue la Primer Escuela Californiana de Guitarra, que fue iniciada por guitarristas mexicanos que emigraron de sus lugares de origen hacia la Alta California, cuando aun era territorio de México, estos guitarristas fueron Manuel Ygnacio Ferrer y Miguel Santiago Arévalo.

El objetivo principal de la escuela, fue enriquecer y difundir el arte de la guitarra, así como preservar sus raíces mexicanas en su obra para guitarra, estos elementos están presentes, mezclados con texturas y formas de moda en Europa, además de elementos de la naciente cultura sajona.

A finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX, pese a que la guitarra no se consideraba un instrumento culto, grandes guitarristas visitaron nuestro país, estas visitas causaron buena impresión entre los melómanos y practicantes del instrumento. Las más importantes fueron:

- En 1895 el guitarrista español Antonio Jiménez Manjón³ ofreció varios conciertos en México, tocando con un instrumento de once cuerdas, construido por él mismo.
- En 1923 el guitarrista español Andrés Segovia,⁴ visita México por primera vez.

² Citado por: Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, Gernika SEP, México, DF. 1987, pág. 221.

³ Compositor y guitarrista. Nació en Villa Carrillo, España en 1866, inició sus estudios de guitarra a temprana edad realizando giras por toda Europa, incluyendo la ciudad de Londres, en 1893 de muda a Buenos Aires donde se dedicó a la composición y concertismo, murió en 1919.

⁴ Andrés Segovia (1883-1987) Guitarrista Español, ha sido uno de los guitarristas más importantes de todos los tiempos, durante los primeros tres tercios del s. XX se dio a la tarea de darle a la guitarra un lugar de instrumento culto, encargando obras a importantes músicos no guitarristas.

- En 1934 Agustín Barrios⁵ visitó nuestro país, en su programa incluyó música de Fernando Sor, Julián Arcas, Juan Sebastián Bach, así como obras propias.

En su primer, Segovia ofrece un concierto al cual asistió Manuel M. Ponce, quien impresionado por el sonido de la guitarra, escribió un artículo publicado el 6 de mayo de 1923 en el diario El Universal titulado "El espléndido recital de Andrés Segovia":

*'Oír las notas de la guitarra tocadas por Andrés Segovia, es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos de un ambiente de arte puro, que aquel gran artista español sabe crear...'*⁶

Segovia conoce a Ponce y le pide que escriba para guitarra; de ahí nace una estrecha relación de trabajo compositor-interprete, que nos lega un importante acervo musical que incluye varias sonatas, tres suites, temas con variaciones, veinticuatro preludios, una sonata para guitarra y clavecín, un concierto para guitarra y orquesta, entre otras piezas. A diferencia de Jiménez Manjón y Barrios, Segovia sí influyó en los guitarristas mexicanos de su época como Francisco Salinas, Renán Cárdenas, Filemón Montaña, José Alcázar y Ramón Donadío. De esta generación se desprende parte importante del estado actual de la guitarra en México, que pasó por las manos de guitarristas como Guillermo Flores Méndez, discípulo de Francisco Salinas, por mencionar tan solo un ejemplo.

Años después, las visitas de Regino Saíenz de la Maza (1931), Alirio Díaz (1960), el dúo Presti - Lagoya (1961), Leo Brouwer (1977), Abel Carlevaro (1978), Julian Bream (1981) y John Williams (1981), fueron dando impulso a la guitarra; sin dejar de mencionar al guitarrista Manuel López Ramos, quien formó una importante generación de guitarristas durante la década de los 70' y 80'. La década de los 90' ha sido el despertar de la guitarra en México. Han surgido importantes festivales y concursos de guitarra a lo largo del país, en ciudades como Taxco, Tijuana, Saltillo, Culiacán y Chihuahua, que han logrado reunir a destacados guitarristas. Por otra parte, la continuidad de concursos nacionales e internacionales que, desde la década de los 80' venían realizándose, han provocado una mayor conciencia en los estudiantes de guitarra sobre el repertorio contemporáneo, la nueva técnica instrumental, etcétera.

⁵ Nació el 5 de mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones, Paraguay. A la edad de 13 años Gustavo Sosa Escalada inició a Agustín con métodos de Sor y Aguado, rápidamente es reconocido como niño prodigio y recibe una beca para estudiar en el Colegio Nacional en Asunción. Compuso en varios estilos, su música se caracteriza por ser de carácter folklórico, imitativo y religioso. Ofreció conciertos en varios países hispanoamericanos, además, en los años de 1934 y 1936 viajó a Europa, tocando en Bélgica, Alemania, España e Inglaterra. Murió el 7 de agosto de 1944 en Salvador.

⁶ Citado por: Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, Edamex, México, DF. 1997, pág. 31.

Vals mexicano

Manuel Ygnacio Ferrer San Miguel, BC. 1828 – San Francisco, CA. 1904)

Manuel Ygnacio Ferrer, nació en la desaparecida misión de San Miguel Arcángel de la Frontera⁷ en mayo de 1828. Hijo de padres españoles, comenzó desde pequeño el estudio de la guitarra. A los 18 años dejó su lugar natal y se dirigió a Santa Barbara (Alta California), donde un sacerdote de la antigua misión le ofreció instrucción avanzada en el estudio de la guitarra; en 1850 se estableció en San Francisco, permaneciendo en la Alta California hasta después de la invasión norteamericana a nuestro país, y su subsiguiente anexión de estos territorios a la Unión Americana (Tratado de 1848).

En San Francisco inició una brillante carrera musical. El 18 de septiembre de 1854, por iniciativa propia, se presentó en el *Metropolitan Theatre*, el 22 de noviembre del año siguiente junto con el pianista Gustave A. Scott y el arpista William McKorkell, realizó un concierto de beneficencia para el violinista Martin Simons en el *Musical Hall* de la misma ciudad. Dedicó toda su vida al concertismo y la enseñanza de la guitarra; su alumna más destacada fue la Sra. Vahdah Olcott Bickford, fundadora de la American Guitar Society.

Su esposa Jesusa de Vivar fue músico, así como varios de sus 15 hijos; Adele fue guitarrista, Eugenia soprano, Carmelita mandolinista, Ricardo violinista y Emily maestra de música. En 1891 la familia ofreció conciertos en la Casa Blanca y la mansión Vanderbilt en Nueva York.

Ferrer fue miembro destacado del famoso "San Francisco Bohemian Club".



⁷ John Koegel señala a San Antonio, Bajacalifornia, como posible lugar natal de Ferrer.

Análisis

El vals se divide en cuatro secciones con barras de repetición al final de cada una de sus partes, cada sección tiene una duración de 16 compases. La textura utilizada por Ferrer es la típica de la época, que utilizaron los compositores-guitarristas: la homófono-armónica.

Cada una de las secciones, están compuestas por dos frases anacrúsicas; al inicio de cada sección aparece la siguiente célula rítmica.



Ejemplo 1. Aquí se muestra el inicio anacrúsico de cada frase, su textura homófono-armónica, así como la importancia de la célula rítmica.

La melodía, cuyo ámbito rebasa el rango de octava, se deriva de la armonía. El autor logra variedad gracias a recursos ornamentales como notas de paso, escalas, arpeggios, portatos, glisandos, etcétera.



Ejemplo 2. Arriba se observa el rango de la melodía.

Los acordes, a su vez, trazan los esquemas clásicos de la armonía funcional, las secciones A y B están en la tonalidad de La mayor mientras que C y D están en Re mayor; además del cambio de tonalidad, los recursos dinámicos que el autor marca (dulce y piano) suavizan el carácter. En estas secciones Ferrer hace una cita textual de un fragmento del villancico de dominio popular "Entre santos peregrinos"



Ejemplo 3. Texto de la canción.

Sonatina Meridional

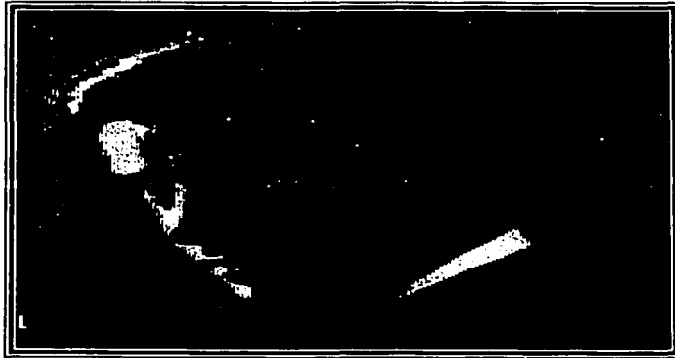
Manuel María Ponce (Fresnillo, Zacatecas 1886 – Cd. de México 1948)

Fue el menor de 12 hijos; Josefina, una de las hermanas mayores empezó a darle clases de piano cuando Ponce tenía apenas unos cinco años de edad. En Zacatecas vivió hasta los quince años, trasladándose a la ciudad de México para ingresar al Conservatorio Nacional de Música donde estudió hasta el año de 1903, regresando a Aguascalientes; viajó un año después a Bolonia, Italia y perfeccionó sus estudios con los maestros Enrico Bossi y Luigi Torchi; en 1906 viaja a Alemania donde continuó sus estudios con el maestro Martin Krauze.

Regresó a México en 1908, coincidiendo su regreso con la muerte del pianista Ricardo Castro. Ponce le sucedió en la cátedra de piano del Conservatorio, además, dictó la cátedra de historia de la música. En 1918 se casó con Clema Maurel, mismo año en que fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, puesto que ocupó hasta 1920.

En 1925 realiza su segundo viaje a Europa; Ponce estaba interesado en la música impresionista por lo que estudia esta vez en París con el compositor Paul Dukas⁸ hasta 1933. Ese año regresa a México retomando su antigua cátedra de piano a la vez que funda la cátedra de piano de la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

Su obra es extensa, incluye música de cámara, obra sinfónica, conciertos, canciones, obras para piano solo y una amplia obra para guitarra. En 1947 recibió del gobierno mexicano el Premio Nacional de Ciencias y Artes.



⁸ Estudió en el Conservatorio de París con Guiraud, al terminar sus estudios se dedicó a la crítica musical y la orquestación, fue amigo de Debussy y maestro de algunos compositores de la primera mitad del siglo XX, con él estudiaron músicos como Rodrigo, Villa Lobos y Rolón.

Antecedentes

Esta obra fue terminada por Ponce en diciembre de 1930, fue concebida en estilo español debido a una petición expresa de Andrés Segovia, esta petición está plasmada en una carta que data del 31 de agosto de 1930 y dice así:

'...pero mientras el concierto avanza, mientras llega a la edad viril, ¿Por qué no escribes una Sonatina -no Sonata- de carácter netamente español? Si quisieras ponerte a ello, se la ofrecería enseguida a Schott, para que la incluyese en la serie de mediana dificultad. Por que no lo haces? Tengo unos deseos enormes de que la escribas... Estoy seguro que harías algo tan gracioso como la de Torroba, y de mucho más enjundia musical. Decidete. Ahí tienes temas, aunque en realidad, ni siquiera los necesitas'.⁹

En cartas posteriores Segovia le insiste a Ponce que trabaje en la Sonatina, el compositor mexicano inicia el trabajo y al escribir la obra, además del carácter español explícitamente pedido por Segovia, la escribe con influencia de la música impresionista francesa; para esta época, Ponce estudiaba en París con Paul Dukas.

Segovia estrenó la obra a finales de 1932. Fue publicada por Schott¹⁰ en 1939 con el título Sonatina meridional, añadiéndole nombres programáticos a cada uno de los movimientos, así como varios cambios e indicaciones de dinámica y agógica. Segovia la grabó en Londres durante el verano de 1949.

⁹ Citado por: Alcázar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, Didáctica, México, DF. 2000, pág. 166.

¹⁰ Editora musical Alemana.



Análisis

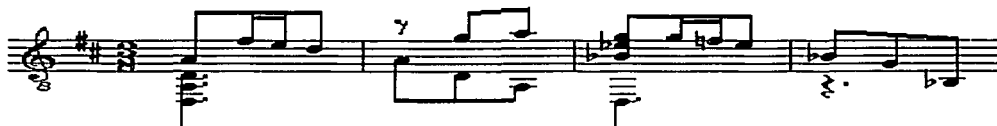
La obra desarrolla varias técnicas y elementos musicales que Ponce a sus 50 años dominaba a la perfección, estos elementos fueron adoptados por él de la música mexicana, española y francesa, plasmándose en su obra a través del manejo rítmico, melódico y el uso de técnicas clásicas occidentales como la forma sonata, uso de técnicas impresionistas, etcétera. Por otra parte, utiliza un lenguaje polifónico, hemiolas y cadencias de enlaces activos.

Allegretto (Campo)

Este movimiento respeta la estructura de Allegro de Sonata, la tonalidad es Re mayor y la textura utilizada es la homófono-armónica.

Exposición: Ponce inicia la obra con una breve introducción que presenta la tonalidad principal. Existen cuatro elementos que Ponce desarrollará a lo largo de la obra:

1. Célula rítmica:



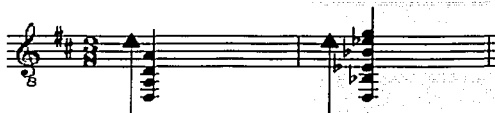
Ejemplo 4. La melodía presenta la célula rítmica.

2. Escalas:



Ejemplo 5. En todo el primer movimiento no habrá una escala de mayor duración que 8 notas.

3. Rasgueos:



Ejemplo 6. Estos acordes se encuentran al inicio del primer movimiento. Este tercer aspecto, es un recurso propio de la guitarra o instrumentos de cuerda punteada. El rasguco será importante en toda la obra aunque se enfatizará en el tercer movimiento.

4. Desarrollo melódico es extraído de la armonía presentada durante el discurso.

Tema A: Inicia con una breve introducción, después Ponce realiza un desarrollo de los elementos 1, 2 y 3, en Re mayor, aunque al principio, presenta una inflexión a Re menor. Posteriormente, se desarrolla una línea melódica donde el intervalo de cuarta es característico.



Ejemplo 7. Este elemento será utilizado más adelante de manera desarrollada como puente y como codetta de cierre del primer y último movimiento, el pizzicato en el que se presenta la línea le da un color único.

Tema B: Está tomado directamente de una tonada popular española, esta melodía se presenta en la tonalidad de La mayor.



Ejemplo 8. Desgraciadamente, se desconoce el nombre de esta canción, las cuatro notas que se repiten y la 2da descendente la caracterizan.

Para finalizar con la exposición presenta la coda en dos partes, la primera con la siguiente secuencia de acordes: La mayor, Si b menor, Do mayor, Re menor; en la segunda parte cambia la textura a un bajo ostinato que va haciendo un intervalo de 5ta (La - Mi) con una línea melódica en la voz superior.

Ejemplo 9. La línea melódica, está formada por triadas de los acordes La mayor y Mi menor, dando paso al desarrollo que inicia en la tonalidad de Fa # mayor.



Desarrollo: Inicia con un desarrollo del elemento 2, Ponce, solo utilizará el motivo rítmico, desarrollándolo con notas repetidas.



Ejemplo 10. Al inicio de cada frase, las células presentan pequeñas apoyaturas de segunda menor.

Ponce hace desarrollos en varias tonalidades hasta llegar a una nueva sección en Do # mayor.



Ejemplo 11. Esta sección retoma el tema B de la exposición.

Después hace variantes de elementos de la exposición llegando a una presentación del elemento rítmico de notas repetidas conduciendo al puente.



Ejemplo 12. El puente desarrolla una progresión de acordes de cuarta y tercera, dando final a la sección.

Reexposición: Está escrita conforme a los parámetros tradicionales de la forma de allegro de sonata.

Ejemplo 13. La coda que marca el final del movimiento, está construida sobre el modo lidio, finalizando con el acorde de Re mayor.



Andante (Copla)

Tiene forma de canción presentando la siguiente estructura:

A B C A'-Coda

Sección A: Está en la tonalidad Re menor, utiliza una textura contrapuntística en dos planos; inicia intercalando dos escalas cromáticas ascendentes hasta llegar a un acorde de Re menor.



Ejemplo 14. Aunque el compás indicado por Ponce es 6/8, en realidad es una combinación de éste con 3/4, haciendo un rico juego de hemiolas, el plano inferior funciona como un pedal con la nota La.

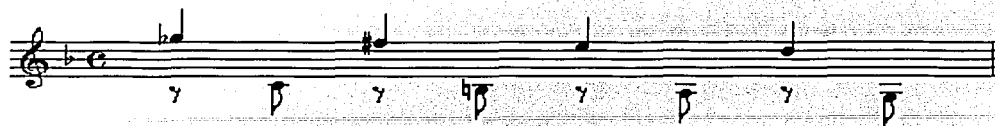
Con una escala diatónica ascendente logra el punto más alto de la sección (Do) siguiendo un curso descendente con juegos en zig zag.

Sección B: Inicia similar a la sección A.



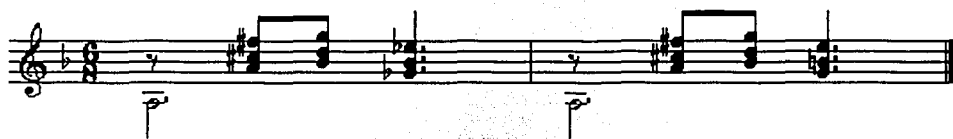
Ejemplo 15. La gráfica muestra parcialmente al plano superior, mientras se observa como la voz grave participa con un movimiento activo, desarrollando una escala cromática ascendente de Re hasta alcanzar una octava.

Sección C: Ponce hace un juego virtuosístico desarrollando una serie de ornamentos sobre acordes progresivos, finalizará la sección con la siguiente cadencia de enlaces activos:



Ejemplo 16. La cadencia termina en el acorde de Sol 7.

Sección A'-Coda: Ponce reexpone los primeros compases de la sección A ligándolos a una pequeña coda que da paso al movimiento final. La coda es breve y desarrolla juegos de escalas descendentes y ascendentes.



Ejemplo 17. Finaliza la sección con una serie de acordes de tres notas con intervalos de 4ta y 3ra (impresionismo) tomados del desarrollo del movimiento anterior.

Allegro con brío (Fiesta)

Este movimiento tiene tres secciones:

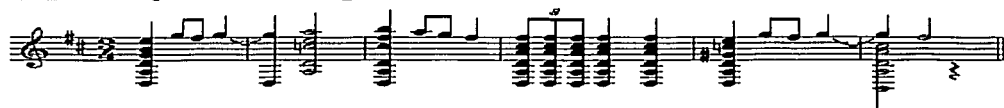
A B C-Coda

La tonalidad es Re mayor; Ponce sintetiza elementos presentados en los movimientos anteriores como el uso incipiente de acordes en rasgado, hemioclas, contrapuntos y melodías acompañadas. Su textura es mixta, las secciones A y C son homófono-armónicas en cambio B es contrapuntística. Al inicio de este movimiento Ponce explota de manera brillante y virtuosa rasgueos y escalas que recuerdan la música del sur de España, Segovia sobre este movimiento dijo:

*'...ni siquiera en Albeniz hay nada que tenga el brío, la pujanza del Allegro...'*¹¹

¹¹ Dato que comentó Juan Carlos Laguna en una clase de guitarra durante el año 2002.

Sección A: Esta sección es la más corta de la pieza, con la melodía se funden los peculiares rasgueos del arte de la guitarra flamenca.



Ejemplo 18. Los acordes son Mi menor con 5ta y 13na, La menor, Re mayor con 5ta y 13na y Re mayor.

La célula rítmica inicial está tomada del primer movimiento, ahora la presenta con ligeras variantes.



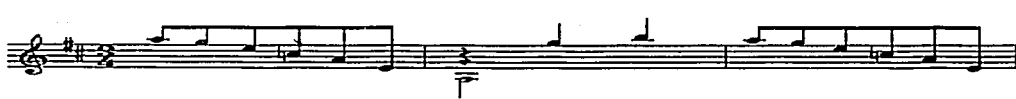
Ejemplo 19. Comparativamente se muestran las células mencionadas, esta célula es importante en toda la obra y será desarrollada a lo largo del movimiento.

Ponce finaliza la sección con un juego de síncopas con acordes rasgueados.

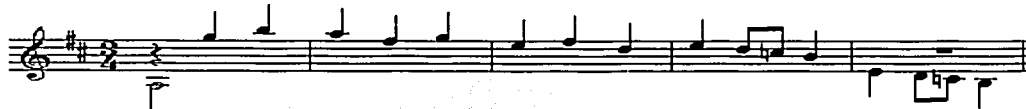


Ejemplo 20. Juega con el acorde de Mi 7 hasta llegar al acorde de Sol, pasando súbitamente a la sección B. La melodía descansa en la nota Si, dándole reposo.

Sección B: Se distingue por ser contrapuntística y tener desarrollos más extensos que A y C. Inicia con un arpeggio descendente sobre el acorde de La menor intercalado con una breve insinuación de la nueva frase.



Ejemplo 21. La nueva sección inicia en La menor.



Ejemplo 22. El intervalo de 3ra es característico, al final de esta frase inicia un contrapunto.

En la siguiente frase, el discurso se desarrolla en tres planos, la soprano es la voz con mayor jerarquía, las voces están derivadas de la armonía (Fa # mayor 7).



Ejemplo 23. El plano medio es estático (La #), así como el bajo (Fa #), el bajo será más activo al final de esta frase y a lo largo de la siguiente.

Ponce presenta el tema nuevamente con una nueva variante sobre La mayor, esta vez desciende modificando un poco el esquema rítmico.

El siguiente tema es muy importante en el movimiento, éste, es el desarrollo de una célula melódica de la exposición del primer movimiento.



Ejemplo 24. Arriba recordamos a la célula melódica del primer movimiento, así como sus respectivas variaciones en el tercer movimiento. Dos variaciones aparecen en la sección A, otras dos en la sección C.

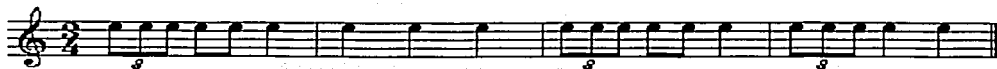
Esta sección finalizará con un interesante desarrollo contrapuntístico, primero con imitaciones a manera de un canon, después, con una frase modulante en dos planos que funciona como puente.



Ejemplo 25. Aquí se muestra el inicio del canon a la 5ta descendente.

Sección C-Coda: Es una síntesis de elementos que Ponce ha presentado anteriormente. Primeramente reexpone el inicio del movimiento a través de una variación de la célula rítmica inicial:

Ejemplo 26. Esta célula es presentada a través de líneas melódicas y acordes rasgueados.



Ponce desarrolla este tema, posteriormente hace progresiones hasta llegar a la tonalidad de Do mayor.

Finalmente, la coda recordará los acordes con armonía impresionista, para cerrar el movimiento con una serie de escalas que desarrollan la célula rítmica presentada en la reexposición, para finalizar con el acorde de Re mayor rasgueado.



Ejemplo 27. Ponce finaliza con una escala en Re mayor.

Capoeira variaciones sobre un tema africano
Jorge Juan Ritter Navarro (Ciudad de México 1957)

Estudió composición con Mario Lavista y Daniel Catán y piano con Aurora Serratos en el Conservatorio Nacional de Música. Participó en diversos seminarios de composición impartidos por Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer.

De 1976 a 1979 residió en la ciudad de Nueva York, ahí estudió composición con Georg Continescu y piano con Rita Gotlieb.

En 1984 ganó el primer premio de composición del Conservatorio Nacional de Música. Su repertorio incluye obras para piano, orquesta, cuarteto, guitarra y otros conjuntos.

Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.



Antecedentes

El tema de esta obra se basa en una melodía danzable que usualmente es interpretada por La Academia Angola de Brasil¹² como fondo musical de su ritual.

Jorge Ritter hace un desarrollo del tema siguiendo de manera general los patrones del tema con variaciones integrando, además, recursos armónicos del Blues, Jazz, escalas del Rock, así como un tratamiento idiomático del diapasón de la guitarra, contrapunto barroco y un acercamiento depurado a la rítmica de Béla Bartók.

Uno de los aspectos más importantes de la composición es crear un desarrollo interesante a partir de una melodía modesta, por otra parte, el hecho de hacer coincidir y coexistir géneros tan diversos y en ocasiones lejanos sin perturbarse uno a otro.

Las variaciones sobre un tema africano, representan el segundo trabajo formal para guitarra de Ritter, fue escrita en 1987 y estrenada ese mismo año por el guitarrista Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, ha sido grabada por Miguel Angel Lejarza así como por el mismo Anguiano a quien está dedicada.

Análisis

Tema: Está construido con el modo jónico (sobre Re con la omisión de Do #), es una melodía que asciende y desciende por medio de saltos interválicos de tercera; presenta elementos rítmicos de la música afro-brasileña como la síncopa y el uso de ritmos irregulares.



Ejemplo 28. La estructura del tema, variaciones y final es binaria A B, de tal manera, el tema se presenta dos veces, la primera vez se presentará únicamente la línea melódica, esta línea se toca por medio del efecto de pizzicato tratando de evocar la sonoridad de la Kalimba¹³.

¹² Agrupación de zamba del Brasil.

¹³ Instrumento africano de percusión.

La segunda presentación está armonizada con diferentes combinaciones e inversiones de acordes por cuartas.

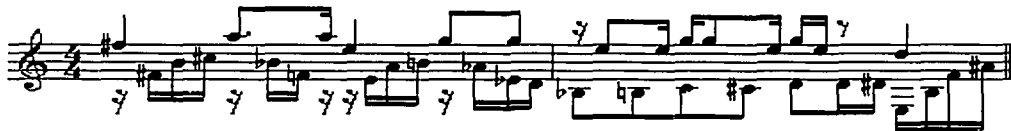


Ejemplo 29. Esta segunda presentación podría ser tomada como una primer variación del tema al cual se añade una codetta que será presentada al final de cada variación en forma desarrollada.



Ejemplo 30. Codetta.

Variación 1: Construida en tiempo rápido, dibuja una escritura clavecinística a dos voces que evoca toccatas de compositores barrocos.



Ejemplo 31. El tema se presenta en la voz superior, mientras la inferior desarrolla arpeggios sobre acordes de cuarta y movimientos cromáticos.

En la parte B, la cabeza y cuerpo del tema se presentan dos octavas más graves que su primera presentación, mientras que la cola aparece en su registro original.



Ejemplo 32. El ritmo ha sido ligeramente modificado, mientras que el contrapunto se mantiene a manera de eje preservando su forma original con una pequeña extensión.

Finalmente, la codetta se presenta por medio de una escala pentáfona descendente con sus respectivas blue notes.¹⁴



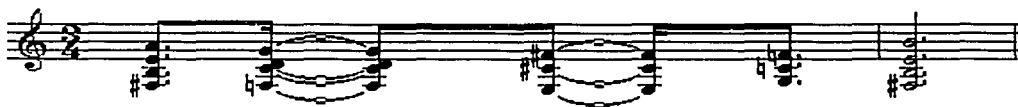
Ejemplo 33. Las notas agregadas son La y Mi.

Variación 2: Expone nuevamente un discurso a dos voces, el tema se presenta en la voz superior transportado una quinta más aguda con respecto a su original y una ligera variante rítmica.



Ejemplo 34. La voz inferior ha sido ornamentada con mordentes y notas de paso casi en su totalidad; la línea muestra sucesiones de quintas y cuartas.

En la sección B de la variación, el tema se esconde con motivos ornamentados del bajo. La codetta es presentada por medio de una cadena de acordes por cuartas.

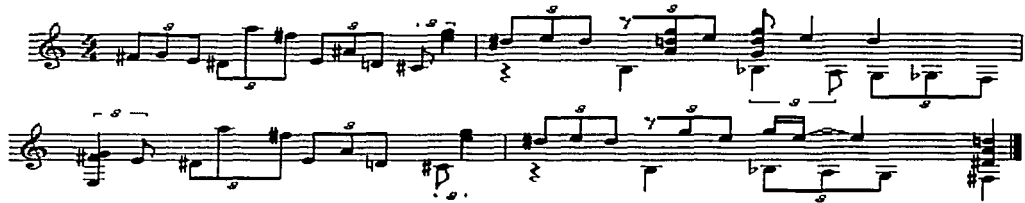


Ejemplo 35. Las notas superiores de los acordes sucesivos de la codetta forman escalas pentáfonas descendentes.

Variación 3: Esta variación trata de manera singular el elemento del tema original constituido por el tresillo.

¹⁴ Notas cromáticas que se añaden a la escala pentatónica que funcionan como notas de paso, estas han sido tomadas de las inflexiones que hacen los cantantes de música Blues.

El tema se presenta a través de una línea melódica preservando el espíritu barroco por medio del uso de la ornamentación y polifonía lineal.¹⁵



Ejemplo 36. En esta variación los finales de frase son cerrados, presentan una línea descendente de un bajo añadido inspirado en el Walking Bass.¹⁶

En la sección B, Ritter ornamenta el tema a través de valores más breves. La codetta se presenta por medio de un pasaje ascendente por cuartas y quintas.

Variación 4: Hasta este momento el tema ha sido presentado cada vez más alejado de su forma original, en esta variación llegará a su límite en la obra, aquí el tema es difícilmente reconocible, ya que se presenta a través de pequeñas pinceladas repartidas a lo largo de la línea melódica, el compás compuesto es de 7/16, alternado con el de 3/8.¹⁷



Ejemplo 37. La variación cuatro presenta una expansión tonal y rítmica, utilizando un rango más amplio del diapasón que en cualquiera de las variaciones de la obra. El tema aparece dibujado en el bajo.

¹⁵ Línea melódica que gracias a sus cambios de registro, preservan la sensación de la textura polifónica, este recurso fue recurrido en obras polifónicas para instrumentos solos por compositores barrocos; como en las Sonatas y Partitas para Violín solo de J. S. Bach etcétera.

¹⁶ Línea melódica en el bajo desarrollada por grados conjuntos, recurso de la música de Jazz.

¹⁷ Este manejo rítmico, evoca la música del húngaro Béla Bartók.

Después de la presentación de un discurso musical denso alcanzado por el uso de una rítmica compuesta y la yuxtaposición del tema con un material sonoro nuevo, cierra con un toque humorístico en la codetta.



Ejemplo 38. Hace el cierre presentando un motivo sustraído de la escala pentáfona de la codetta de la primera variación.

Variación 5: El clima de la obra había crecido en todos los sentidos hasta la variación anterior, Ritter detiene el curso ascendente presentando una canción de cuna dedicada al músico inglés Jimi Hendricks.



Ejemplo 39. Está construida sobre un tiempo lento y la tonalidad de La mayor, el tema es presentado con una armonización por triadas con notas agregadas y armonías por cuartas, estas armonías aterrizan en pasajes con bajo en La y ornamentos en la parte superior con glisandos de notas dobles que forman intervalos de cuarta o tercera.¹⁸

La codetta presenta un pasaje ascendente por cuartas, armado con dos escalas pentáfona que se amalgaman.



Ejemplo 40. La escala pentáfona ha sido utilizada en todas las codetta, aquí presenta una nueva variante.

Variación 6: Posterior a la variación lenta, Ritter vuelve al curso ascendente de la obra. Esta variación está construida tabularmente, es decir, construida utilizando la estructura del diapason de la guitarra.

¹⁸ Estos glisandos son característicos en la música Rock.

El tema está distribuido a través del arpeggio, en este sentido el tratamiento del tema presenta cierta similitud con la variación cuatro; pero en esta ocasión al presentarse por lo general en la zona más aguda, es perfectamente audible.



Ejemplo 41. Inicio de la variación.



Ejemplo 42. Disección del tema. La exposición está expuesta de manera enérgica y con ligeras transformaciones del tema, éstas se presenta sobre un acorde que se justifica solamente por el gusto del autor por esa sonoridad; así como el azaroso movimiento de su construcción tabular.

La codetta ha sido armada por medio de un pasaje descendente que va desarrollando la distintiva armonía por cuartas.

Final: Jorge Ritter, ha desarrollado una obra con una forma sólida y unidad inquebrantable, esta característica será mantenida hasta el final, cerrando con una brillante variación en dos partes. En la primera parte se plasma el espíritu barroco a través de una fuga a tres voces; esta fuga representó un reto para el autor debido al manejo de la polifonía con las limitaciones técnicas de la guitarra, el autor comenta:

*"...este reto surgió en mí, al escuchar la fuguetta de las variaciones sobre un tema de cabezón de Ponce..."*¹⁹

El sujeto presenta el tema principal en la altura original.



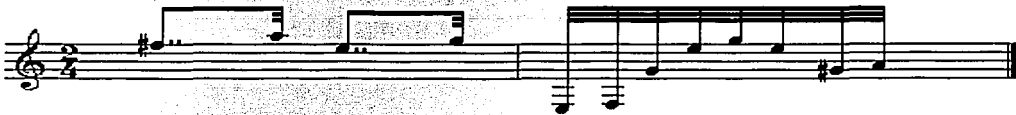
Ejemplo 43. La segunda voz a una quinta superior.

¹⁹ Dato mencionado por el autor en una conferencia sobre su música ofrecida el Centro Hispanoamericano de Guitarra de la ciudad de Tijuana, Baja California en enero del 2001.



Ejemplo 44. La tercera voz se presentará a un intervalo de octava por encima de la primera.

Después de desarrollar extensamente el tema en diferentes alturas cobijadas por un rico tejido musical polifónico, se escucha una última presentación del tema dentro de la fuga, en este momento, Ritter nos conduce a la sección B por medio de un pasaje cromático ascendente.



Ejemplo 45. El tema ha sido variado a lo largo de la fuga, alejándose de su presentación original.

La sección B presenta una sucesión de pasajes virtuosísticos de escalas ascendentes y descendentes que se presentan como homenaje al arte de la guitarra eléctrica.



Ejemplo 46. Este pasaje está armado por un motivo ascendente representado por una escala que comienza con la nota Do #, expandiéndose junto con otro pasaje descendente; el primero asciende por cuartas utilizando las cuerdas al aire de la guitarra, el segundo descendiende utilizando la escala pentatónica.

Este motivo expansivo es intercalado por unos compases de amalgama haciendo cuatro progresiones de la escala a un intervalo de cuarta ascendente.



Ejemplo 47. En los compases de amalgama, Ritter, presenta tímidamente el tema.

El clímax de esta sección llega terminando en una progresión de un acorde formado por intervalos de tercera y cuarta, cayendo a un pequeño interludio con armónicos que forman dos pequeñas frases.



Ejemplo 48. Este interludio rompe con el curso normal que la obra venía desarrollando.

La pieza termina con una expansión total de la escala presentada anteriormente, desarrollándose a través de las seis cuerdas de la guitarra que culmina en suaves arpeggios sobre el acorde de Fa mayor y otro arpeggio en la tonalidad de Mi mayor.



Ejemplo 49. Para terminar con el empuje virtuosístico de la obra, Ritter culmina con una difícil Cadenza, sin embargo, el clima pausado y contemplativo predomina.

Sonata # 1 Las campanas Op. 13
Ernesto García de León (Jáltipan, Veracruz 1952)

Comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, estudió guitarra con Alberto Salas y composición con Juan Antonio Rosado y María Antonieta Lozano.

Tomó un curso con Abel Carlevaro en 1978. Ha tenido una intensa labor como concertista y como docente en la Escuela Superior de Música del INBA y en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Ha ofrecido conciertos en foros importantes de México y otros países.

Ernesto García de León es un joven compositor que se especializa en música para guitarra, su obra es cada vez más conocida en el ámbito internacional. Su catalogo incluye obras para guitarra sola, clavecín, música de cámara para diversos conjuntos instrumentales, conciertos y obras para orquesta sinfónica.

Su música, generalmente evoca su pueblo de origen. Las técnicas de composición que utiliza son variadas, utilizando formas clásicas y recursos técnicos de la música contemporánea,²⁰ así como el uso de la pandeatonalidad,²¹ logrando una rica amalgama cuando mezcla estas formas con la riqueza rítmica de la música tradicional de Veracruz.



²⁰ Forma sonata, Suite, Variaciones, polifonía, texturas homófono-armónicas (formas clásicas); Música alcatória, minimalista, dodecafónica, etcétera (técnicas contemporáneas).

²¹ Término sugerido por el compositor, consiste en iniciar con una estructura tonal sin alteraciones, para entonces alejarse con libertad con el objetivo de enrarecer esta estructura, cruzando frecuentemente las fronteras de la atonalidad para finalmente regresar al punto de partida: la tonalidad base.

Antecedentes

Esta obra fue terminada en febrero de 1982 y estrenada ese mismo año por el guitarrista Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario.

“Las Campanas” es la primera de una serie de cuatro sonatas para guitarra sola, fue dedicada a Miguel Limón uno de los primeros guitarristas interesados en su música; fue grabada por primera vez en 1988 por el autor en el disco titulado *Del Crepúsculo* (PGLP-0001 de producciones La Guadalupana S. A.).

La campana y el campanario son para el compositor símbolos que representan la mezcla de las culturas indígena, europea y africana; en Latinoamérica las iglesias están construidas generalmente encima de un templo indígena o en un lugar donde alguna vez existió uno, las ceremonias religiosas en esas iglesias mezclan a las deidades indígenas y africanas con los santos que llegaron de Europa, así también en la música de García de León se combinan los elementos de estas tres culturas.

El compositor recuerda:

*‘Entre los sonidos y fermentos selváticos se escucha el repique de las campanas mezclado con toques de tambor, sonos y canciones de amor, éste es uno de mis más viejos recuerdos’.*²²

Análisis

Globalmente, la forma es una sonata en tres movimientos (cíclicos²³) con su respectivo primer tiempo de sonata, una canción como tiempo lento y un rondó, como movimiento final. En la obra hay elementos importantes como lo son algunos recursos tomados de la música tradicional veracruzana, técnicas clásicas de composición y un elemento tratado como *leit motive* que consiste en un tritono que se forma entre las notas Mi, La #, y Do.

²² Citado por: Lorimer, Michael, *Ernesto García de León Collected works, Volume I*, Adela publishing, Nueva York, 2002, pág. 28.

²³ Formas cíclicas son aquellas en las cuales el compositor retoma temas textuales o en desarrollo de movimientos anteriores, dándole a la obra una forma circular.

Diálogos criollos (Allegro)

Este movimiento, está escrito generalmente en el compás de 3/8, el rasgueo ha sido tomado del arte de los jaraneros, tañedores de la música de son jarocho, esta forma de rasguear la guitarra es importante no sólo en el primer movimiento, si no a lo largo de toda la obra, destacando aun más en el movimiento final.

Exposición:

Tema A: La primer frase tiene una duración de 5 compases, el carácter es rítmico, utilizando por lo general valores en 16avos, presenta dos pequeñas células con el mismo esquema rítmico ligeramente variado, estas dos texturas serán explotadas en otras secciones de la obra.



Ejemplo 50. Primero se presenta la textura armónica, aquí el rasgueo es importante, la segunda célula plasma un esquema contrapuntístico y polirrítmico a dos voces. Al inicio se observa la nota La #, la cual será importante en los inicios de cada movimiento.

La segunda frase de 6 compases presenta una textura puramente melódica y tiene dos células.



Ejemplo 51. Las células están formadas por un arpeggio que asciende y luego desciende finalizando con un glisando. La nota La # sigue teniendo presencia.

El resto del tema A es un desarrollo de los elementos presentados en la primer frase.

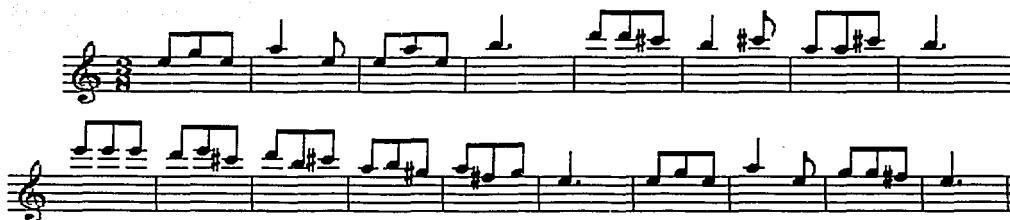
Puente: Es de un carácter mucho más lírico, contrastando con el rítmico tema A, está formado de dos frases con una textura contrapuntística a dos voces, el contrapunto aprovecha la polirritmia. Ambas frases concluyen en acordes donde las hemioclas resaltan.



Ejemplo 52. En la primer frase, la voz superior es una escala cromática que desciende de Mi a La #, posteriormente asciende con un juego en Zig Zag hasta Sol. La voz inferior es estática.

La segunda frase es similar a la primera, esta vez la voz superior es una progresión a un intervalo de 5ta ascendente.

Tema B: Continúa con el carácter lírico y el juego contrapuntístico y polirrítmico del puente, B esta formado por dos frases.



Ejemplo 53. Este tema es el más importante a lo largo del desarrollo, también será importante en el tercer movimiento.

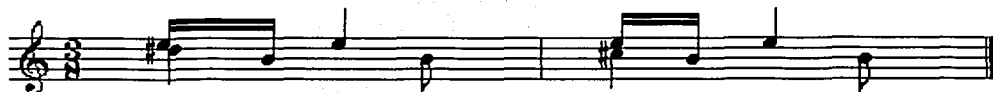
Puente: Consta de dos planos: una sucesión de acordes disonantes y un pedal con la nota Mi con el ritmo base del primer movimiento.



Ejemplo 54. Arriba se observa como el pedal, lleva el ritmo base.

Desarrollo:

El puente finaliza con una escala sobre la tonalidad de Mi mayor que llega a un pasaje en campanella²⁴ con misma tonalidad.



Ejemplo 55. La campanella presenta dos planos y tiene la función de un ostinato.

Cuatro compases después, se suma a este ostinato el tema B en forma desarrollada.



Ejemplo 56. El tema se presenta dos octavas más graves que el original y ajustado.

Termina la presentación del tema con una escala sobre la tonalidad de Mi mayor llegando a un desarrollo del tema A.

Después, el compositor logra un interesante pasaje amalgamando un nuevo desarrollo del Tema B en la voz grave, con un desarrollo de la segunda frase del primer puente en la línea aguda.



Ejemplo 57. El desarrollo del tema B es a un intervalo de segunda descendente, mientras la sección tomada de la coda es igual.

²⁴ Recurso técnico de la guitarra, basándose en dejar diferentes cuerdas vibrando, éste, es característico en los virtuosos solos que desarrollan los ejecutantes de arpa jarocho.

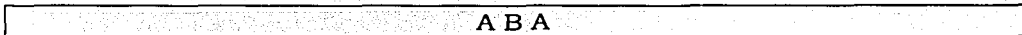
Continuarán una serie de breves desarrollos de diversos temas hasta llegar a un desarrollo del segundo puente que termina con una escala descendente, ésta, desemboca a un nuevo desarrollo del tema B dando fin a esta sección.

Reexposición:

Seguirá los parámetros definidos del primer tiempo de sonata.

Canción (Melancólico)

Su estructura es:



Se divide en dos secciones perfectamente definidas que contrastan en carácter, A comienza con un carácter angustiado que se hace cada vez más apacible y suave hasta el cierre dulce que evoca la canción mexicana de principios de siglo, siendo más presente en la sección B.

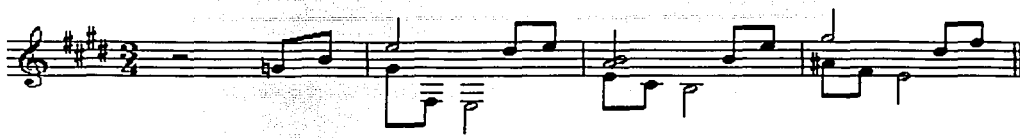
Sección A: Esta primer sección presenta un compás de 3/4 (casi en su totalidad), destaca una melodía en la voz aguda, acompañada por un contrapunto libre en el registro grave.



Ejemplo 58. En la melodía los intervalos tienen mucha variedad, pero rítmicamente solo sigue el siguiente patrón: 2/8 + 1/2. La nota La # sigue teniendo un papel distintivo. En la voz grave, los valores rítmicos son casi siempre octavas, es característico el cromatismo, la armonía disonante y los giros melódicos ascendentes y descendentes dándole gran dinamismo a este plano.

La melodía se repite varias veces con algunas variantes conservando su esencia, mientras, las armonías formadas por el contrapunto que la acompaña son cada vez más consonantes.

Finalmente se presenta el tema sobre la tonalidad de Mi mayor.



Ejemplo 59. El carácter del tema ha sido cada vez más intenso.

Sección B: Escrita en 2/4, contrasta en carácter, color y dinamismo. La melodía es quien lleva la supremacía.



Ejemplo 60. La melodía es un desarrollo del puente del primer movimiento (forma cíclica).

Cada frase está formada por dos células de un compás, haciendo un dinámico juego de pregunta respuesta entre melodía y acompañamiento.

Para conectar la repetición de esta frase, García de León juega con los acordes de La mayor y Mi mayor. El resto de la sección B será un desarrollo de los elementos presentados anteriormente sobre otras tonalidades, el movimiento termina con una repetición textual de A.

Son (Vivo)

García de León explota de manera Jocosa y alegre rasgos característicos del son como: rasgueos de la jarana y ricas polirritmias del arpa jarocho, mezclando estos elementos con un tratamiento que da la sensación de una búsqueda e ir encontrando felices sorpresas en el camino. El compositor dice:

'Lo importante es que sientas la música, no te preocupes por entenderla, deja que te lleve, deja que te muestre lugares más allá de las palabras, lugares que pertenecen al reino de los sonidos y que solo pueden ser sentidos'.²⁵

²⁵ Citado por: Lorimer, Michael, *Ernesto García de León Collected works, Volume I*, Adela publishing, Nueva York, 2002, pág. 28.

La forma corresponde a un rondó con estructura ternaria.²⁶ El estribillo solo se presentará en las secciones uno y tres, que corresponderían a una exposición y su respectiva reexposición; la parte central es un largo desarrollo de elementos presentados en la primer sección y algunos rasgos de movimientos anteriores.

Esquema del rondó

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A B A' C A" D A''' F	A'''' G H I J K (Puente)	A B A'''' C' L Coda

Exposición:

Inicia con la presentación del estribillo que a lo largo de esta sección se presentará intercalado por las coplas, el estribillo va siendo modificado a lo largo de sus presentaciones conservando su esencia, mientras las coplas van desarrollando distintos rasgos del son.

Estribillo: El estribillo marca la base rítmica del son (6/8-3/4), además, las hemiolas al final de las frases representan otro elemento peculiar.



Ejemplo 61. El arpeggio está formado con notas presentadas en el acorde inicial del primer movimiento, quedando cada vez más clara la importancia de la nota La #.

Copla 1: Recrea el espíritu popular de la música veracruzana a través de rasgueos con ritmos distintivos del son jarocho.



Ejemplo 62. El ritmo de esta copla alterna el compás 6/8 con 3/4.

²⁶ El compositor a sugerido el término rondó-sonata.

Copla 2: Aquí, García de León deja atrás la alternancia de compás y a través de una campanella, desarrolla una breve melodía cromática, en un compás de 6/8.



Ejemplo 63. La campanella ha sido un recurso explotado por el compositor a lo largo de los tres movimientos.

Copla 3: Las coplas son cada vez más desarrolladas y exuberantes en su variedad de elementos. Esta copla se caracteriza por su alternancia de compás y el cambio de recursos textiles; en la primer frase usa acordes plaqué en 6/8 donde el bajo canta la voz principal, sigue una frase a 3/4 y finaliza una frase en campanella.

Copla 4: El esquema es una variante de la copla anterior, sólo la textura del plano que funciona como acompañamiento. Sigue una nueva frase donde el compositor utilizará por primera vez la mezcla de compás, generando una exquisita polirritmia de tres contra dos.

Ejemplo 64. La polirritmia es un recurso característico del son jarocho. La hemiola ha sido presentada en la mayoría de las coplas.



Copla 5. Está trabajada a dos y tres planos, en la primer frase el compositor utiliza la birritmia presentada anteriormente, aquí desarrolla dos melodías que trazan cursos distintos, esta frase está soldada a compases de amalgama en 3/4.

Copla 6: Funciona como cierre de la exposición, la armonía es modulante y la textura homófono-armónica, la melodía está en la soprano, después aparece una nueva frase que desarrolla progresiones sobre acordes de séptima mayor finalizando con el acorde Mi mayor con séptima en la zona más aguda de la exposición.

Desarrollo:

Esta sección no continua con el curso normal del rondó, el estribillo únicamente se presentará al inicio de la sección de manera desarrollada.



Ejemplo 65. El estribillo es peculiar por su rasgo rítmico y su curso melódico ascendente.

El resto de la sección es un desarrollo de elementos presentados en coplas anteriores, incluso, evoca temas de movimientos anteriores, esto acentúa el carácter cíclico de la sonata.

Copla 7: Es un desarrollo de la copla cuatro, en ella el autor se reserva el derecho a suprimir la primer nota del plano inferior dándole otro carácter.

Copla 8: Es un desarrollo de la copla dos, en ella, el compositor indica "*como un arpa*", dejando claro de donde toma los elementos desarrollados. La alternancia de compás, el uso de campanellas y armonías que sugieren una tonalidad mayor caracterizan esta copla.

Copla 9: Es un desarrollo rítmico de la copla tres, intercalando las secciones rítmicas de tres contra dos con secciones melódicas en campanella, después amalgama estas dos secciones.

Copla 10: En esta copla, García de León evoca temas del primer movimiento mezclados con acordes rasgueados propios del tercer movimiento, inicia con la primer frase del tema B de la exposición del primer movimiento:



Ejemplo 66. El intervalo de tercera mayor es distintivo del tema, el motivo es intercalado con acordes rasgueados que evocan a la copla uno.

Posteriormente, García de León hace un desarrollo de la segunda frase del tema B.

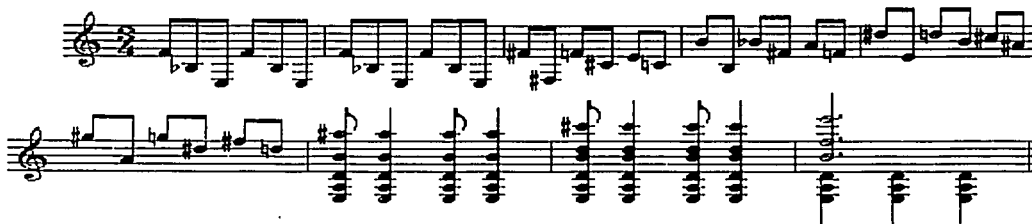


Ejemplo 67. El tema está mezclado con la polirritmia de la copla tres.

El desarrollo finaliza con una breve frase que evoca a la copla dos, esta frase conecta la copla 10 con el puente.

Puente:

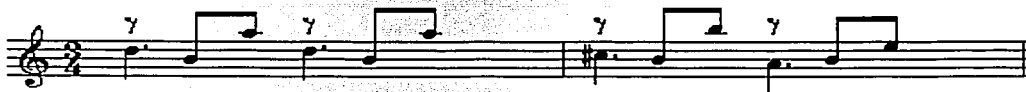
El puente aprovecha elementos de las coplas uno, dos y tres (como un recuerdo lejano); inicia con una frase en tiempo lento basada en el ritmo de la copla cuatro, posteriormente hace tres progresiones de una frase donde se sintetizan elementos del estribillo y de las coplas uno, tres y cuatro.



Ejemplo 68. El puente alcanza el ámbito más amplio en la obra, llegando al clímax con una de las notas más agudas alcanzadas por la guitarra (La).

Reexposición:

En esta sección, García de León repite textualmente el estribillo y la primer copla, pero no la segunda presentación del estribillo, presentando una versión desarrollada.



Ejemplo 69. La copla dos es presentada en una zona más aguda con una serie de progresiones que conducen a la coda.

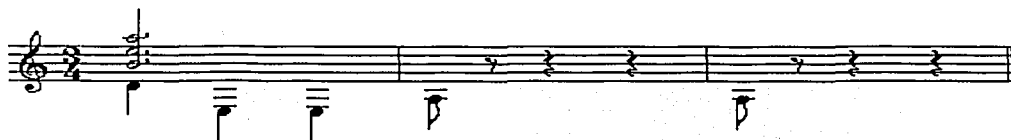
Coda:

Es la sección más brillante y festiva de la obra en ella, el ámbito es amplio, utilizando rasgueos peculiares del son jarocho.



Ejemplo 70. Sobre este pasaje el compositor realiza progresiones descendentes.

La obra acaba con un breve pasaje en campanella que evoca a la copla dos y un desarrollo de la copla uno.



Ejemplo 71. Después de una textura densa, presenta un final refinado, incluso anticlimático.

Ponciana

Julio César Oliva (Ciudad de México, 1947)

Compositor y guitarrista, comenzó a estudiar guitarra con su padre, posteriormente realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música y el Conservatorio Nacional de Música.

En 1976 ganó el primer premio en el Concurso Nacional de Obras para Guitarra, celebrado en Michoacán. Es compositor de un extenso catálogo de más de 100 obras, que incluyen piezas para guitarra sola, dúo, terceto, cuarteto, sexteto, octeto, así como diversos conjuntos instrumentales; varias de estas piezas, han sido piezas obligatorias en concursos nacionales e internacionales, algunas han sido publicadas en casas editoriales importantes.

Como interprete, Oliva se ha presentado en los festivales más importantes de México y ofrecido conciertos en diversos países. En el año 2003 Julio César Oliva cumple 39 años de carrera artística.



Antecedentes

Esta obra fue escrita en 1998, como un homenaje a Manuel María Ponce. En ella, Oliva, desarrolla temas tomados de obras para guitarra sola, piano y el del Concierto del sur de Ponce. Todas estas obras han sido interpretadas por el autor a lo largo de su carrera.

La obra fue grabada y estrenada por el Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce a quien está dedicada, el estreno público fue el mismo año de su composición.

Sobre la obra, Raúl Zambrano, Integrante del Cuarteto Manuel M. Ponce comenta:

'...Lo interesante es que se empalma el tema de diferentes obras, esto es uno de los mejores logros de la Ponciiana. El segundo movimiento es mucho más libre, con más inspiración, basado en un tema de la Sonata romántica de donde Oliva crea casi un tema propio. El tercer tiempo, un allegro, está basado en la misma sonata. Ponce nunca escribió para cuarteto de guitarras, aún no existían; el primero quizá fue el de Los Romero. Ponce murió en 1948, cuando no se explotaba la guitarra como instrumento de cámara, por lo que no hay obras para cuarteto de guitarra de Ponce, y hay pocas de este tipo en general...'.²⁷

Análisis

Los movimientos uno y tres de esta obra, están contruidos utilizando fragmentos de temas las siguientes obras de Manuel M. Ponce:

- Intermezzo para piano
- Balletto (atribuido a S. L. Weiss)
- Preludio para guitarra y clavecín (atribuido a S. L. Weiss)
- Gigue y Gavotta de la Suite en La menor (atribuida a S. L. Weiss)
- Concierto del sur para guitarra y orquesta
- Sonata mexicana
- Sonata romántica (homenaje a F. Schubert)
- Sonata clásica (homenaje a Fernando Sor)
- Sonata III

²⁷ Citado por Ruiz, Fernando, en entrevista realizada en el marco de la presentación del disco *Ponciiana* en: WWW.CNCA.MX/CNCA/NUEVO/DIARIAS/060899/PONCIANA.HTML México, DF. 1998.

Por otra parte, en el segundo movimiento, el compositor crea temas propios, además de utilizar algunos temas de Ponce. Los temas de Ponce, utilizados por Oliva en la Ponciana no han sido presentados textualmente, a esto el autor afirma:

"La obra no es una calca de temas de Ponce, si no, una interpretación y desarrollo que yo hago de algunos temas de obras que yo mismo he tocado, haciéndolos hasta cierto punto míos".²⁸

Las técnicas de composición que utiliza Oliva son las tradicionales utilizadas en las formas clásicas, empleando, además, armonía funcional al estilo de algunos compositores románticos como Chopin. Oliva nunca utiliza técnicas vanguardistas ni efectos de la guitarra, de manera tal que solo utiliza el cristalino sonido de las notas de la escala musical emitidas por la guitarra.

En esta obra, utiliza generalmente texturas homófono-armónicas, aunque en ocasiones recurre a contrapuntos explotados gracias a la dotación instrumental.

La Ponciana consta de tres movimientos los cuales recurren a esquemas formales que Oliva utilizó anteriormente;²⁹ sus tres movimientos contrastan en carácter y tiempo, no obstante, la obra no es una suite, sino, simplemente una obra distribuida en tres partes.

El esquema de la obra es el siguiente:

Allegro moderato	Andante	Allegro
A B A Coda	A B A Coda	Rondó

²⁸ Dato que comentó el compositor en una revisión de obra en noviembre del año 2002.

²⁹ Como en la Suite Montebello.

Allegro moderato

Sección A:

Inicia con una variante del tema A del primer movimiento de la Sonata III.



Ejemplo 72. Arriba se muestra al tema original de Ponce en Re menor,



Ejemplo 73. La versión de Oliva esta desarrollada en la tonalidad en Mi menor, solo utiliza la cabeza del tema. El tema es presentado por la guitarra uno, la guitarra dos realiza un contra canto, mientras las guitarras tres y cuatro desarrollan el acompañamiento armónico.

Posteriormente, Oliva, presenta una progresión armónica del Intermezzo, primero sin llegar a la presentación del tema principal, hasta que lo presentan las guitarras uno y dos. Después, Oliva presenta un tema del primer movimiento la Sonata romántica.



Ejemplo 74. Arriba se muestra el tema original en la tonalidad de La mayor.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ejemplo 75. Aquí, realiza un desarrollo con imitaciones del tema sobre la tonalidad de Si b mayor, nuevamente utilizando solo la cabeza del tema desarrollado. Primero lo presenta en la guitarra cuatro, luego contestaran la guitarra dos, tres y finalmente la uno.

The musical score for Example 75 consists of four staves, each representing a guitar. The music is in 4/4 time and the key of B major (two sharps). The first staff (Guitar 4) begins with a series of chords and then introduces a melodic line. The second staff (Guitar 2) enters with a similar melodic line, followed by the third staff (Guitar 3) and the fourth staff (Guitar 1), each contributing to the development of the theme through imitation.

Puente: Después de estas imitaciones, Oliva toma un tema del primer movimiento de la Sonata clásica como puente a la sección B.

The bridge section of Example 75 is shown on a single staff. It features a melodic line with a sequence of notes and rests, accompanied by a bass line with chords. The key signature remains B major, and the time signature is 4/4.

Ejemplo 76. Tema original del primer movimiento de la Sonata clásica en La menor.

The musical score for Example 76 consists of four staves, each representing a guitar. The music is in 4/4 time and the key of A minor (no sharps or flats). The score illustrates the original theme and its development across the four guitars, with the first staff (Guitar 4) playing the main melodic line and the other staves providing harmonic support.

Ejemplo 77. En el desarrollo de Oliva, se observa como la guitarra dos realiza la cabeza del tema, mientras las guitarras tres y cuatro desarrollan el pedal armónico.

Sección B:

Es una sección más breve que A, desarrolla una progresión armónica en las guitarras dos, tres y cuatro, basadas en una célula progresiva tomada del Preludio para guitarra y clavecín.



Ejemplo 78. Muestra las progresiones del tema de Ponce.

Ejemplo 79. Se observa las progresiones que desarrolla Oliva.

Mientras las guitarras dos, tres y cuatro realizan estas progresiones, la guitarra uno presenta los siguientes temas:

Ejemplo 80. De manera aislada a las otras guitarras, la guitarra uno, presenta un tema del primer movimiento de la Sonata mexicana y otro del primer movimiento del Concierto del sur.

Coda:

La coda es la sección más breve del movimiento, inicia con un contrapunto desarrollado a manera de fugatto, utilizando temas tomados del Balletto y la Gavotta de la Suite en La menor.



Ejemplo 81. Arriba se muestran los temas originales en Do # menor del Balletto y el tema de la Gavotta en La menor.



Ejemplo 82. Oliva crea una rica textura polifónica, creando un sujeto con la célula inicial del Balletto y un contra sujeto con la célula inicial de la Gavotta.

Finaliza el movimiento con dos temas desarrollados tomados de la Gigue de la Suite en La menor, presentados en la guitarra dos.

Andante

Sección A:

Este movimiento tiene el mismo tratamiento de agrupamiento de temas del movimiento anterior; inicialmente, Oliva desarrolla temas de su propia inspiración, pero más adelante seguirá con la presentación de un tema de Ponce.

Inicia con un tema propio presentado por la guitarra uno, mientras las otras acompañan armónicamente en la tonalidad de La menor.

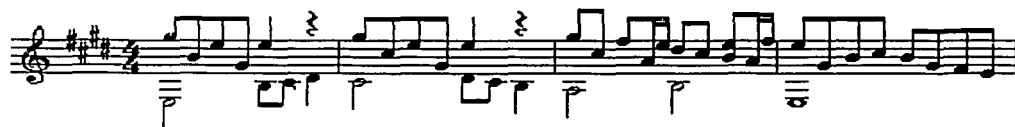


Ejemplo 83. La simpleza del tema no contrasta con los utilizados anteriormente.



Ejemplo 84. La segunda presentación de este tema le corresponde a la guitarra dos, esta vez realiza un desarrollo en una zona más aguda, la guitarra uno hace un contra canto, mientras las guitarras restantes acompañan armónicamente.

Después, Oliva presenta fragmentos empalmados de temas de la Sonata romántica, primero en las guitarras cuatro y dos, luego en la guitarra tres.



Ejemplo 85. Arriba se muestra la frase de donde Oliva sustrajo los motivos.

Ejemplo 86. Aquí se observa la realización y distribución del motivo en las cuatro guitarras. Finaliza la frase con un breve puente presentado por las guitarras dos y cuatro a un intervalo de octava.



The musical score for Example 86 consists of four staves, each representing a guitar. The music is in 4/4 time. The first staff (Guitar 1) plays a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff (Guitar 2) plays a similar melodic line, often in octaves with the first staff. The third staff (Guitar 3) provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The fourth staff (Guitar 4) plays a melodic line similar to the first. The piece concludes with a bridge where guitars two and four play a short phrase at an octave interval.

Oliva continúa con la presentación de su tema, esta vez, lo presenta con ligeras variantes en la tonalidad de Mi menor en la guitarra uno, mientras la guitarra dos desarrolla un contra canto a un intervalo de tercera mayor descendente.



The musical score for Example 87 consists of two staves. The first staff (Guitar 1) plays a melodic line in D minor. The second staff (Guitar 2) plays a counter-melody that descends in major thirds from the notes of the first staff.

Ejemplo 87. Nuevamente, la guitarra dos responde esta primera presentación del tema pero de manera más desarrollada.

Utilizando la textura más densa de todo el movimiento, Oliva presenta el tema a manera de un tutti orquestal, utilizando acordes de Do # menor.



The musical score for Example 88 consists of four staves. The music is in 4/4 time and features a dense texture with many notes on each staff, creating an orchestral tutti effect. The key signature is D# minor.

Ejemplo 88. Oliva sale de esta sección ligando a la frase una cadencia que continúa con el tutti.

Sección B: En esta sección, Oliva desarrolla en varias formas los temas presentados en la sección anterior, aquí modula a la tonalidad de Re mayor. La movilidad del bajo tocado que presenta la guitarra cuarto le da una mayor dinámica.

Coda:

En esta sección, el compositor utilizará texturas armónicas cada vez más delicadas, dando la sensación de lejanos recuerdos a través de sus indicaciones dinámicas y agógicas.

Inicia con el tema principal en la guitarra uno y un contra canto en la guitarra dos, se presenta a un tiempo más lento (calmo), terminando el movimiento con una escala ascendente en la tonalidad de Si menor.

Allegro

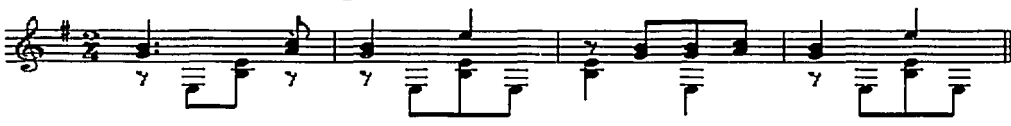
Formalmente es un rondó en tres partes, cada sección inicia con la presentación del estribillo. Su estructura es la siguiente:

Sección A	Sección B	Sección C-Coda
A B C D E	A B C F	A Coda

Este movimiento, desarrolla principalmente temas de la Sonata romántica y la Sonata III.

Sección A:

Estribillo: Está elaborado con el tema inicial del tercer movimiento de la Sonata romántica, desarrollado a través de un rico tejido musical distribuido en las cuatro guitarras.



Ejemplo 89. El estribillo es un desarrollo de este tema, su original está en la tonalidad de Mi menor, el motivo que desarrolla en el compás tres es distintivo del estribillo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ejemplo 90. Aquí se observa como en el estribillo las guitarras tres y cuatro desarrollan el tema, incluso con las mismas notas que el original.

Copla 1: Desarrolla el tema del estribillo, la textura es similar, no hay una melodía principal, sino que las líneas presentadas por cada guitarra van formando una masa sonora.

Copla 2: Crea un diálogo entre las guitarras uno y cuatro, las guitarras dos y tres acompañan armónicamente con acordes que recuerdan el cuarto movimiento de la Sonata romántica.

Después de presentar temas claramente definidos, Oliva, presenta un tema alejado de su original. La guitarra uno desarrolla un tema del primer movimiento de la Sonata III.

Ejemplo 91. El tejido musical cambia, no obstante el carácter sigue siendo similar.

Copla 3: Tiene la función de puente, desarrolla nuevamente el tema de la Sonata romántica.



Ejemplo 92. Se muestra el tema desarrollado por las guitarras uno y cuatro, Oliva termina la sección con una cadencia rota.

Copla 4: Regresa al tejido musical inicial, esta copla es otro desarrollo del tema principal, aunque más alejado, a pesar de que durante el discurso ha realizado diversas inflexiones a otras tonalidades, Oliva nunca ha renunciado a la tonalidad original.

Copla 5: Esta presenta otro desarrollo del tema, ahora sobre la tonalidad de Mi mayor.

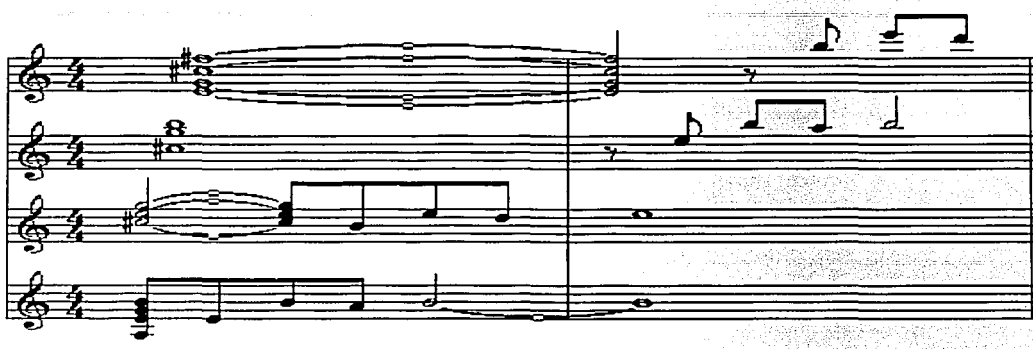
Ejemplo 93. En esta sección cambia el carácter gracias a la tonalidad mayor, el tema se presenta en las guitarras tres y cuatro.

El autor ha utilizado recursos con textura similar en los tres movimientos, hecho que le han dado cierta unidad a la obra, estos recursos han sido los tutti orquestales así como los temas fugados, etcétera.

Sección B:

Inicia con la repetición textual del estribillo y las coplas 1, 2, y 3, después presenta la copla seis.

Copla 6: El autor desarrolla al tema principal por medio de imitaciones.



Ejemplo 94. Las imitaciones han sido recurrentes en todos los movimientos. La salida de esta sección está hecha utilizando un desarrollo del tema que utiliza los acordes plaqué de la Sonata romántica.

Sección C-Coda:

Inicia con la presentación del estribillo. El final de la obra recrea finales de otras obras de Ponce que le son un tanto característico, ya que no corresponden a un final brillante. La coda de esta obra es un desarrollo de la coda del primer movimiento de la Sonata III.



Ejemplo 95. Desarrolla la coda en la tonalidad de Mi mayor, ligándola finalmente a al motivo de acordes plaqué tomados de la Sonata romántica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fantasia concertante

Guillermo Flores Méndez (Zacatlán, Puebla 1920)

Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música del INBA (México), contando entre sus maestros a Mercedes Jaime, Juan León Mariscal, Candelario Huízar y Manuel M. Ponce, entre otros.

Ha recibido numerosos reconocimientos por su labor en la docencia. Fue catedrático en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Nacional de Música de la UNAM, Escuela Superior de Música del INBA y en las Escuelas de Iniciación Artística 1 y 2.

Ha sido articulista y un reconocido concertista, además de tener una intensa actividad como compositor. Actualmente es maestro jubilado de las escuelas arriba mencionadas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Antecedentes

Este concierto fue concebido como un homenaje al guitarrista Francisco Salinas quien fuera maestro de guitarra de Guillermo Flores Méndez en el Conservatorio Nacional de Música. La obra fue terminada en 1974 y estrenada en 1976 por la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes, bajo la batuta de Mario Kuri-Aldana y Selvio Carrisoza como solista, a quien está dedicada esta versión, la cual fue publicada por Ediciones Mexicanas de Música A. C. En 1999. Existe una versión posterior para guitarra y clavecín elaborada por el propio compositor en 1982, esta versión, fue dedicada a Francisco y Leopoldo Monzón, quienes la interpretaron ese mismo año.

Este concierto es una obra breve, está dividido en dos movimientos, Preámbulo y Fantasía concertante, el primer movimiento, funciona como introducción a la Fantasía, este primer movimiento fue elaborado posterior al segundo, ya que Flores Méndez sintió la necesidad de darle una mayor duración a la obra.

La obra será interpretada basándome en una reducción con piano, misma que yo elaboré en diciembre del año 2002, ya que el concierto carecía de reducción para piano, la realicé teniendo como base las versiones anteriores.

La versión para guitarra y piano, no cuenta con el primer movimiento, con el objetivo de no distraer al público del segundo tiempo, que es donde personalmente encuentro elementos sustanciales en cuanto al tratamiento de la forma y manejo de la guitarra como instrumento solista. En cambio, siendo una forma que recurre a los parámetros tradicionales del primer tiempo de sonata, realiza la repetición tradicional de la exposición, a diferencia de las versiones anteriores.

Análisis

Una de los principales problemas para el compositor era el balance de la guitarra con la orquesta, sobre esto Flores Méndez comenta:

"Quería hacer una obra breve, ya que para mí, la guitarra es un instrumento que demanda mucha atención por su sonoridad, misma razón por la cual hay que tener mucho cuidado con el balance...imaginé que la guitarra entrara con acordes muy sonoros, ya que me pasaba que cuando escuchaba guitarra con orquesta era como cuando uno va de día a una exposición pictórica, que al entrar a la sala estas deslumbrado por la luz del día y te vas habituando poco a poco a la iluminación del espacio interior hasta que finalmente puedes apreciar las obras que se exponen..."³⁰.

³⁰ Dato que comentó el autor en una plática que tuve con él en diciembre del 2002.

Preámbulo

Como ya mencioné, este movimiento no será tomado en cuenta en esta versión, de manera que no va a ser analizado.

Fantasia concertante

Este movimiento fue escrito siguiendo los parámetros generales del primer tiempo de sonata, con un carácter nacionalista; el término fantasía es utilizado a capricho por el autor, ya que aunque la forma traza los esquemas clásicos, para él, la obra fue creada como un sueño o como el mismo dice: "*Fantaseando con la guitarra y la orquesta*". Su esquema estructural es el siguiente:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
Introducción Tema A en La mayor Puente 1 Tema B En Mi mayor Puente 2	Introducción Sección 1 Sección 2 Sección 1' Sección 2' Puente 3 Cadenza	Introducción Tema A en La mayor Puente 1' Tema B en La mayor Coda

Flores Méndez desarrolla en el tema A motivos inspirados en la música de Chiapas, evocando la canción de dominio popular conocida como "La raspa" la cual había sido escuchada por el autor en una versión con marimba chiapaneca, por otra parte, el tema B desarrolla líricas melodías que evocan la canción popular de Michoacán, sobre esto el autor comenta:

*"...La Fantasía, desarrolla temas inspirados en la música popular Chiapaneca y Michoacana, mi padre era de Chiapas, mi madre de Michoacán, y de alguna manera la música de estas regiones me ha influido..."*³¹

Exposición:

Introducción: Desarrolla un discurso bitonal a través de polirritmias entre la guitarra y el piano, esta frase es tratada como una lucha entre ambos personajes por ganar la atención del espectador, la guitarra, poco a poco va ganando terreno, utilizando sus recursos más sonoros como rasgueos y arpeggios con cuerdas al aire.

³¹ Dato que comentó el autor en una plática que tuve con él en diciembre del 2002.

Ejemplo 96. Se observa el rico tejido polirrítmico, basándose en yuxtaponer diferentes motivos rítmicos entre el piano y la guitarra generando un color característico. La guitarra está en La menor 7, mientras, el piano sugiere la tonalidad de Mi menor 7.

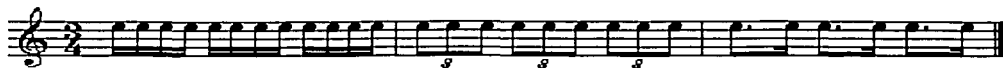
La participación de la guitarra, inicia realizando un acorde rasgueado de La mayor, después presenta un acorde de La 7 a través de un arpeggio que aprovecha una posición fija, así como cuerdas al aire, posteriormente, la guitarra presenta sola el tema A, no serán pocas las ocasiones en la guitarra actúe sola.

La tonalidad de Mi menor 7 es utilizada por Flores Méndez, ya que es una de las tonalidades que quedan más idiomáticas en la guitarra.

Tema A: desarrolla motivos rítmicos que evocan a la “Raspa”.

Ejemplo 97. El tratamiento rítmico fue tomado del tema popular, mientras, la melodía es original. La tonalidad es La mayor.

El compositor ya ha presentado los elementos rítmicos que serán importantes para él a lo largo de la obra, estos son los siguientes:



Ejemplo 98. Estos tres elementos rítmicos, serán tratados de manera singular a lo largo de la obra.

En el resto de la sección, Flores Méndez desarrolla estos patrones rítmicos en la guitarra recreando, además, distintos diálogos con el piano que también recurre a estos ritmos.



Ejemplo 99. En los distintos diálogos desarrollados a lo largo del discurso musical, en ocasiones el piano cumple con papel de instrumento acompañante, otras veces lo hace la guitarra.

Esta sección finaliza con un tutti orquestal, mientras la guitarra realiza rasgueos sobre el acorde de Mi menor7, aprovechando la amplia sonoridad de las cuerdas al aire de la guitarra.



Ejemplo 100. Los rasgueos en la guitarra son un recurso que puede explotarse en cuanto a volumen y proyección se refiere, este recurso será utilizado por el autor con el objetivo de balancear a la guitarra con la masa orquestal.

Puente 1: Este desarrolla una melodía sobre la escala de Mi menor, llegando finalmente a la tonalidad de Mi mayor.



Ejemplo 101. La escala continúa con un desarrollo del elemento rítmico constituido por el tresillo.

Tema B: Hace recordar de inmediato un lirismo depurado de la canción popular de Michoacán de principios de siglo. A diferencia del primer tema, es presentado por el piano, mientras la guitarra recrea un pequeño diálogo por medio de un acompañamiento armónico. Este tema contrasta en carácter y dinamismo, la tonalidad es Mi mayor.

52

54

Ejemplo 102. Arriba se observa el lírico tema B en el piano.

El tema B continúa, hasta llegar a una sección modulante que nos conduce al puente presentado principalmente por el piano.

Puente 2: El Puente, presenta un pasaje que inicia con un arpeggio descendente en La menor presentado por la guitarra, desarrollando posteriormente un pequeño diálogo entre ambos instrumentos, sin embargo, es el piano quien presentará el resto del puente.

tempo 60

93

97

Ejemplo 103. Al final de la frase la guitarra interviene solamente como refuerzo armónico con acordes de La menor, concluyendo con la caída al desarrollo.

Desarrollo: En la versión orquestal, Flores Méndez trata el desarrollo basándose en formar distintos grupos orquestales como dúos, tríos, cuartetos, etcétera, siempre con la participación de la guitarra.

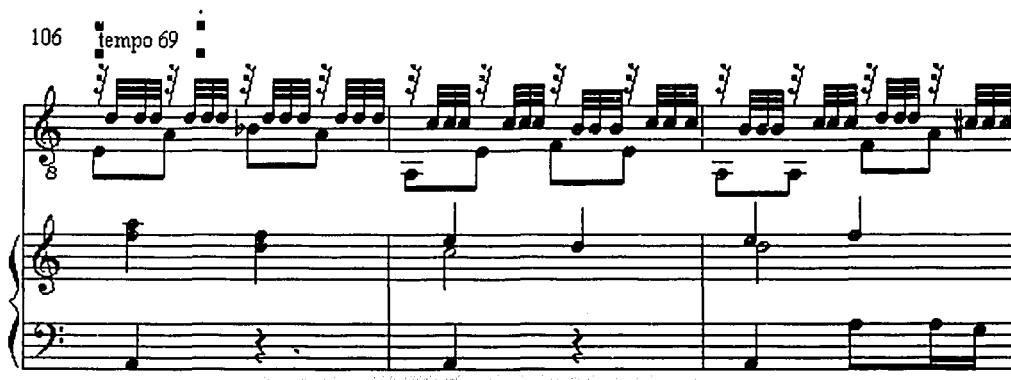
Introducción: Es una sección desarrollada por la guitarra, esta construida sobre la base de un arpeggio ascendente en La menor, el piano participa al final de la frase solo como refuerzo armónico.



Musical score for Example 104. The score is written for guitar and piano. The guitar part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The tempo is marked 'tempo 66'. The guitar part begins with an ascending arpeggio in the key of A minor, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support, with a final chord at the end of the phrase.

Ejemplo 104. Este pasaje fue elaborado aprovechando las cuerdas al aire de la guitarra.

Sección 1: Aquí Flores Méndez desarrolla un discurso a través de una nueva temática utilizando en la guitarra un recurso peculiar en ella "el trémolo".



Musical score for Example 105. The score is written for guitar and piano. The guitar part is in the treble clef, and the piano part is in the bass clef. The tempo is marked 'tempo 69'. The guitar part features a tremolo effect, with repeated notes creating a melodic line. The piano part provides harmonic support, with a series of chords and a final chord at the end of the phrase.

Ejemplo 105. El trémolo en la guitarra toma características peculiares, ya que tiene la capacidad de crear una melodía con notas repetidas así como acompañarse armónicamente. El piano desarrolla un tejido armónico, así como un diálogo con la guitarra.

Sección 2: Además del cambio de tempo, el compositor cambia la textura, desarrollando un virtuoso pasaje de la guitarra tratada como una pequeña cadenza.



Ejemplo 106. En las versiones anteriores, Flores Méndez realiza un acompañamiento armónico, yo he decidido no utilizarlo con el objetivo de no distraer al escucha de las ricas texturas melódicas desarrolladas por la guitarra.

Sección 1': Es básicamente un desarrollo de la Sección 1.

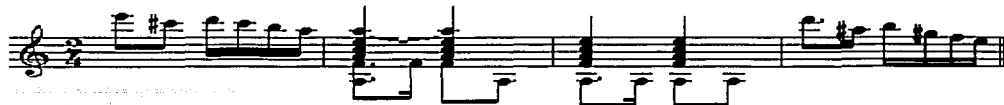
Sección 2': Es un desarrollo de la Sección 2, aquí el piano desarrolla una textura armónica más interesante que en su sección precedente, en la versión orquestal es presentada por el violonchelo.

Puente 3: Es desarrollado por el piano, mientras la guitarra realiza un acompañamiento armónico a través de un arpeggio rasgueado en la tonalidad de Re menor con novena y oncenava. La sección finaliza con la entrada a la Cadencia.

A musical score for guitar and piano in 2/4 time, marked 'largo 48'. The guitar part consists of a series of arpeggiated chords, each marked with an 's' for rasgueado. The piano part features a simple, slow-moving bass line with some grace notes and a final melodic flourish. The key signature has one flat (B-flat).

Ejemplo 107. Los acordes de la guitarra recuerdan la esencia popular del instrumento, recordemos que en México es el instrumento popular por excelencia.

Cadenza: Flores Méndez además de desarrollar motivos de algunos temas expuestos en la exposición, emplea un tema basado en una pieza del maestro Francisco Salinas, esta pieza es una canción para voz con acompañamiento de guitarra que se titula “Dime que sí”.



Ejemplo 108. El ritmo que desarrolla el acompañamiento armónico, coincide con el ritmo inicial de la “Raspa”.

Después de un amplio desarrollo de este tema, Flores Méndez crea un nuevo tema basado en un arpeggio con ritmos a cinco principalmente.



Ejemplo 109. El arpeggio utiliza posiciones fijas así como cuerdas al aire de la guitarra resultando muy idiomático. La tonalidad es Mi mayor.

Continúan a este pasaje, varios desarrollos del tema de la canción del maestro Salinas elaborados a través de distintas progresiones, posteriormente el compositor desarrolla algunos temas presentados con anterioridad. Es característico un pequeño pasaje con armónicos presentado a manera de interludio, para dar paso a la reexposición.

Reexposición: Respeta los parámetros del primer tiempo de sonata.

Coda: En su Fantasía, Flores Méndez ha desarrollado un carácter nacionalista, esta sección utilizará el ritmo base del huapango.



Ejemplo 110. En esta sección la textura será tratada como en la introducción, es decir, con la guitarra con una función de acompañamiento y el piano desarrollando el discurso melódico, por otra parte utiliza nuevamente la bitonalidad, siempre con el ritmo de huapango.

Solo hay un pequeño fragmento donde la guitarra desarrolla la melodía. En esta ocasión, el compositor utiliza un trémolo a dos dedos.

299

Ejemplo 111. La melodía esta construida por medio de intervalos de quinta y octava.

Para finalizar la obra, Flores recrea un ambiente festivo, animando cada vez más por medio del uso de la tonalidad de La mayor y recursos muy sonoros de la guitarra como rasgueos y una virtuosa escala sobre la tonalidad mencionada.

306

309

Ejemplo 112. La textura musical a crecido en todos los sentidos.

El concierto finaliza recordando el tema principal de la Cadenza en la tonalidad de La mayor.

313

316

Ejemplo 113. Después de recurrir nuevamente a la bitonalidad, Flores Méndez cierra con sonoros acordes que recrean una cadencia perfecta en La mayor.

Bibliografía

DE GRIAL HUGO

Músicos mexicanos, Diana, México, DF. 1965.

SALDIVAR, GABRIEL

Historia de la música en México, Gernika, SEP, México, DF. 1987.

HELGUERA, JUAN

La guitarra en México, La torre de Lulio, México, DF. 1996.

OTERO, CORAZON

Manuel M. Ponce y la guitarra:: ternura y pasión en la Vida del máximo compositor mexicano, Edamex, México, DF. 1997.

ALCAZAR, MIGUEL

Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: de acuerdo a los manuscritos originales, Didáctica, México, DF. 2000.

KOEGEL JOHN

"Manuel Y. Ferrer and Miguel S. Arévalo: Premier guitarist-composers in nineteenth-century California en *Inter-American Music Review*, Volumen XVI No. 2, 2000.

NAVARRO, JOSE LUIS

"Primer escuela México-Californiana de guitarra" en *Desmangue* revista del Centro Hispanoamericano de Guitarra, Tijuana, Baja California, año 7 número 2, 2000.

LORIMER, MICHAEL

Ernesto García de León: collected woks, volume I, Adela Publishing, Nueva York, 2002.

Agradecimientos

- A mis queridos maestros

• Arcadio Ceballos, Alberto Ubach, Marco Anguiano, Antonio Corona, Salvador Rodríguez, María Diez-Canedo, Aurelio León, Arturo Valenzuela, Eugenia Roubina

- A los lauderos

Agustín Enríquez, Abel García y todos los chemas (los mejores constructores del mundo)

- A mis músicos favoritos

El CGCM (Sayil López, César Lara, Carlos Valenzuela) y Franía Mayorquín

- A mis queridos amigos

Hernán Estrada y su adorable familia, René Báez, Miguel Hernández, Carlos Rivera, Fernando Mariña, Roberto González y su hermosa familia, Daniel Camero, Pablo Gómez, Hugo Peñaloza, Aiko Yamada, Vero Sedano, Federico Peón, Brun Rojas, Uriel Alatríste, Ulises Ramírez, Roberto Ruiz, Wilfrido Terrazas, Jahil Anda y Silvia Plazolla, Cecilia y Claudia, Alvarito Díaz, Güero Polanco, Pavel Steidl, Carlos Patiño, Cuahutemoc, Marina, Alberto Rubio, Paty Muñoz, Ernesto González, Mauricio Rodríguez e Ildefonso Sosa

- A mi amada familia

Papá, Nena, Beto, Carlitos, Nelly, Lupita, Gerardo, Karen, Yazmin, Lupe, Víctor, Juanjo y los que vengan. Por todo el amor y fe que en mi han depositado

- A mis alumnos

José, David, Luis, Michael, Alejandro, Marco, Citaima

- A mis niños

Dani, Pablito, Miguelín, Yajsell, Sai, Lorenzo y Gonzalo y sus adorables papás: Jorge y Estela, Roberto y Gini.

- A todos mis compañeros de clase

Noé García, Arturo Hernández, Pablito Garibay, Gabriel Arellano, Pavel Meza, Rafael Elizondo, Paco Gómez, Erika Salas, Oscar Cárdenas

- A mis compañeros de los Talleres de la OBC

René Castro, J. Ramón Crespo, Lourdes M. Cuellar, David Luna, Consuelo Martínez, María y Raúl Mendoza, Pipe Orensanz, Montserrat Rodríguez, Esteban Rodríguez, Mary L. Salinas, Pablito Varela

- Al FONCA, FOECA de Baja California, la Escuela Superior de Música y a la UNAM

- A Claudia, Karlita, Gabriela...

Gracias por todo lo que me ayudaron a lo largo de la carrera.