UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

ENM
UNAM

NOTAS AL PROGRAMA

OPCION DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-GUITARRA-

PRESENTA

RICARDO REYES PAZ

ASESORA: **DRA. EVGUENIA ROUBINA MILNER**

MEXICO, D. F. **2004**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Seguir un sólo camino es retroceder

Igor Stravinsky

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Ricardo Reyes Paz

FECHA: 20 / Enero / 2004

FIRMA:

DEDICATORIA

A mis padres:

Laureano Alberto Reyes Palomera

Martha Paz de Reyes

Por apoyarme de manera total en mi carrera.

A mi esposa e hijo:

Fanny y Leonardo

Por ser mi fortaleza y razón de existir.

A mi hermano:

Eduardo

Y al más importante:

A Dios

AGRADECIMIENTOS

Dra. Evguenia Roubina Milner

Mi gratitud por su valiosa orientación sin la cual hubiese sido imposible consumar la presente investigación.

Mtro. Luis Robert Díaz

Por revelarme el arte musical

Mtro. Juan Carlos Laguna Millán

Por enseñarme el verdadero arte de tocar la guitarra

Mtro. Humberto Hernández Medrano

Mi respeto y admiración al gran pedagogo y compositor

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Música

PROGRAMA

Preludio, Fuga y Allegro BWV 998 en Re mayor — Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite en la menor — Manuel M. Ponce (1882-1948)

Preludio
Allemande
Sarabande
Gavotte I-II
Gigue

Concierto del Sur para guitarra y orquesta en reducción a piano* — Manuel M. Ponce (1882-1948)

Allegretto
Andante
Allegro moderato e festivo

La Historia del Tango para flauta y guitarra** — Astor Piazzolla (1921-1992)

Burdel 1900
Café 1930
Nightclub 1960
Concierto de Hoy

***Pianista acompañante: Fanny Guevara Briseño**
***Flautista acompañante: Víctor Ibarra Cárdenas**

ÍNDICE

I. Introducción _____ 5

II. Preludio, Fuga y Allegro BWV 998 para guitarra en Re mayor de Johann Sebastian Bach (originalmente para laúd en Mi bemol mayor) _____ 7

III. Suite en La menor para guitarra sola de Manuel M. Ponce _____ 26

IV. Concierto del Sur para guitarra y orquesta de Manuel M. Ponce _____ 52

V. Historia del tango para flauta y guitarra de Astor Piazolla _____ 85

VI. Bibliografía _____ 109

VII. Hemerografía _____ 111

VIII. Discografía _____ 112

IX. Fondo Especial _____ 113

X. Anexos _____ 114

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se desarrolló en torno a las obras que conforman el programa del examen profesional para obtener el título de Licenciado Instrumentista –Guitarra– en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El período histórico de estas composiciones musicales comprenden los siglos XVIII al XX y fueron seleccionadas cuidadosamente de acuerdo con su importancia dentro de la historia de la guitarra. En este sentido la razón de incluir dos obras de Manuel M. Ponce obedece a su valiosa aportación a la literatura guitarrística del siglo XX.

En lo que respecta a la interpretación musical, el compromiso artístico que asume hoy en día el intérprete de guitarra es cada vez mayor no sólo por la solvencia técnica que requiere para ejecutar las obras satisfactoriamente, sino por el conocimiento histórico-social y estético que debe poseer sobre una determinada obra para que pueda justificar sus criterios artísticos e interpretativos. Para lograr este objetivo se consultó una extensa bibliografía, así como diversos artículos publicados en las revistas nacionales e internacionales especializadas, sobre cada uno de lo temas aquí expuestos.

Especialmente relevante para esta investigación fue el epistolario de Andrés Segovia a Ponce ya a partir de este material se pudo profundizar acerca de la colaboración entre estos dos artistas e indagar sobre las numerosas modificaciones de ciertos pasajes musicales que el guitarrista español había sugerido a Ponce.

Una parte sustantiva de la investigación se relaciono con el análisis comparado entre la versión Peer 1970 del *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce y los manuscritos originales del compositor preservados en el Acervo Ponce de la ENM, donde se pudo descubrir el borrador

de este *Concierto* el cual hasta ahora no ha sido aludido por ninguno de los estudiosos en el ramo.

El trabajo de investigación comprendió también el análisis comparativo de las diferentes propuestas interpretativas de cada una de las obras a través de las grabaciones más reconocidas por la crítica especializada, con el fin de establecer un adecuado concepto de interpretación que estuviera en concordancia a la idea estética de cierto compositor.

La estructura adoptada para este trabajo comprende la exposición de los datos más relevantes de la vida de cada compositor, la ubicación de las obras en el contexto histórico y sociocultural, análisis estilístico, tonal, formal y temático de las composiciones, observaciones sobre la problemática técnica de la interpretación y sus posibles soluciones, y finalmente, las conclusiones.

Los beneficios de esta investigación para su autor como intérprete y pedagogo de guitarra son cuantiosos, ya que incitan a considerar el hecho de que antes de ejecutar una composición musical es necesario realizar un análisis profundo de todos los elementos que la componen.

El estudiante de guitarra, profesor, historiador y musicólogo podrán encontrar en este trabajo importante material de consulta que les auxiliará en la comprensión de las características generales de los diversos estilos de interpretación musical.

PRELUDIO, FUGA Y ALLEGRO BWV 998 PARA GUITARRA EN RE MAYOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH (ORIGINALMENTE PARA LAUD EN MI BEMOL MAYOR)

El laúd, un instrumento de origen persa fue albergado por los árabes quienes lo introdujeron en Europa en el siglo VIII, después de haber irrumpido en la isla italiana de Sicilia y fundar el Imperio Musulmán en España. Los tártaros y los hunos, ambos pueblos de origen mongólico, conocieron las variantes del laúd del Asia Oriental como el *pi-p'a* chino e implantaron también su uso a su llegada al viejo continente.[1]

En algunas fuentes de los siglos IX al XII se ha especulado sobre la posible presencia de laúdes en los frescos de San Miguel de Lillo (850), Beato de San Miguel de Escalada (926) y en el Capitel de los músicos de la catedral de Jaca (1050), sin embargo, estas representaciones no nos permiten sostener esta conjetura, ya que se trata de instrumentos derivados de una época anterior a las invasiones de los árabes. Por el contrario, en el Códice de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio (1221-1284) se puede observar con detalle a músicos cristianos pulsando laúdes árabes.[2]

El nombre árabe de este instrumento *ud* o *al ud* del que derivan etimológicamente todas las maneras de referirse a él en las lenguas europeas[3], significa "madera" o, según Curt Sachs (1930) "vara flexible".

El laúd es un cordófono pulsado que representa una caja de contorno periforme y fondo ventrudo, compuesto por costillas también llamadas duelas, un mástil con trastes a distancia de

---

[1] Véase Van Hoek, Jan Anton, *Polifonía y Guitarra en la Música Antigua*, Argentina: Ricordi Americana, 1977, p.9.

[2] Véase Rey, José, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo VI, España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p.783.

[3] Laúd (español), Luth (francés), Lute (inglés), Lûte (alemán antiguo), Laute (alemán moderno), Luit (holandés), Lutnia (polaco) y Liuto en italiano (véase Van Hoek, Jan Antón, *ibid.*,p.9).

semitono y clavijero angulado con clavijas laterales. Comúnmente los laúdes utilizaban cuerdas de tripa de carnero, material del que también se hacían los trastes. En su tapa solían llevar uno o varios rosetones. Durante los siglos XIV y XV el laúd poseía cuatro o cinco órdenes, formada cada orden por dos cuerdas a excepción de la más aguda –la prima– que, generalmente, era simple y recibió el nombre de *chanterelle*.[4] Se piensa que este quinto orden fue añadido por un prodigioso músico y poeta del siglo IX que llegó a la corte cordobesa procedente de Bagdad llamado Abu al Hasan Ibn Ali Ibn Nafi (789-857), más conocido como Ziryab .[5]

El laúd hispano-arábigo influyó en la construcción de otros instrumentos que florecieron posteriormente en Europa como fueron: los laúdes con el cuerpo en forma de media pera y fondo convexo; los laúdes de tipo portugués –con fondo menos abombado– y la familia de la guitarra –con fondo plano y su cuerpo en forma de ocho–. Los laúdes portugueses no tuvieron una repercusión importante fuera de la península ibérica siendo reemplazados gradualmente por los miembros de la familia de la guitarra. Todo lo contrario sucedió con los laúdes en forma de media pera, cuya influencia en la vida musical europea fue muy intensa, particularmente, en su participación en la música cortesana y de cámara.[6]

---

[4] *ibíd.*,p.9.

[5] Ziryab era un auténtico polígrafo, poeta, literato, astrónomo geógrafo pero ante todo era un excelente músico. Ziryab había sido en la ciudad de Bagdad el alumno más aventajado de dos importantes músicos de la corte de Harún ar-Rashid, como fueron Ibrahim Mahán de Kufa (803) y su hijo Ishaq (849) quien al ver las cualidades con las que estaba dorado Ziryab y que podían opacar las suyas, presa de la envidia, le obligó a abandonar la capital abbasí. Referente a las cuerdas del laúd, Ziryab decía "Las cuatro cuerdas tradicionales encuentran su equilibrio en el universo. Ellas representan los símbolos de los cuatro elementos: el aire, la tierra, el agua y el fuego. Sin embargo, sus timbres particulares ofrecen analogías con los humores y temperamentos que no existen en la naturaleza, He coloreado las cuerdas para indicar su correspondencia con la naturaleza humana: la primera, roja, representa la sangre; la segunda, blanca, representa la flema; la tercera, amarilla, es la bilis, la cuarta negra, la atrabilis y la quinta cuerda es la que ocupa el lugar principal: es la del alma" (véase Farmer, George Henry, *History of Arabian Music*, Londres: Weatherhill, 1996, p.154).

[6] Para comprender más fácilmente la evolución morfológica del laúd desde su origen hasta el siglo XX, se puede consultar la tabla genealógica presente en este estudio, así como la descripción gráfica que le acompaña donde se exhiben los distintos miembros de las familias de la guitarra y el laúd (véase anexos: Tabla 1 y 2. Nota: Estas ilustraciones fueron extraídas del libro de Jan Anton Van Hoek,, *ibíd.*., p. 50 y 51).

Es importante hacer notar la similitud que existía entre el laúd renacentista y la guitarra en cuanto a su afinación: mi-si-fa sostenido-re-la-mi y mi-si-sol-re-la-mi, respectivamente. Sin embargo en el siglo XV y XVI en países como Italia y Alemania era frecuente afinar el laúd de manera más grave o más aguda como se puede observar en el siguiente esquema:

Siglo XV	Italia	re-la-mi-do-sol
Siglo XVI	Italia	sol-re-la-mi-do
		la-mi-sol-re-la
		sol -re-la-fa-do-sol
	Alemania	re-la -mi -si-sol-re

Casi todos los laúdes barrocos tenían la siguiente afinación: fa-re-la-fa-re-la, con seis u ocho bordonas afinadas en proporción a una escala diatónica descendente. Las bordonas no se colocaban sobre el mástil, sino a un costado de éste, de tal forma que solo podían ser tocadas al aire.[7]

Aproximadamente en el año 1500 las técnicas en la fabricación de las cuerdas mejoraron notablemente lo que hizo posible extender el rango sonoro del laúd agregándole un sexto orden. Esta modificación logro restaurar la vieja afinación simétrica asignada al laúd de cuatro órdenes: 4ª, 3ª, 4ª permaneciendo la sucesión de los intervalos en: 4ª, 4ª, 3ª, 4ª, 4ª.

Los laudistas, músicos de gran virtuosismo y alto grado de preparación, desarrollaron su arte en la península itálica durante el siglo XVI. Entre ellos figuraban Vincenzo Capirola (siglo

[7] Los laúdes con un número alto de bordones eran llamados *archilaudes*. La *tiorba* nació de la aplicación de una segunda serie de clavijas sobre la prolongación del mástil. De la *tiorba* aparece el *chitarrone* de dimensiones mayores convirtiéndose en el contrabajo de la familia del laúd (véase *ibid.*,p.12).

XVI), Francesco Canova da Milano(1497-1543), Vincenzo Galilei (1533-1591), Simone Molinaro (1565-1615) y Arcángelo Corelli (1653-1713). Las composiciones de cada uno de ellos fueron publicadas en Venecia por la reconocida empresa Petrucci la cual igualmente imprimió seis volúmenes de música para laúd en tablatura entre los años de 1507 y 1511 bajo el título de *Intabulatura de lauto* que contienen una recopilación de casi todas las composiciones realizadas en esa época.

En la segunda mitad del siglo XVI en Polonia destacaron los laudistas Diomedes Caro, Wojciech Adalbert Dlugorai y Jakub Pola. En Gran Bretaña figuraron John Jhonson, Anthony Holborne, Robert Morley y el más famoso de todos ellos John Dowland (1562-1626), compositor y laudista de la corte de Christian IV de Dinamarca cuyas piezas para laúd recopiladas en tres volúmenes bajo el título *Lachrymae* muestran su mayor legado artístico. La escuela francesa de laúd disfrutó de una continua evolución y popularidad representada por tres generaciones de laudistas. De la primera generación pertenecen Antoine Francisque (1570-1605), autor del libro *Thesor de Orphee*, Pierre Attaingnant, Jean Maillard, Jean B. Besard (1567-1625), editor de una serie de volúmenes llamados *Thesaurus harmonicus* (1605) y Adrien le Roy (1540-1599), editor musical y laudista, cuyo libro *Instruction de partir toute musique en tablature de luth* fue publicado en el país galo en 1557.

La segunda generación de los laudistas franceses está representada por Nicolas Vallet (1583-1626) y Enemond Gaultier (1575-1651). Las dos figuras más importantes en la tercera generación fueron Denis Gaultier (1600-1672), cuya obra titulada *La rhetorique des dieux* significó la cima del laúd en Francia, y Robert de Visée (1650-1725) quien fue más conocido como guitarrista.[8]

[8] Véase Limón, Daniel, *La Guitarra*, Puebla: Benemérita Universidad, 1993, pp.33 y 34.

Entre las numerosas causas que ocasionaron la vertiginosa decadencia del laúd a fines del siglo XVI y comienzos del XVII se puede mencionar la complicada lectura de su sistema de notación musical, la dificultad que implicaba su correcta afinación[9], el comprometido estudio de la técnica en pos del dominio del instrumento y la principal de todas ellas: el clave. Precursor del piano, con dos teclados normalmente, el clave tenía unas cuerdas de acero que eran puestas en resonancia, gracias a unos fragmentos de pluma de cuervo colocadas a los extremos de cada tecla. De más fácil ejecución que el laúd, este instrumento de teclado albergaba una mayor sonoridad y podía sostener acompañamientos prolongados con mayor eficacia, así como dirigir un conjunto de otros instrumentos.

El reconocido laudista y compositor alemán Ernst Gottlieb Baron (1696-1760) realizó en 1727 un importante tratado teórico sobre el laúd alemán con el título de *Historich Theoretisch und Practische Untersuchung des Instruments der Lauten* en el que dedicó un extenso capítulo para hablar de las razones que condujeron al ocaso en la ejecución de este instrumento.[10] Sin embargo, en Alemania, el arte del laúd logró reavivarse hasta alcanzar su apogeo, gracias a importantes exponentes del instrumento, entre los cuales se puede señalar a Conrad Paumann (1440-1473), Hans Neusidler (1508-1563), autor de un tratado llamado *Tantz Wascha Mesa*, Isaías Reusner (1636-1679), quien escribió cuatro libros de *Suites* para laúd y gran cantidad de música sacra, Johann Pachelbel (1653-1706) y Sylvius Leopold Weiss (1686-1750), protagonista vital en la historia del instrumento, cuyas composiciones se distinguen por tener

---

[9] El compositor y escritor alemán Mattheson hizo una observación de manera humorista de lo embrollado que resultaba el poder afinar el laúd diciendo: "Si un laudista logra vivir ochenta años, seguramente tendrá que dedicar sesenta años de su vida para poder lograr afinar el laúd. Lo peor de todo es que en medio de cientos de músicos no profesionales solo dos serán capaces de afinarlo correctamente. Aún más, existe el problema con sus deficientes cuerdas, especialmente la *chantarelle*, así como sus trastes y clavijas. He escuchado que es más costoso en París mantener un laúd que un caballo" (véase Farstad, Kjetil Per, "German Galant Lute Music in the Eighteen Century" en *Guitar Review*, No.123, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 2001, p.19).

[10] Otro importante músico, el laudista Thomas Mace, describió en su estudio llamado *Musick's Movement* (1676) los numerosos prejuicios que existían en aquella época en torno a la práctica del laúd, por ejemplo: ser un instrumento para ser tocado solo por las mujeres y de gran dificultad para lograr su aprendizaje, tener una influencia negativa en los jóvenes quienes según se creía se tornaban ociosos e improductivos y estar fuera de moda (*cfr.* p.19).

un estilo netamente alemán como resultado de haber combinado el estilo francés con el italiano.[11]

Diversas investigaciones apoyan la idea de que Johann Sebastián Bach (1685-1750) no solamente compuso una cantidad de obras para laúd sólo, sino que, inclusive llego a tocarlo. La argumentación empleada para esta aseveración está basada en los frecuentes contactos que el compositor mantuvo con los principales laudistas de su tiempo, tales como los prestigiosos virtuosos, S. L. Weiss, Johann Christian Weyrauch, J. Kropfgangs y E. G. Barón, así como la inclusión del laúd como instrumento acompañante en sus obras *Oda Fúnebre* BWV 198 (1727) y en la Aria no.31 Betrachte meine Seele de la Pasión según San Juan BWV 245. Otra posibilidad aunque remota de que Bach pudo haber tenido cierta experiencia en la ejecución del laúd se deriva en una carta de recomendación que Bach escribiera para su alumno Johann Ludwig Krebs, en la que dice que "se distingue musicalmente entre nosotros por su maestría al clave, el violín y el laúd, no menos que en la composición".[12] Acertado es hacer hincapié que Bach estuvo íntimamente relacionado con la rica variedad de instrumentos usados en su época. Puede darse por hecho el que no siempre estuviera totalmente satisfecho con todos ellos, particularmente, aquellos que tenía a su disposición y que se encontraban en malas condiciones y necesitaban repararse. Esta pudo haber sido una de las razones del porqué adquirió una muy grande colección de instrumentos entre los que figuraban un laúd y dos laúdes-clave; estos dos últimos fueron supuestamente ideados por el propio Bach quien alrededor de 1720 le comisionó a un ebanista de Cöthen la construcción del primer laúd-clave o *Lautenwerck*. Otro instrumento de este tipo fue construido bajo el mandato del compositor

---

[11] El estilo alemán reconocido como el tercero de los estilos nacionales se caracterizaba por su marcada tendencia a usar una textura sólida de tipo armónico y contrapuntístico. En su papel de mediador entre los dos polos, dio pie a la reconciliación de las opuestas técnicas francesa e italiana en una unidad más compleja (véase Bukofzer, Manfred F., *La música en la época Barroca de Monteverdi a Bach*, Madrid: Editorial Alianza, Música,1986, p.269).

[12] Véase Kolneder, Walter, *Guía de Bach*, Madrid: Editorial Alianza Música, 1996, p.226.

dos décadas más tarde por el artesano Hildebrand.[13] El laúd-clave probablemente tenía un sonido de mayor suavidad y quietud que el clavecín normal. El aspecto morfológico de este instrumento es incierto ya que según Rudolf Richter después de observarlo en una exhibición de instrumentos en Stuttgart, mencionó que tenía un parecido con el clavecín con una extensión pequeña y sus cuerdas eran de tripa. En oposición a lo anterior, Johann Agrícola Friedrich (1720-1774), alumno de Bach, recordó haber visto un laúd-clave alrededor de 1740 cuyo aspecto en nada se parecía al clavecín.[14] Otras reproducciones fueron hechas posteriormente por los artífices Ammer en 1931 y por Martín Sassman en 1962.

Tocante al tema de las obras de Bach para laúd solo, es importante mencionar que la autoridad reconocida de la obra de Bach a nivel mundial, la *Bachgesellschaft*, no certifica las siete obras para laúd como composiciones destinadas originalmente para este instrumento. Probablemente se debe a que el compositor solía realizar numerosas adaptaciones, arreglos y transcripciones de obras ajenas o propias para otros instrumentos, lo que dificulta el encontrar la versión original. El *Preludio en Do menor BWV 999* para laúd de Bach, según el investigador Walter Kolneder se trata, en realidad, de una transcripción de una obra para clave del mismo compositor. Otro ejemplo en este mismo sentido lo podemos encontrar en otra de sus obras para laúd, la *Suite en Mi mayor BWV 1006ª*, que se localiza en la *Partita No.3 BWV 1006* para violín solo. Ya que es inexacta la información disponible hasta el día de hoy acerca del número de obras originales para laúd solo que fueron compuestas por el compositor alemán, se contabilizarán como admisibles siete obras en base a lo comúnmente aceptado por la comunidad guitarrística mundial.

---

[13] Este instrumento fue descrito por el organista Jacob Adlung en su tratado *Musica Mechanica Organoedi* (1762) de la siguiente manera: "En el año de 1740 aproximadamente un laúd-calvecín fue hecho en Leipzig por Mr. Zacharias Hildebrand con especificaciones hechas por Mr. Johann Sebastián Bach. Tiene cuerdas de tripa y algo llamado *Octavchen*, es decir, una pequeña octava con cuerdas de bronce. En realidad suena más a tiorba que a laúd" (veáse Schweitzer, Albert, *J. S. Bach*, tomo I, Nueva York: Dover Publications, 1966, pp. 203 y 204).

[14] Veáse Badura Skoda, Paul, *Interpreting Bach at the Keyboard*, New York: Oxford University, 1995, p. 148.

La primera composición es la *Suite en Mi menor BWV 996* (1708-1717). De su estancia en Köthen, Bach compuso el ya citado *Preludio en Do menor BWV 999* (1720) y la *Partita en Mi mayor BWV 1006ª* (1724). Las cuatro obras restantes fueron realizadas por el compositor en Leipzig: la *Fuga en sol menor BWV 1000* (1725), inspirada en el segundo movimiento de la *Sonata en Sol menor* BWV 1001 para violín solo; la *Suite en Sol menor BWV 995* (1731) que es una transcripción de la *Suite No.5 BWV 1011* para violonchelo solo; la *Partita en Do menor BWV 997* (1741) compuesta expresamente para laúd y adaptada posteriormente al clave; y el *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998* (1740), obra de la cual se ocupa el presente estudio.

Antes de dar comienzo a la exposición detallada de la composición referida es conveniente ahondar acerca de la forma musical polifónica denominada fuga.

La fuga representa el desarrollo final y más sofisticado del contrapunto tonal, el fin de una larga evolución que incluye las etapas de heterofonía, polifonía, contrapunto, imitación, canon y alteración rítmica.[15] Puesto que la fuga incluye muchas de estas técnicas puede ser observada ampliamente como una colección libre de variaciones contrapuntísticas de un tema central. Sin embargo, las variaciones son demasiado dispares en carácter para ser considerada una forma estereotipada. Una fuga verdaderamente lograda produce un sentido de acumulación de tensión, resultante en parte de la complejidad creciente de los artificios contrapuntísticos que incluyen:

El sujeto: La fuga hace uso de temas claramente definidos llamados sujetos, individualizados por una cabeza-motivo que se localiza en su comienzo, y que ocasiona la atención del oyente a cada re-entrada del sujeto.

La respuesta: La imitación del sujeto, llamada respuesta aparece a la quinta por lo que modula temporalmente a la región de la dominante. En las piezas fugadas aparecen dos clases de

[15] Véase La Rue, Jan, *Análisis Del Estilo Musical*, España: Editorial Labor, 1989, p. 135.

respuestas, las respuestas reales – que efectúan simplemente una transposición del sujeto sobre el quinto grado– y las respuestas tonales –que intentan evitar las dislocaciones armónicas de las constantes modulaciones a las dominantes, por medio de la alteración del contorno del sujeto lo suficiente como para volver a la tonalidad de la tónica–.

El contrasujeto: Es el contrapunto libre que acompaña al sujeto o la respuesta. El contrasujeto estimula los puntos de menor actividad como los silencios que aparecen en la idea temática principal y proporciona un material secundario para etapas posteriores de la fuga.

La exposición: La exposición característica de la fuga acumula una sucesión de entradas del sujeto y de la respuesta, alternándose sobre el primer y el quinto grados de la escala hasta que todas las voces han hecho su entrada.

El divertimento o episodio: Consiste en una serie de imitaciones cercanas, constituidas por fragmentos del sujeto, del contrasujeto y de la Coda, o de las partes libres escuchadas en la exposición, y están combinadas de tal manera que su conjunto forma una línea melódica ininterrumpida y enlaza de forma natural las entradas del sujeto y de la respuesta en los tonos vecinos del tono principal del sujeto.

La contraexposición: Es una segunda exposición que tiene solamente dos entradas. Difiere de la exposición en que el orden de sus entradas es inverso al que caracteriza a la exposición; es decir, que la primera entrada hace escuchar la respuesta y la segunda el sujeto.

El Estrecho: La palabra estrecho de *stretto*, participio pasado del verbo italiano ***stringere***, ***apretar*** que se refiere a la estrechez describe claramente el acortamiento que han experimentado los intervalos de tiempo entre las sucesivas entradas que el sujeto recibió en la exposición, lo que produce que esas entradas den ahora la sensación de meterse unas en otras en una sucesión rápida que proporciona un clímax ideal a la fuga.

El Pedal: Consiste en mantener durante un número determinado de compases una misma nota, en una o varias voces. Se hace generalmente sobre la dominante o sobre la tónica, pero en casos excepcionales, se puede hacer sobre cualquier otro grado de la escala. El papel del pedal es afirmar el tono principal de la fuga y contribuye a intensificar la trama del discurso musical y a reavivar su interés.

La fuga alcanzó el apogeo de su estructura, técnica y fuerza expresiva en las obras instrumentales de Johann Sebastián Bach quien representó la última etapa del estilo barroco alemán. Como ejemplo de esto se encuentra el *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998*, obra aparentemente escrita en 1740 en Leipzig.

El manuscrito de esta composición cuyo resguardo está actualmente a cargo del Colegio Ueno de Tokio, Japón, muestra en su primera página el título: *prelude pour la luth ó cembal*. La incertidumbre en aceptar que se trata de una composición para laúd se debe principalmente a dos razones; la primera tiene que ver con la tonalidad empleada Mi bemol mayor, que no es propia de dicho instrumento ya que dificulta considerablemente su interpretación. La segunda se refiere al uso del doble pentagrama con la clave de Do en el pentagrama superior y la clave de Fa en el pentagrama inferior, en lugar de recurrir a la tablatura, método de notación musical característico del laúd.[16] Además, el método de notación utilizado en los compases 78 al 96 de la tercera y última pieza –*Allegro*– se transforma en tablatura de órgano.[17]

---

[16] La tablatura consistía en un juego de líneas que representaban las cuerdas. Los trastes, se indicaban mediante letras: a= cuerda al aire, b= primera posición, c= segunda posición, etc. El ritmo se señalaba con unas notas pequeñas sobre las líneas. Distintos tipos de tablatura se emplearon en Europa, por ejemplo, la tablatura vertical que se usó en Alemania (presumiblemente fue inventada por Conrad Paumann 1473) y la horizontal que fue utilizada en Francia, España e Italia. En las tablaturas italianas y españolas, la primera cuerda estaba indicada por la línea inferior mientras que en otros sistemas se representaba con la línea superior. Otra técnica de escritura musical llamada *intavolatura alla napolitana* fue utilizada en esta misma época, sin embargo, a fines del siglo XVII la tablatura francesa sustituyó a las otras casi por completo (véase Van Hoek, Jan Anton, *ibid.*, p. 13).

[17] Una transcripción de estos compases en notación moderna fue realizada por Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). La pérdida de esta transcripción fue reportada por F. A. Roitzsch en la edición Peters y también por Alfred Dörffel en el Bach-Gesellschaft. Lamentablemente, el Colegio Ueno Gakuen de Tokio, Japón ya no permite reproducir el manuscrito de esta obra en facsímile. De acuerdo al guitarrista Frank Koonce, en 1977 fue publicado un facsímile en la edición Mel Bay por Michael Lorimer que mostraba la obra completa (véase

Los argumentos anteriormente mencionados nos llevarían a admitir que esta obra no fue destinada para el laúd, sin embargo, la principal referencia que nos detiene para reconocer esta idea tiene que ver con el autógrafo de Bach que aparece en el manuscrito y que a la letra dice *Prelude pour la Luth o Cémbal.* De esta indicación podemos incluso, deducir que el *Preludio* fue la única pieza que el compositor asignó para el laúd o el clavecín. El abanico de opciones nos lleva a una encrucijada cuya posible solución se halla después de analizar la obra misma. Los recursos técnicos característicos del laúd –rasgueado, punteado y enganchado– son adecuados para la interpretación de esta composición, sin embargo, la guitarra es el instrumento que heredó este beneficio y que continua desempeñándolo hasta el día de hoy.

Numerosos guitarristas, como Andrés Segovia (1893-1987), Elliot Fisk (1954), Karl Scheit (1909), Philip Hii, Frank Koonce y Abel Carlevaro (1918-2001), entre otros, han hecho redacciones del *Preludio, Fuga y Allegro* en la tonalidad de Re mayor, por lo que se ha tomado la decisión de analizar esta composición en la tonalidad señalada.

El preludio servía para realizar improvisaciones en las que los laudistas y clavecinistas verificaban la afinación de sus instrumento. Durante el siglo XVII y principios del XVIII el preludio seguido de una fuga o de un grupo de danzas fue una práctica común entre los compositores de la época como Dietrich Buxtehude (1637-1707), Georg Böhm (1661-1773) y Johann Sebastián Bach.

En la pieza introductoria de la obra que nos atañe –el *Preludio*– podemos encontrar una simetría en cada una de sus secciones como se muestra en el siguiente esquema:

Koonce, Frank, *The Solo Lute Works of Johann Sebastián Bach*, San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company, 1987, p.8).

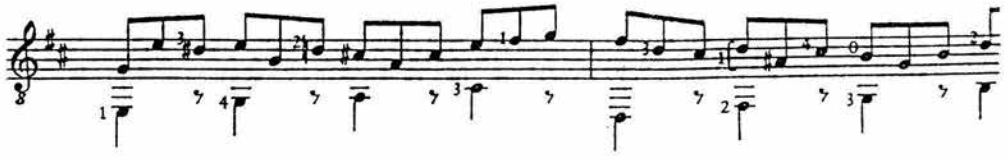
Compases	Secciones	Tonalidades
1 al 5	A	Re mayor / La mayor
6 al 10	B	La mayor / Mi menor
11 al 14	Progresión	Mi menor / Re mayor Do # menor / Si menor
14 al 18	C	Si menor / Fa # menor
19 al 24	Progresión	Fa # menor / Si mayor / Mi menor / La mayor / Re mayor
25 al 29	D	Sol mayor / Re mayor
30 al 35	Progresión	Re mayor / Do # menor / Si menor / La menor
36 al 41	Preparación de cadencia	Re mayor / Sol menor
42 al 47	Coda	Re mayor

A lo largo del *Preludio* el motivo rítmico melódico predominante está constituido por una figura de negra y once octavos que son los responsables del discurso musical. Este motivo se presenta en los tonos vecinos de Re mayor, La mayor, Si menor y Sol mayor (ejemplo musical 1):

Ejemplo musical 1

En el compás once aparece la primera progresión, la cual se desplaza descendentemente, a través de las tonalidades de Mi menor, Re mayor, Do sostenido menor y Si menor. Esta progresión utiliza el motivo rítmico melódico ya descrito (ejemplo musical 2):

Ejemplo musical 2

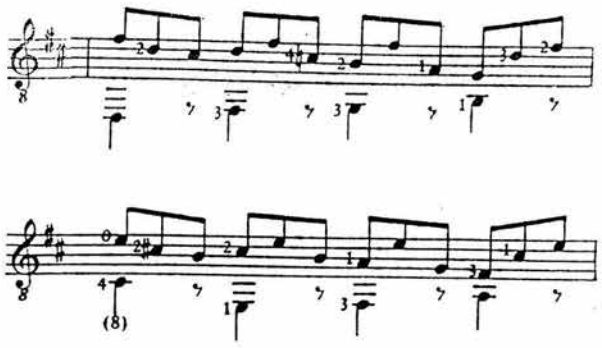


Una segunda progresión se despliega por quintas justas descendentes –compases 19 al 22– empleando el compositor las tonalidades de Fa sostenido menor, Si mayor, Mi menor y La mayor (ejemplo musical 3)

Ejemplo musical 3

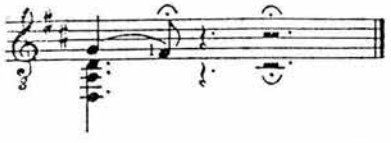
Dentro de esta pieza de introducción una última progresión se presenta del compás 30 al 35. Las tonalidades empleadas para este pasaje musical son: Re mayor, Do sostenido menor, Si menor y La menor con una breve extensión modulante a Re mayor (ejemplo musical 4):

Ejemplo musical 4



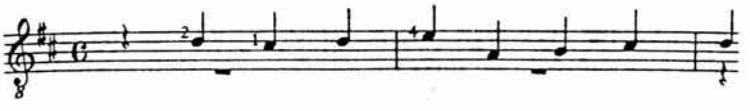
En los compases 42 al 47 se exhibe la *Coda* con el motivo rítmico inicial y finaliza con una apoyatura larga resuelta dentro del acorde del primer grado de Re mayor (ejemplo musical 5):

Ejemplo musical 5



Los artificios contrapuntísticos de la fuga[18] anuncian la presencia del tema o sujeto el cual se mantiene en el tono principal de Re mayor y cuya respuesta es real en la región de la dominante (ejemplo musical 6):

Ejemplo musical 6



[18] Para comprender el procedimiento musical del compositor en la realización de esta fuga se ha incluido en el presente estudio un esquema que será de gran ayuda (véase anexos: Tabla 3).

La última pieza –*Allegro*– posee una estructura binaria, donde sus partes son asimétricas entre si. La primera sección comienza en la tonalidad de Re mayor y posteriormente modula hacia la dominante para llegar a una barra de repetición, la que separa a las dos grandes secciones de esta pieza. La segunda sección inicia en la dominante para concluir en la tónica con otra barra de repetición, indicando que cada sección se repite dos veces. El siguiente esquema ilustra con mayor claridad este procedimiento:

Secciones	A	B
Tonalidades	Re mayor / La mayor	Re mayor / Sol mayor / mi menor / La mayor / Re mayor
Compases	1 al 32	33 al 96

El carácter luminoso y vigoroso de esta pieza, así como lo referente a su estructura, nos recuerda a otra de sus composiciones: el Allegro del *Concierto No. 3 de Brandenburgo* en Sol Mayor para cuerdas y continuo (1718).

En el *Preludio, Fuga y Allegro*, al igual que en la música barroca en general, el guitarrista debe comprender el pensamiento musical del siglo XVIII y aplicar este conocimiento con el propósito de lograr una interpretación apropiada en su instrumento. El investigador Manfred F. Bukofzer, al referirse a los aspectos de la interpretación, menciona que ëstos "dan pie a un gran número de cuestiones embrolladas, ya que han dejado de tener contacto con el hecho fundamental de que en la música barroca la notación de la partitura y la partitura de la interpretación no siempre coincidían". Es decir, que la notación no era más que un perfil esquemático de la composición y el intérprete era el responsable de plasmar y, probablemente, ornamentar su contorno estructural.[19]

[19] Véase F. Bukofzer, Manfred, *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Madrid: Editorial Alianza, Música 1947, p.376.

Durante el siglo XIX la música de Bach fue frecuentemente interpretada de una manera romántica en casi todos los instrumentos y la guitarra no fue la excepción. La llamada guitarra moderna[20] fue representada por el extraordinario guitarrista español Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909). Si bien es cierto que Tárrega reformó notablemente la técnica del instrumento, su aportación técnica como el uso frecuente del apoyando en la línea melódica no es aplicable a la música polifónica.

El interés por la interpretación histórica auténtica fue favorecida después del advenimiento de reformadores como *Arnold Dolmetsch* con su libro *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*.

Referente al tema de la ornamentación barroca, durante el siglo XVIII existía una distinción entre el embellecimiento esencial y el arbitrario. Los ornamentos esenciales, como las apoyaturas, trinos, mordentes, etc., fueron señalados por símbolos y compilados en numerosos libros, mientras que los ornamentos arbitrarios se ejecutaban de manera libre, por lo que no eran escritos. Si se analiza el desarrollo de los símbolos de la ornamentación en los dos siglos en los cuales Bach vivió podemos deducir que en algunas ocasiones los mismos ornamentos tenían distintos nombres en diferentes ciudades y por el contrario los mismos nombres de los ornamentos se ejecutaban de diferentes maneras. Durante el siglo XVII en Alemania se podían encontrar indicios del uso de símbolos de ornamentación de origen italiano o francés, sin embargo, éstos no siempre tenían el mismo significado que poseían en cada uno de estos dos países. Cuando observamos los más importantes ornamentos y su desarrollo en la era barroca notamos, por ejemplo, que el trino fue sometido a numerosas modificaciones, mientras que el

[20] La guitarra moderna fue creada a fines del siglo XIX por el gran constructor Antonio Torres Jurado (1817-1892). El resultado fue un instrumento de mayor expresividad y sonoridad que sus antecesores como el laúd, la tiorba y la vihuela (véase Van Hoek, Jan Anton, *Polifonia y Guitarra en la Música Antigua*, Argentina: Ricordi Americana, 1977, p. 12).

mordente permaneció prácticamente igual y el trino corto o *pralltriller* hasta 1750 no tenía un nombre y signo definido.

En relación con las primeras referencias al uso del vibrato el investigador Bukofzer señala que estas aparecieron en las instrucciones para laúd de Mersenne y Thomas Mace. Bukofzer sostiene que dichos estudios constituyen una prueba inequívoca de que el vibrato, al igual que el crescendo, era un ornamento especial, y se indicaba mediante un signo propio. Sólo se podía utilizarse en momentos especiales y con discreción. La idea de interpretar empleando siempre el vibrato era tan absurda para los músicos barrocos como la del uso continuo del registro de trémolo en el órgano.

La observación de cada uno de los aspectos de la ornamentación ya expuestos deben ser considerados por el guitarrista que desea ejecutar correctamente la música antigua, concretamente el *Preludio, Fuga y Allegro* de Bach. Para ello vale la pena añadir otras indicaciones interpretativas necesarias para el intérprete de guitarra en lo que corresponde a la dinámica de planos, contrastes, el tempo, fraseo, diferencias de afinación, y a la transposición. La dinámica de planos en el siglo XVIII consistía en utilizar repentinos cambios de volumen en determinados pasajes para órgano, clave y laúd, con el fin de lograr el característico efecto de eco, que resultaba de repetir el mismo giro musical, la primera vez fuerte y la segunda vez suave. En este contexto, el intérprete puede emplear este recurso musical en el *Allegro* en la primera sección compases 13 al 17 y en la segunda sección compases 41 al 48 (ejemplo musical 7):

Ejemplo musical 7

[forte] [piano]

La guitarra posee la cualidad de poder producir sonidos de diferente textura en ciertos sectores de su cuerpo los cuales, pueden ser seleccionados por el intérprete, dependiendo del efecto que se pretende emitir. Se pude elegir entre *sulla bocca* (cerca de la boca, posición que produce un sonido robusto), *sul tasto* (sobre el diapasón, posición que produce un sonido suave), y *sul ponticello* (cerca del puente, que produce un sonido metálico como el del clavecín).

Otro aspecto de relevancia para el intérprete es el fraseo, cuya solución se encuentra en destacar con claridad el comienzo de la frase en cada voz como resultado del diálogo entre el tema y los fragmentos melódicos contrastantes. Cuantiosos beneficios nos proporciona en este sentido la ya citada *Fuga* BWV 998 cuyo sujeto y respuesta deben de apreciarse claramente en cada una de sus entradas dentro de la exposición.

Finalmente, hablaremos de algunos aspectos de la afinación de la guitarra, así como sus tonalidades más distintivas que permiten al intérprete ejecutar una obra con relativa facilidad. En la guitarra moderna el intervalo de tercera mayor existente entre las cuerdas segunda y tercera representa un inconveniente para la ejecución de ciertos acordes por lo que usualmente se procede a afinar la tercera cuerda en fa sostenido, en vez de hacerlo en sol, sin embargo, este método no siempre resuelve totalmente el problema. Las tonalidades con sostenidos constituyen en gran manera la solución más viable, ya que permiten al intérprete tocar más cómodamente una obra determinada. La tonalidad original utilizada por Bach en su *Preludio*,

Fuga y Allegro es la de Mi bemol Mayor, que no es de fácil adaptación para la guitarra, considerando sus altas exigencias técnicas.[21] Hasta la fecha esta composición ha sido transcrita en diferentes tonalidades por numerosos guitarristas. Entre las mejores se encuentra la realizada por Frank Koonce en la tonalidad de Re mayor en colaboración con el sorprendente guitarrista y pedagogo escocés David Rusell quien supervisó la parte de la digitación (1953).

En resumen, la adecuada interpretación de esta obra estará condicionada por la transcripción que el intérprete halla elegido para reproducir el pensamiento musical del compositor, el conocimiento que posea sobre la técnica de su instrumento, así como su comprensión en ejecutar correctamente los diferentes ornamentos.

La imponente voluntad de Bach por confinar en un solo instrumento la música polifónica hace del *Preludio, Fuga y Allegro* de una dificultad que apenas se concibe como pudo ser ejecutada en su tiempo. Las limitaciones técnicas estimulaban la imaginación creativa del genio de Eisenach caracterizada por un equilibrio entre la polifonía y la armonía. Las melodías existentes en esta composición son de gran energía y al mismo tiempo se ven saturadas de sugerencias armónicas. Estos dos conceptos tuvieron efectos incalculables y prolongados sobre el tratamiento de la disonancia y el diseño melódico. Gracias a esta combinación singular, estos rasgos otorgan a su música la compleja intensidad, secreto de su estilo personal.

[21] El guitarrista Göran Söllscher interpreta esta obra en la tonalidad original en una guitarra de once cuerdas. Este instrumento tiene seis cuerdas altas afinadas en Sol (sol, do, fa, la, re, sol) a la manera de laúd alto y cinco cuerdas bajas (si, do, re, mi ,fa) que le permiten tocar gran parte del repertorio Renacentista y Barroco del laúd con leves modificaciones.

SUITE EN LA MENOR PARA GUITARRA SOLA

DE MANUEL M. PONCE

Una serie de reveses que México había sufrido en el siglo XIX, ocasionó un estado de gran incertidumbre política. Al caer el Imperio de Maximiliano de Habsburgo (1832-1867), se estableció un gobierno liberal que trajo consigo el exilio temporal de Felipe de Jesús Ponce –originario de Aguascalientes– debido a su protagonismo político conservador. Junto con su familia se trasladó a la ciudad de Fresnillo Zacatecas, donde nació su duodécimo hijo Manuel María Ponce Cuellar, el 6 de diciembre de 1882.[22]

Tres meses después de su nacimiento, los Ponce regresaron a la ciudad de Aguascalientes donde Manuel vivió los primeros dieciocho años de su vida.

Su contacto inicial con la música sucedió de manera natural al ser cultivada por su familia.

A los diez años el joven Ponce recibió clases de piano del abogado y maestro Cipriano Ávila.

La trayectoria eclesiástica de su hermano Antonio –tercero de la familia– incidió involuntariamente en la carrera de Ponce, ya que éste ingresó al Templo de San Diego, en Aguascalientes, lugar donde Antonio era ministro, como niño de coro; logrando ascender los puestos musicales de la parroquia, primero como ayudante del organista, en 1895, y luego como organista principal, en 1898.

Durante el período 1900 a 1901, por conducto de su hermano José, quién también tocaba y componía, Ponce entró en contacto con el pianista madrileño Vicente Mañas, un reconocido maestro de piano en el México de principios de siglo. De manera simultánea recibió un curso de armonía por parte de Eduardo Gabrielli. En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional, en el

---

[22] Los datos biográficos de Manuel M. Ponce se transcriben a partir del libro Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce ,Ensayo sobre su vida y obra*, México: Ríos y Raíces, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998-99, pp.13-17.

que estuvo por un breve tiempo ya que se le obligaba a cursar los primeros años de la carrera, lo cual representaba para él una perdida de tiempo.

Los años 1902 y 1903 fueron determinantes en su desarrollo artístico, ya que el compositor se reunía frecuentemente con Saturnino Herrán [23] y Ramón López Velarde[24] en el jardín de San Marcos donde intercambiaron sus impresiones con respecto a la búsqueda de un arte nacional. Por aquellos años Ponce compuso diferentes obras para el piano tales como: *Malgré tout* (1900), *Gavota* (1901), *11 miniaturas y cinco estudios* (1903) con una gran influencia de la canción mexicana.[25]

En diciembre de 1904 Ponce emprendió el viaje a Italia. Su antiguo maestro Eduardo Gabrielli, ofreció darle una carta de recomendación para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia. Debido a sus múltiples ocupaciones Bossi lo recomendó con Dall'Olio de quién el joven mexicano recibió muy pocas lecciones debido a su muerte a principios de 1906.

En ese mismo año, Ponce se trasladó a Alemania donde tomó clases de contrapunto con Luigi Torchi, para después viajar a Berlín donde ingresó a la clase de piano de Martín Krause, profesor del Conservatorio Stern de esa ciudad.[26]

Ponce finalmente regresó a Aguascalientes a finales de 1907 donde permaneció por un año y medio, dedicándose a la enseñanza y a la composición. En aquellos años en la Capital

---

[23] Saturnino Herrán (1888-1918), inició sus estudios de dibujo y pintura en su ciudad natal de Aguascalientes. En 1913 pintó *La ofrenda* con la escena del día de muertos, lo cual significó la aparición de nuevos temas en la pintura académica de entonces: la vida mexicana, sus dramas, sus tradiciones, sus fiestas (véase Álvarez, José Rogelio, *Enciclopedia de México*, tomo VI, México: Editora Mexicana, 1977, p.414).

[24] Ramón López Velarde (1888-1921) renovó el lenguaje de la poesía y enriqueció sus temas con la evocación de la provincia, así como con la visión plástica y popular del nacionalismo. En 1921 escribió *La Suave Patria* con motivo del primer centenario de la consumación de la Independencia (véase *Ibid.*, tomo VIII, pp.158 y 159).

[25] Según señala el investigador Pablo Castellanos, dichas obras denotan que el conocimiento que Ponce tenía sobre la escritura pianística era superior a la generación anterior de los compositores mexicanos (véase Castellanos, Pablo, *Manuel M. Ponce, Ensayo*, recopilación y revisión de Paolo Mello, Textos de Humanidades 32, México: Difusión Cultural UNAM, 1982, pp.22 y 23).

[26] La máxima influencia que Ponce recibió durante su primer viaje a Europa fue la de la escuela de Franz Liszt ya que tanto Luigi Torchi como Martín Krause pertenecieron a ella. Como ejemplo de esto se puede señalar su primer *Concierto para piano y orquesta* cuyo estreno se llevó acabo en el Teatro Arbeu el 7 de julio de 1912 siendo el propio compositor quien interpretó la parte solista bajo la dirección de Julián Carrillo (véase Miranda, Ricardo, *op.cit.*, pp.21-22 y 28).

Metropolitana causaba sensación el compositor y pianista Ricardo Castro quien también regresó de Europa y repentinamente falleció hacia finales del mismo año, dejando vacante la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de México. Gracias a la recomendación de su amigo Luis Moctezuma, Ponce recibió la invitación del director Gustavo E. Campa para que ocupara esta plaza. En su estancia en la capital Ponce logró ganar un lugar muy importante en la escena musical del país tanto como compositor, así como pianista y pedagogo.

La búsqueda de lo nacional ya se había manifestado anteriormente en Ponce pero no es sino a su regreso de Europa que el compositor se decide a estudiar a fondo el folklore musical de su patria. Con respecto a este punto el musicólogo Ricardo Miranda señala lo siguiente:

> Por supuesto, Ponce no fue el primero en acercarse a la búsqueda de lo nacional en la música. Pero, a diferencia de antecesores ilustres que esporádicamente hicieron suyos algunos sones populares como por ejemplo Aniceto Ortega (1825-1875), *Vals-jarabe*; Tomás León (1826-1893), *Jarabe nacional*; Julio Ituarte (1845-1905), *Ecos de México* y Ricardo Castro (1866-1907), *Aires nacionales*, esta aproximación a lo mexicano dejó de ser un recurso excepcional para convertirse en una constante de su obra: la musica popular mexicana servirá como fuente de materiales –en su mayoría melodías– para la elaboración de partituras de concierto.[27]

El compositor Rodolfo Halffter sobre este mismo tema comenta:

> El mérito histórico de Ponce estriba en haber reunido los intentos dispersos de sus predecesores para nacionalizar la música mexicana. Y reside, sobre todo, en haber elevado aquellos ensayos hasta el punto de alcanzar un estilo propio, de sabor nacional inconfundible. Manuel M. Ponce inició su obra de creación dentro de la línea marcada

[27] Véase *ibid.*,p.29.

por Castro, Villanueva y Campa. Es decir: dentro del género romántico conocido por "música de salón". Más tarde superó consciente y consecuentemente esta etapa inicial, caracterizada por "estudios, baladas", "trozos románticos" y encantadoras "mazurcas", algunas de éstas muy apreciadas donde quiera. Dentro de esta órbita de la "música de salón", en la que el piano con sus variados recursos es el instrumento favorito, Ponce emprendió en 1911 su obra nacionalista, llamada a ejercer una influencia decisiva y fecunda sobre los jóvenes músicos de aquellos días, e inclusive sobre los compositores ya formados de su generación.[28]

Una conferencia en torno al estilo nacional fue presentada por Manuel M. Ponce el 13 de diciembre de 1913 bajo el título *La música y la canción mexicana*.

La situación político-social del país estaba enmarcada por la Revolución con el control de las fuerzas carrancistas sobre el gobierno de Victoriano Huerta. Por ser simpatizante de este último, Ponce se vio obligado a refugiarse en Cuba en marzo de 1915 donde permaneció hasta 1917 cuando la situación de su patria le permitió regresar. Durante su exilio en la isla caribeña, Ponce se interesó en el folklore de aquel país dando como resultado la composición de numerosas obras, entre ellas: *Suite cubana para* piano solo (1916), *Rapsodia cubana No.1* para piano solo (1915), *Sonata* para violonchelo y piano (1917), *Elegía de la ausencia* para piano solo (1916).

A su ya mencionado regreso a México en mayo de 1917, Ponce aceptó un nombramiento en el Conservatorio. Poco tiempo después, el 3 de septiembre del mismo año, el compositor contrae matrimonio con la cantante Clementina Maurel.

---

[28] Véase Halffter, Rodolfo, "Manuel M. Ponce" en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XVI, No. 67, 1998, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 32 y 34.

En 1923 el país seguía viviendo una época de incertidumbre la cual afectó considerablemente el desarrollo musical. Ponce necesitaba perfeccionar su técnica de composición y por lo tanto decidió regresar a Europa en 1925.

La capital francesa representaba en aquel momento lo más actual en la cultura y arte de occidente. Ponce se inscribió en el curso de composición del reconocido pedagogo Paul Dukas (1865-1935) –a quien solicitaban consejos compositores como: Joaquín Rodrigo, Maurice Ravel, Heitor Villa-Lobos– en la Êcole Normale de Musique. De manera simultánea estudió armonía con Nadia Boulanger (1887-1979). El compositor fue entablando relación con numerosos intelectuales logrando adentrarse en la vida artística de París. En 1928 apareció el primer número de la revista *Gaceta Musical*, publicación en castellano de la que Ponce fue director. Tenía como propósito el ser un medio de información general de los quehaceres musicales europeos y, al mismo tiempo, poner en contacto a los músicos mexicanos con los de otras partes del mundo. Entre sus colaboradores figuraban Alejo Carpentier, Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Heitor Villa-Lobos, Joaquín Rodrigo y Paul Dukas, entre otros.

Durante diciembre de ese mismo año, el guitarrista español Andrés Segovia[29] se encontró brevemente con Ponce en su paso por Francia con destino a la ciudad de Nueva York. Cabe señalar que el primer encuentro entre estos dos artistas se remonta al año de 1923, cuando Segovia ofreció su primer recital en México. En aquel entonces Ponce escribió una reseña de éste para el periódico *El Universal*, en la que llenó de elogios al virtuoso español.[30] Posteriormente Segovia le pidió al compositor mexicano que le escribiera alguna obra para su instrumento. Ponce respondió a la petición con su primera obra para guitarra *Allegretto quasi*

[29] Andrés Segovia nació en Jaén, Andalucía, el 18 de febrero de 1894. Desde niño mostró gran pasión por la guitarra logrando a los quince años recorrer triunfante las ciudades de España, Buenos Aires, Montevideo, México y Cuba. Es sin duda el más grande guitarrista de todos los tiempos. Segovia elevó la guitarra a nivel artístico tal, que autores eminentes comenzaron a escribir música especialmente para él o para la guitarra en general, como jamás se había hecho (Véase Viglietti, Cedar, *Origen e Historia de la Guitarra*, Buenos Aires: Albatros, 1976, p.275-276).

[30] Véase Ponce, María Manuel, "Crónicas Musicales", en *El Universal*, 6 de mayo de 1923.

serenata (1923) con la dedicatoria "De México, página para Andrés Segovia", en la que hizo una cita del tema popular mexicano vamos a tomar atole, que es un fragmento del jarabe tapatío. Unos meses más tarde Ponce incluyó esta obra como el tercer movimiento de su *Sonata Mexicana* para guitarra sola.

Después de este inusitado reencuentro en París, la amistad y la colaboración entre ambos músicos se hizo más intensa. Prueba de ello es una gran cantidad de obras para guitarra sola compuestas por Ponce en el país galo y dedicadas en su mayoría a Segovia. Entre ellas se encuentran *Prélude* (1925), *Théme varié et Finale* (1926), *Sonata II* (1926), *Sonata III* (1927), *Sonata Clásica Homenaje a Fernando Sor* (1928), *Sonata Romántica Homenaje a Schubert* (1928), *Suite en La menor* (1929), *24 preludios* (1929), *Estudio* (1930), *Sonata de Paganini* (1930), *Sonatina Meridional* (1930), *Prélude, Ballet y Courante* (1931), *Suite II* (1931), *Preludio, Tema, Variaciones y Fuga* (1932) y el *Final del homenaje a Tárrega* (1932).

En relación con este tema, es sumamente importante mencionar la situación de la guitarra en la primera mitad del siglo XIX. Su repertorio estaba conformado en su totalidad por obras de compositores guitarristas. Entre los más significativos se encontraban Fernando Sor (1778-1839), Mauro Giuliani (1781-1829), Mateo Carcassi (1792-1853), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Dionisio Aguado (1784-1824. Sin embargo, con el surgimiento del Romanticismo musical, el instrumento resultó anacrónico al no poder resolver las exigencias estéticas de la época afectando considerablemente su evolución. El investigador Frederic Grunfeld en relación a este escenario comenta:

> Aunque se construyeron grandes instrumentos y se crearon excelentes pinturas sobre la guitarra, estos fueron años pobres para la guitarra de concierto, que no había podido recuperar el terreno que había perdido ante el piano...Aún en España se suponía que sólo los estudiantes, los campesinos y los gitanos tocaban la guitarra, porque, como le dijeron despectivamente a

Segovia cuando era niño. "La gente conoce a Sarasate y aun gran pianista alemán que estuvo hace poco en Granada. Pero ¿qué guitarrista se ha vuelto famoso fuera de la taberna? [31]

A esta etapa de la historia de la guitarra que comprende la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX suele llamársele el "período oscuro". Período en que la guitarra había sido abandonada como instrumento culto y sólo se utilizaba en la música popular. Esta apreciación hoy en día es motivo de gran controversia debido a las opiniones encontradas entre los numerosos investigadores. En pro de esta teoría se encuentra la opinión del compositor Leo Brouwer quien declaró como verdadero lo que hace treinta años Andrés Segovia juzgaba como uno de los problemas principales de la guitarra, el escaso repertorio y la falta de organización en su metodología.[32] La ausencia de un repertorio original escrito para la guitarra por compositores no guitarristas se puede demostrar a partir de los programas de los recitales del compositor y guitarrista español Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909). En ellos se incluye una gran cantidad de transcripciones de obras de compositores como Verdi, Mendelssohn, Chopin, entre otros así como obras de sus compatriotas Julián Arcas e Isaac Albéniz y del propio Tárrega.[33] En contraparte a estas declaraciones se encuentra el punto de vista del investigador y guitarrista Eloy Cruz quien señala la labor de propaganda realizada por Segovia en pro de elevar el prestigio del instrumento como una de las razones principales por las que esta visión ha logrado una aceptación casi universal entre los estudiosos de la guitarra.[34]

Si bien es cierto que Andrés Segovia no fue el primero en hacer giras internacionales, el fue el primer concertista de guitarra que logró un respeto contundente en la comunidad musical

[31] Véase Grunfeld, Frederick V., *The Art and Times of the Guitar, An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, Nueva York, Londres: The Macmillan Company/ Collier Macmillan Ltd, 1972, pp. 169-170).
[32] Véase Helguera, Juan, *Conversaciones con Guitarristas*, México: Colección Música, Escenología, 2001, p.37).
[33] Véase Hodel, Brian, "Twentieth Century Music and the Guitar 1900-1945" en *Guitar Review*, No.117, Summer, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 1999, pp. 9-10.
[34] Véase Cruz, Eloy, *La casa de los once muertos, Historia y repertorio de la guitarra*, México: Escuela Nacional de Música de la UNAM, 1993, pp. 50-51.

mundial.[35] Prueba de ello son sus recitales con música original escrita para su instrumento, por compositores no guitarristas.[36]

Hasta 1929, Segovia había recibido obras de un gran número de reconocidos compositores, entre los cuales se encontraban Federico Moreno Torroba (1891-1986), Albert Roussel (1869-1937), Joaquín Turina (1882-1949), Carlos Chávez (1899-1978), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y el más prolífico de todos en cuanto a su producción para guitarra sola, Manuel M. Ponce.

A mediados de ese mismo año Ponce compuso la *Suite en la menor* en estilo antiguo para guitarra sola también conocida como *Suite de Weiss*, obra de la cual se ocupa el presente estudio.

Esta obra fue escrita a petición de Andrés Segovia, quien la atribuyó al laudista alemán Sylvius Leopold Weiss (1686-1750) en común acuerdo con el compositor zacatecano. En relación a este convenio pactado la investigadora y guitarrista Corazón Otero mencionó que había dos razones para usar el seudónimo, la primera era la necesidad de Segovia por reforzar y diversificar el repertorio del instrumento y la segunda: su deseo de jugarle una broma al violinista y compositor austriaco Fritz Kreisler quién solía atribuir sus obras a compositores como Pugnani, Vivaldi y Corelli.[37] Sobre esta ambigua información el guitarrista Miguel Alcázar expone su comentario al referirse a una plática que sostuvieron el pianista mexicano Carlos Vázquez y el guitarrista Andrés Segovia en 1964 en Madrid. Al hablar sobre la *Suite en la menor*, Segovia le explicó al también donador del Acervo Musical Ponce a la Escuela

---

[35] Véase Aubry, Jean G., "Guitarra" en *Gaceta Musical*, Julio-Agosto, París: [s. e.], 1928, p.14.

[36] La primera obra importante para guitarra sola realizada por un compositor no guitarrista fue *Hommage pour le Tombeau de Claude Debusy* (1920) de Manuel de Falla (1876-1946), dedicada al guitarrista catalán Miguel Lobet (1878-1938). Recientemente el investigador italiano Angelo Gilardino desatacó que Andrés Segovia en su autobiografía, mencionó la obra *Danza en Mi mayor* para guitarra sola (1920) de Federico Moreno Torroba como antecesora de la obra de Falla. Más aún Gilardino comentó su actitud atónita al encontrar un manuscrito de Ottorino Respighi conteniendo una obra para guitarra titulada *Variazioni per chitarra* la que había sido compuesta aproximadamente diez años antes que la realizada por Torroba (véase Gilardino, Angelo, "The Manuscripts of the Andrés Segovia Archive", en *Guitar Review*, No. 125, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 2002, p.1).

[37] Véase Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, México: Fonapas, 1981, p. 64.

Nacional de Música de la UNAM, la decisión que había tomado de atribuir varias obras a otros compositores para no tener que incluir en sus recitales únicamente música de Ponce y que le daría al compositor todo el crédito sobre la verdadera paternidad de esta obra al publicar sus propias memorias.[38] Vale la pena señalar que dentro de esta estética el compositor mexicano escribió posteriormente otra Suite para guitarra: *La Suite en estilo antiguo* (1931) atribuida al compositor y clavecinista Alessandro Scarlatti (1660-1725).[39]

En la prolongada correspondencia entre Segovia y Ponce (1923-1947) es evidente la colaboración constante entre ellos en el proceso estructural de las obras para guitarra. Tocante a este tema, se produce la actual polémica entre la comunidad guitarrística mundial al discutir sobre si el compositor mexicano aceptó o no los numerosos cambios que Segovia le propuso en gran parte de sus obras para dicho instrumento. La única publicación que nos permite tener un acercamiento a la relación musical y personal entre estos dos artistas fue realizada en 1989 por Miguel Alcázar con el título: *The Segovia-Ponce Letters* [40] sin embargo las diferentes interpretaciones que surgen después de leer este libro, en algunos casos contienen pensamientos exaltados. Esta ideología apasionada se encuentra en los análisis realizados por el investigador australiano Mark Dale quien estudia la relación profesional y personal entre Andrés Segovia y Manuel M. Ponce según el modelo de W. Mellers. Este modelo establece que el intérprete no solamente es un conducto que reproduce literalmente la obra concluida, sino que está involucrado en la reinterpretación de la composición.[41] Más adelante Dale afirma

---

[38] Véase Alcázar, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, De acuerdo a los Manuscritos originales*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, p. 104).

[39] Esta obra es considerada como Neoclásica. Fue Busoni, quien conoció y escuchó a Ponce en Berlín durante 1907, uno de los primeros en hablar del nuevo clasicismo como sinónimo de dominio y asimilación de toda la experiencia obtenida para lograr formas bellas y sólidas que tengan como característica una polifonía más elevada y desarrollada (véase Miranda, Ricardo, "Exploración y Síntesis en la Música de Manuel M. Ponce" en *Pauta, Cuadernos de Teoría y crítica musical*, vol. XVI, No.67, 1998, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p.39).

[40] Véase Alcázar, Miguel, *The Segovia-Ponce Letters*, Columbus: Orphée, 1989.

[41] Pertinente es hacer la observación de lo contradictorio e incongruente que resulta el análisis de Mark Dale al malinterpretar el modelo de Mellers el cual lejos de desacreditar el trabajo de Segovia lo aprueba y al mismo tiempo reconoce la colaboración entre Segovia y Ponce como la asociación más significativa entre un intérprete y

que Segovia buscaba controlar implacablemente el desarrollo de la composición desde su génesis hasta su conclusión, además de rescribir literalmente la música de Ponce a través de sus ejecuciones y grabaciones, despreocupándose de la inviolabilidad de una obra concluida. Para concluir el articulista nos comenta la ambición de Segovia por legitimar a la guitarra como instrumento de concierto y la de imprimir su propia estética musical en el proceso de composición lo que produjo un deterioro en su amistad con Ponce en el período de Agosto a febrero de 1936.[42] En contraste distinguimos el hecho de que Ponce junto con Segovia establecieron en 1940 el comienzo de una actividad guitarrística sin precedente en nuestro país. El compositor mexicano sabía que Segovia era el mayor promotor de su música a nivel mundial por lo que su tolerancia para con el guitarrista resulta entendible.[43] La tesis de la mutilación Segoviana en las obras de Ponce[44] y el supuesto deterioro de su amistad se puede desmentir con estas dos preguntas: ¿Porqué en la mayoría de los casos Ponce aceptó los cambios sugeridos por Segovia para con sus obras? ¿Porqué Segovia fue el primero en rendirle en vida un homenaje al genio de Zacatecas a inicios de octubre de 1941 en Montevideo, Uruguay?

En el caso de la *Suite en la menor de* Ponce, el único cambio sugerido por Segovia durante el proceso de composición lo manifestó en una carta dirigida a él a finales de 1929 en la que le

---

en compositor en la historia de la guitarra (véase Dale Mark, "Mi querido Manuel, The Collaboration between Manuel M. Ponce and Andrés Segovia" en *Soundboard*, vol. XXIII, No.4, 1997, Spring, California: The Guitar Foundation of América, pp.15-20).

[42] Véase Dale, Mark, *ibid.*, pp.15-20.

[43] Véase Madrid, Alejandro L., "De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce" en *Heterofonía, Revista de investigación musical*, vol. XXXI, No.118 y 119, 1999, México: Cenidim, Instituto Nacional de Bellas Artes, p.113.

[44] Este principio es sostenido por el destacado guitarrista mexicano Gonzalo Salazar quien menciona lo siguiente: "Los manuscritos de Ponce son sustancialmente diferentes a las versiones publicadas por la editorial Schott bajo la supervisión de Segovia. Estas últimas contienen numerosas erratas, además de que modifican sensiblemente las versiones manuscritas. Al proceder así la extensión formal de la obra de Ponce se redujo mientras que el contenido armónico, melódico, contrapuntístico y timbrico fue manipulado hasta quedar, en muchos casos, irreconocible" (véase Salazar, Gonzalo, "El otro Ponce", en *Heterofonía, Revista de investigación musical*, vol. XXXI, No.118 y 119, 1999, México: Cenidim, Instituto Nacional de Bellas Artes, p.219).

pedía una nueva Gigue con "abundantes arpegios y notitas destacadas de melodía unas veces arriba y otras en el bajo ya que la anterior era demasiado inocentona para finalizar la obra".[45]
La composición tuvo una buena acogida entre los críticos más cultos quienes no se percataron de la verdadera paternidad de la obra según otra carta escrita por Segovia en Chicago el 10 de febrero de 1930 donde le comentaba:

> Tengo prisa, y no me extenderé mucho hoy. En otra te informaré del éxito de Silvius Leopold Weiss. Estoy encantado del triunfo de este viejo maestro. Los críticos mas enterados y cultos han hecho mención, en la crítica, de muchos detalles pintorescos de su vida. Y ha sido muy apreciada su semejanza con Bach. El Preludio, la Allemande y la Sarabande, sobre todo, han gustado muchísmo. Te guardo toda la prensa".[46]

El propio compositor brasileño Heitor Villa-Lobos creyendo que se trataba de una obra de del genio de Eisenach repetía: "No hay nada como Bach. Es admirable, delicioso".[47]
En el verano de 1931, Segovia le escribió a Ponce, acerca de la posible edición de la *"Suite de Weiss"* con la empresa *Schott* así como solicitándole asesoría sobre la manera de presentar la publicación –cuyo único manuscrito poseía el propio Segovia– incluyendo los documentos o pruebas que apoyaran la atribución de esta obra al laudista alemán.[48]
El guitarrista español grabó la *Suite*, el 6 de octubre de 1930, en el Small Queen's Hall de Londres usando su referido manuscrito el cual pereció en 1936 durante la Guerra Civil Española.[49] La editorial Schoot nunca publicó la obra y la grabación hecha por Segovia se convirtió en el único testimonio de la existencia de esta *Suite*.

---

[45] Alcázar, Miguel, *The Segovia-Ponce Letters*, Carta núm.28, p.47.
[46] *Cfr. ibid.*, Carta núm. 35, p.61.
[47] *ibid.*, Carta núm.105, 22 de octubre de 1940, p.211.
[48] *ibid.*, Carta núm. 56, p.100.
[49] *ibid.*, Carta núm. 89, pp. 163-166.

En 1951 el guitarrista Miguel Ablóniz publicó esta composición para la editorial *Bérben-Ancona Italia* donde se indica a Sylvius Leopold Weiss como el autor de la composición. Esta edición presenta una evidente errata en su portada al señalar que la tonalidad de la obra es La mayor. Tres años más tarde se publicó esta *Suite* en *Ricordi* Americana con revisión y digitación del guitarrista argentino Abel Fleury (1903-1958) con adjudicación a Weiss. En la reedición de Abloniz se reconoce al verdadero autor de la *Suite*, sin embargo en el encabezado figura nuevamente el nombre de Sylvius Leopold Weiss. La enmarañada historia editorial de esta composición termina hasta el año de 1983 cuando la empresa *Editions musicales Transatlantiques* de París publicó la *Suite* en la tonalidad correcta, identificando a su verdadero autor. De acuerdo al prólogo escrito por la guitarrista e investigadora Corazón Otero, esta edición se basó en una copia del original que Segovia le dio a su discípulo José Luis González, autor de la digitación.

Recientemente, en el 2000, el guitarrista Miguel Alcázar publicó la *Suite* en su libro ya citado. La primera grabación de esta composición donde se reconoce a su verdadero creador, fue realizada en 1973 por el guitarrista argentino Manuel López Ramos para EMI Capitol.

Antes de iniciar el análisis de la obra referida es necesario hacer una descripción de la evolución que tuvo el género de la suite hasta su consolidación dentro de la música de concierto.

En la época del Renacimiento se produjeron cambios importantes en la música y en la danza debido a la secularización de las artes. Entre los ideales estéticos musicales de este período destacan su tendencia al uso de la monodia y a un concepto vertical o armónico. Estas dos trascendentales innovaciones permitieron a la danza desarrollarse con gran impulso en toda la Europa culta de los siglos XV y XVI, sin embargo la danza del Renacimiento Italiano en su inicio no alcanzó la cúspide artística sino hasta su traslado a Francia. La unión del arte del Sur (ligero y aristocrático) con el arte del Norte (vigoroso y plebeyo), dio origen a la danza

cortesana. Por paradójico que parezca los únicos lugares donde se recopiló el arte profano fueron en los monasterios. La primera historia de las danzas de la época fue elaborada en 1588 por el monje Jehan Tabourot, quien bajo el seudónimo de Thoinot Arbeau escribió su libro *Orchesógraphie*.[50]

Las diferentes formas de danza fueron agrupadas en un cierto orden por los compositores, de acuerdo con la necesidad de lograr contrastes, dando origen a la suite la que a su vez sirvió de plataforma para el surgimiento de la forma instrumental más importante del período clásico, la forma sonata. Existen una variedad de denominaciones para referirse a la suite, por ejemplo: *ordre* en francés antiguo, *partie o partita* en alemán antiguo y *sonata da camera* en italiano arcaico.[51]

Durante la segunda mitad del siglo XVII la suite alemana se convirtió en la base normativa de la suite. Sus danzas se componen de la siguiente forma: allemande (de origen germánico), courante (de origen francés ó italiano), sarabande (de origen español) y la gigue (de origen inglés). Se atribuye a Froberger el haber fijado este orden canónico. La unidad de tonalidad es la regla salvo excepciones en donde cada una de las piezas es presentada en las tonalidades mayor y menor sobre la misma tónica. Posteriormente, en ciertos casos, se usaron los relativos mayor y menor. En el período barroco la suite podía ampliarse con un movimiento de introducción, una obertura o un preludio, así como intercalar otras danzas a juicio del compositor, no obstante, la serie de cuatro fue la norma desde 1650 hasta 1750, fecha que marcó casi el final del período clásico de la suite. La forma de casi todos los movimientos de la suite, desde Purcell y Corelli hasta la muerte de Bach y Händel, era binaria simple; cada movimiento estaba dividido en dos secciones aproximadamente iguales y con repetición en cada una, la primera sección modulaba hacia la dominante y si estaba en una tonalidad menor

[50] Véase Horst, Louis, *Formas preclásicas de la danza,* Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pp.9-10.
[51] Véase Scholes, Percy, *Diccionario Oxford de la Música*, tomo II, 1964, México: Editorial Hermes, p.1216.

hacia el relativo mayor mientras que la segunda sección modulaba de vuelta a la tonalidad inicial de la pieza.

La allemande como su nombre lo indica, es de ascendencia alemana y es la única forma preclásica aportada por este país al enorme mundo de las danzas cortesanas. Danza medieval muy antigua la cual al abandonar su primitiva herencia de pesadez germana adquirió supuestamente características sumamente graciosas y sentimentales al ser introducida en la corte de Francia.[52] En el siglo XVIII desplazó definitivamente a la pavana[53] para convertirse primordialmente en el movimiento inicial de la suite.[54] El compás usualmente empleado es de 4/4, comenzando con anacrusa de octavo o dieciseisavo. El tempo es lento y majestuoso, sin embargo da una sensación de fluidez melódica debido al uso abundante de dieciseisavos.

El origen y derivación etimológica del término sarabande es controvertido. El investigador Louis Horst menciona lo siguiente: "la mayoría de las autoridades la suponen de origen arabe-moro; explican la etimología de su nombre en algunos casos como proveniente del persa *serbend*, canto o *sarband*, cinta para el tocado de una dama; o también del moro zarabanda, ruido. Otros la relacionan con la palabra española *sarao*, entretenimiento de danza".[55] La sarabande fue prohibida en el época del reinado de Felipe II por considerarla inmoral sin embargo se puso de moda en la corte francesa de Luis XIII (1601-1643) donde adquirió un carácter noble y solemne. El compás empleado es de 3/4 comenzando de manera tética. El tempo es lento y termina generalmente en el segundo tiempo del último compás.

---

[52] El investigador Louis Horst cuestiona este concepto señalando que, de acuerdo con un conjunto de testimonios y las piezas musicales que han llegado hasta nuestros días, no se tienen pruebas de ningún acento de alegría vivaz. Más adelante Horst comenta que la belleza de la allemande reside en el movimiento lento y constante de los brazos pero sobre todo en la unión de las manos por parte de las parejas a lo largo de todo el baile (véase Horst, Louis, pp.32-34).

[53] Danza de carácter ceremonioso cuyo nombre deriva del latín pavo, pavo real. Su origen puede encontrarse en la corte de España de la época de la Inquisición, ambiente que le heredó cierto sombrío humor religioso. Algunos especialistas sostienen que la pavana española era una variedad de una danza primitiva, de origen italiano. Para más información véase *Ibid.*,p.15-23.

[54] Este orden se observa en algunas obras de Bach, por ejemplo, en las *Suites inglesas* para teclado, las *Partitas* No.1 y 2 para violín y las *Seis suites* para violonchelo, entre otras.

[55] Horst, Louis, *ibid.*,p.49-51.

La gavotte es la reminiscencia de lo que fue originalmente una danza de campesinos, la favorita de los nativos de Gap, distrito de los Alpes Altos, en la antigua provincia del Delfinado en el sudeste de Francia. Recibe su nombre de este distrito, a cuyos nativos se les llamaba *gavots*. En el siglo XVI la gavotte fue introducida en la corte francesa para divertir a los círculos de la realeza con el nombre de *danse classique*. Por ser en su origen un baile lleno de travesura, la gavotte fue evolucionando hasta convertirse en una danza de carácter formal y rígido a la que se le identificó con el nombre de *gavotte tendre*. Usualmente la gavotte es de forma binaria, no obstante las hay también de forma ternaria y se les conoce con el nombre de trío o *musette* de carácter rústico y cuyo bajo imita una gaita. El compás empleado puede ser de 2/2 ó de 4/4. La característica rítmica de esta danza consiste en su inicio anacrúsico por medio de dos notas negras en los tiempos tres y cuatro. Otras dos formas de danza, la bourrée y el rigodón son similares a la gavotte, ambas utilizan el compás de 2/2 o de 4/4, sin embargo se diferencian de la gavotte por sus anacrusas de apertura. La bourrée debe empezar anacrúsicamente con una negra en el cuarto tiempo mientras que el rigodón inicia con una anacrusa de dos corcheas también en el cuarto tiempo. La danza más rápida y precipitada entre las danzas antiguas es la gigue. Su linaje es poco claro no obstante una hipótesis sostiene que dicha danza procede de Italia, donde se originó su nombre emanado de un pequeño instrumento de cuerdas conocido como *giga*.[56] Sin embargo, diferentes investigadores argumentan el origen de ésta en Inglaterra debido a que fue en este lugar donde primeramente se uso el término gigue en relación con la danza. En el siglo XVI los compositores ingleses se referían a la gigue con el nombre de juguete. Alrededor del año 1650 el término *jig* llegó a ser sinónimo de ritmo liviano e inmoral al utilizar un conjunto de versos libres en los teatros ingleses. Esta danza alcanzó su mayor popularidad en Escocia, Irlanda y por supuesto en Inglaterra.

[56] *Giga* significa también pierna o extremidad inferior (véase Horst, Louis, *ibid.*,p. 59).

Los compositores modernos, en su regreso a los principios estético musicales del barroco tras la decadencia del romanticismo, escriben nuevamente pavanas, zarabandas, gavotas, etc. Entre ellos se encuentran: Debussy, Ravel, Prokofieff y el propio Manuel M. Ponce cuya *Suite en la menor* para guitarra sola (1929) muestra esta tendencia de retorno al clasicismo.

Para el análisis musical de esta composición se han tomado en consideración tres ediciones: la segunda edición de 1971 por Bérben-Ancona, la de 1983 por la editorial parisiense *Editions Musicales Transatlantiques* y la más reciente del año 2000 por el Conaculta.

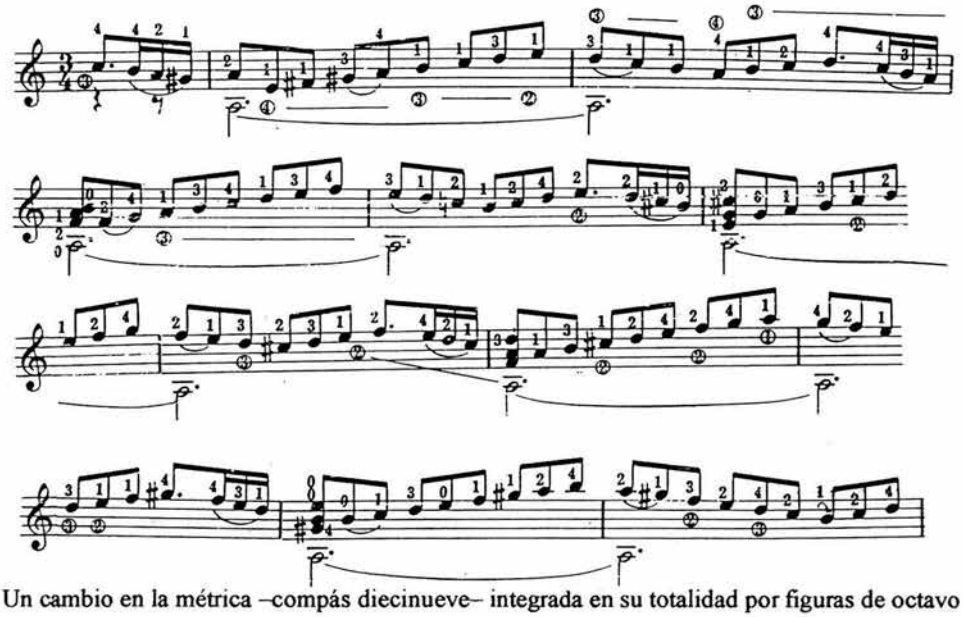
La disposición de las danzas que conforman esta obra se retoma de la secuencia típica de la suite alemana, la cual comprendía cuatro danzas: allemande, courante, sarabande y gigue.[57] En el período barroco la suite podía ampliarse con un movimiento de introducción, una obertura o un preludio, así como intercalar otras danzas a juicio del compositor. En la *Suite en la menor* Ponce optó por iniciar con un Preludio seguido de una Allemande y posteriormente colocó dos Gavottes entre la Sarabande y la Gigue. El resultado de tal ordenamiento es muy similar con las *Suites* V y VI para violonchelo solo de Johann Sebastián Bach (1685-1750) las cuales constan de preludio, allemande, courante, sarabande, gavotte I-II, gigue.

Con excepción del Preludio y las dos Gavottes, todas las danzas de la *Suite* de Ponce son de estructura binaria, a pesar de que sus partes resultan asimétricas entre sí. Comienzan en *la menor* –excepto la Sarabande cuya tonalidad es *La mayor*– y modulan hacia la dominante cuando llegan a una barra de repetición la cual separa a las dos grandes secciones de la danza. La segunda parte inicia en la dominante para concluir en la tónica con otra barra de repetición, indicando que cada sección se toca dos veces.

[57] Aquí, y en adelante se ha optado por referirse a las diferentes danzas de esta obra de acuerdo a la nomenclatura empleada por Ponce.

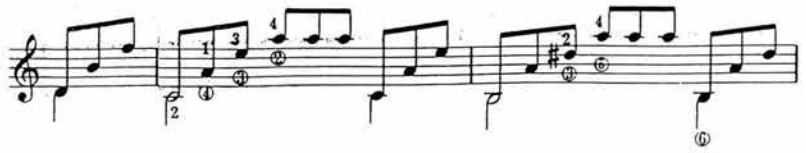
En la primera parte del Preludio predomina un motivo que constituye el hilo conductor del discurso musical, y el desarrollo de este motivo se efectúa por medio de la modulación (ejemplo musical 8):

Ejemplo musical 8



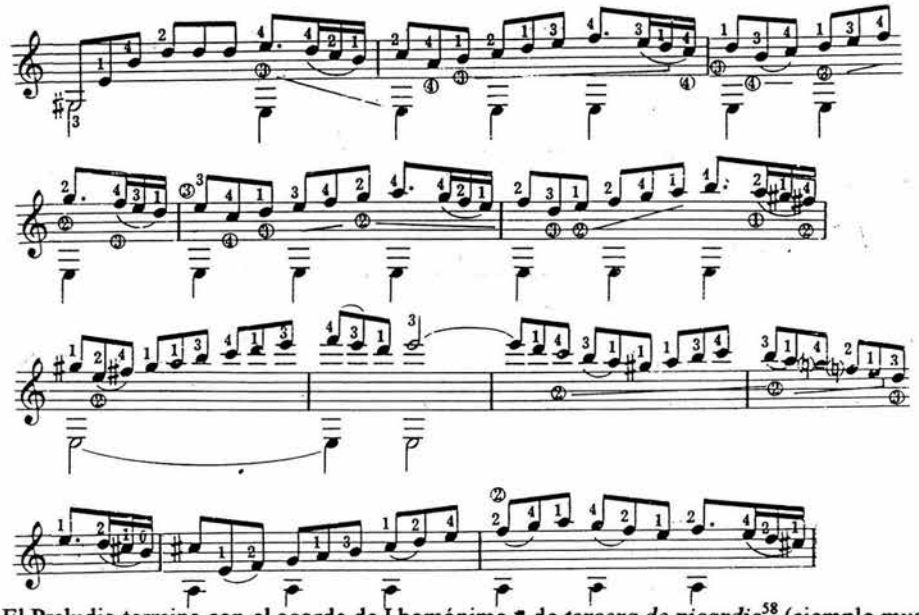
Un cambio en la métrica –compás diecinueve– integrada en su totalidad por figuras de octavo anuncia la segunda parte del Preludio en donde la polifonía aparece en 2 planos: una voz superior determinada por una nota que se repite tres veces en diferentes tonalidades y una voz inferior cuyo movimiento descendente lo realiza por grados conjuntos (ejemplo musical 9):

Ejemplo musical 9



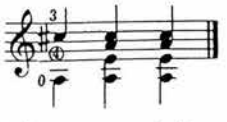
Posteriormente el motivo inicial reaparece y se le agrega un pedal de dominante y de tónica en el bajo (ejemplo musical 10):

Ejemplo musical 10



El Preludio termina con el acorde de I homónimo ŏ de *tercera de picardie*[58] (ejemplo musical 11):

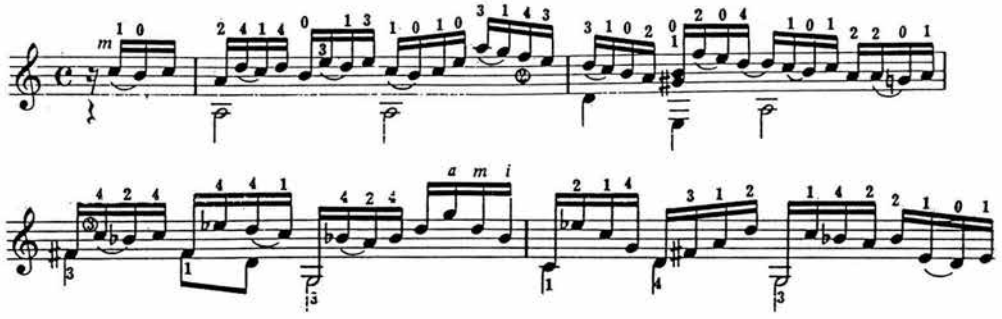
Ejemplo musical 11



[58] Se refiere al acorde mayor con que finaliza una composición en tono menor. Este recurso de composición fue empleado en los siglos XVI, XVII y comienzos del XVIII. Se desconoce el origen de la denominación siendo probable que dicho nombre tenga alguna relación con el extraordinario desarrollo que tuvo la música coral contrapuntística en el norte de Francia y en Flandes durante el siglo XV. Debe advertirse también el uso del acorde menor para terminar una obra en tono mayor (véase Scholes, Percy, *Diccionario Oxford de la Música*, tomo II, México: Editorial Hermes, 1964, p. 1242).

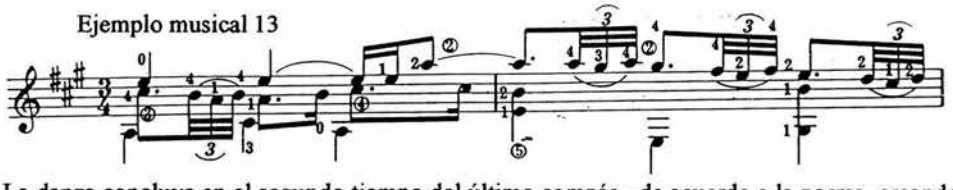
Ponce continúa su composición con la Allemande, cuyas características distintivas fueron respetadas íntegramente por el compositor (ejemplo musical 12):

Ejemplo musical 12



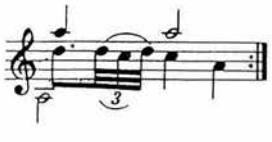
El compositor empleó en la Sarabande el compás estipulado para esta danza, sin embargo no siguió la norma establecida de mantener la misma tonalidad en toda la suite, ya que decidió utilizar la tonalidad de *La mayor*. El elemento rítmico generador de esta danza consta de un octavo con puntillo seguido de un dieciseisavo (ejemplo musical 13):

Ejemplo musical 13



La danza concluye en el segundo tiempo del último compás –de acuerdo a la norma–creando una sensación de lejanía profunda a través de la prolongación de la nota *la* cuyo sonido se pierde tejiéndose en el silencio (ejemplo musical 14):

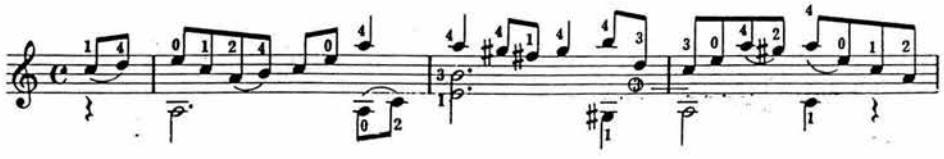
Ejemplo musical 14



De forma ternaria la Gavotte presenta el compás de 2/2. Sin embargo su anacrusa de apertura –dos octavos– no cumple con la referida regla de inicio rítmico de esta danza.

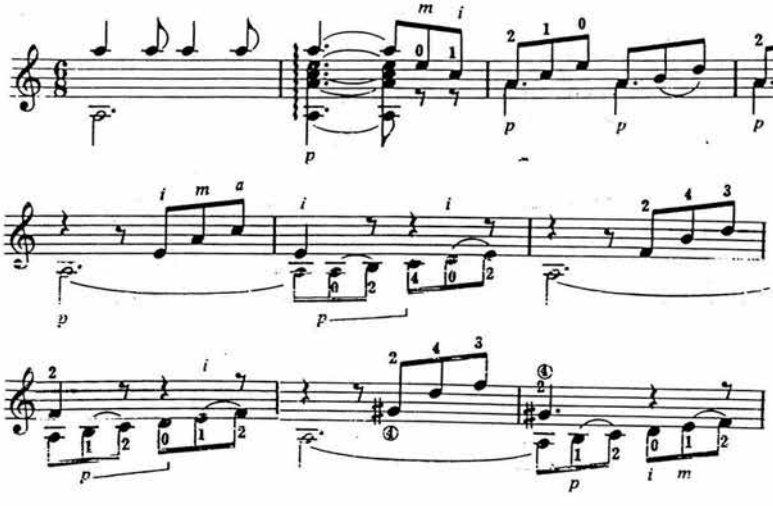
El uso de esta anacrusa de dos octavos corresponde a la danza llamada *rigodón* cuya peculiaridad consiste en presentar una anacrusa de dos octavos en el cuarto tiempo (ejemplo musical 15):

Ejemplo musical 15



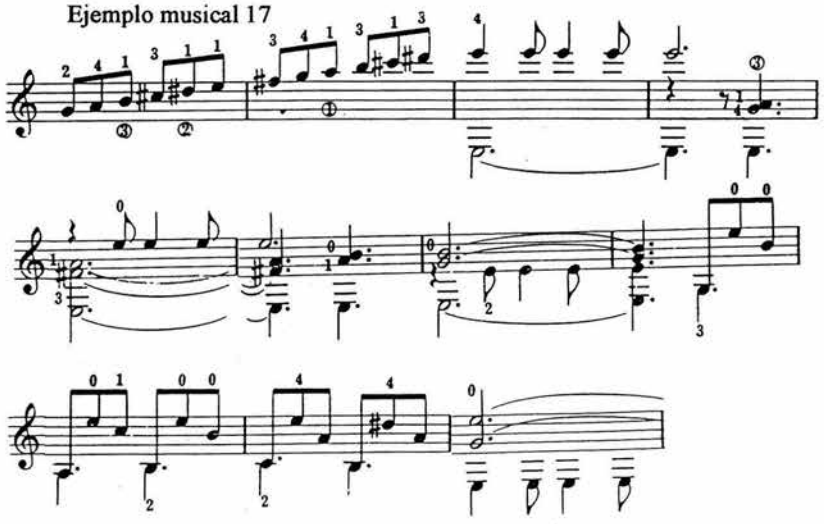
La Gigue es utilizada por el compositor para finalizar la *Suite* cuyo compás de 6/8 cumple con las normas rítmicas que caracterizan esta danza. El uso abundante de grupos de tres notas rápidas destacan el carácter enérgico y decidido de esta pieza (ejemplo musical 16):

Ejemplo musical 16



En el desarrollo –compás cuarenta y nueve– aparece una escala ascendente en la tonalidad de *mi menor* la cual al llegar a su tónica Mi índice 6, dicha nota suena cuatro veces; este giro se repite a la octava inferior y se reitera por última vez en el siguiente índice inferior a la octava[59] (ejemplo musical 17):

Ejemplo musical 17

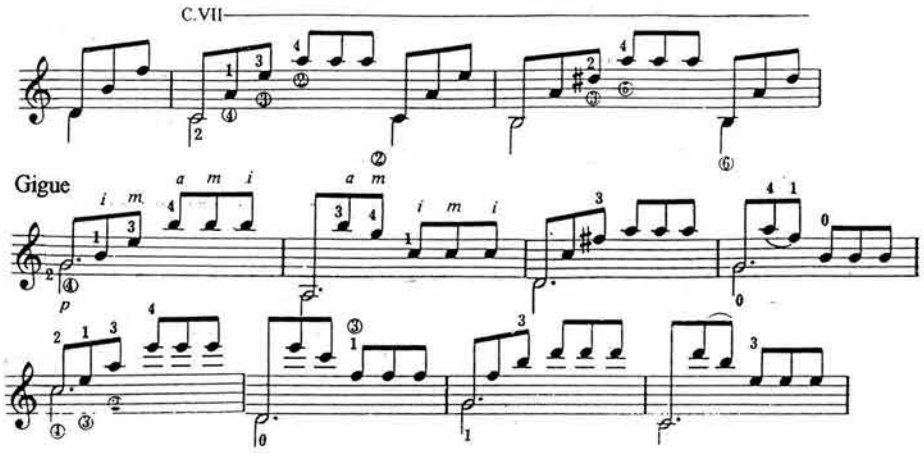


Un breve fragmento de la segunda parte del Preludio –compases 19 a 23– aparece en la Gigue en sus compases 27 a 30 y 131 a 134 (ejemplo musical 18):

Ejemplo musical 18

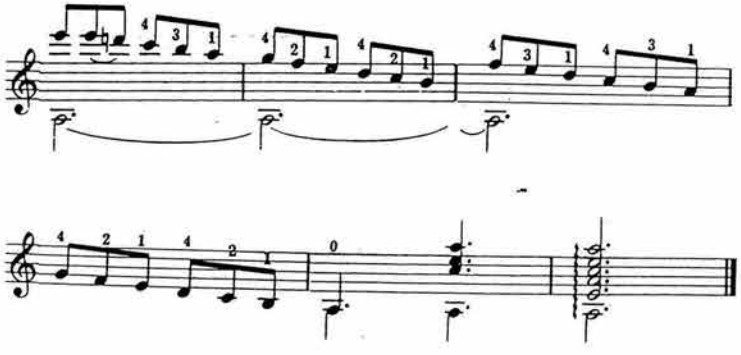
Preludio

[59] Con respecto a este pasaje musical es importante recordar que el origen del mismo se remonta alrededor del año de 1929 cuando en una carta, Segovia le pidió a Ponce se descartara la primera versión de este movimiento por tener ésta un carácter inocentón y en su lugar le solicitó una nueva que contuviera arpegios con notas destacadas en los registros agudos y graves.



La Gigue termina con una escala descendente seguida de dos rasgueos en la tonalidad de *La menor* (ejemplo musical 19):

Ejemplo musical 19



Creada en 1929 a petición de Andrés Segovia, *La Suite en la menor para guitarra* refleja el profundo conocimiento que Manuel M. Ponce tenía de la estética barroca. Las cinco danzas que conforman esta *Suite* siguieron fielmente –con las salvedades ya mencionadas– las normas establecidas para cada una de ellas. Esta obra al haber sido compuesta en el siglo XX para un instrumento nuevo como es la actual guitarra de seis cuerdas[60]de naturaleza más expresiva que sus antecesores –como el laúd, tiorba, vihuela, etc– su interpretación debe de realizarse a través de un tiempo elástico, pero sin los caprichos románticos propios de la llamada escuela moderna de Tárrega[61] la cual no ayuda a la ejecución polifónica en el instrumento debido al uso constante del apoyando en la pulsación de las cuerdas. Este estilo de ejecutar la música antigua con un enfoque romántico no solamente sucedió con la música de guitarra; a inicios del siglo XIX, el propio Bach, se interpretó siguiendo esta moda en la que existía una propensión por la búsqueda de un sonido grueso y pesado. El investigador Paul Badura-Skoda sobre este tema menciona:

> El vestido está a merced de la moda, lo mismo sucede con el estilo de ejecución. Hasta 1920 Bach fue interpretado predominantemente de una manera romántica con un sonido grueso y pesado y una predilección por un legato desarticulado, como si él hubiera sido contemporáneo de Liszt o Brahms. [62]

El empleo de ornamentos en esta *Suite* son muy escasos ya que solamente aparecen en la Sarabande –trino corto o *pralltriller* empezando en la nota auxiliar– y al final de la segunda Gavotte con la apoyatura corta la cual confirma el primer grado de la tonalidad de esta danza.

---

[60] Antonio Torres Jurado (1817-1892),el gran constructor de guitarras, creó la guitarra moderna a fines del siglo XIX. El resultado fue un instrumento de sonido lleno y cálido así como de sonoridad relativamente grande (véase Van Hoek, Jan Anton, *Polifonía y Guitarra en la Música Antigua*, Argentina: Ricordi Americana, 1977, p.12).

[61] Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), guitarrista español contemporáneo de Torres, reformó notablemente la técnica de la ejecución del instrumento la cual influyó en guitarristas como Emilo Pujol, Miguel Llobet, Domingo Prat y Andrés Segovia entre otros (véase *ibid*, p.24).

[62] Skoda, Paul Badura, *Interpreting Bach at the Keyboard*, London: Clarendon Press, Oxford, 1993, p.245).

Respecto al uso del vibrato, este debe ser aplicado con sensatez. Cada una de las danzas que conforman esta composición se deben ejecutar de acuerdo al carácter de las mismas. No obstante de contar con valiosa información en relación con la *Suite*, resulta imposible hablar de un texto "genuino" de esta obra debido a la destrucción de la misma durante la guerra civil española.

De las ediciones disponibles actualmente de la *Suite* de Ponce, la realizada por la editorial parisina *Transatlantiques* resulta la más convincente por ser la más completa en cuanto a indicaciones de articulación y digitación se refiere, además de ser la primera que reconoce la verdadera autoría de la obra.

El éxito del intérprete al abordar la *Suite en la menor*, estará condicionado a su interés por apegarse a una técnica de ejecución polifónica que incluye una correcta posición de la mano derecha en ángulo de cuarenta y cinco grados aproximadamente lo que permite un sonido robusto y redondo, así como la pulsación de la cuerda con el movimiento completo del dedo usando solamente la uña o en combinación con la yema.[63]

Para finalizar comentaré que entre los años de 1927 y principios de 1933, durante su estancia en París, Ponce se dedicó a escribir numerosas piezas atribuyéndolas a otros compositores. La *Suite en la menor* compuesta en 1929 bajo el seudónimo de Sylvius Leopold Weiss representa su primera obra para guitarra dentro de la estética barroca. Posteriormente entre 1929 y 1931 escribió una segunda suite antigua atribuida a Alessandro Scarlatti. En 1931 el compositor tuvo en mente crear una tercera suite de la que solamente pudo concluir dos movimientos: *preludio* y *balleto*. La última composición creada poco antes de su muerte acaecida en 1948 fue una obra en estilo barroco titulada *Variaciones sobre un tema de Cabezón* para guitarra y dedicada a quien fuera su amigo y confesor, el Padre Antonio Brambila. Este hecho es revelador ya que

[63] La pulsación directa de la cuerda con la uña ha sido empleada desde finales del siglo XVIII en tiempos del guitarrista Dionisio Aguado, mientras que el toque de uña sobre la yema es un recurso muy usado en nuestros días, el cual consiste en que la cuerda resbala sobre la yema antes de llegar a la uña (véase Van Hoek, Jan Anton, *Polifonía y Guitarra en la Música Antigua*, Argentina: Ricordi Americana, 1977, p.24).

nos muestra a un Ponce compenetrado al final de su vida en estudiar los estilos musicales del pasado tal y como lo hicieron muchos compositores del siglo XX, entre ellos Igor Stravinski con su ballet *Pulcinella* (1919) basado en música de Pergolesi o Alban Berg y su Concierto para violín (1935) con influencia de la música coral de Bach.

El musicólogo mexicano Ricardo Miranda en correspondencia a este tema menciona la enorme importancia que tenía para Ponce el retorno a estos elementos característicos de la música de otras épocas ya que dicho proceso daba a su producción una base sólida. Posteriormente Miranda cita las palabras de Ponce quien decía:

> Esta vuelta al diatonismo y a la forma clásica que ahora notamos en Stravinski, es común a muchos compositores modernos. Hindemith, Halffter, Honegger y tantos otros, buscan en un bien entendido retorno al clasicismo muchas virtudes musicales que el romanticismo equivocadamente despreció. El mismo Debussy escribiendo sonatas al fin de su carrera es un ejemplo que debería ser considerado por muchos músicos jóvenes que se sienten tentados por las novedades de los estilos revolucionarios, cuya validez estética dista mucho de haber sido probada.[64]

La vasta creación musical del compositor Zacatecano según Miranda sólo puede explicarse dentro del concepto del eclecticismo debido a la inexistencia de un término estilístico que nos permita poder clasificar su obra.[65] Como ejemplo de esto tenemos nuestra composición de análisis: la *Suite en la menor* para guitarra, la cual tiene ciertos pasajes de espíritu romántico –

---

[64] Véase Miranda, Ricardo, *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, México: Ríos y Raíces, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p.116.

[65] Véase *ibíd.*,p.111-113.

casi nunca excluido por el compositor[66]– en la segunda parte del Preludio y prácticamente en toda la Sarabande entrelazados con la sonoridad barroca.

La incomparable importancia que Ponce ha tenido en la historia de la guitarra resulta irrefutable. Su aportación al instrumento incluye: seis sonatas, tres grupos de variaciones, dos suites, veinticuatro preludios en todas las tonalidades, un estudio, dos sonatinas, seis preludios, una sonata con acompañamiento de clavecín, un concierto con orquesta y diversas piezas. Dicha producción comprendida entre 1923 y 1948 se debió exclusivamente a la cualidad de Segovia por intuir la sensibilidad artística de Manuel M. Ponce luego de leer aquella reseña periodística que este le hiciera en 1923 sobre su concierto en México. Todo este material ayudó considerablemente al desarrollo de la guitarra en el siglo XX permitiéndole tener obras originales escritas por un compositor no guitarrista. Respecto a este tema, Andrés Segovia, expresó con justicia este hecho al mencionar que "cualquiera que simplemente sienta amor por este instrumento –cuanto más los que han profesado en su religión– si no es duro de corazón y estrecho de frente tiene que reverenciar la memoria del Maestro. El la levantó sobre la escasa altura artística en que se hallaba y emprendió su noble cruzada con ánimo de liberar a la bella prisionera".[67]

[66] Otros ejemplos pueden ser: *El Preludio y fuga sobre un tema de Haendel* (1907) para piano y el *Concierto para violín y orquesta* (1943) cuyo lenguaje musical combina lo moderno con lo romántico.
[67] *Cfr.*, Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, México: Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1981, pp.159 y 160.

CONCIERTO DEL SUR PARA GUITARRA Y ORQUESTA

DE MANUEL M. PONCE

Uno de los más notables aspectos de la música barroca es el principio de fuertes contrastes y oposiciones de sonoridades usualmente ejecutadas por dos o más grupos. Este principio conocido como *stile concertato* originado a fines del siglo XVI en Venecia, tomó gran significado a través del siglo XVII culminando en el desarrollo de una nueva forma instrumental: el concierto.

Para el siglo XVIII el término "concierto" significó una forma instrumental de uno de dos tipos: el concierto solista para un instrumento y orquesta y *el concierto grosso* para dos o más instrumentos y orquesta. El concierto solista rápidamente se convirtió en el favorito.

Los estilos de composición y la técnica del primer siglo de la música barroca fueron exitosamente unidos y sintetizados por Arcangelo Corelli (1653-1713). Mientras Alessandro Stradella (1643-1682) y Corelli estuvieron trabajando los principios del *concerto grosso* en Roma, compositores en Bolonia tomaron los primeros pasos hacia el concierto solista. La ciudad de Bolonia proporcionó el ambiente artístico e intelectual que fomentó un desarrollo musical único a finales del siglo XVII. La idea del concierto fue gradualmente desarrollándose por lo que los compositores comenzaron a hacer distinciones entre la parte solista y la orquesta. Para mantener la sensación de unidad en sus composiciones, ellos refinaron el aspecto de la música barroca caracterizada por el principio de fuerzas sonoras visiblemente opuestas. Giuseppe Torelli (1658-1709), el más importante compositor boloñés, desempeñó un papel significante en la búsqueda de esta unidad. Por su parte Torelli introdujo otro importante concepto que fue muy asociado con el concierto durante el siguiente siglo. Este concepto es la secuencia de tres movimientos en el orden de Rápido- Lento- Rápido.

La improvisación fue cobrando importancia gracias a la aparición del músico virtuoso. La *Cadenza*, que es un pasaje sin acompañamiento que se encuentra cerca del final del movimiento, creció en tamaño e importancia durante este período. La *Cadenza* fue usualmente insertada antes de la reaparición final del *ritornello*.

El concierto continuó en el formato de tres movimientos heredado del barroco pero las estructuras de cada uno de los movimientos fueron modificándose por las demandas del nuevo estilo que fue conocido como clásico. Los compositores de este nuevo estilo desarrollaron una nueva forma instrumental respondiendo a los nacientes enfoques de la organización tonal la cual ofrecía novedosas posibilidades dramáticas para el contraste. Esta inédita forma se llamó forma de allegro sonata, que fue especialmente empleada en los primeros movimientos de sonatas, sinfonías y algunos géneros de música de cámara como: cuarteto de cuerdas, trío, quinteto, etc.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII la ciudad de Mannheim en Alemania se convirtió en el mayor centro de la música orquestal.

A finales del siglo XVIII el instrumento solista presentaba el material temático y la figuración virtuosística, así como acompañaba a la orquesta en la presentación de su material temático.

Los movimientos lentos tendieron a ser cortos con introducciones para la parte final de gran rapidez y virtuosismo. Los movimientos finales tuvieron a menudo la parte más brillante del concierto. Las *cadenzas* también tuvieron cambios. Éstas todavía eran importante vehículo para la exhibición instrumental, pero en vez de que el solista improvisara la *Cadenza* como en el pasado, los compositores del siglo XVIII comenzaron a escribirla para mantener el control de toda la obra y sobre todo mantener el elemento virtuosístico.

En el aspecto instrumental, el piano fue considerado el rey de los instrumentos. Se perfeccionó su construcción dando como resultado un mayor nivel de expresión, incluyendo sus

capacidades de lograr efectos orquestales. El piano perfectamente adoptó el temperamento romántico. En segundo lugar estaba el violín con su maravillosa capacidad para expresar pasajes melódicos de gran intensidad expresiva. En tercer lugar se encontraba el violonchelo.

La situación de la guitarra nos lleva obligadamente al siglo XVII con la gradual desaparición de la vihuela y de la guitarra de cuatro y cinco órdenes. Ésta última finalmente se convierte en la guitarra de seis cuerdas simples. Durante el siglo XVIII, se acreditaba de manera frecuente a España como la cuna de la guitarra lo que dio como resultado el identificar este instrumento con el nombre de guitarra española. Su repertorio incluye todas las formas musicales conocidas en su tiempo. Músicos como Foscarini, Corbetta, Granata, John Playford, Gaspar Sanz, Robert de Visée, Lucas Ruiz de Ribayaz y Francisco Guerau, entre muchos otros, convierten al siglo XVII en una época de gran auge guitarrístico. La calidad de la música escrita para guitarra española y su asociación con los más sobresalientes compositores, hacen que este instrumento sea aceptado en ambientes tan refinados como las cortes de Luis XIV de Francia y Carlos II de Inglaterra.

Durante el siglo XVIII, se inició una lenta declinación de la guitarra española. En mil setecientos se publicó un número muy reducido de obras para guitarra española en comparación con el siglo anterior. Su posición de instrumento aristocrático decae y se convierte en el instrumento más común del pueblo.

Esta guitarra de seis cuerdas fue la que conocieron los compositores guitarristas de inicios del siglo XIX entre los cuales, los más representativos eran: Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Mauro Giuliani (1781-1829). Los primeros conciertos para guitarra y orquesta surgen en este siglo con Mauro Giuliani, "El magnífico", como alguna vez lo llamó Beethoven. Su *Concierto para guitarra* Op.30 *de 1808* se estrenó el 3 de abril del mismo año, con un éxito rotundo entre el público vienés. Los Conciertos *Segundo* Op. 36

(1812) y *Tercero* (1820) revelan signos del contacto de Giuliani con la música de Beethoven y Schubert, en particular.

Ferdinando Carulli del mismo modo produjo un concierto para guitarra en La mayor.

La situación de la guitarra en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX fue una de las épocas más infortunadas en la historia del instrumento, un período en el que la guitarra había sido abandonada como instrumento culto y sólo se utilizaba en la música popular.[68]

El investigador Frederic V. Grunfeld en relación con esta situación describió la manera cómo el instrumento fue alejado de la compañía de músicos serios y confinado a los "saltimbanquis y comedores de ajo del siglo XIX".[69] No se tiene la noticia de que se haya escrito algún concierto para guitarra en este período. Según las indagaciones realizadas por el investigador del Cenidim, Alejandro L. Madrid (1968-), no fue sino hasta 1930 cuando se creó el primer concierto para guitarra y orquesta del siglo XX por el compositor y guitarrista mexicano Rafael Gómez Adame[70] (1905-1963) cuyo estrenó se llevo a cabo en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Ciudad de México, el 19 de julio de 1930 siendo el propio compositor quien interpretó la parte solista junto con el pianista Carlos Santos quien ejecuto la parte orquestal.

Posteriormente, en 1938, el guitarrista español Quintín Esquembre (1885-1965) escribió un concierto para dos guitarras y orquesta titulado *Capricho andaluz*.[71] Mario Castelnuovo Tedesco (1895-1968) al realizar un concierto para guitarra y orquesta se convirtió en el primer compositor no guitarrista que trabajó en este género. Fue creado en 1939 con el título

---

[68] Véase página 32 de este estudio.

[69] Véase Grunfeld, Frederic V., *The Art and Times of the Guitar, An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, Nueva York, Londres: The Macmillan Company/Collier Macmillan Ltd, 1972, pp. 208.

[70] Oriundo de Autlán de la Grana, Jalisco, Rafael Gómez Adame fue alumno de Julián Carrillo (1875-1965), Estanislao Mejía (1882-1967) y Gustavo E. Campa (1863-1934). Adame fue el primer guitarrista en componer y tocar obras para guitarra en cuartos de tono. *Preludio* fue su primera obra microtonal para guitarra en el que la influencia de su antiguo maestro Carrillo resulta evidente (véase L. Madrid, Alejandro, "De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce" en *Heterofonía*, Revista de investigación musical, vol. XXXI, No. 118 y 119, 1999, México: Cenidim, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 108).

[71] *ibid.*, p. 108.

Concierto en Re y fue dedicado al virtuoso español Andrés Segovia. Una de las obras cuya apabullante popularidad la convierte entre las más célebres creaciones en la historia de la música es el *Concierto de Aranjuez* (1939) de Joaquín Rodrigo (1901-1999) dedicada al guitarrista Regino Sainz de la Maza (1896-1981).

A partir de la década de los veinte la creciente fama de Andrés Segovia en la escena musical mundial era indiscutible. Prueba de ello es la gran cantidad de compositores no guitarristas que le dedicaron obras originales para su instrumento. Esta popularidad obligaba a Segovia a presentarse con diferentes orquestas, tal y como lo hacían los instrumentistas más reconocidos de aquella época. Sin embargo, el impedimento para tal propósito era considerable, debido al escaso repertorio que la guitarra tenía y por lo tanto no podía desempeñar un papel sobresaliente en el diálogo con la orquesta. El concierto para guitarra creado en 1930 por el compositor Adame no poseía un gran nivel artístico, ya que se necesitaba de una obra que pudiera trascender hacia el futuro tal y como sucedió con el *Concierto en Re* de Castelnuovo Tedesco el cual tuvo un éxito descomunal en la ciudad de Lima, Perú, y preparó el camino para la creación de una obra de mayor demanda técnica instrumental, a saber *El Concierto del Sur* para guitarra y orquesta de Manuel M. Ponce.

El periodo de composición del *Concierto del Sur* comprendió cerca de doce años. Ponce comenzó a escribir fragmentos de la obra en 1929, sin embargo, no es sino hasta 1932 cuando el compositor se decidió a formalizar la construcción de esta composición iniciando con el segundo movimiento *Andante*, como lo muestra la siguiente carta sin fecha de Segovia para Ponce:

> Estoy encantado con el Andante. Entre las horas de estudio que consagro a las obras de mi próximo concierto, intercalo la lectura del Andante. Ya he hablado con un cuarteto para que vengan en cuanto yo esté seguro, y ellos traerán a los otros instrumentos. ¿Y el primer tiempo

> lo tienes acabado? Mándamelo también. Aunque pienso que es mejor que me espere ahí, pues llegaré indefectiblemente del 23 al 24. Y lo leeremos y estudiaremos juntos.[72]

El 11 de noviembre de 1932 Segovia nuevamente hizo referencia al *Andante* en una carta escrita al compositor mexicano en donde le informó que lo estaba estudiando seriamente y que creía que podría oírlo con los instrumentos complementarios a su regreso a París.[73]

Un breve señalamiento con respecto al segundo movimiento se presentó en otra correspondencia con fecha del 29 de noviembre del mismo año escrita por el guitarrista español a Ponce en donde le decía que ya casi lo tenía estudiado.[74]

Sin embargo, la composición del *Concierto* fue interrumpida por un espacio de ocho años. El primer movimiento *Allegro moderato* fue terminado el 5 de octubre de 1940. El júbilo de Segovia después de haber recibido la continuación del *Concierto* fue notorio, según lo constata la carta en la que le expresó a Ponce lo siguiente:

> Mi querido Manuel: Eureka..! La sorpresa ha sido un verdadero estallido de alegría. Paquita y yo nos hemos puesto enseguida a descifrar tu diminuta escritura y ambos te felicitamos de todo corazón. Al mismo tiempo admiramos tu fortaleza de espíritu para trabajar suplementariamente reduciendo a tan clara miniatura las partes de guitarra y piano.[75]

El *Concierto* fue concluido en enero de 1941, año en que fue estrenado por Andrés Segovia bajo la batuta de Lorenzo Baldi en Montevideo, Uruguay, el 4 de octubre, como parte de una serie de conciertos y conferencias sobre la música de Ponce que organizó el mismo Segovia.

---

[72] Veáse Alcazar, Miguel, *The Segovia-Ponce Letters*, Columbus: Orphée, 1989, Carta núm. 71, p. 124.
[73] *ibid.*, Carta núm. 75, p. 132.
[74] *ibid.*, Carta núm. 76, p. 134.
[75] *ibid.*, Carta núm. 103, p. 207.

El manuscrito original del *Concierto del Sur* fue extraviado, de acuerdo a lo pronunciado por el investigador y guitarrista Miguel Alcázar quien de manera accidental encontró a mediados de los años setenta una copia fotostática de esta obra en el Conservatorio Nacional de Música cuando impartía clases en esa institución. La Escuela Nacional de Música, de la U.N.A.M. recibió en 1998 el invaluable acervo musical Ponce de manos de quien fuera su único propietario, el pianista Carlos Vázquez. El estudio de este acervo nos permitió hallar un borrador del *Concierto del Sur* que comprende un total de cuarenta hojas de música escrita. Este manuscrito al cual más adelante se hará referencia contiene la parte de la guitarra junto con la reducción al piano de la parte orquestal, sin embargo, por ser un boceto contiene numerosos compases tachados y otros que se encuentran vacíos lo que impide observar una constante en el diálogo musical. En el acervo mencionado se ha podido localizar la publicación de esta composición realizada en 1962 por la editorial neoyorquina Peer International Corporation, la cual incluye el material de la orquesta con la parte solista, así como otra edición realizada en 1970 por la misma empresa, que comprende la reducción al piano de la parte orquestal con la parte solista.

Entre las numerosas incógnitas con que cuenta el acervo destacan la autoría de las particellas de la sección de cuerdas –Violines primeros y segundos, Viola, Violonchelo y Contrabajo– de este *Concierto*. La segunda interrogante es acerca de la verdadera existencia del copista Teodosio Pérez Venegas quien aparentemente realizó las particellas de la sección de alientos – flauta, oboe, clarinete, fagot– y percusiones –pandero y timbales– con fecha de 1971.

Para el presente análisis del *Concierto del Sur* se han consultado las 2 publicaciones de esta obra –1962 y 1970– realizadas por la editorial Peer y el ya citado borrador del Acervo Ponce. La razón de examinar en este estudio la publicación de 1962 que contiene el material de la

orquesta y la parte solista obedece a la necesidad de facilitar la identificación de las diversas partes instrumentales de la orquesta en su diálogo permanente con la guitarra.

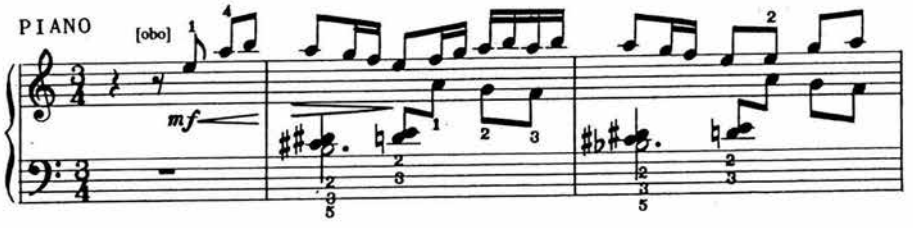
La dotación instrumental de este *Concierto* consta de la sección de alientos –una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot–, sección de cuerdas –violín primero y violín segundo, una viola, un violonchelo, un contrabajo–, sección de percusión –un pandero, un timbal– y, naturalmente, el instrumento solista.

El primer movimiento *Allegro moderato* está escrito en forma sonata cuyo esquema[76] formal, tonal y temático se muestra a continuación:

Sección	Exposición					Desarrollo	Reexposición			Coda
Temas	Motivo Introductorio	Tema A	Variación de A	motivo 1 y 2	Tema B		Tema	Tema B	Cadenza	
Tonalidad	La m – LaM	Lam		Fa# y Do#	Mi	Modo frigio menor armónico	La m	LA M	Mi	La M
N.E.[número de ensayo]		2	4	8			20	27		
Instrumento	Orquesta	Orq.guit	guit				guitarra		guitarra	

El Motivo de la introducción del *Concierto* –compás uno– es interpretado por el oboe de manera anacrúsica, a través de una breve melodía en el modo La eoleo (ejemplo musical 20):

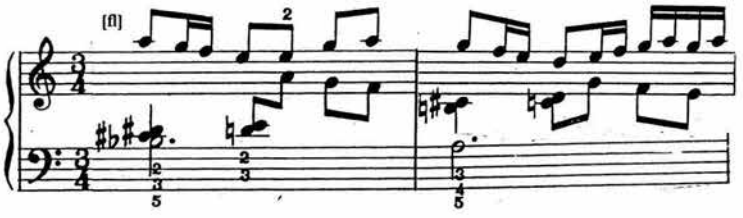
Ejemplo musical 20



[76] El presente esquema fue realizado por el investigador del Cenidim, Alejandro Madrid (véase L. Madrid, Alejandro, *ibid.*, p. 115).

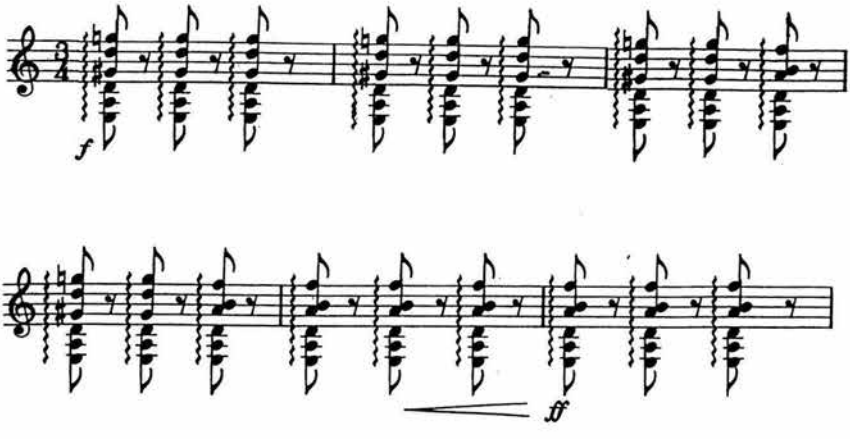
La flauta inmediatamente realiza este mismo motivo rítmico melódico –compás tres– pero en la región de la dominante (ejemplo musical 21):

Ejemplo musical 21



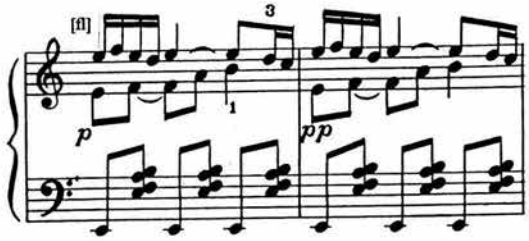
Particularmente significativo es destacar el empleo de la armonía por cuartas. Esta armonía se manifiesta por primera vez en el *Concierto* en la parte inicial de la guitarra –compás seis– la cual arremete con violentos rasgueos su imperioso protagonismo musical (ejemplo musical 22):

Ejemplo musical 22



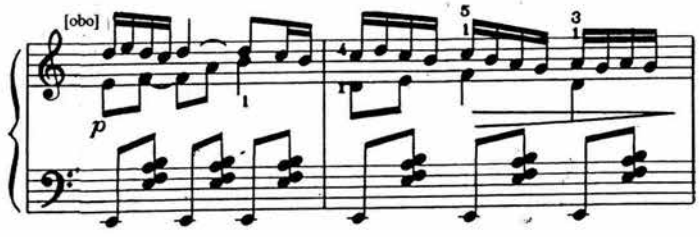
En el compás ocho se presenta el tema A por parte de la flauta con material temático de la introducción (ejemplo musical 23).

Ejemplo musical 23



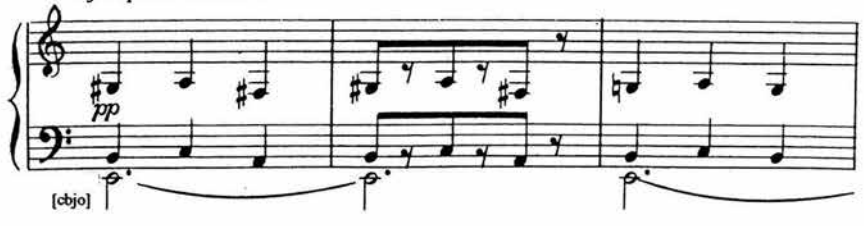
El diálogo entre la flauta y el oboe se entreteje sutilmente permitiendo a éste último imitar el tema A –compás diez– anteriormente expuesto (ejemplo musical 24):

Ejemplo musical 24



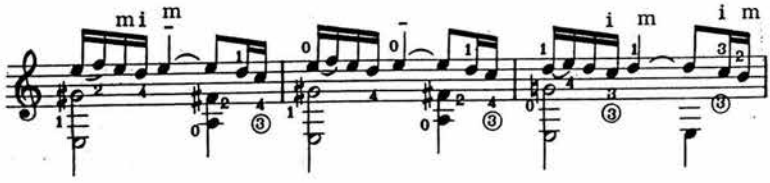
Un pedal de dominante es utilizado tenuemente en el contrabajo del compás seis al compás catorce (ejemplo musical 25):

Ejemplo musical 25



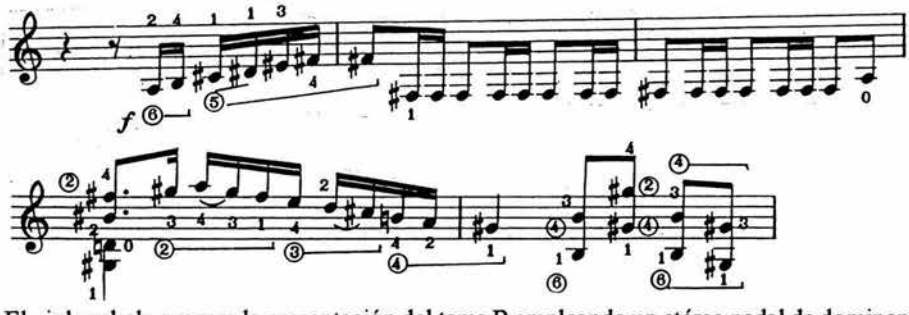
En el compás doce la guitarra presenta el tema A en la región de la dominante de La menor (ejemplo musical 26):

Ejemplo musical 26



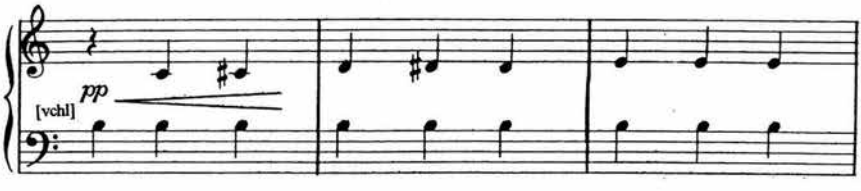
La guitarra desarrolla un primer motivo en el compás treinta y cuatro (No.4) en las tonalidades de Fa sostenido mayor y Do sostenido mayor (ejemplo musical 27):

Ejemplo musical 27



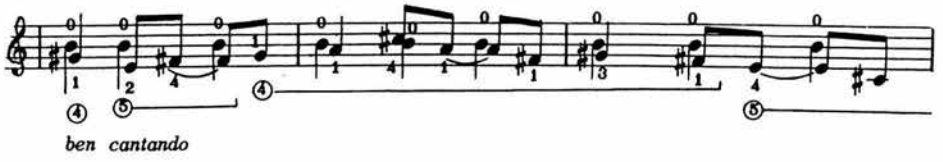
El violonchelo prepara la presentación del tema B empleando un etéreo pedal de dominante en el compás 64 (No.8) de Mi mayor (ejemplo musical 28):

Ejemplo musical 28



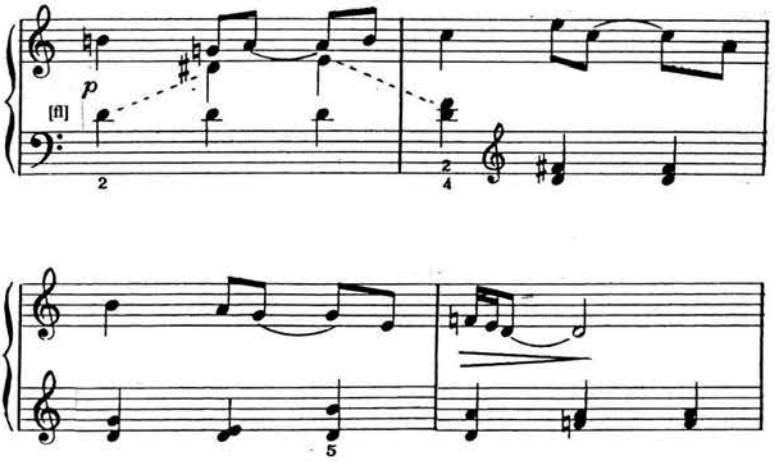
La guitarra presenta el tema B –compás 66– el cual es de una enorme belleza melódica con clara influencia de la música española[77] (ejemplo musical 29):

Ejemplo musical 29



La flauta contesta la primera frase del segundo tema en el compás setenta y ocho (No.9) en la región de la dominante de Do mayor (ejemplo musical 30):

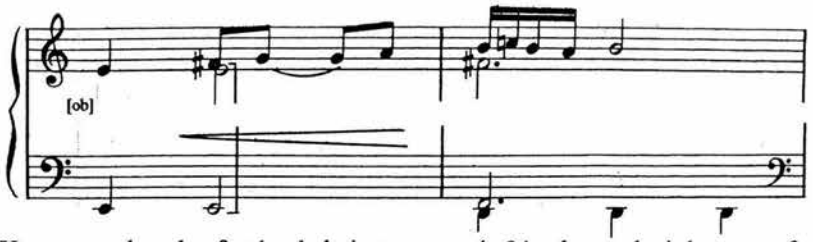
Ejemplo musical 30



[77] Segovia le sugirió a Ponce la posible transportación a la octava superior de este segundo tema utilizando la segunda cuerda ya que según el guitarrista español en la tesitura concebida la sonoridad resultaba "sombría y tenue", sin embargo, más adelante Segovia cambió de opinión y seleccionó la idea original (véase Alcazar, Miguel, *ibid.*., Carta núm. 103, p. 207).

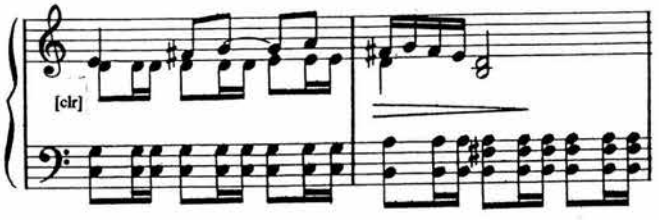
El oboe releva a la flauta ejecutando la segunda frase del tema B –compás 82– a través del modo lidio de Do mayor (ejemplo musical 31):

Ejemplo musical 31



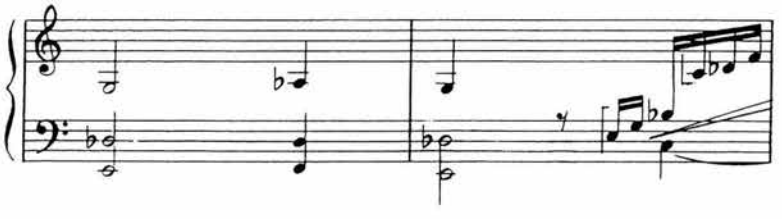
Un nuevo relevo lo efectúa el clarinete –compás 84– al reproducir la tercera frase del tema B (ejemplo musical 32):

Ejemplo musical 32



En la sección del desarrollo compás noventa y tres (No.11), el compositor empleó el modo frigio (ejemplo musical 33):

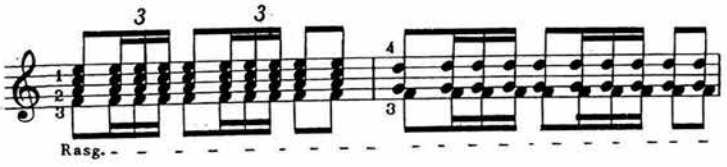
Ejemplo musical 33



Como resultado de la investigación realizada en agosto de 2003 del Acervo Ponce y del minucioso análisis de la grabación del *Concierto* bajo la interpretación de Segovia[78] ; es importante hacer las siguientes observaciones referentes a esta obra. En el borrador del Acervo se han podido identificar dos de los cambios realizados por el guitarrista español al primer movimiento. La primera modificación se encuentra en el compás 134 (No.15). En este pasaje, Segovia empleó la técnica del rasgueado en la parte de la guitarra –Edición Peer 1970– que acompaña la presentación orquestal del tema B, en sustitución de las notas repetidas que Ponce concibió originalmente[79] (ejemplo musical 34):

Ejemplo musical 34

[Edición Peer 1970]



[Borrador]

[78] Este disco fue hecho para la empresa Decca en mayo de 1958 con la Orquesta Sinfónica del Aire bajo la batuta de Enrique Jordá.

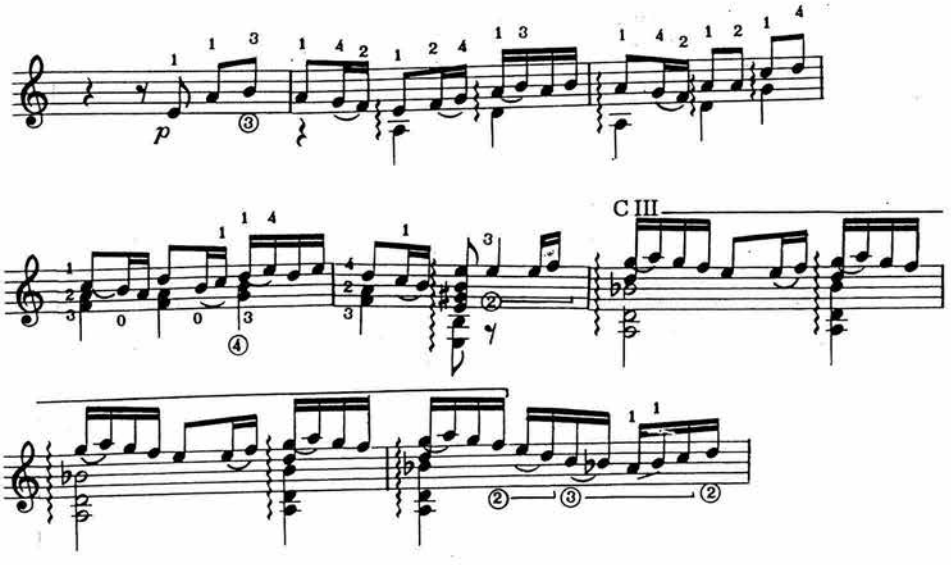
[79] En una carta con fecha de 1940 Segovia le comentó a Ponce lo siguiente: " Las notas repetidas con que acompañas el desarrollo del segundo tema son débiles y se perderían. Las reemplazo, usando los mismo acordes, naturalmente, por un leve rasgueado que añaden gracia rítmica y dan a ese acompañamiento de la guitarra cierto halo armónico exclusivo de ese instrumento" (véase *ibíd..*, Carta núm. 107, 9 de noviembre de 1940, p. 216).

La segunda modificación se localiza en el compás 144 (No.16). En este fragmento musical Segovia descartó la idea primigenia de Ponce remplazándola por un efecto de percusión denominado *Tambora* –Edición Peer 1970–. Sin embargo en la grabación de 1958, Segovia no utilizó este efecto y en su lugar empeló el recurso técnico del rasgueo (ejemplo musical 35):

Ejemplo musical 35

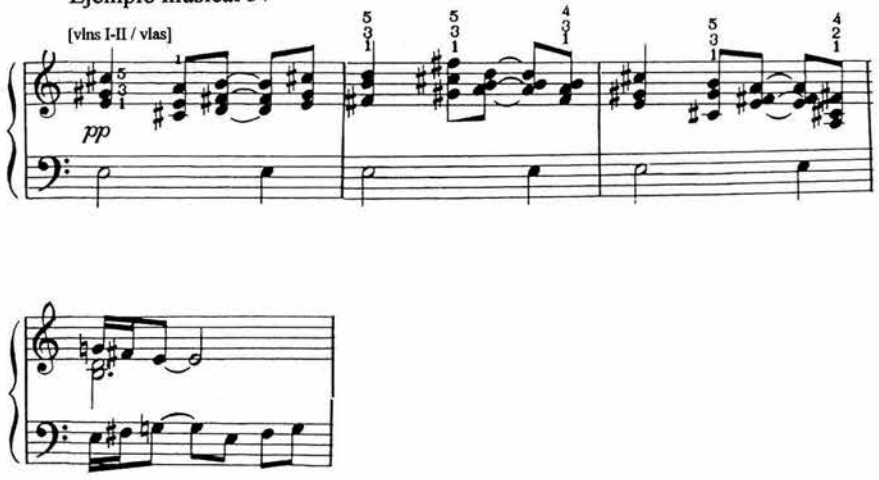
La Reexposición se exhibe en el compás número 183 (No. 20). En esta sección se intercalan el modo de La eoleo y La menor (ejemplo musical 36):

Ejemplo musical 36



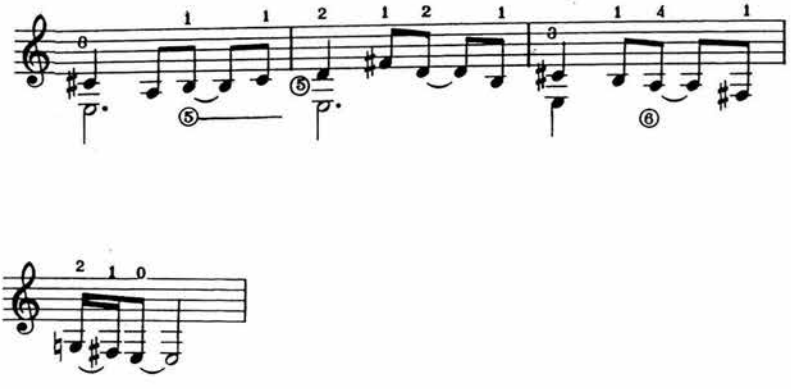
En el compás 257 (No.27) la orquesta –violines primeros y segundos y las violas– reproducen el tema B en la tonalidad de Mi mayor (ejemplo musical 37):

Ejemplo musical 37



La guitarra inmediatamente se entrelaza con la orquesta en el compás 265 (No.28) para presentar el tema B (ejemplo musical 38):

Ejemplo musical 38



Una atmósfera sonora de nerviosismo anuncia el arribo de la *Cadenza*. En relación con este solo instrumental, Segovia le aconsejó a Ponce ciertas modificaciones como las que se refieren a los acordes en fusas, los que desearía fueran más melódicos y se desarrollaran por más tiempo.[80]

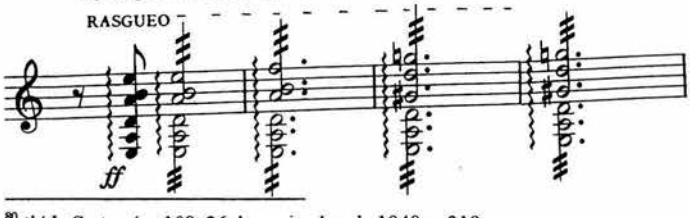
En el borrador se presenta este pasaje de semicorcheas que se extiende por once compases mientras que en la versión Peer de 1970 presenta un total de dieciséis compases.[81]

Segovia en otra correspondencia le sugirió a Ponce la elaboración de dos *cadenzas*. Una de carácter virtuoso que le permitiera lucir su técnica y otra musicalmente más elaborada destinada para ser escuchada por un público más sensible.[82]

Sin embargo, poco tiempo después de hacer esta sugerencia, Segovia cambia de opinión y acepta la *Cadenza* original.

En este primer movimiento existen otras modificaciones las cuales, al parecer, no fueron consultadas por el guitarrista español a Ponce, ya que no figuran en su epistolario publicado por Alcázar. Estas alteraciones se refieren al inicio de la *cadenza* –Edición Peer 1970– donde la guitarra presenta a manera de rasgueado los acordes basados en armonía por cuartas ya previamente empleados por el instrumento en su apertura de la obra. Si bien es cierto que estos mismos acordes se muestran en el borrador, el uso del rasgueo no esta señalado para su interpretación (ejemplo musical 39):

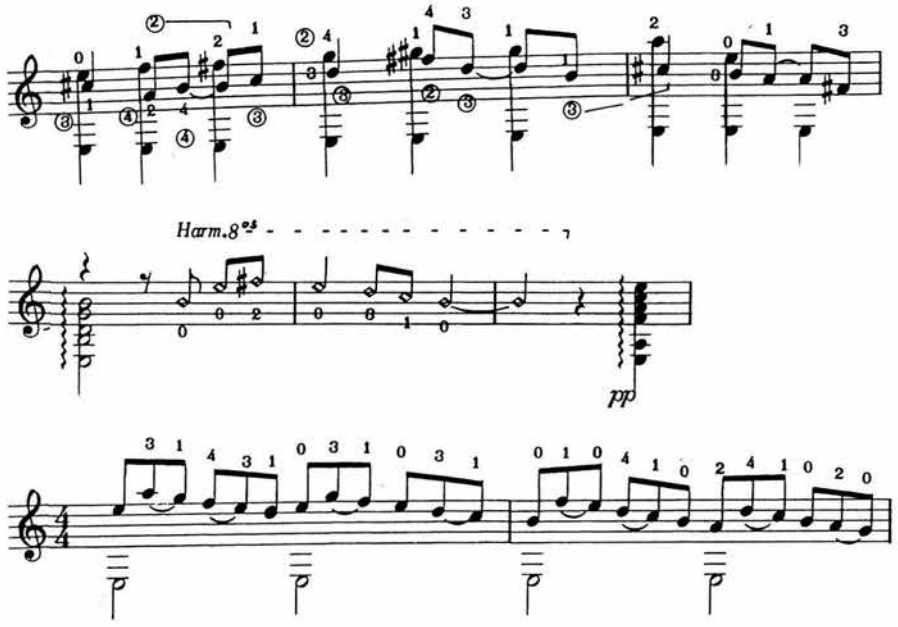
Ejemplo musical 39



[80] *ibid.*, Carta núm.108, 26 de noviembre de 1940, p.219.
[81] Véase anexos: Tabla 4
[82] *ibid.*, Carta núm. 113, 28 de diciembre de 1940, p.229.

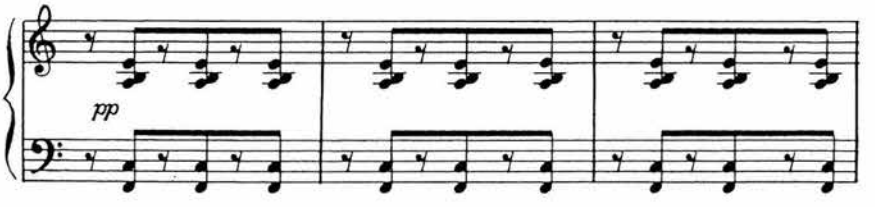
La *Cadenza* se desenvuelve esencialmente por medio de breves citas de los dos temas principales que incluyen secciones de gran virtuosismo para la guitarra (ejemplo musical 40):

Ejemplo musical 40



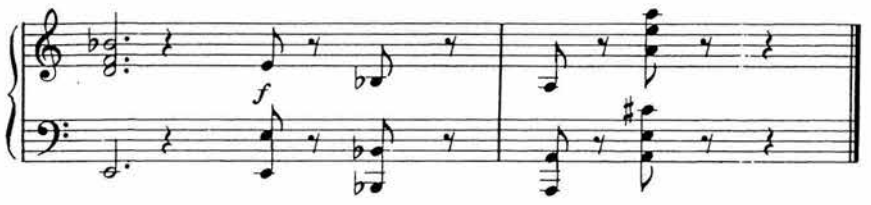
En el compás 392 (No.31) la orquesta –violines primeros y segundos, viola, violonchelo y contrabajo– reaparece con el mismo esquema rítmico utilizado en el *Allegro Moderato* en su primer diálogo con la guitarra (ejemplo musical 41):

Ejemplo musical 41



La Coda comienza en el compás 427 (No. 34) en la tonalidad de La mayor donde se pueden observar algunos giros melódicos modales frigios. Para culminar con este primer movimiento el compositor empleó el enlace cadencial auténtico de los acordes V –I de La mayor (ejemplo musical 42):

Ejemplo musical 42

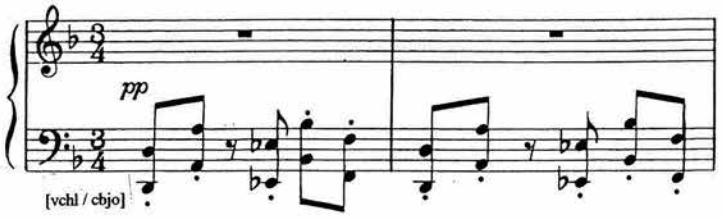


El segundo movimiento, *Andante* es de forma ternaria –ABA– cuyo esquema formal, tonal y temático se muestra a continuación:

Sección	Intro	A	B	A	Codetta
Temas		A	B	A	
Tonalidad	Re frigio	Re frigio	La frigio- Si M	Re frigio	
N.E.		35	41	44	
Instrumento	Orq. + guit.	guitarra		Orq. + guit	

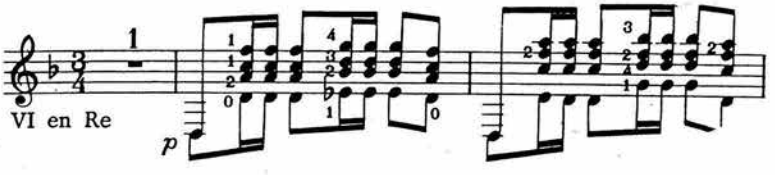
Comienza en un compás de 3/4 con un ostinato que es ejecutado por el violonchelo y el contrabajo en el modo Re frigio (ejemplo musical 43):

Ejemplo musical 43



Posteriormente la guitarra hace su aparición –segundo compás– empleando el siguiente motivo rítmico que contiene una figura de octavo y dos dieciseisavos en el primer tiempo seguido nuevamente del mismo ritmo en el segundo tiempo para finalizar con dos figuras de octavo en el tercer tiempo –versión Peer 1970– (ejemplo musical 44):

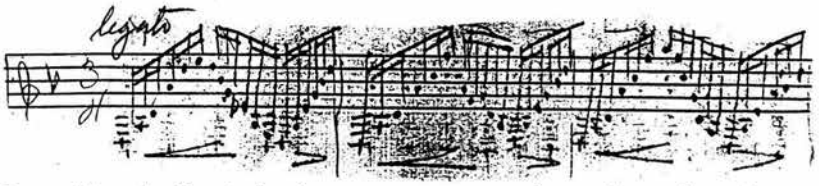
Ejemplo musical 44



En relación a este fragmento musical, Segovia le recomendó al compositor una modificación a los tres compases de arpegios iniciales de la guitarra argumentando que resultaban "oscuros, graves, premiosos y faltos de fluidez debido a las distintas posiciones que es preciso buscar para ejecutarlos".[83] El borrador del Acervo Ponce exhibe estos tres compases –de manera inédita– a los que se refería el guitarrista español (ejemplo musical 45):

Ejemplo musical 45

[83] *ibid.*, Carta núm.111, 13 de diciembre de 1940, p.225

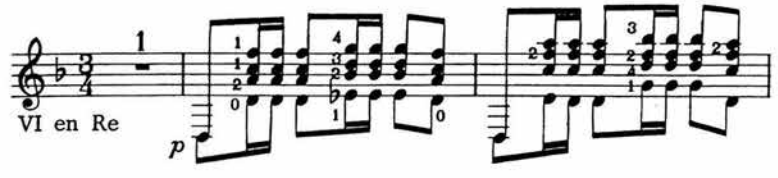


La posible solución técnica de estos tres compases fue escrita por Segovia para el compositor en la misma carta del 13 de diciembre (ejemplo musical 46):

Ejemplo musical 46

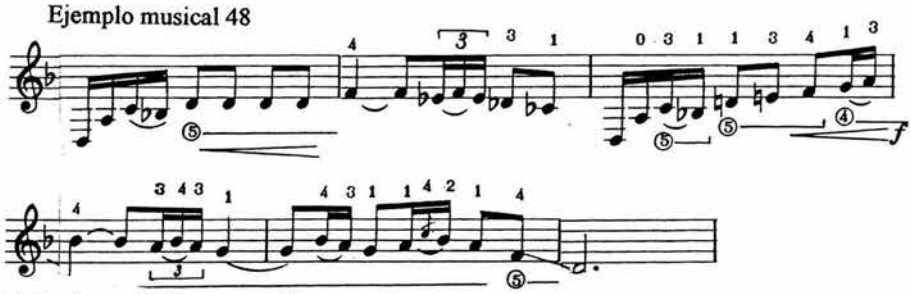
Sin embargo estas dos versiones fueron finalmente eliminadas y se editó una nueva versión – Peer 1970– cuyo autor presumiblemente fue el propio Segovia ya que él supervisó la publicación del *Concierto*. Esta última versión suprime la idea original del arpegio y en su lugar presenta un concepto de armonía vertical cuya ejecución se realiza de manera plaque; es decir tocando las notas al mismo tiempo (ejemplo musical 47):

Ejemplo musical 47



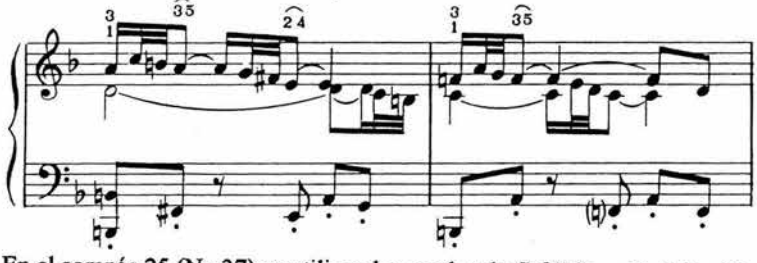
El primer tema esta destinado a la guitarra en el compás ocho (No.35) dentro de la Sección A (ejemplo musical 48):

Ejemplo musical 48



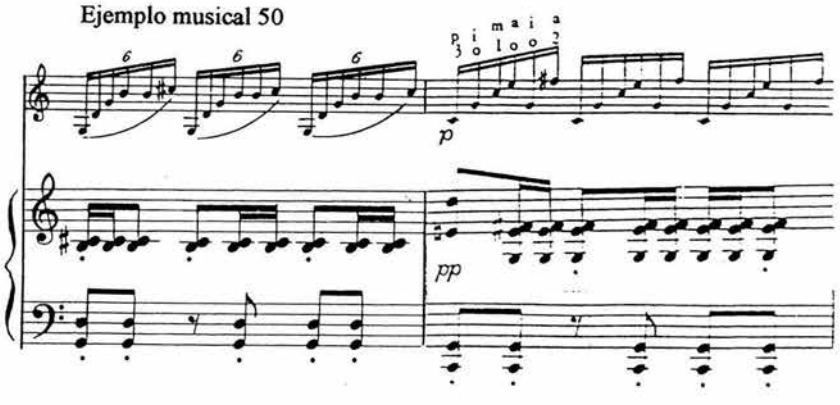
En el pasaje musical comprendido entre los compases 17 al 24 se utiliza el modo de *Si* frigio (ejemplo musical 49):

Ejemplo musical 49



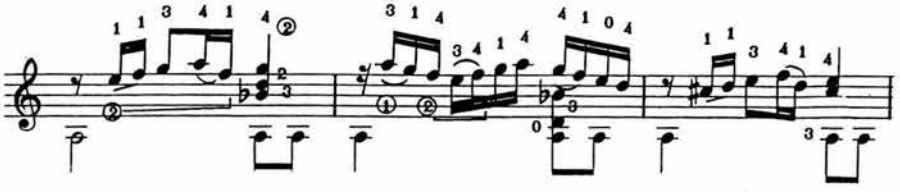
En el compás 25 (No.37) se utilizan los modos de *Sol* lidio y *Do* lidio (ejemplo musical 50):

Ejemplo musical 50



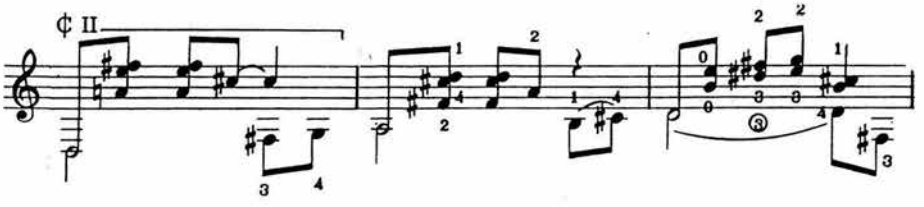
El segundo tema dentro de la Sección B lo exhibe la guitarra en el compás 33 (No.38) usando el compositor el modo de *La* frigio (ejemplo musical 51):

Ejemplo musical 51



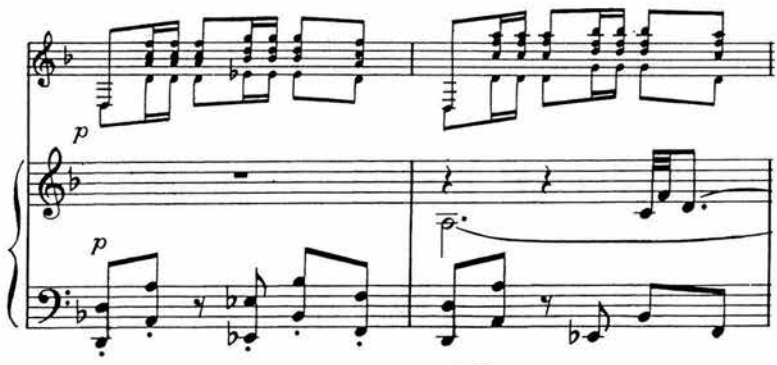
Del compás setenta No.42 al compás noventa y siete No.43, el compositor, presenta un pasaje musical de carácter romántico que es abordado primeramente por la guitarra para después ceder el mismo fragmento a la orquesta (ejemplo musical 52):

Ejemplo musical 52



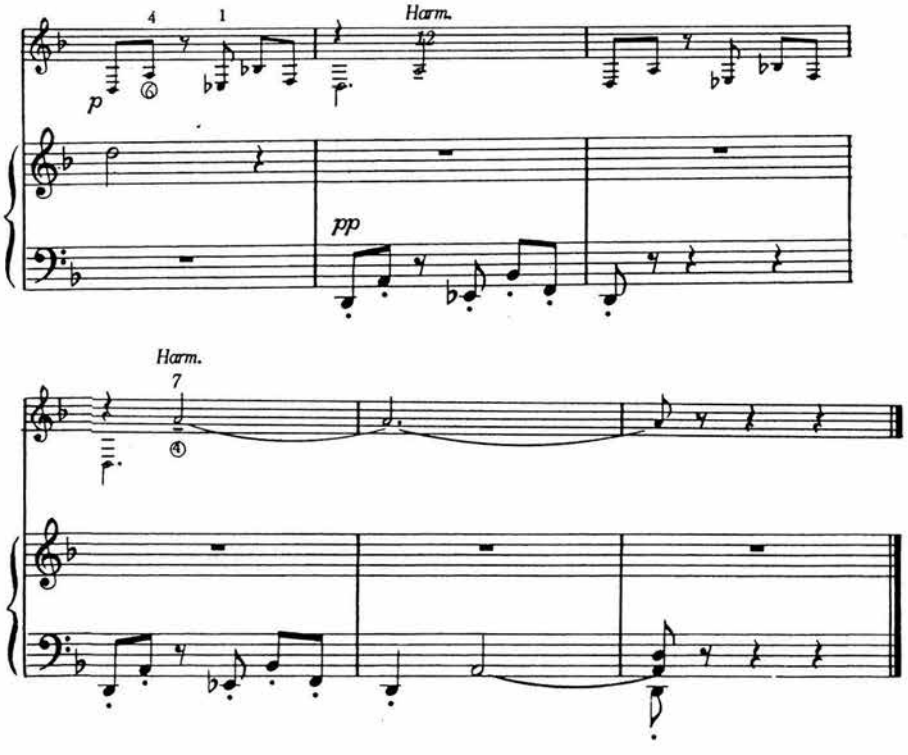
En el compás 98 (No. 44) se exhibe una recapitulación de la sección A en el modo original de *Re* frigio. Un fragmento del segundo tema colabora en la *codetta* (ejemplo musical 53):

Ejemplo musical 53



El ostinato del inicio del Andante es utilizado por la guitarra para la parte final. Dicho ostinato se alterna entre la guitarra y la orquesta a manera de imitación canónica permitiendo crear una sonoridad que gradualmente se diluye para fusionarse en el silencio (ejemplo musical 54):

Ejemplo musical 54

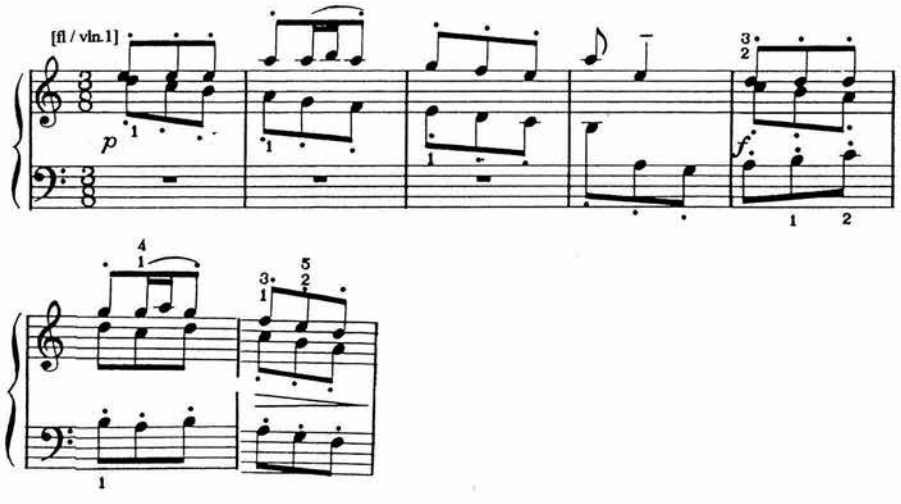


El tercer movimiento, *Allegro moderato eféstivo*, es un rondó de forma: A-B-A-C-A-D-C-A-E-C-CODA. Su esquema tonal, formal y temático se muestra a continuación:

Sección	A	B	A	C	A	D	C	A	E	C	Coda
Tonalidad	Mi m		La frigio	La / Si	Mi m	La	Re# m	La frigio	Si m/ Rem	Mi m	La
N.E	No.46	No.47	No.49	No.50	No.53	No.54	No.56	No.57	No.59	No.61	No.65
Instrumento	Orq.+ Guit.	Orq.+ Guit.	Guit.	Orq.+ Guit.	Orq.+ Guit.	Orq.	Orq.+ Guit.	Orq.+ Guit.	Guit.	Orq.+ Guit.	Orq.+ Guit.

De carácter alegre, gracioso y penetrante, entre otros adjetivos, calificó Segovia al tercer y último movimiento del *Concierto*[84] cuyo tema principal es tocado al unísono por la flauta y el primer violín (ejemplo musical 55):

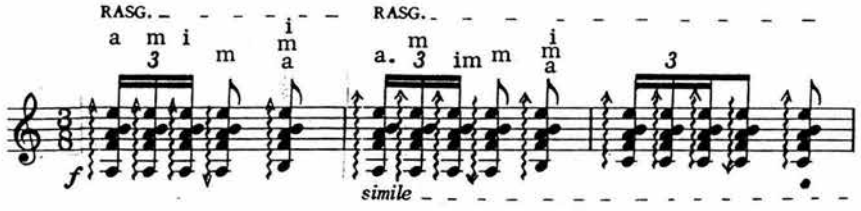
Ejemplo musical 55



[84] *ibid.*,Carta núm. 115, p. 233.

La guitarra hace su primera aparición por medio del rasgueado –compás doce–, recurso técnico característico de la música española para este instrumento que permite lucir su personalidad enérgica, llena de arrojo y agresividad (ejemplo musical 56):

Ejemplo musical 56

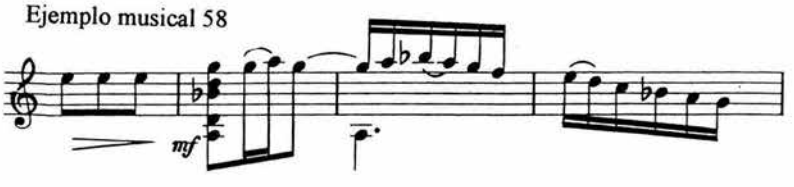


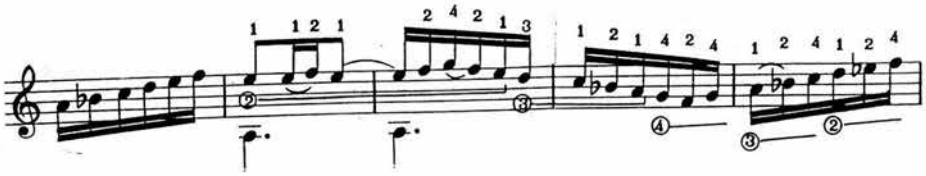
El tema principal es destinado a la guitarra en el compás veintidós (No.46) en la tonalidad de Mi menor (ejemplo musical 57):

Ejemplo musical 57

Posteriormente la guitarra exhibe un pasaje de gran virtuosismo –compás 57– el cual contiene una breve variación del tema principal, seguido de una vertiginosa escala en *la* frigio (ejemplo musical 58):

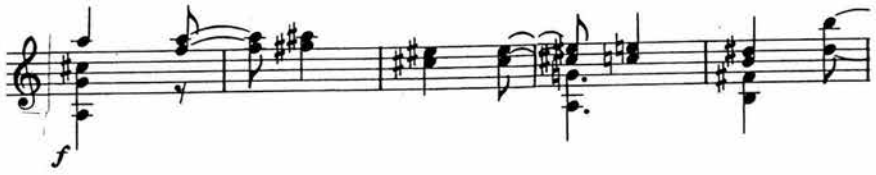
Ejemplo musical 58





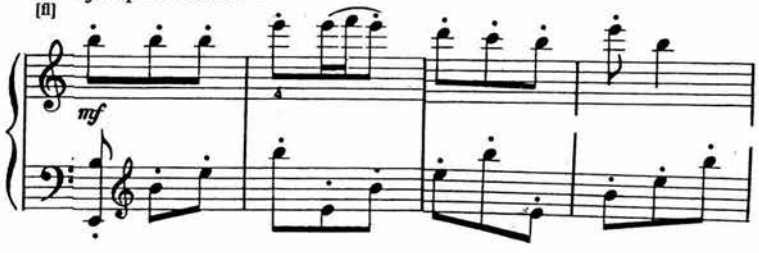
La sección C compás 70 (No.50) se caracteriza por el empleo de la síncopa reservada para la guitarra (ejemplo musical 59):

Ejemplo musical 59



El tema principal reaparece con la flauta en el compás 150 (No.53) en la tonalidad de Mi menor (ejemplo musical 60):

Ejemplo musical 60

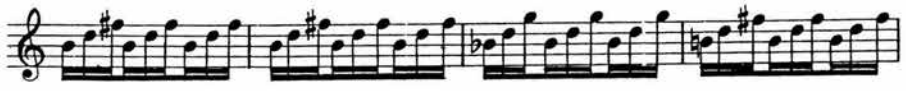


La sección D y C compás 174 (No.54) al 192 (No.56) desempeñan un papel de desarrollo. El tema principal es bellamente desarrollado por la guitarra en el compás 228 (No.57) a través del modo de *la* frigio (ejemplo musical 61):

Ejemplo musical 61

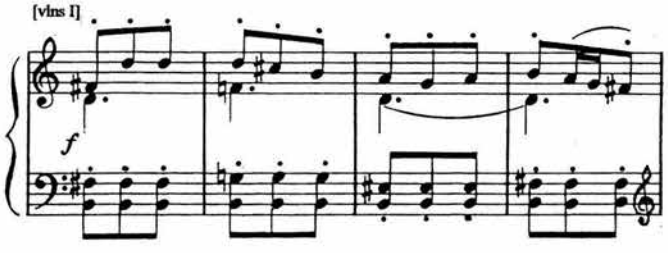
La sección E compás 272 (No.59) la guitarra emplea uno de sus característicos recursos técnicos, el *arpegio* (ejemplo musical 62):

Ejemplo musical 62



En la sección C compás304 (No.61) los violines primeros interpretan el tema principal y son relevados por la guitarra la cual desarrolla el mismo giro temático (ejemplo musical 63):

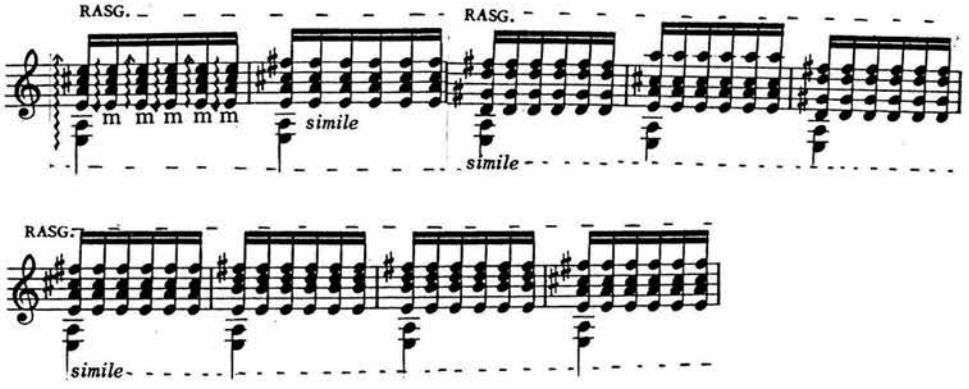
Ejemplo musical 63



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Para la Coda compás 382 (No.65) se emplea el material del tema principal en alternancia orquesta-guitarra y viceversa. Aparece por primera vez un pandero en el compás 382 el cual proporciona un ambiente de gran festividad (ejemplo musical 64):

Ejemplo musical 64



La problemática habitual que consiste en lograr un óptimo equilibrio sonoro entre la guitarra y la orquesta fue resuelta por el compositor de manera ejemplar al mostrar al instrumento solista en toda su capacidad virtuosística en un diálogo cuidadosamente balanceado con la orquesta. En gran medida la experiencia previa de Andrés Segovia al haber tocado con una orquesta proporcionó cuantiosos beneficios para la elaboración del *Concierto del Sur*. En esta composición Ponce permitió a la guitarra lucir su linaje musical español, a través del uso de escalas frigias, escalas menores armónicas, rasgueos, arpegios vertiginosos, entre otros recursos.

El musicólogo Ricardo Miranda al ahondar sobre la naturaleza de este instrumento cita unas breves palabras de Ponce quien decía:

> La guitarra, que es el más genuino instrumento del pueblo español, ha encontrado en las tierras fraternas de América, al igual que el idioma, una nueva modulación que afirma más la comunidad de espíritu entre España y América.[85]

La características estilísticas de Ponce están subordinadas en la mayoría de las veces al medio sonoro para el cual compuso. Su estilo romántico se puede encontrar con gran facilidad en sus obras para piano como por ejemplo: nocturnos, serenatas, preludios, rapsodias, estudios y el *Concierto para piano y orquesta* (1910). El estilo de la música española fue reflejado por Ponce en diversas obras para guitarra dedicadas a Segovia como: *Sonatina meridional* (1932), *Alborada y Canción gallega* (1927), *Mazurca* (1932), *Diferencias sobre la Folía de España* (1930) y el *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta que es la obra más importante dentro de su producción para este instrumento.

El largo proceso de creación de esta obra coincide a Ponce en la década de los años veinte al de los cuarenta. Esta observación es significativa debido a la evolución que tuvo su lenguaje artístico durante estos años y que se caracterizó por la síntesis de diversos elementos musicales como resultado de la asimilación de los diferentes estilos de composición.

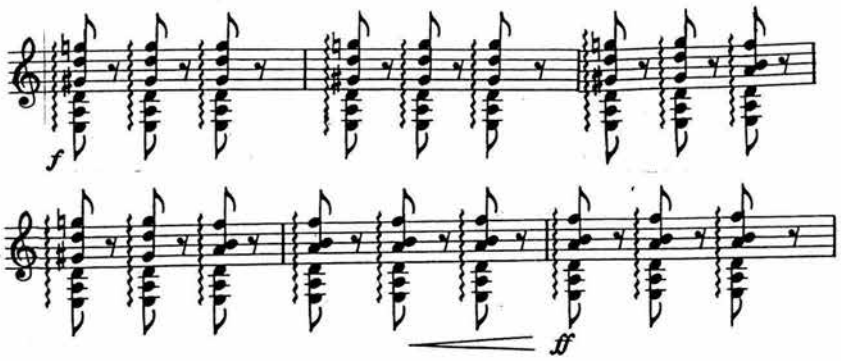
En relación con los cambios sugeridos por Segovia a este *Concierto* es importante mencionar algunos de ellos que fueron realizados por el guitarrista español diez años después de la muerte de Ponce –24 de abril de 1948–, cuando la obra fue grabada por primera vez en mayo de 1958 con Enrique Jordá al frente de la Orquesta Sinfónica del Aire y el propio Segovia como solista. Esta grabación difiere de la partitura publicada por Peer en 1970 con la aprobación de Segovia. Estas diferencias son las siguientes:

---

[85] Miranda, Ricardo, *op.cit.* p.216

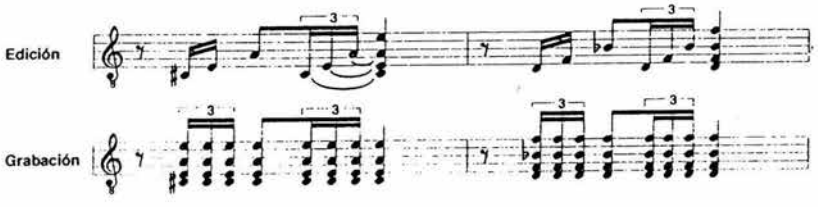
En la grabación en la parte inicial de la guitarra –compás seis al once; armonía por cuartas– del primer movimiento, Segovia eliminó la armonía del compás número diez y la sustituyó por la armonía del compás nueve (ejemplo musical 65):

Ejemplo musical 65



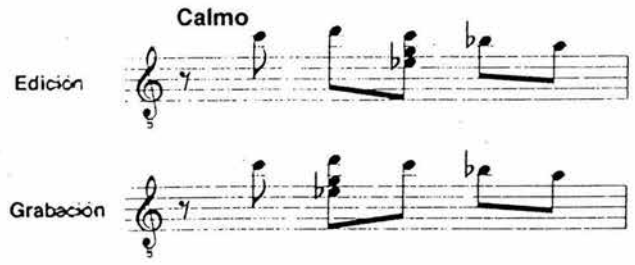
En el disco en el compás 400 (No.32) del primer movimiento, Segovia substituye el arpegio de la guitarra por una serie de rasgueos en tresillos de semicorcheas (ejemplo musical 66):

Ejemplo musical 66



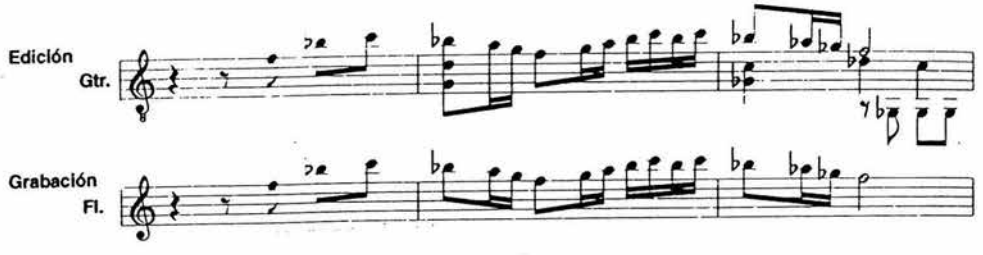
En la sección *calmo* de la *Cadenza* del primer movimiento aparece un desplazamiento del acorde de do menor a la parte fuerte del segundo tiempo, en vez de la parte débil, como se muestra en la edición Peer 1970 (ejemplo musical 67):

Ejemplo musical 67



En el segundo movimiento, el giro melódico que aparece nueve compases después del número 41, es ejecutado en la grabación por la flauta mientras que en la edición aparece en la parte de la guitarra (ejemplo musical 68):

Ejemplo musical 68



En el número 53 del tercer movimiento, Segovia modificó el acompañamiento de arpegios en la guitarra por una serie de rasgueos (ejemplo musical 69):

Ejemplo musical 69

Finalmente la última diferencia aparece 16 compases después del número 56, donde el guitarrista español suprimió una sección de 20 compases, para arribar al número 57 donde se presenta el tema principal del movimiento.

Durante la investigación realizada en agosto del presente año sobre el ya citado borrador del *Concierto del Sur* y la correspondencia postal entre Segovia y Ponce, se pudo analizar la evolución de esta composición desde su nacimiento hasta su conclusión, proceso en el cual llama la atención la enorme intuición artística de Segovia en cada una de las sugerencias hechas al compositor, siendo quizá la más reveladora la que se refiere a la modificación de la primera *cadenza*, reforma que logró poner a la guitarra en domicilio propio al destacar sus capacidades técnico expresivas.

Para la ejecución de este *Concierto* nos hemos basado en la edición Peer de 1970 respetando en un gran porcentaje las digitaciones de Segovia. En el aspecto interpretativo el enfoque está dirigido a la consumación de una calidad en el timbre del instrumento que permita exponer líneas melódicas nítidas, acordes ríspidos, temas con gran presencia sonora, así como pasajes colmados de emotividad y fiesta.

Esta obra permite como señaló el musicólogo Adolfo Salazar "contemplar a un Ponce que retorna a las músicas del sur, a la tierra andaluza. Ecos, reminiscencias, imaginaciones suscitadas por la música española encomendadas a la guitarra de Segovia. Todo el mundo toca como en miniatura: con la pincelada impalpable, clara y brillante, sin embargo, de la miniatura".[86]

[86] Salazar, Adolfo, *Un programa de obras del maestro Ponce en la Orquesta sinfónica de México* 1947, *cfr.*Miranda, Ricardo, *op.cit.* p. 177.

HISTORIA DEL TANGO PARA FLAUTA Y GUITARRA

DE ASTOR PIAZZOLLA

Aceptada formalmente como ciudad en el año de 1874, Mar de la Plata, Argentina, fue el lugar donde nació el 11 de Marzo de 1921, en una casa ubicada en la calle Rivadavia 2527, Astor Pantaleón Piazzolla, hijo único de Vicente Nonino Piazzolla y de Asunta Manetti.[87] De familia inmigrante italiana, los Piazzolla se establecieron en Nueva York desde 1925, cuando Astor tenía tan solo cuatro años de edad. Los recuerdos más tempranos que Astor tenía de su infancia se referían a las múltiples operaciones quirúrgicas que tuvo que padecer por una leve deformidad congénita en su pierna derecha, anormalidad que lo afectó psicológicamente a lo largo de su vida.

La isla de Manhattan, constituía un ambiente violento donde proliferaban contrabandistas y numerosas pandillas con las cuales Astor simpatizó. Este entorno influyó en la formación de su temperamento y tuvo como resultado la expulsión del colegio que se debió a sus numerosas riñas. En 1929 cuando Astor tenía ocho años de edad, su padre Vicente, quién tocaba el acordeón y la guitarra, le regaló su primer bandoneón[88] con la esperanza de ver a su hijo convertirse en un célebre músico de tango.[89] Sin embargo, el obsequio permaneció mucho

---

[87] Los datos biográficos de la infancia de Astor Pantaleón Piazzolla fueron extraídos del libro de Azzi, María Susana y Collier, Simon, *Astor Piazzolla, su vida y su música*, Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 2002, pp.27-49.

[88] Este instrumento es de origen alemán y pertenece a la familia de los instrumentos aerófonos. Su nombre deriva del apellido de su creador o al menos, de su principal difusor Heinrich Band (1821-1860). Los antecesores inmediatos del bandoneón son el acordeón y la concertina. Se calcula que este instrumento arribó al hemisferio Sur pasada la mitad del siglo XIX. Su peculiar timbre, en especial los sonidos de los registros graves así como su facilidad para transportarlo gracias a su menudo tamaño, le permitió ser aceptado rápidamente en los conjuntos típicos de Buenos Aires (véase Zucchi, Oscar, *El Tango, el Bandoneón y sus Intérpretes*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor, Academia Nacional del Tango, 1998, pp.3 y 29).

[89] No existe acuerdo entre los autores respecto de la génesis filológica de la palabra tango. El Diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1803 ya la registra como variante de *tángano, chito* "juego en el que se emplea un palito o un tejo" y en la edición de 1899 la define como "Fiesta y baile de negros y de gente de pueblo en América". No es sino hasta la edición de 1984 que la Real Academia reconoce la existencia del tango como "baile rioplatense, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por

tiempo en el armario, luego de la negativa de su pequeño hijo por aprender a tocarlo. La verdadera afición de Astor en aquellos años se centraba en sus amigos, la vida callejera y las pandillas. En 1987 cuando contemplaba en retrospectiva su infancia, le comentó al periodista Peter Watrous:

> Llevo a Nueva York muy dentro de mí. Estoy seguro de que me impartió coraje. Gracias a ella [*sic*] aprendí a hacerme duro en la vida, a cuidar de mí mismo.[90]

Cuando sobrevino la gran depresión económica de 1930, los Piazzolla tuvieron que emprender el regreso a su tierra natal Mar de la Plata. Vicente por su parte estaba decidido a que su hijo tomara lecciones de bandoneón por lo que su vástago comenzó a estudiar el instrumento con el bandoneonísta Líbero Pauloni y posteriormente con Homero Pauloni. Después de una breve estancia en Mar de la Plata, Vicente decidió regresar con su familia a Nueva York. Astor retomó la vida callejera siendo nuevamente expulsado de la escuela por su mala conducta. Entre sus múltiples ocupaciones juveniles tomó lecciones de béisbol, natación, boxeo, patinaje sobre ruedas y sobre hielo. La música gradualmente atrajo al joven Piazzolla quien hizo su primera aparición en un escenario como bandoneonísta a los once años de edad en el Roerich Hall el 29 de diciembre de 1932 en una función titulada "Una noche en la Argentina".

En esta época Piazzolla estudió el bandoneón durante un año con Andrés D'Aquila continuando su aprendizaje con el maestro Terig Tucci. Su inicios en la música culta los

---

cuatro". El historiador Ricardo Rodríguez Molas en su libro *Africania del tango*, sostiene el origen del vocablo de las lenguas africanas de las tribus de Guinea y el Sudán venidas como esclavas a Río de la Plata, donde el término significaría "lugar cerrado, coto". En Buenos Aires a comienzos del siglo XIX se empezó a llamar como tango a las casas donde los negros realizaban sus bailes (véase Diccionario de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001,p.1447 y Pampín, Manuel, *La historia del tango, Sus orígenes*, Buenos Aires, Argentina: El Corregidor, 1976, p.57-59).

[90] Véase Azzi, María Susana y Collier, Simon, *Op. cit.*p.37.

recibió del pianista húngaro Bela Wilda, discípulo de Sergei Rachmaninoff, cuyo ejemplo aumentó el deseo de Piazzolla de ser músico.

El periodista y novelista chileno Armando Zegrí organizó numerosos recitales de bandoneón para Piazzolla en diferentes universidades, donde interpretó piezas de compositores como Rossini y Mozart. De igual manera en 1933 logró que el joven bandoneonísta interviniera en la inauguración del nuevo Rockefeller Center.

En este mismo año llegó a Nueva York procedente de Francia el más famoso cantante popular de América Latina, Carlos Gardel (1890-1935), para participar en una serie de programas radiofónicos de la NBC y grabar una película para la empresa Paramount. Piazzolla logró ser escuchado con su bandoneón por Gardel quien posteriormente le permitió que tomara parte en una breve escena de la película "El día que me quieras" en el papel de un *canillita*[91] en la que apareció junto al afamado cantante y el actor Tito Lusiardo(1899-1982).

A comienzos de 1937 la familia Piazzolla regresó definitivamente a Mar de la Plata, en donde Piazzolla quedó absorto después de escuchar por radio el sexteto de Elvino Vardaro (1905-1971). En ese mismo año Piazzolla retomó sus estudios musicales con el pianista Néstor Romano para posteriormente formar su propio cuarteto, el Cuarteto Azul y tocó brevemente en diversos conjuntos de segundo orden. Por aquel entonces la ciudad de Buenos Aires[92] representaba el lugar donde había nacido el tango y era sumamente atractiva para todos aquellos músicos que aspirasen al éxito. En el mes de julio de 1939, Piazzolla viajó a Buenos Aires, lugar donde escuchó por primera vez la orquesta de Aníbal Troilo cuya actuación causo gran emoción en él. Por conducto de su amigo Víctor Hugo Baralis (1914-), violinista de

[91] Vocablo argentino que significa: "vendedor callejero de periódicos" (ver Diccionario de la Real Academia Española, Vigésima segunda edición, 2001, p.288).

[92] Ciudad capital de la República Argentina fundada primeramente por Pedro de Mendoza en 1536, abandonada y vuelta a erigir en 1580 por Juan de Garay. Desde los orígenes del tango, la ciudad estuvo presente en su música y también en sus letras a través de los miles de versos compuestos por sus moradores. Es así como el tango y Buenos Aires se han fusionado en una entidad inseparable hasta nuestros días (véase Salas, Horacio, *El tango, Una guía definitiva*, Buenos Aires, Argentina: Aguilar, Academia Nacional del Tango y Academia Porteña del Lunfardo, 1996, p.48).

Troilo, Piazzolla ese mismo año se integró a su orquesta, esto significó su inicio en el mundo del tango, género musical caracterizado por los *nightclubs* donde proliferan las drogas y el comercio sexual femenino.

En 1941, ya siendo el arreglista de la orquesta de Troilo, Piazzolla tomó lecciones de composición durante seis años con el músico argentino Alberto Ginastera (1916-1983).[93]

La Década de los cuarenta fue espléndida para el género del tango, ya que éste se bailaba al aire libre, en los salones de baile, cabarets, clubs sociales y deportivos que se extendían por todo Buenos Aires. En correspondencia con este suceso, centenares de orquestas de tango surgían rápidamente sin embargo el conjunto más reconocido era el de Troilo, el cual le proporcionó al joven Piazzolla un aprendizaje musical admirable. Años más tarde Piazzolla recordaba esos momentos diciendo:

> Cuando entré con Troilo, yo trataba de imitar muchas de sus cosas...[*sic*] Me aprendí las trampas de los tangueros, esas trampas del intuitivo que me sirvieron más adelante. No las podría definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir; es algo que sale de adentro, así sin vueltas. Yo era, al principio, uno de los tantos bandoneones que tenía Troilo en su orquesta, pero quería ser el primero y llegué a serlo. El Gordo confiaba en mí.[94]

Gracias a esta orquesta Piazzolla pudo entablar amistad con algunas figuras del género como Enrique Santos Discépolo (1901-1951), Homero Manzi (1907-1951) y Enrique Cadícamo. La felicidad inicial de trabajar al lado de Troilo pronto comenzó a desvanecerse debido a sus arreglos musicales, caracterizados por todas las cosas nuevas que aprendió con Ginastera, los

---

[93] De su instrucción musical con Ginastera, Piazzolla rememora lo revelador que fue para él aprender no solamente lo relacionado con el arte musical como la armonía, orquestación y teoría sino también el obedecer los sabios consejos de su notable Maestro, quien frecuentemente señalaba que "un músico debe conocer de pintura, teatro, cine y de literatura porque la música es un arte totalizador"(véase Piazzolla, Diana, *Astor*, Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1987, p.142.

[94] Véase *ibid.*,p.126.

cuales fueron demasiado avanzados para ser entendidos por Troilo quien en reiteradas ocasiones le advirtió que no debía excederse en su osadía instrumental. Concerniente a este ambiente desfavorable, Piazzolla comentó:

> Yo me sentía incomprendido porque yo componía y el Gordo, aunque supiera que quedaba hermoso, me pasaba la goma, porque decía que no era comercial, que no tenía fuerza, que no era bailable.[95]

En 1944 Piazzolla desertó de la Orquesta de Troilo para formar una nueva con el cantante Francisco Fiorentino y el violinista Hugo Baralis agrupación que perduró por cinco años. Piazzolla grabó su primer su disco con la agrupación llamada Orquesta Típica de Astor Piazzolla o también conocida como la Orquesta de 1946. Si bien es cierto que el repertorio de este conjunto era convencional, Piazzolla introducía arreglos osados a través del uso del contrapunto en los solos del violín, así como el recurso de la síncopa, mientras el piano marcaba el esquema rítmico 3-3-2. Estas innovaciones despertaron el interés de músicos como Osvaldo Pugliese (1905-1994) y Horacio Adolfo Salgan (1916), sin embargo no sucedió lo mismo entre los tangueros conservadores quienes observaban estas nuevas ideas con recelo.

El tango llamado El Desbande fue compuesto por Piazzolla en 1946 y fue señalado por él mismo como su primer tango auténtico, pero su relación con este género lentamente se iba esfumando en la búsqueda de un nuevo lenguaje a través del análisis minucioso de las obras de Bartók, Prokofiev y Stravinsky. Entre sus obras académicas se encuentran una *Suite* Op.1 para arpa y orquesta de cuerdas (1943), *Suite* para piano (1943), *Tres piezas breves* para violonchelo y piano (1944), y una *Sonata* O.p 7 para piano (1945) que fue estrenada en la

[95] Troilo, Aníbal, *La Historia del Tango*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 1999, p.2921.

ciudad La Plata en 1948 por Alberto Tauriello. El ambiente tanguero le pareció a Piazzolla cada vez más limitado y al año siguiente disolvió su Orquesta Típica lo que ocasionó su retiro casi absoluto del bandoneón y del tango para dedicarse a profundizar sus estudios musicales. Entre 1950 y 1952, Piazzolla compuso un grupo de piezas tanguísticas que incorporaban nuevos y sofisticados conceptos rítmicos y armónicos los que comienzan a definir su estilo. Estas obras son *Para lucirse*, *Prepárense*, *Fugitiva* (con letra de Juan Carlos Lamadrid), *Triunfal*, *Contrabajeando* (en colaboración con Troilo) y *Tanguango*. Al año siguiente Piazzolla realizó diecinueve composiciones a las que le asignó números de Opus, entre ellas se encuentran su *Suite* Op. 9 para oboe y cuerdas, *Rapsodia porteña* Op. 8 para orquesta sinfónica, *Sinfonieta* Op. 19 para orquesta de cámara y *Buenos Aires* Op. 15 para orquesta sinfónica. Esta última composición fue realizada en 1951 y participó en el concurso Fabien Sevitzky siendo la obra ganadora. Su estreno se llevó a cabo el 16 de agosto de 1953 en la Facultad de Derecho de Buenos Aires por la Orquesta Sinfónica de Radio del Estado bajo la batuta del propio Sevitzky ocasionando un escándalo por las peleas que se desencadenaron debido a la indignación que provocó en cierto sector "culto" del público la incorporación de dos bandoneones a una orquesta sinfónica.

El premio Fabien Sevitzky incluyó una beca del gobierno francés para estudiar en París por un año con la reconocida pedagoga Nadia Boulanguer quien después de escuchar por primera vez a Piazzolla interpretar la obra galardonada percibió que esta carecía de una verdadera personalidad por lo que Boulanger le interrogó sobre sus antecedentes musicales. No teniendo otra alternativa, Piazzolla le confesó con timidez su pasado tanguero después de tocar una de sus numerosas piezas de tango llamada *Triunfal*. En ese momento la afamada maestra pudo

detectar el lenguaje auténtico de Piazzolla y le exhortó a que nunca lo abandonará pues en el tango se hallaba su verdadera personalidad.[96]

Después de este suceso sumamente revelador en la vida artística de Piazzolla, éste retomó su confianza como músico lo que le llevó a firmar un contrato con tres compañías discográficas francesas para componer y grabar tangos como el *Bando, Chau París, S'il vous plaît, Imperial, Río Sena, Sens unique, Marrón y azul, Tzigane tango* y *Picasso*. En estas secciones de grabación de 1955 Piazzolla adoptó el hábito de tocar el bandoneón de pie, con una pierna apoyada en una silla, costumbre que caracterizó su puesta en el escenario y que significó su declaración de independencia.

A su regreso a la Argentina en 1955, Piazzolla formó un nuevo conjunto, el Octeto Buenos Aires,[97] el cual marcó el verdadero comienzo del llamado tango de vanguardia. Por primera vez se empleó la guitarra eléctrica –para los tangueros conservadores resultó este hecho ser un sacrilegio[98]– en un importante papel de improvisación y el recurso del contrapunto y la percusión en los instrumentos de cuerda. Comienza su revolución solitaria, no exenta de la eterna enemistad de los tangueros ortodoxos. En 1958 se disolvió el Octeto por la decisión de Piazzolla de regresar a Nueva York para trabajar como arreglista musical. En su intento de captar al público norteamericano Piazzolla formó un quinteto -bandoneón, guitarra eléctrica, vibráfono, piano y contrabajo- con el que buscó amalgamar la música del jazz con el tango sin

---

[96] Véase Gorin, Natalio, *Astor Piazolla, A manera de memorias*, Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990, p.56.

[97] Una noche de 1955, en París, viendo actuar al quinteto de Gerry Mulligan, a Piazzolla se le ocurrió la idea de trasladarlo a la música porteña, sobre la base de los sextetos de la década del veinte y el agregado de un violonchelo y una guitarra eléctrica (véase Salas, Horacio, *El Tango, Una Guía Definitiva*, Buenos Aires-Argentina: Aguilar, Academia Nacional del Tango y Academia Porteña del Lunfardo, 1996, p.207).

[98] A manera de anécdota Horacio Malvicino, guitarrista del Octeto, recordó las frecuentes llamadas telefónicas anónimas que recibía en su domicilio en las que se le exigía que dejará la agrupación de Piazzolla bajo advertencia de que si no obedecía lo privaban de su propia vida así como numerosas golpizas que le propinaron en la vía pública. Malvicino comentó: "No era sólo nuestra música, era Astor. Él era el símbolo de la herejía. Él le había metido al tango contrapunto, fugas y todo tipo de irreverencias, como dijo una vez un comentarista radial. Claro, la mayor de esas irreverencias era la inclusión de una guitarra eléctrica que fue como si a los tangueros se les hubiera aparecido el mismo diablo" (véase Piazzolla, Diana, *Astor*, Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1987, p.177).

embargo no tuvo la aceptación esperada y fue un fracaso. En octubre de 1959 escribió en Nueva York su obra más famosa *Adios Nonino* en homenaje a su padre recién fallecido.[99] A su retorno a la Argentina en la década de los sesenta, Piazzolla contempló la incertidumbre política y musical de su país; el presidente en turno Arturo Frondizi había sido derrocado en marzo de 1962 lo que acentuó el precario deterioro del país incluyendo su música la cual se vio amenazada por las tendencias nacionalistas –el folklor– e internacionales –el rock and roll–. Estilos musicales que le fueron ganando terreno al tango. En este año Piazzolla formó un nuevo quinteto –bandoneón, violín, bajo, piano y guitarra eléctrica–, llamado Nuevo tango que duró hasta 1974 y con el cual el compositor argentino pudo sintetizar de manera más efectiva sus ideas musicales. A comienzos de 1963 Piazzolla amplió dicho quinteto haciéndolo octeto para grabar la banda de sonido de la película *Prisioneros de una noche*, la ópera prima del director argentino David Kohon.

Los años sesenta fueron para Piazzolla sumamente fecundos en lo que a la producción musical se refiere. De este período destacan sus obras tangueras *Decarísimo* (1961), *Buenos Aires hora cero* (1963), *Fracanapa* (1963), *Revirado* (1963), *Calambre* (1961), pieza en la que utilizó por primera vez el recurso polifónico de la fuga, y *Serie de Tangos sinfónicos*, una obra también conocida como *Tres movimientos tanguísticos porteños*. En 1965 Piazzolla grabó dos de sus discos más importantes: *Piazzolla en el Philarmonic Hall de New York*, el cual contenía por primera vez únicamente música de su autoría, y *El Tango*, resultado de su colaboración con el reconocido escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

[99] Considerado por el propio compositor como el mejor tema que escribió en su vida, *Adios Nonino* posee una carácter íntimo y melancólico. Esta pieza fue estrenada por su Quinteto en 1959 con una favorable respuesta del público que presenció este concierto (véase Gorin, Natalio, *Astor Piazzolla, A manera de memorias*, Buenos Aires: Editorial Atlántida,1990, pp.69 y 70).

Piazzolla se involucró en un nuevo proyecto musical con el poeta argentino Horacio Ferrer (1933) con quien compuso la operita titulada *Maria de Buenos Aires* (1967).[100]

La pieza *Balada para un loco* (1969)[101] fue la segunda obra realizada por el dúo Piazzolla-Ferrer que fue presentada para competir en el Primer Festival Iberoamericano de la Canción y la Danza, donde se le concedió un polémico segundo lugar. Con esta obra Piazzolla logró darse a conocer a nivel mundial. En 1970 en la ciudad de París, Piazzolla compuso junto con el poeta Ferrer un oratorio llamado *El pueblo joven*, la única obra de Piazzolla que no ha sido grabada hasta el momento, cuyo estreno se realizó al año siguiente en Saarbruck Alemania. A su regreso de Europa, Piazzolla formó una nueva agrupación musical, el Conjunto 9, el grupo más destacado de todos los creados por el compositor en el que concretó su sonido más personal con obras como *Vardarito, Tristezas de un doble A, Zum, En 3x4, Oda para un hippie, Divertimento 9*, entre otras. Después de un fecundo período de creación artística, Piazzolla sufrió un infarto en 1973 que lo obligó a reducir su actividad profesional, sin embargo en ese mismo año viajó a Italia donde realizó una serie de grabaciones por espacio de cinco años. El resultado fue una cadena de obras instrumentales cortas, como: *Libertango, Meditango, Tristango, Violentango, Amelitango*, etc.

En Roma inició su incursión en la música electrónica formando un octeto en 1977 constituido por bandoneón, piano eléctrico o acústico, órgano, guitarra, bajo eléctrico, batería, sintetizador y violín. El nuevo efecto acústico del grupo electrónico resultó extraño para los fieles

---

[100] Designada por sus autores como "operita" en dos partes, *Maria de Buenos Aires* se estrenó el 8 de mayo de 1968 en Buenos Aires en la Sala Planeta de Suipacha y Paraguay. El elenco lo encabezan los autores, respectivamente como director y bandoneonísta, uno, y como recitante el otro, con Amelita Baltar (1940-) y Héctor Ángel González de Rosas (1931-) como cantantes (Véase Sebastián Ana, *Los tangos de Piazzolla y Ferrer 1967-1971, Quereme así piantao*, Buenos Aires: Continente, 2000, p.19).

[101] La primera versión de la *Balada para un loco* fue dada a conocer en Michelangelo sin tener el menor éxito. Ferrer le sugirió a Piazolla hacer algunos ajustes a la obra y a pesar de que esta composición no obtuvo el primer lugar en el concurso se convirtió en todo un clásico en la historia del tango. En relación a este inusitado suceso el bandoneonista Aníbal Troilo comentó: "Con la *Balada para un loco* ustedes dos han escrito de nuevo *La cumparsita*". (véase *Ibid.*,p.65).

seguidores de Piazzolla, quienes pensaron que su música avanzaba a la dirección del rock o la música de fusión.[102]

Las presentaciones del octeto electrónico continuaron en Buenos Aires donde se realizó un concierto en el teatro Gran Rex con obras escritas por Piazzolla especialmente para este conjunto como *500 Motivaciones*. La época electrónica concluyó y el compositor inició una nueva etapa creadora de obras destinadas a la música de cámara y sinfónica. Los siguientes diez años fueron los mejores en cuanto a la difusión de su música por todo el mundo. A este período corresponden su obra *Le Grand Tango* (1982), para violonchelo y piano dedicada al gran violonchelista ruso Mstislav Rostropovich (1927-), y el comienzo de su producción musical para la guitarra clásica. Después de haber escuchado a su compatriota Roberto Aussel interpretar las *Cinco Bagatelas* de William Walton (1902-1983) para guitarra sola, Piazzolla compuso las *Cinco Piezas* para guitarra sola (1980) dedicadas a su coterráneo amigo. Posteriormente, en 1984 Piazzolla compuso *Tango Suite* para dos guitarras dedicada al formidable dúo de los hermanos Assad.[103] Su *Concierto para bandoneón, guitarra y cuerdas*, así como *La historia del tango para flauta y guitarra*, composición de la cual se ocupa el presente estudio, datan de 1985.

Esta obra fue estrenada el 15 de marzo de 1985 en el Quinto Festival Internacional de Guitarra en Lieja, Bélgica e interpretada por el flautista Marc Grauwels junto con el guitarrista Guy

---

[102] El conjunto electrónico fue formado por el compositor argentino después de haber escuchado tocar la agrupación electrónica de Chick Corea que estaba de moda en ese momento. Los franceses, conocedores de la obra de Piazzolla estaban desconcertados ante su nuevo estilo musical. Tiempo después el propio artista reconoció como un paso falso en su carrera la formación de este ensamble electrónico porque carecía de una verdadera personalidad. En este contexto el músico porteño añadió: " Yo soy Piazzolla, mi música es el tango. ¿Qué tengo que ver con la fusión jazz rock? " (véase Gorin, Natalio, *A manera de memorias*, Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990, pp. 71 y 72.

[103] Esta obra fue revisada por primera vez por el guitarrista Oscar López Ruiz quién al estudiarla comprobó el enorme talento musical de Piazzolla. *Tango Suite* en palabras de Oscar Ruiz "es una obra difícil y complicada, pero perfectamente tocable para virtuosos como los Assad. No tuve necesidad de cambiarle una sola nota ni de sugerir alguna alteración que pudiera hacerse para facilitar su ejecución o mejorar algún aspecto secundario o menor" (véase López, Ruiz, Oscar, *Piazzolla, Loco, Loco, Loco*, Venezuela: Ediciones de la Urraca,1994, pp.216 y 217).

Lukowski.[104] Es una serie de cuatro piezas, donde cada una de ellas evoca un período de la historia del tango. El título de la primera pieza *Burdel 1900* ilustra claramente el ambiente prostibulario en donde se originó este género musical.[105] Posee un carácter alegre, picaron, festivo y sensual el cual es simbolizado por el murmullo de las prostitutas de Buenos Aires.

Recinto de protección y afecto, sitio donde se crece y en el que es posible cobijarse después de un profundo dolor son las características propias del Café. Para el tango significó el lugar idóneo para la expresión de la melancolía y el romanticismo, sentimientos que a la par encontramos en la segunda pieza *Café 1930* de Piazzolla la cual contiene profundas líneas melódicas que reflejan la evolución del tango de su génesis como género de baile para convertirse en música solamente para ser escuchada.

En la segunda mitad del siglo XX el tango comienza a afirmarse en ambientes de mayor prestigio social y se apresta a ganar la recelosa confianza de la clase media porteña. Es la época de los salones nocturnos o también conocidos como *nightclubs*. Este momento histórico musical es aludido con gran destreza artística por el compositor porteño en su tercer movimiento *Nightclub 1960*.

Concierto de Hoy es la pieza con la que se concluye la obra y en ella encontramos a un compositor maduro con pleno dominio de un lenguaje original, es decir con una verdadera personalidad que en su solidez artística puede alojar sin prejuicio alguno la música culta con la

---

[104] Actualmente la *Historia del Tango* ha sido grabada por numerosos dúos de flauta y guitarra de todo el mundo, incluyendo: Pierre André Valade y Roberto Aussel, Wiiliam Bennett y Simon Wynberg, Gro Sandvik y Stein Erik Olsen, entre otros (véase Grotmol, Tom y Lundestad, Sven, "The guitar works of Astor Piazzolla" en *Guitar Review*, No.101, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 1995, p.8).

[105] El prostíbulo era un lugar de sociabilidad que se disfrazaba con diversos nombres como: *conventillo, corralones, academia, casino, peringundín*. Este ámbito permitió la creación de numerosas canciones populares entre las que destaca *Dame la lata*, expresión que significaba el momento en el que el cliente pagaba su entrada al burdel e inmediatamente recibía una lata como contraseña de su pago y debía exhibirla a la pupila (dueña del lugar) quien finalmente se la quedaba (véase Pampín, Manuel, *La Historia del Tango, Sus orígenes*, Buenos Aires, Argentina: El Corregidor, 1976, pp. 93 y 94).

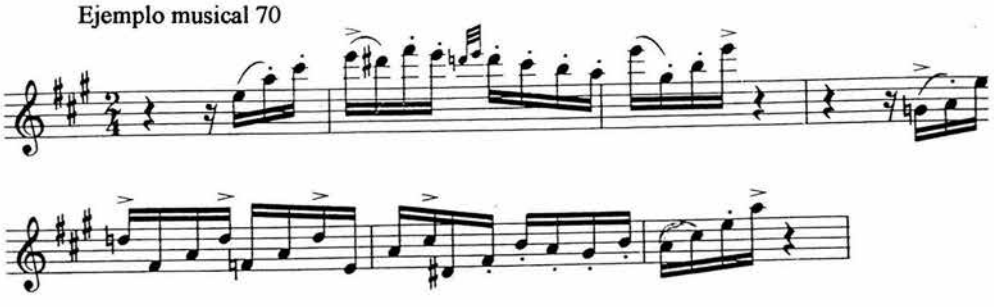
del tango. Este distintivo como señala el articulista Carlos Kuri viene a cambiarle el rumbo a la historia de la música de Buenos Aires.[106]

La *Historia del tango* fue publicada en 1986 por la editorial parisiense Henry Lemoine siendo ésta, hasta el día de hoy, la única empresa que continua imprimiendo esta obra. A continuación se muestra el esquema formal, tonal y temático del primer movimiento, *Burdel 1900.*

Compás	Sección	Tonalidad
1	Introducción	La mayor
25	A	La mayor
48	B	La mayor
61	Desarrollo	Do mayor / La menor
106	Repetición (Intro, A)	La mayor

Esta primera pieza inicia anacrúsicamente con la flauta la cual enfatiza por medio de acentos la nota más aguda de cada grupo de dieciseisavos (ejemplo musical 70):

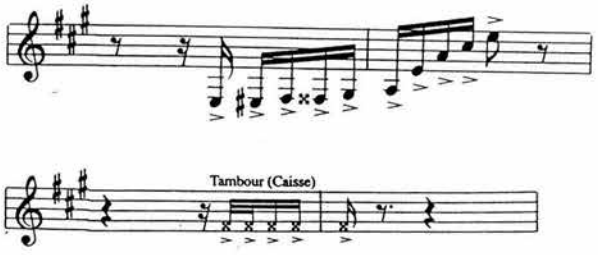
Ejemplo musical 70



El desempeño de la guitarra en esta sección de introducción es únicamente de apoyo armónico y de percusión imitativa a la manera de un tambor(ejemplo musical 71):

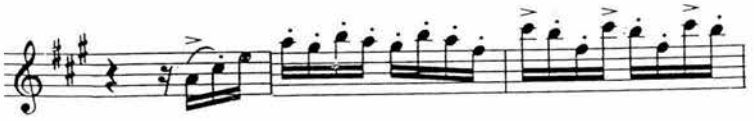
[106] En este mismo contexto Carlos Kuri menciona lo siguiente: "Piazzolla no vuelve al tango, cambia al tango de su lugar, convierte al tango piazzolleano [*sic*] en una música que no admite eclecticismo y que sin embargo conquista el borde filoso de muchas músicas sembradas en una" (véase Kuri, Carlos, *Piazzolla, La Música Límite*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 1997, p. 45).

Ejemplo musical 71



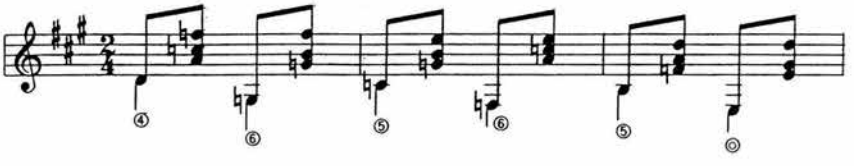
El tema A es presentado por la flauta –compás 27– y esta construido con elementos melódicos de la introducción (ejemplo musical 72):

Ejemplo musical 72



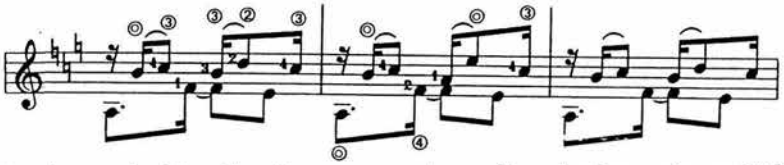
Un ambiente de profunda melancolía anuncia el arribo del tema B –compás cuarenta y ocho– en la tonalidad de La mayor. Es aquí donde el compositor emplea abundantes recursos de cromatismo para la guitarra (ejemplo musical 73):

Ejemplo musical 73



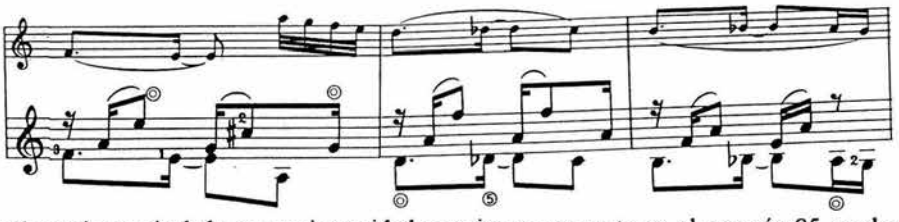
La pieza continúa con la sección del desarrollo –del compás 61 al 105– por parte de la guitarra la cual crea un ambiente de expectación por medio de la repetición del siguiente fragmento musical (ejemplo musical 74):

Ejemplo musical 74



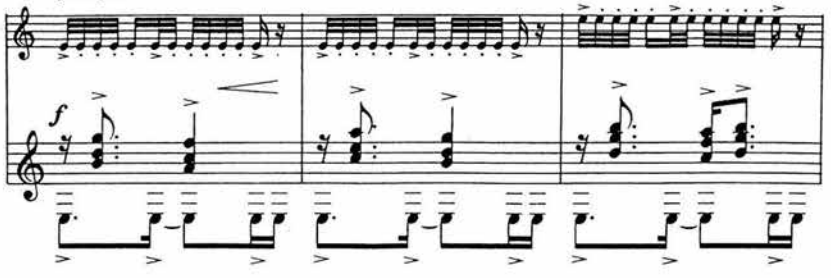
En el compás 90 ambos instrumentos desarrollan el mismo giro melódico al unísono y posteriormente se separan a la octava (ejemplo musical 75):

Ejemplo musical 75



El pasaje musical de mayor intensidad emotiva se presenta en el compás 95 en donde se exhibe un vigoroso pedal de dominante (ejemplo musical 76):

Ejemplo musical 76



En el compás 106 se presenta una repetición textual de la introducción así como del primer tema. El empleo de la cadencia –compás 47– indica el fin de esta pieza (ejemplo musical 77):

Ejemplo musical 77

El esquema formal, tonal y temático del segundo movimiento, *Café 1930* es el siguiente:

Compás	Sección	Tonalidad
1	Introducción	Mi menor
15	A	Mi menor
31	B	Mi menor
43	A'	Mi menor
52	Tempo lento	Mi mayor
64	Presentación de nuevos temas los cuales no tienen desarrollo	Mi mayor
82	Repetición (A y B)	Mi menor
108	Coda	Mi menor

Piazzolla demuestra su conocimiento de las cualidades expresivas de la guitarra en la introducción del segundo movimiento que evoca la melancolía, el desamor, la soledad por medio de sonidos graves que se fusionan con el lirismo tanguístico (ejemplo musical 78):

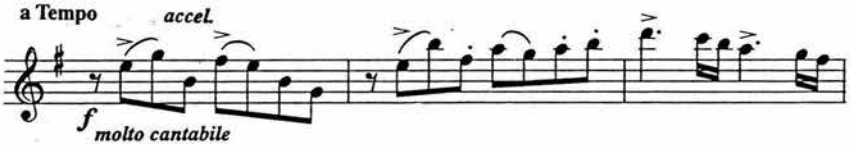
Ejemplo musical 78

En el compás 15 la flauta expone el primer tema (ejemplo musical 79):

Ejemplo musical 79

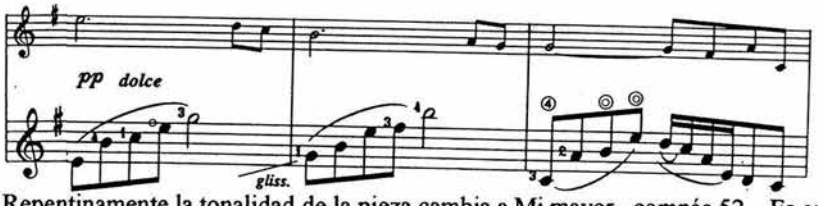
El segundo tema es interpretado por la flauta –compás 31– con la indicación *a Tempo accel* (ejemplo musical 80):

Ejemplo musical 80



Una leve variación rítmica del primer tema es exhibida por la flauta –compás 43– mientras que el soporte armónico es destinado a la guitarra (ejemplo musical 81):

Ejemplo musical 81

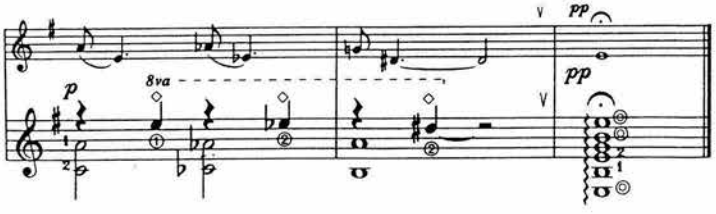


Repentinamente la tonalidad de la pieza cambia a Mi mayor –compás 52–. Es en esta sección donde los sonidos de la flauta crean un ambiente de ternura e inocencia (ejemplo musical 82):

Ejemplo musical 82

La repetición literal de los temas primero y segundo abarcan los compases 82 al 107. Posteriormente se exhibe la Coda –compás 108– la cual pone fin a este segundo movimiento (ejemplo musical 83):

Ejemplo musical 83



El esquema formal, tonal y temático del tercer movimiento, *Nightclub* 1960 es el siguiente:

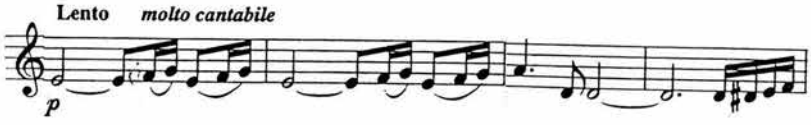
Compás	Sección	Tonalidad
1	Deciso	La menor
27	Lento *molto catabile*	La menor
36	Pesante tristemente	La mayor / Fa sostenido menor
54	Deciso	La menor
69	Repetición (Deciso, Pesante y Deciso)	La mayor / Fa sostenido menor
114	Coda	La menor

Nightclub 1960 es la pieza más rápida dentro de esta obra en la que la guitarra emplea recursos típicos del tango, tales como: los accelerandos por medio de giros cromáticos y el uso frecuente del rubato, entre otros (ejemplo musical 84):

Ejemplo musical 84

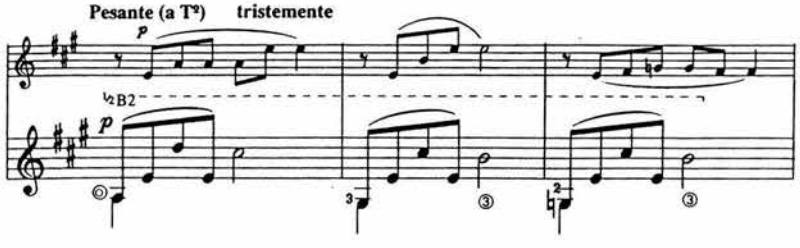
La sensualidad y el erotismo, calificativos propios del tango son evocados por la flauta en la sección Lento *molto cantabile* –compás 27– en la tonalidad de La menor (ejemplo musical 85):

Ejemplo musical 85



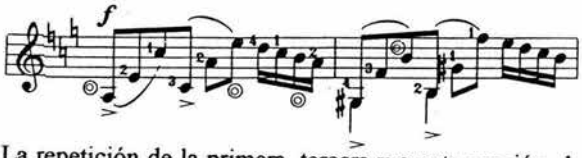
Pesante tristemente es la indicación que utilizó el compositor para este pasaje musical –compás 36– en el que la nostalgia, la desesperanza amorosa y la resignación son expresados por ambos instrumentos en las tonalidades de La mayor y fa sostenido menor (ejemplo musical 86):

Ejemplo musical 86



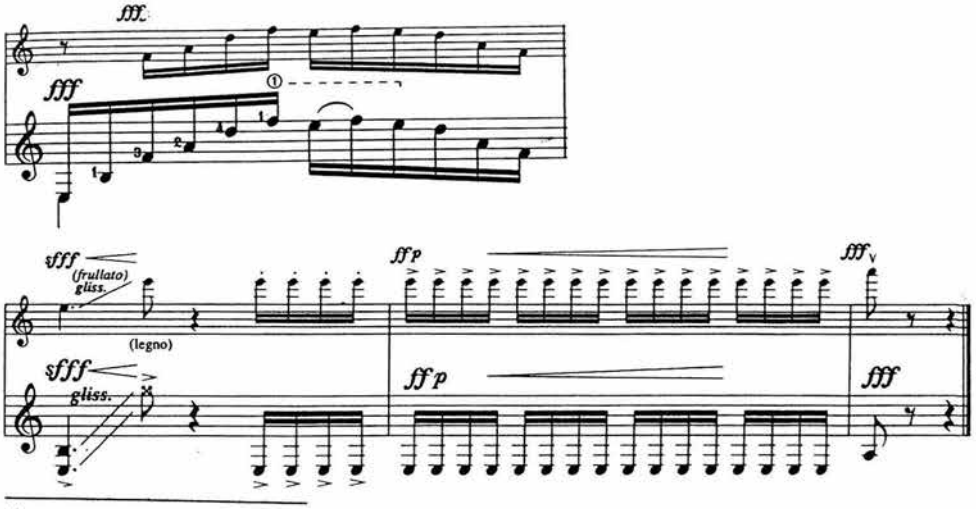
La acentuación característica de la música de Piazzolla el 3,3,2 se presenta en este fragmento musical[107] –compás 54– de la sección denominada *Deciso* (ejemplo musical 87):

Ejemplo musical 87



La repetición de la primera, tercera y cuarta sección abarcan del compás 69 al compás 113. Posteriormente aparece la Coda –compás 114– con un cambio de tiempo a 6/8. Es en este lugar donde se exhibe el pasaje más virtuosístico de esta pieza; la guitarra y la flauta realizan el mismo giro melódico al unísono para dar por terminado el tercer movimiento (ejemplo musical 88):

Ejemplo musical 88



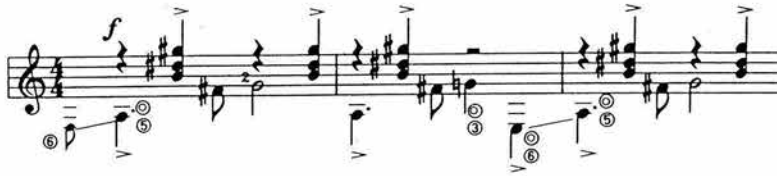
[107] Esta rítmica consiste en utilizar ocho octavos en un compás de 4/4 con el acento en el primero, cuarto y séptimo octavo.

El esquema formal, tonal y temático del cuarto movimiento, *Concierto de Hoy*, es el siguiente:

Compás	Sección	Tonalidad
1	Introducción	La menor
5	A	La menor
17	B	La menor / La mayor
43	Puente	Fa sostenido menor
51	Desarrollo	Fa sostenido menor / La mayor
75	Repetición (Intro, A)	La menor
90	Coda	Mi menor

En su introducción aparece la guitarra tocando el típico ritmo del viejo tango que consiste en utilizar cuatro figuras de cuarto en un compás de 4/4 con el acento en el segundo y último cuarto (ejemplo musical 89):

Ejemplo musical 89

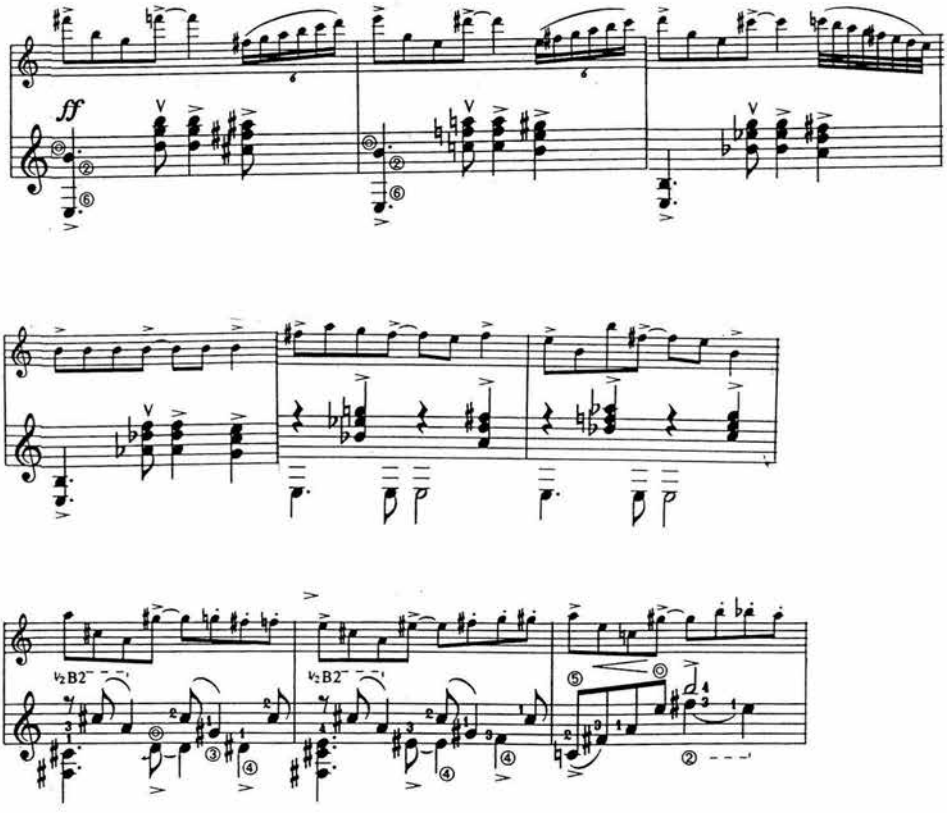


En el compás cinco la flauta efectúa la presentación del primer tema en la tonalidad de La menor (ejemplo musical 90):

Ejemplo musical 90

El segundo tema está comprendido entre los compases 17 al 42 cuyo contenido musical es interpretado por la flauta en las tonalidades de La menor y La mayor. Posteriormente en la sección del puente –compás 43– ambos instrumentos despliegan pasajes de gran rudeza rítmica (ejemplo musical 91):

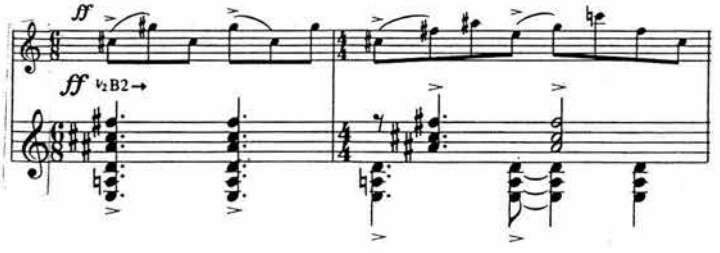
Ejemplo musical 91



Un extenso desarrollo que abarca de los compases 51 al 74 converge en una recapitulación textual de la introducción y de la primera sección.

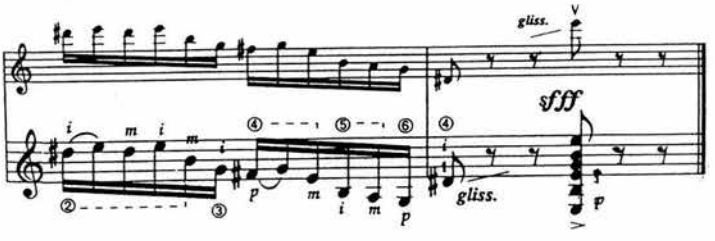
La Coda –compás 90– exhibe una alternancia entre los compases de 6/8 y 4/4 (ejemplo musical 92):

Ejemplo musical 92



Una gran descarga de notas vertiginosas, así como un poderoso glissando son ejecutados por ambos instrumentos para dar concluida la obra del compositor argentino (ejemplo musical 93):

Ejemplo musical 93



El título mismo de la obra: *La Historia del Tango* así como las fechas que acompañan a tres de las cuatro piezas que conforman esta composición, dan un claro marco histórico de la evolución de este género de Buenos Aires. Piazzolla no se limitó únicamente a recrear el tango

viejo, sino que utilizó recursos novedosos, tales como: sus característicos cromatismos los cuales ayudan a dar dirección y fuerza a la melodía, efectos de percusión, y acordes disonantes, entre otros.. Asimismo rompió con el ritmo tradicional del tango de cuatro tiempos, es decir, cuatro por cuatro sustituyéndolo por el ya citado 3, 3, 2. El guitarrista de formación académica que busque ejecutar satisfactoriamente esta obra y pretenda extraer el encanto del tango, tendrá que despojarse de cualquier prejuicio o actitud de erudición snobista. Valorará su técnica "clásica" por los diversos pasajes de virtuosismo que contiene la obra pero esto solo significa el inicio para comprender la estética de Piazzolla. El factor intuición será determinante en la interpretación emotiva de esta composición. En esta dirección es muy revelador lo dicho por Piazzolla sobre su amigo y gran bandoneonísta lírico Aníbal Troilo al señalarlo como el "Monstruo de la Intuición".[108] Sería absurdo manipular esta declaración y sostener la tesis que para hacer verdadero tango no se requiere una formación seria; Piazzolla con esto se refiere a lo que anteriormente señaló como trampas tangueras que no se pueden explicar técnicamente, simplemente salen de adentro. En las frecuentes charlas que Piazzolla mantuvo con su pianista Pablo Ziegler, solía hacer referencia a la forma correcta de ejecutar su música diciendo: "En cualquier contexto, el tango debe expresar la camorra que es donde se preservan sus raíces".[109]

En relación con el trabajo de ensamble con la flauta, ésta debe de poner cuidado en su amplitud sonora, de otro modo cubrirá inevitablemente las sutilezas de la guitarra ya que el fin es entrelazar a los dos instrumentos en un completo equilibrio dinámico, para ello la analogía con el baile tanguístico será de gran utilidad en nuestro afán de llevar a buen termino el discurso musical.

---

[108] Troilo, Aníbal, *La Historia del Tango*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 1999, p. 2919.

[109] El término "camorra", tendencia a la pelea, nos remite a otro vocablo de uso coloquial de Argentina, se conoce como "canyengue", el cual significa la forma provocativa y sensual de caminar y de bailar de los "compadritos" quienes a menudo se peleaban a cuchillo en los arrabales sureños de Buenos Aires de 1880 (véase Azzi, María Susana y Collier Simon, *Astor Piazzolla, su vida y su música*, Buenos Aires, Argentina: El Ateneo, 2002, p. 273).

Por otro lado no debe menospreciar el intérprete de guitarra la oportunidad de tocar esta obra remplazando la parte de la flauta por un bandoneón o un violín.[110] Esta práctica le brindará al guitarrista incalculables beneficios en su interpretación y le permitirá compenetrarse con mayor fidelidad en este género musical.

En síntesis, una interpretación emotiva de esta obra estará condicionada al diálogo musical equilibrado entre ambos instrumentos evitando en todo momento cualquier impulso de represión expresiva.

La Historia del tango para flauta y guitarra es la representación de largos años de lucha permanente en los cuales el compositor logró configurar un sonido propio, un estilo, un nuevo lenguaje. Como señaló el escritor argentino Jorge Luis Borges; "Mientras dure esta música seremos en el aire la flecha".[111]

[110] Este procedimiento lo podemos encontrar en las versiones grabadas por músicos como: Baltasar Benítez (guitarra) y Alfredo Marcucci (bandoneón) en el disco *Tango, an anthology* (Channel Crossings CCS 5393), Al Di Meola (acoustic guitar) y Dino Saluzzi en el disco *Di Meola plays Piazzolla* (Bluemoon 2-92744) y en la versión de Wulfin Lieske (guitar) y Istvan Kuruc (violín) en el disco *Adios nonino, Tango nuevo* (Intercord INT 845.198), entre otras.

[111] La frase citada fue tomada del libro Kuri, Carlos, *Piazzolla, La Música Límite*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor, 1997, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

ALCÁZAR, Miguel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce, De acuerdo a los manuscritos originales*, México: Conaculta, 2000.

ALCÁZAR, Miguel, *The Segovia–Ponce Letters*, Columbus: Orphée, 1989.

ÁLVAREZ, José Rogelio, *Enciclopedia de México*, 12 volúmenes, México: Editora mexicana, 1977.

AZZI, María Susana y Simon COLLIER, *Astor Piazzolla, su vida y su música*, Buenos Aires: El Ateneo, 2002.

BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca de Monteverdi a Bach*, Madrid: Editorial Alianza Música, 1986.

CASTELLANOS, Pablo, *Manuel M. Ponce, Ensayo*, recopilación y revisión de Paolo Mello, Textos de Humanidades 32, México: Difusión Cultural UNAM, 1982.

CRUZ, Eloy, *La casa de los once muertos, Historia y repertorio de la guitarra*, México: ENM, UNAM, 1993.

DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Vigésima segunda edición, 2001.

FARMER, George Henry, *History of Arabian Music*, Londres: Weatherwill, 1996.

GORIN, Natalio, *Astor Piazzolla, A manera de memorias*, Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1990.

GRUNFELD, Frederick V., *The Art and Times of the Guitar, An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, Nueva York, Londres: The Macmillan Company / Collier Macmillan Ltd, 1972.

HELGUERA, Juan, *Conversaciones con guitarristas*, Colección Música, México: Escenología, 2001.

HOEK, Jan Anton Van, *Polifonía y guitarra en la música antigua*, Argentina: Ricordi Americana, 1977.

HORST, Louis, *Formas preclásicas de la danza*, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

KOLNEDER, Walter, *Guía de Bach*, Madrid: Editorial Alianza, 1996.

KOONCE, Frank, *The Solo Lute Works of Johann Sebastián Bach,* California: Neil A. Kjos Music Company, 1987.

KURI, Carlos, *Piazzolla, La Música Límite*, Buenos Aires: Corregidor, 1997.

LA RUE, Jan, *Análisis del estilo musical,* España: Editorial Labor, 1989

LIMÓN, Daniel, *La Guitarra*, Benemérita Universidad de Puebla, 1993.

LÓPEZ, Ruiz Oscar, *Piazzolla, Loco, Loco, Loco,* Venezuela: Ediciones de la Urraca, 1994.

MIRANDA, Ricardo, *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*, México: Ríos y Raíces, Conaculta, 1998.

OTERO, Corazón, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, México: Fonapas, 1981.

PAMPÍN, Manuel, *La historia del tango, Sus orígenes*, Buenos Aires: Corregidor, 1976.

PIAZZOLLA, Diana, *Astor*, Buenos Aires: Emecé, 1987.

REY, José, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 7 volúmenes, España: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

SALAS, Horacio, *El tango, Una guía definitiva*, Buenos Aires: Aguilar, Academia Nacional del Tango y Academia Porteña del Lunfardo, 1996.

SCHOLES, Percy, *Diccionario Oxford de la Música*, 2 volúmenes, México: Editorial Hermes, 1964.

SCHWEITZER, Albert, *J.S. Bach*, 2 volúmenes , Nueva York: Dover Publications, 1966.

SEBASTIÁN, Ana, *Los tangos de Piazzolla y Ferrer 1967-1971, Quereme así piantao*, Buenos Aires: Continente, 2000.

SKODA, Paul Badura, *Interpreting Bach at the Keyboard*, Londres: Clarendon Press, 1993.

TROILO, Aníbal, *La historia del tango,* Buenos Aires: Corregidor, 1999.

VIGLIETTI, Cedar, *Origen e historia de la guitarra*, Buenos Aires: Albatros, 1976

ZUCCHI, Oscar, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Buenos Aires: Corregidor, Academia Nacional del Tango, 1998.

HEMEROGRAFÍA

AUBRY, Jean G., "Guitarra", en *Gaceta Musical*, Julio-Agosto, París: [s. e.] , 1928.

DALE, Mark, "Mi querido Manuel, The Collaboration between Manuel M. Ponce and Andrés Segovia", en *Sounboard*, vol. XXIII, No. 4, 1997, Spring, California: The Guitar Foundation of América.

FARSTAD, Kjetil Per, "German Galant Lute Music in the Eighteen Century", en *Guitar Review*, No. 123, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 2001.

GILARDINO, Angelo, "The Manuscripts of the Andrés Segovia Archive", en *Guitar Review*, No. 125, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 2002.

GROTMOL, Tom y Sven LUNDESTAD, "The guitar works of Astor Piazzolla", en *Guitar Review*, No. 101, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 1995.

HALFFTER, Rodolfo, "Manuel M. Ponce", en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XVI, No. 67, 1998, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

HODEL, Brian, "Twentieth Century Music and the Guitar 1900-1945", en *Guitar Review*, No. 117, Summer, Nueva York: The Society of Classical Guitar, 1999.

MADRID, Alejandro L., "De México, concierto para Andrés Segovia: Una visita al Concierto del Sur de Manuel M. Ponce", en *Heterofonía, Revista de investigación musical*, vol. XXXI, No.118 y 119, 1999, México: Cenidim, INBA.

MIRANDA, Ricardo, "Exploración y Síntesis en la Música de Manuel M. Ponce", en *Pauta, Cuadernos de Teoría y crítica musical*, vol. XVI, No.67, 1998, México: Conaculta.

PONCE, Manuel M., "Crónicas Musicales", en *El Universal*, México, 6 de mayo de 1923.

SALAZAR, Gonzalo, "El otro Ponce", en *Heterofonía, Revista de investigación musical*, vol. XXXI, No. 118 y 119, 1999, México: Cenidim, INBA.

DISCOGRAFÍA

"Di Meola plays Piazzolla", Nueva York, Bluemoon 2-92744, 1996.

"Tango, an anthology", New Jersey, Channel Crossings CCS - 5393, 1992.

"The Segovia Collection", vol. 2, California, MCA - 42067, 1987.

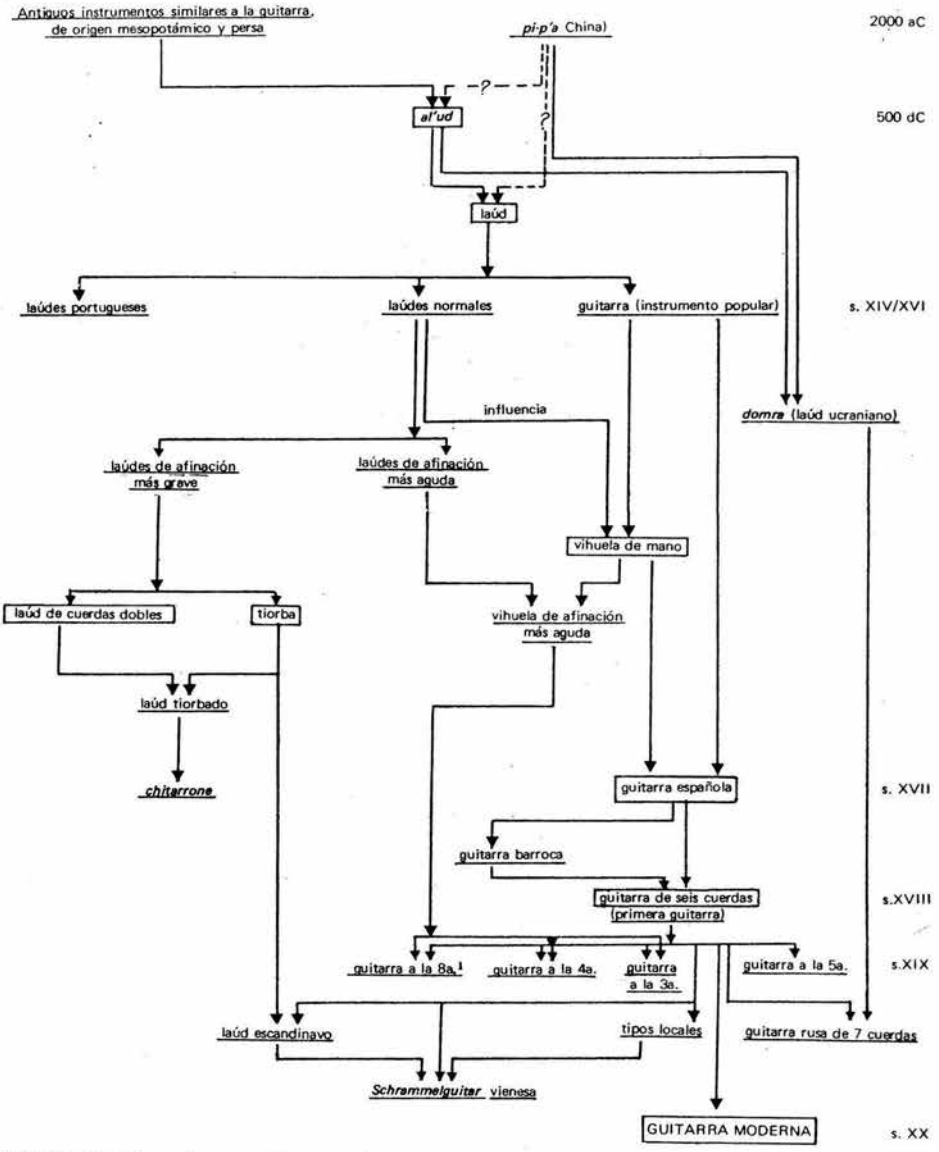
FONDO ESPECIAL

Acervo Manuel M. Ponce, ENM, UNAM, borrador del *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta, No. de registro 08612395.

ANEXOS

ORIGEN DE GUITARRAS Y LAUDES

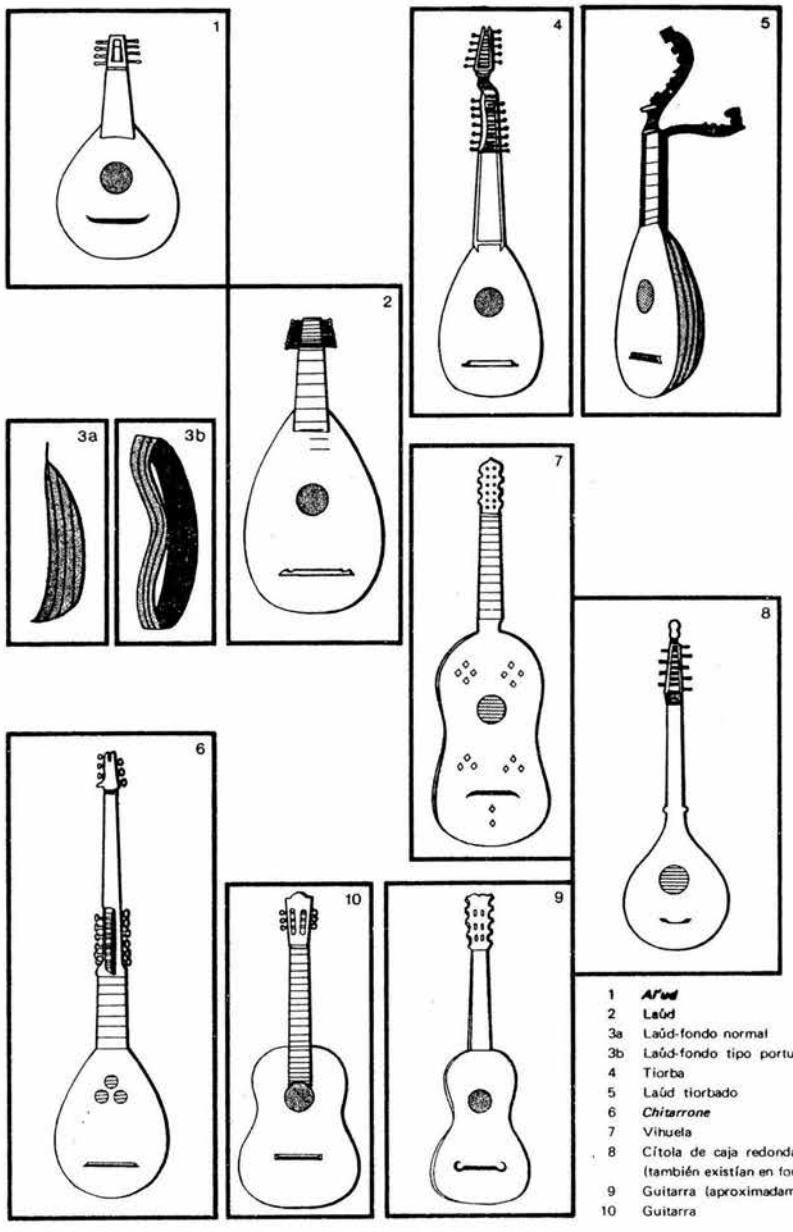
TABLA 1



1) La guitarra a la octava, a la cuarta y a la tercera se afinaban una octava, una cuarta y una tercera más alto de lo normal. La guitarra a la quinta se afinaba una quinta más abajo. Estas guitarras se usaban exclusivamente en conjuntos de música de cámara para guitarra.

COMPARACION ESQUEMATICA DE LOS DISTINTOS MIEMBROS DE LAS FAMILIAS DE LA GUITARRA Y EL LAUD

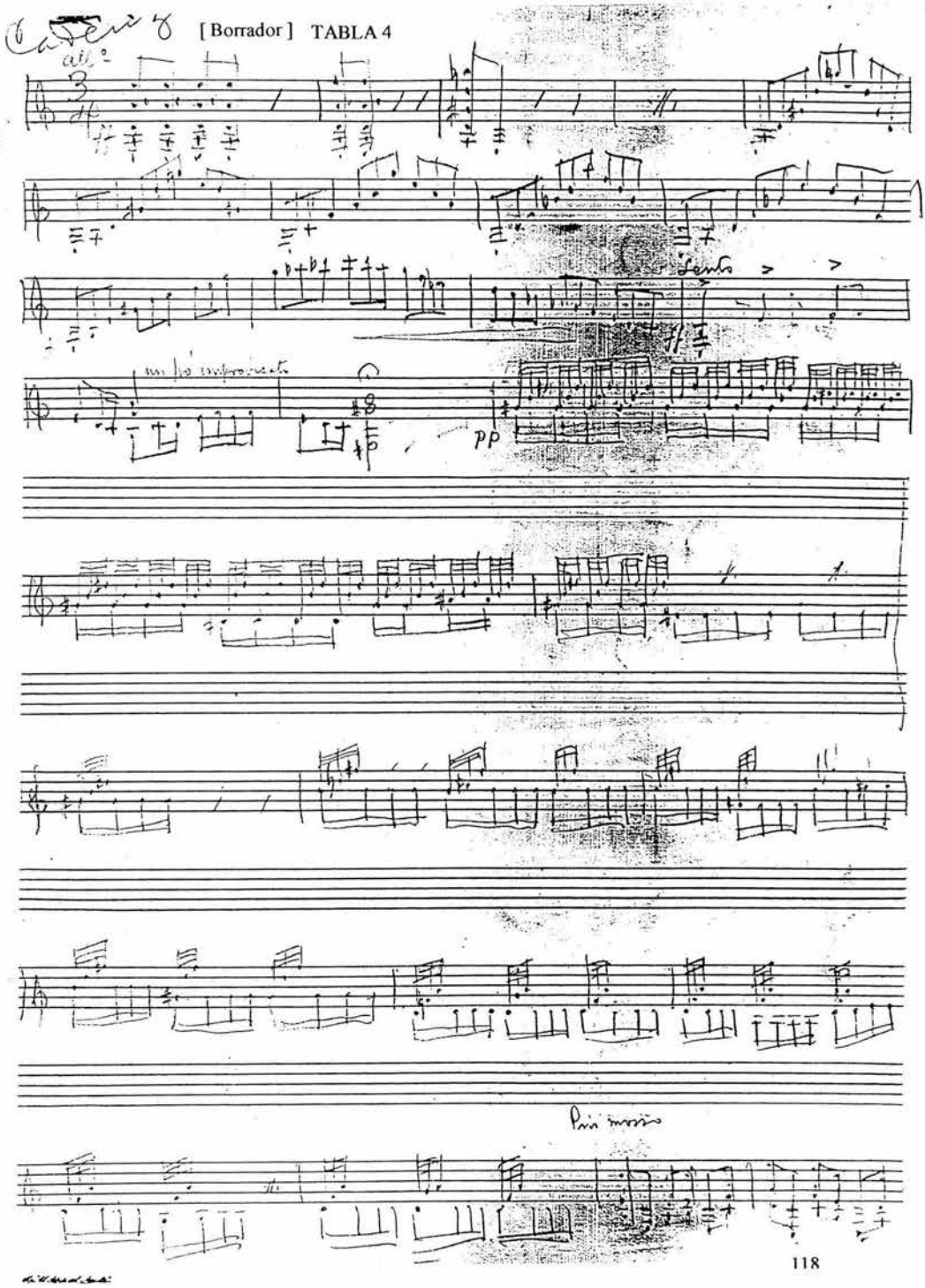
TABLA 2

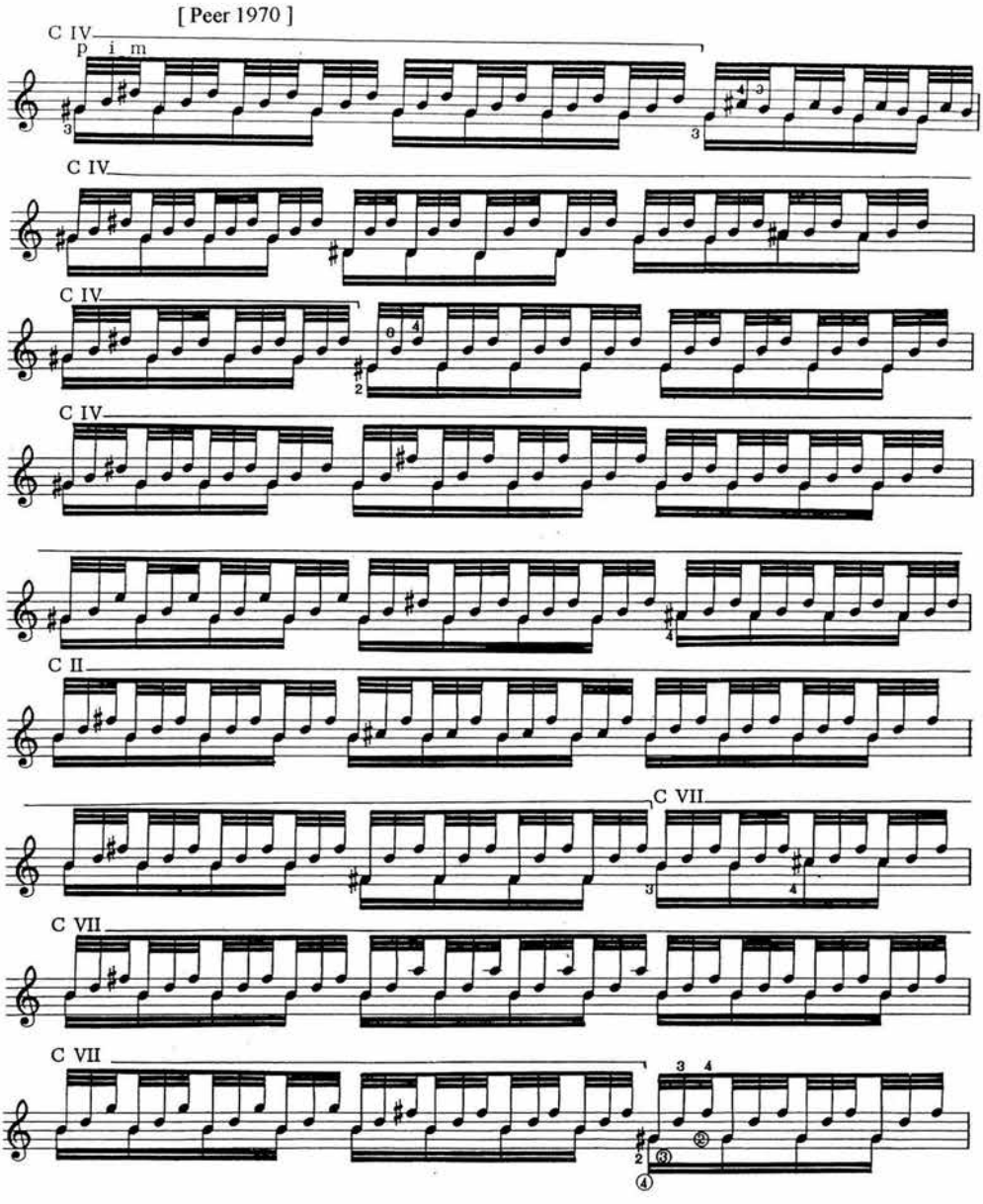


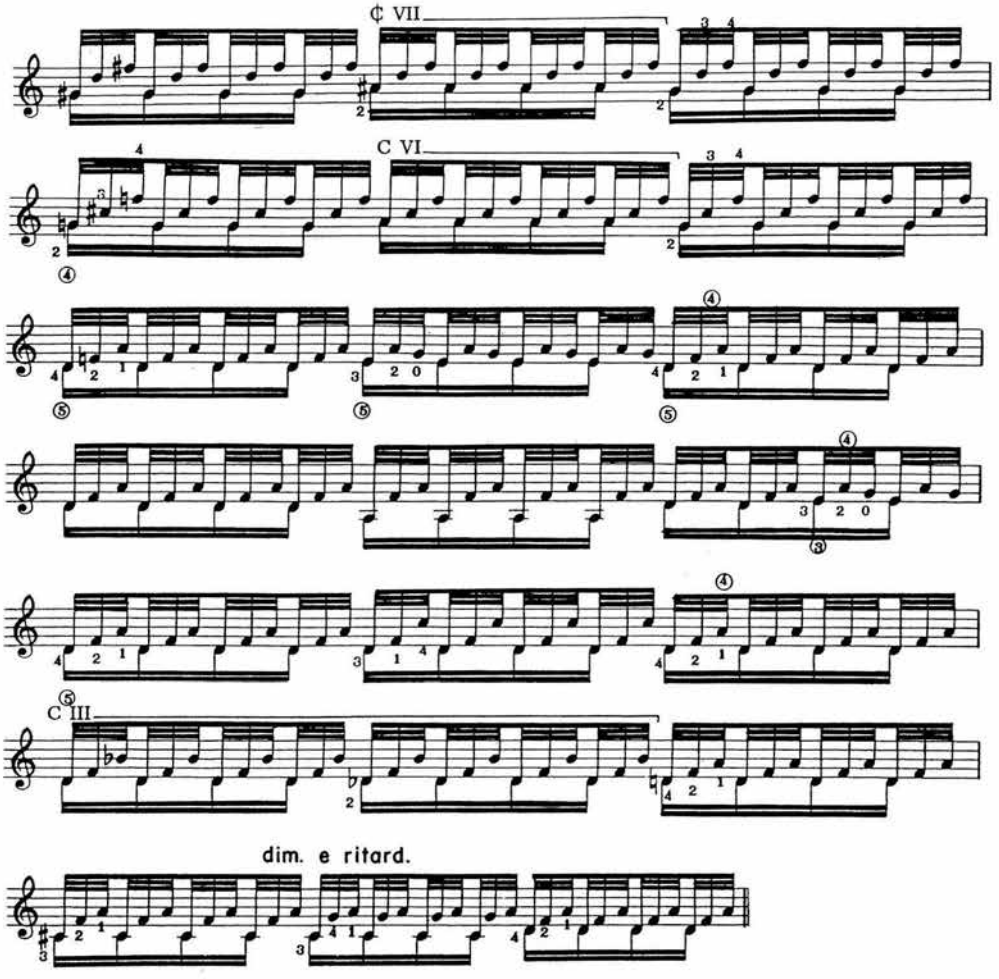
1 ***Al'ud***
2 **Laúd**
3a Laúd-fondo normal
3b Laúd-fondo tipo portugués
4 Tiorba
5 Laúd tiorbado
6 ***Chitarrone***
7 Vihuela
8 Cítola de caja redonda
(también existían en forma de guitarra)
9 Guitarra (aproximadamente 1800)
10 Guitarra

ESQUEMA DE LA FUGA. TABLA 3

Secciones	Exposición									Episodio	Reexposición
	Sujeto	Contrasujeto Respuesta	C. P. L. C. P. L.	Contrasujeto Sujeto	C. P. L. C. P. L.	C. P. L. Respuesta	C. P. L. C. P. L.	C. P. L. Sujeto	C. P. L. C. P. L.		
Tonalidades	Re mayor	La mayor	La mayor	Re mayor	Re mayor	La mayor	La mayor	Re mayor	Re mayor	Re mayor / La mayor Sol mayor / Si menor	Re mayor
Compases	1 al 3	3 al 5	5 al 7	7 al 9	9 al 11	11 al 13	14 y 15	15 al 17	19 al 28	29 al 76	77 al 103


[Borrador] TABLA 4
Lento
pp
Più mosso


[Peer 1970]
C IV
p i m
C IV
C IV
C IV
C II
C VII
C VII
C VII

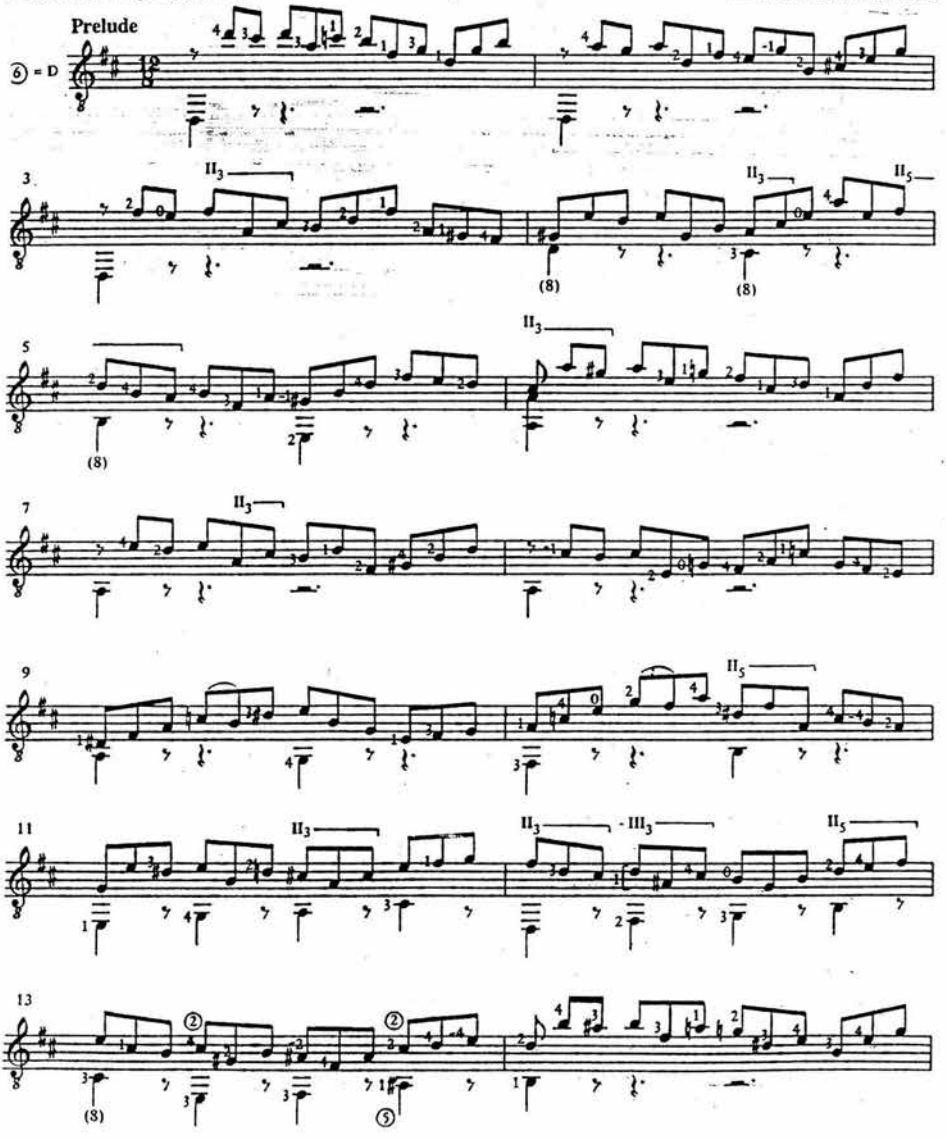

¢ VII
C VI
C III
dim. e ritard.

PRELUDE, FUGUE AND ALLEGRO

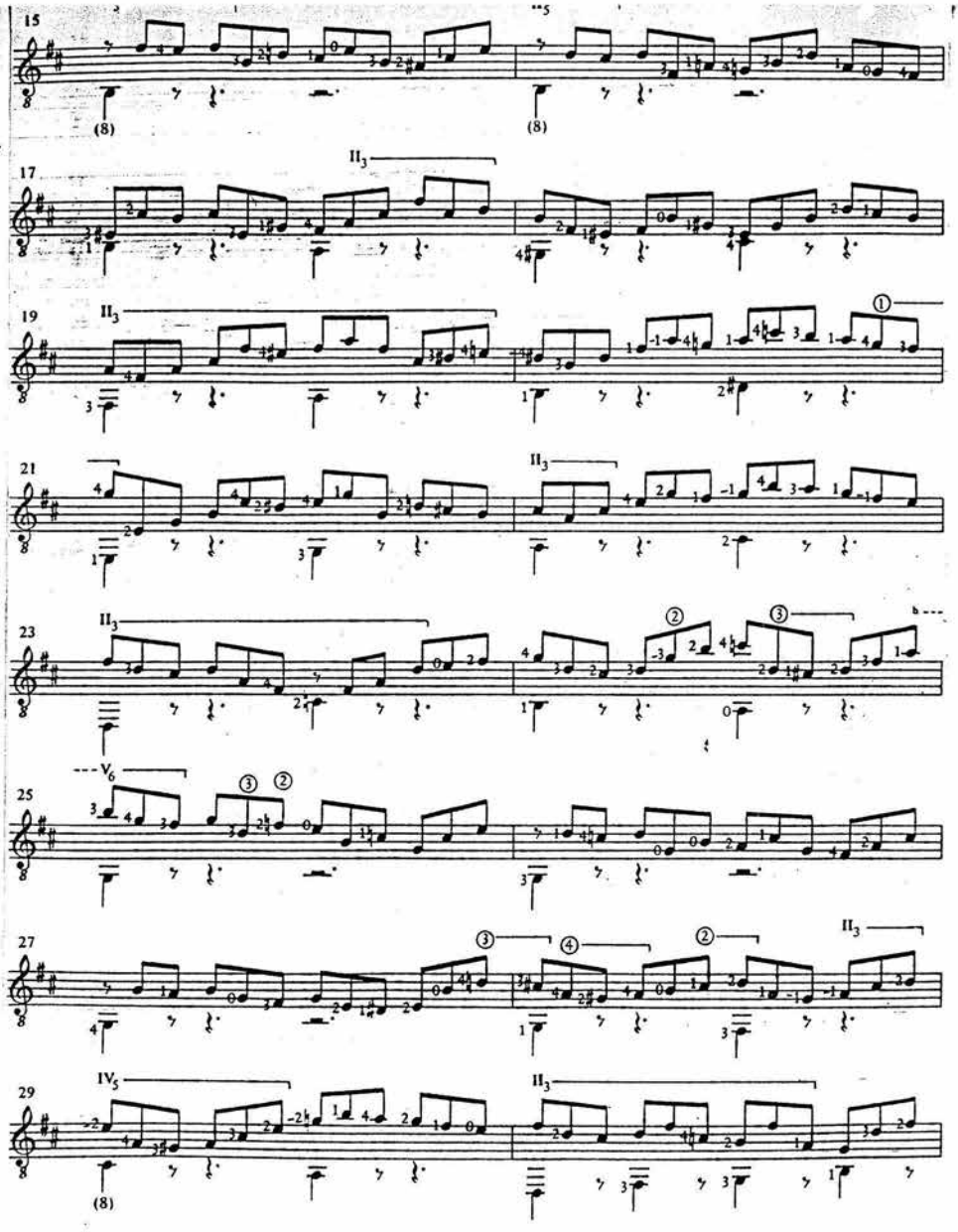
(BWV 998, Originally in E♭ Major)

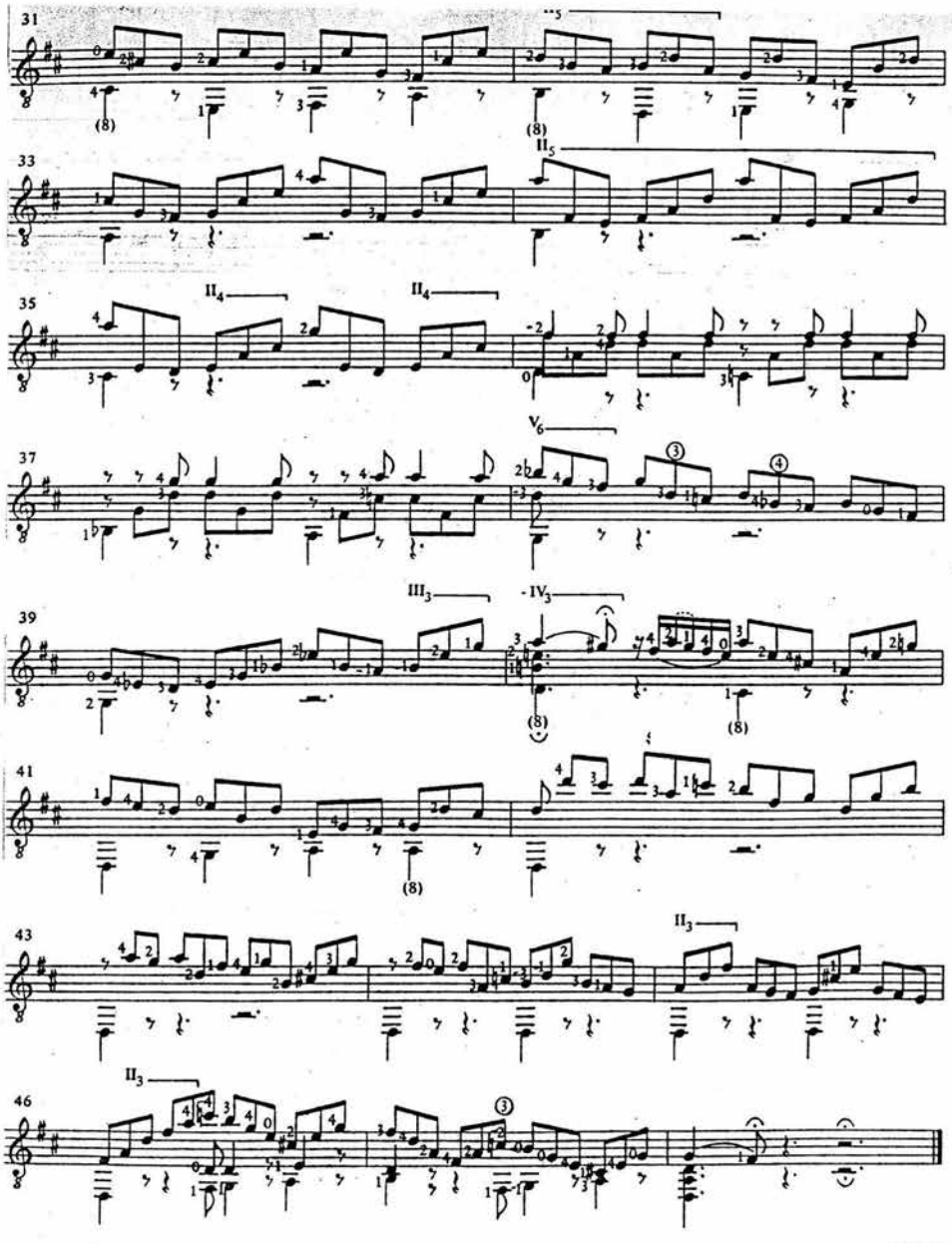
Edited for Guitar by Frank Koonce

JOHANN SEBASTIAN BACH

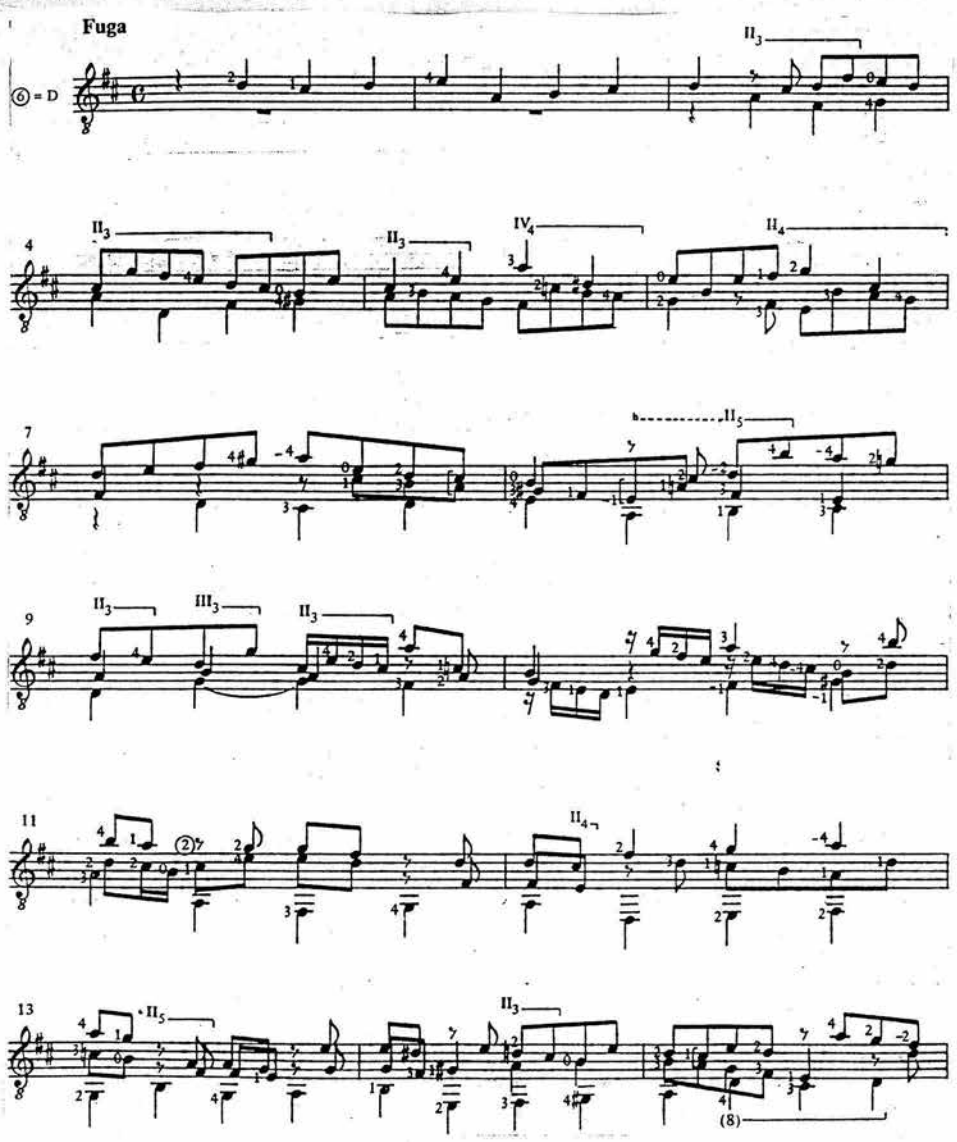


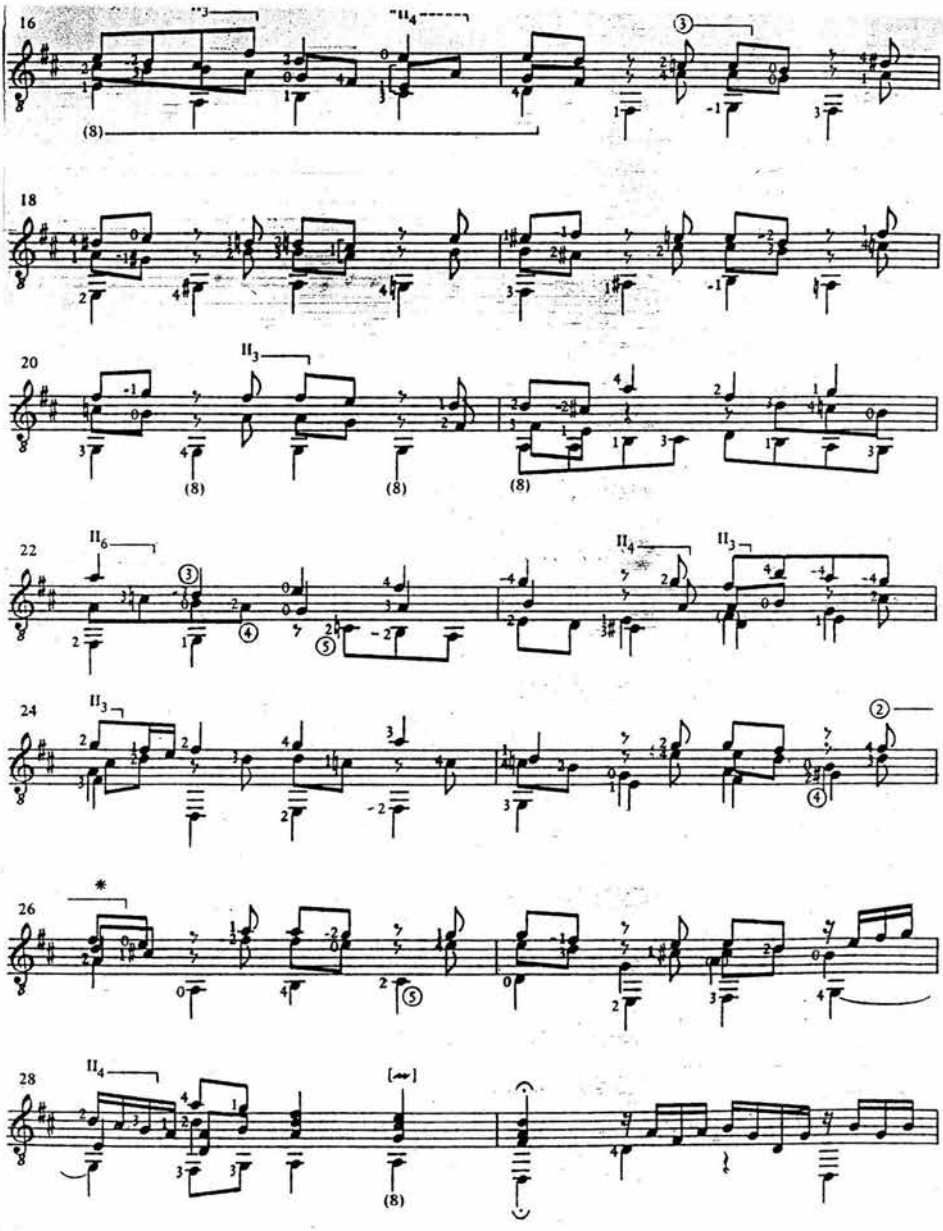
WG100

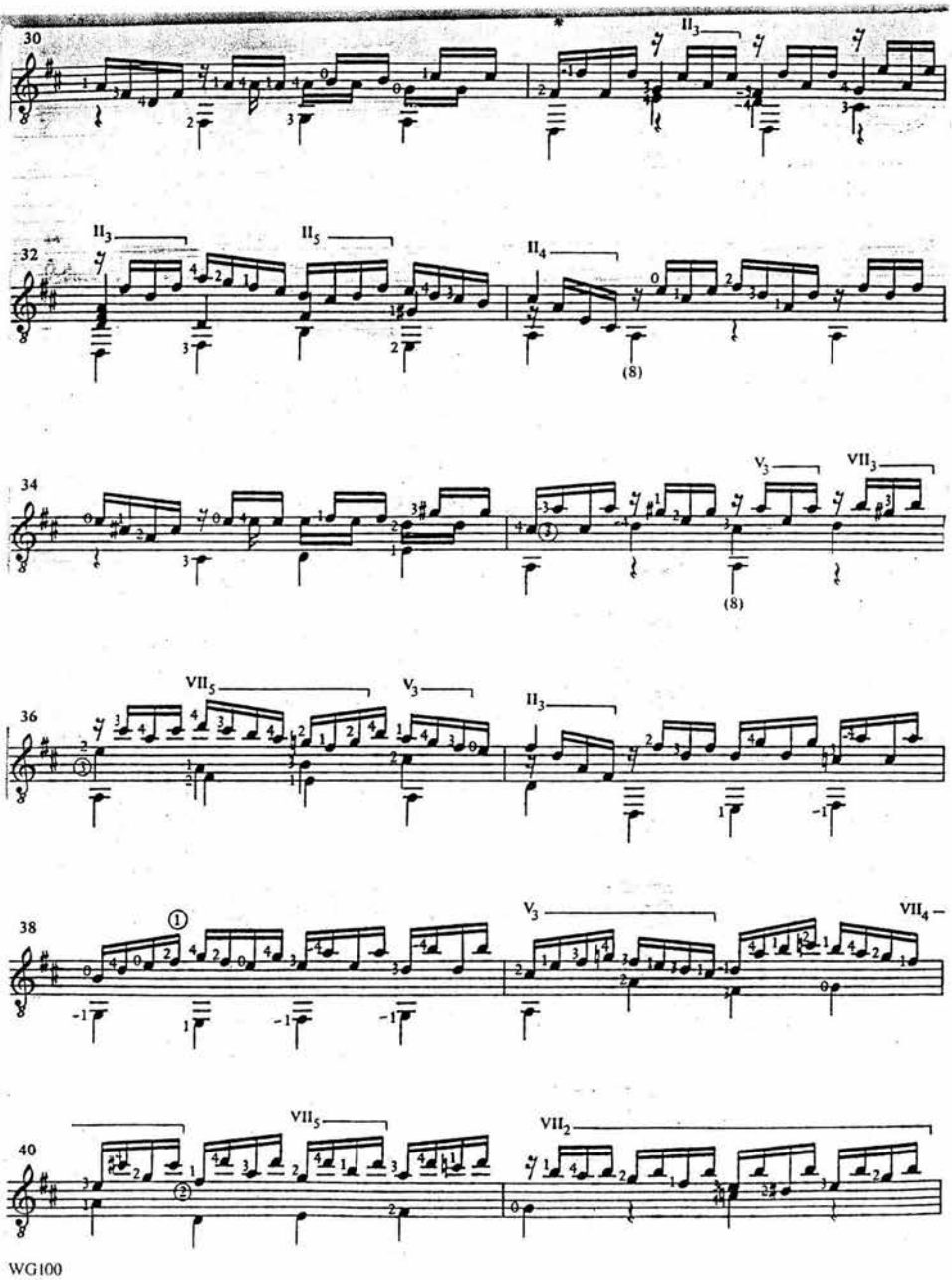

15
17
19
21
23
25
27
29
II3
IV5
V6



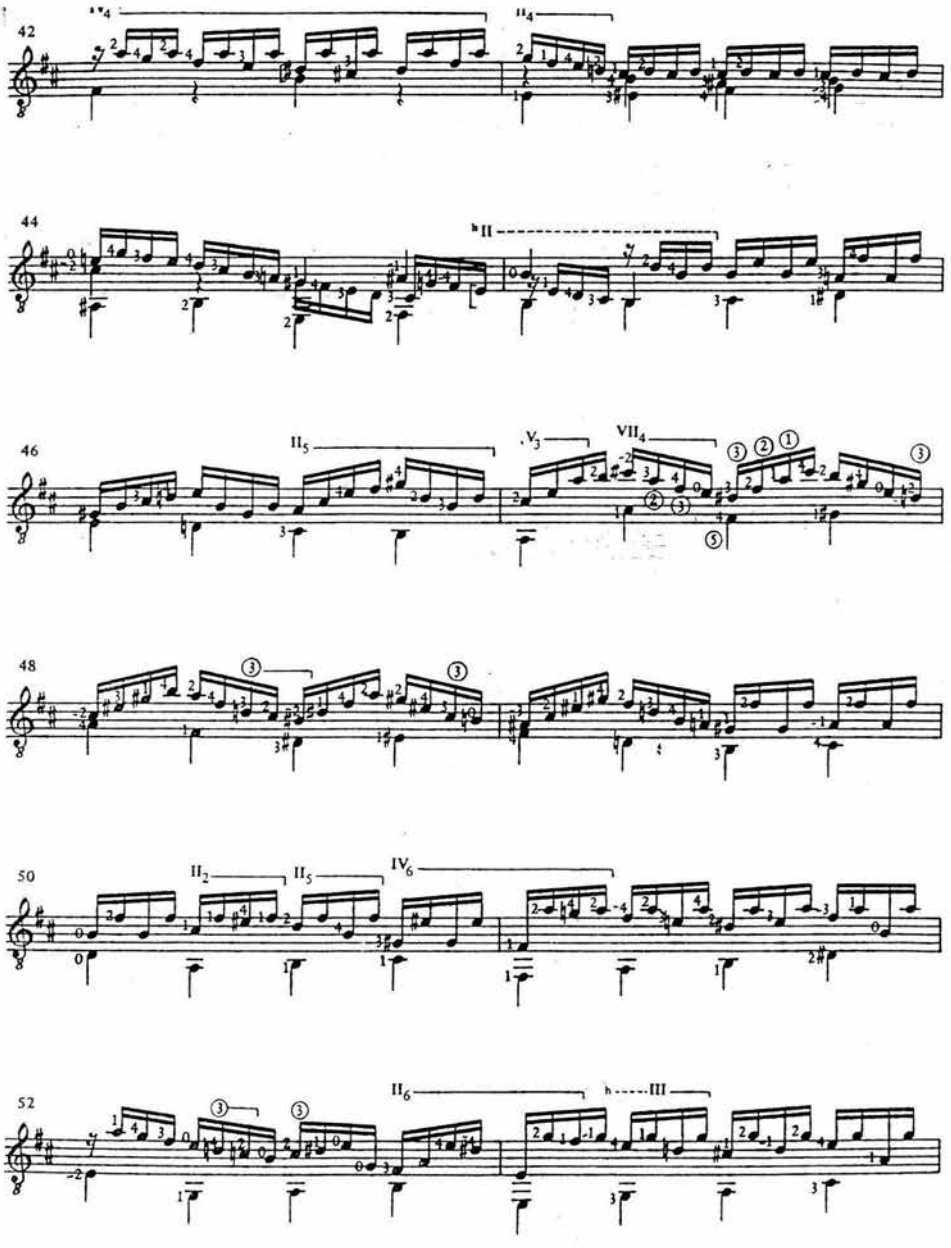
WG100


Fuga
⑥ = D
II3
4
II3
III3
IV4
II4
7
II5
9
II3
III3
II3
11
II4
13
II5
II3
(8)

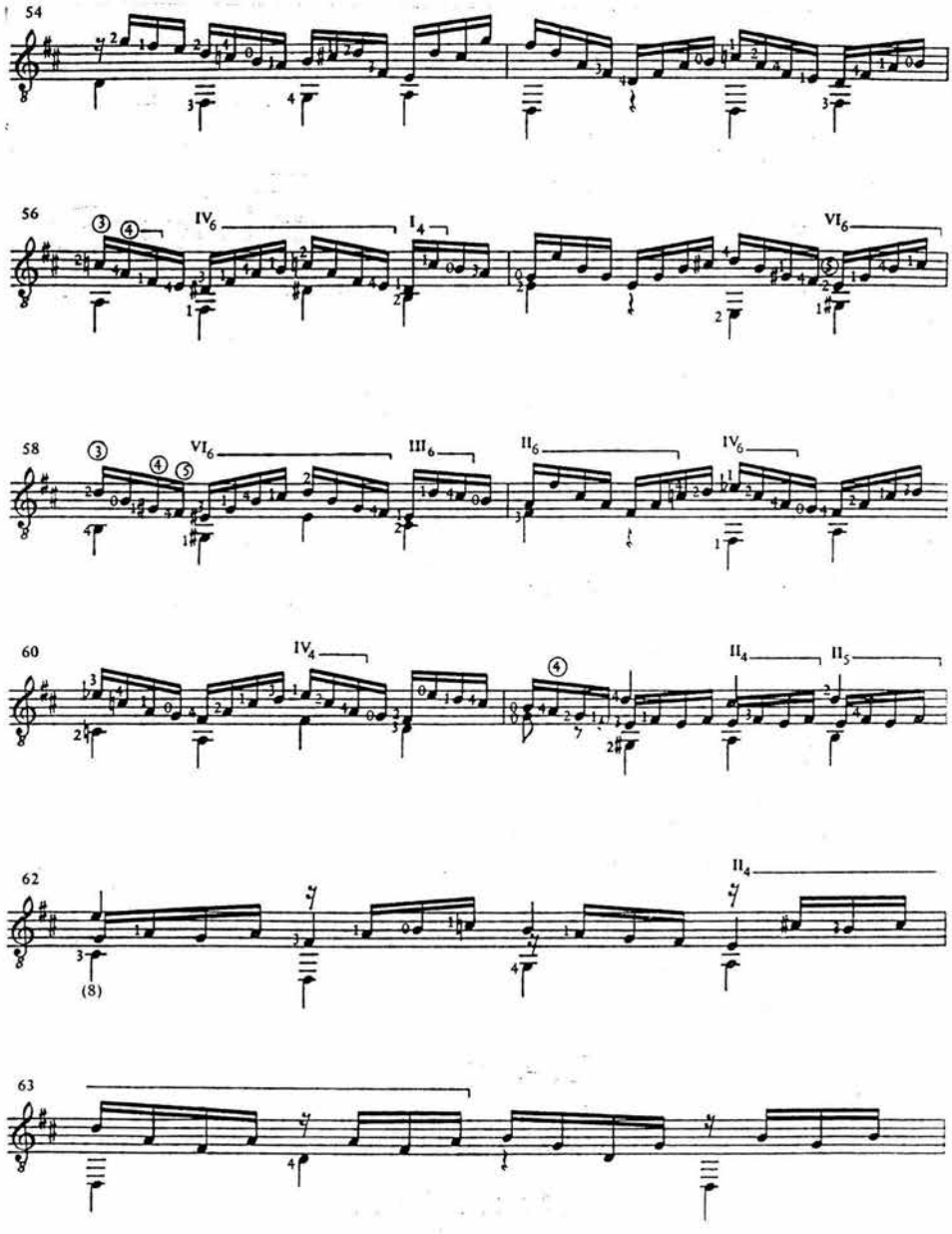

16
18
20
22
24
26
28
WG100


30
II3
32
II3
II5
II4
(8)
34
V3
VII3
(8)
36
VII5
V3
II3
38
V3
VII4
40
VII5
VII2

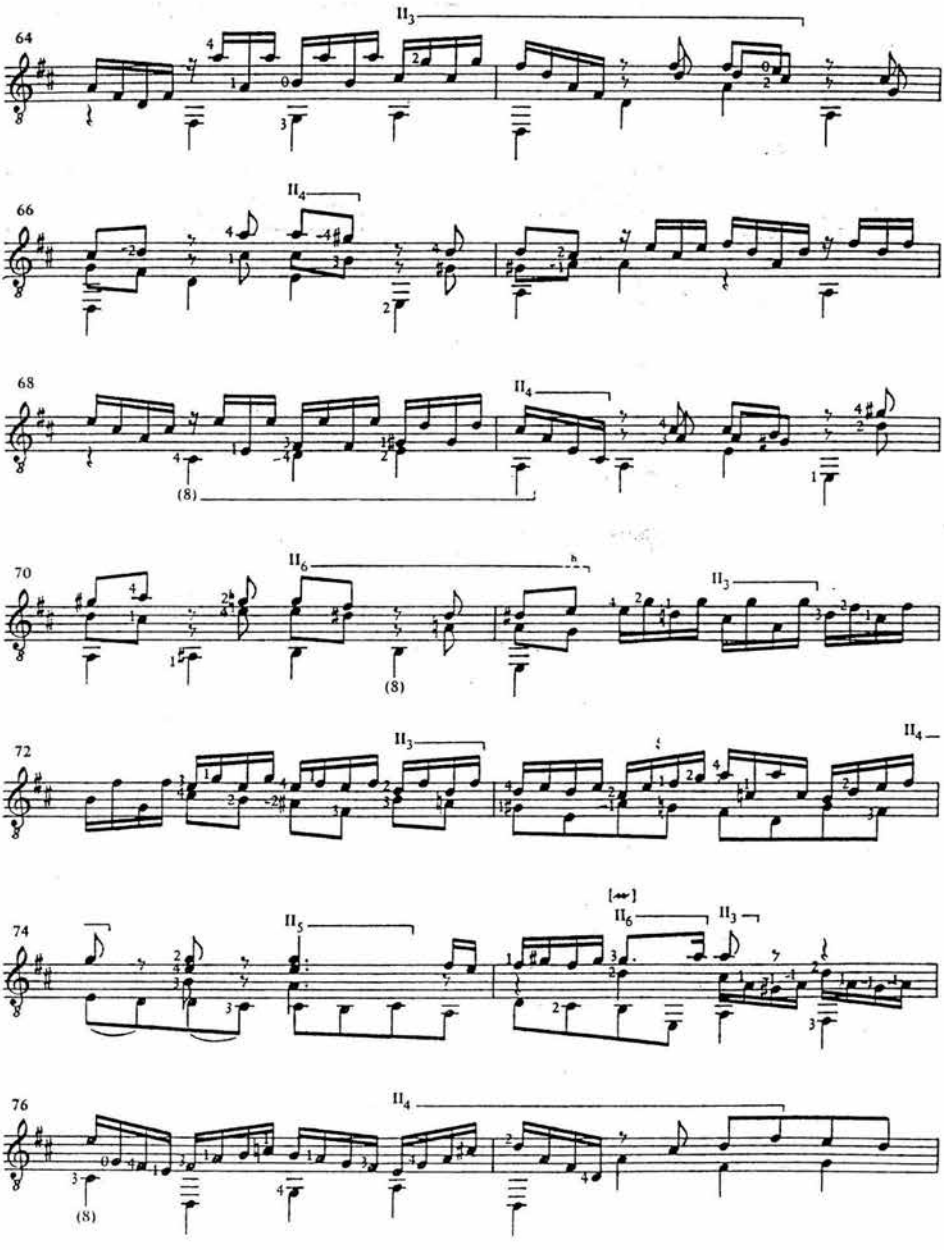
WG100



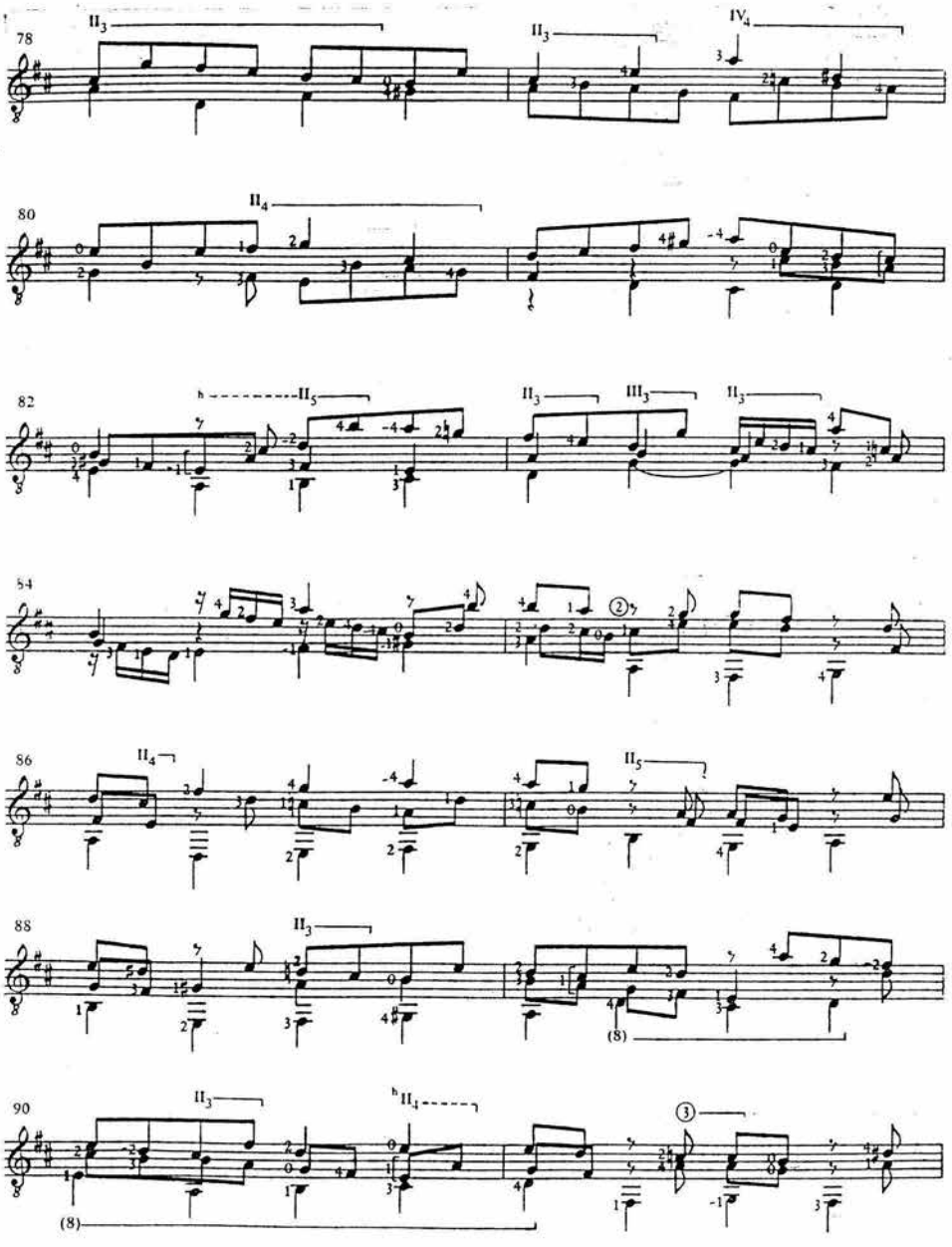
WG100



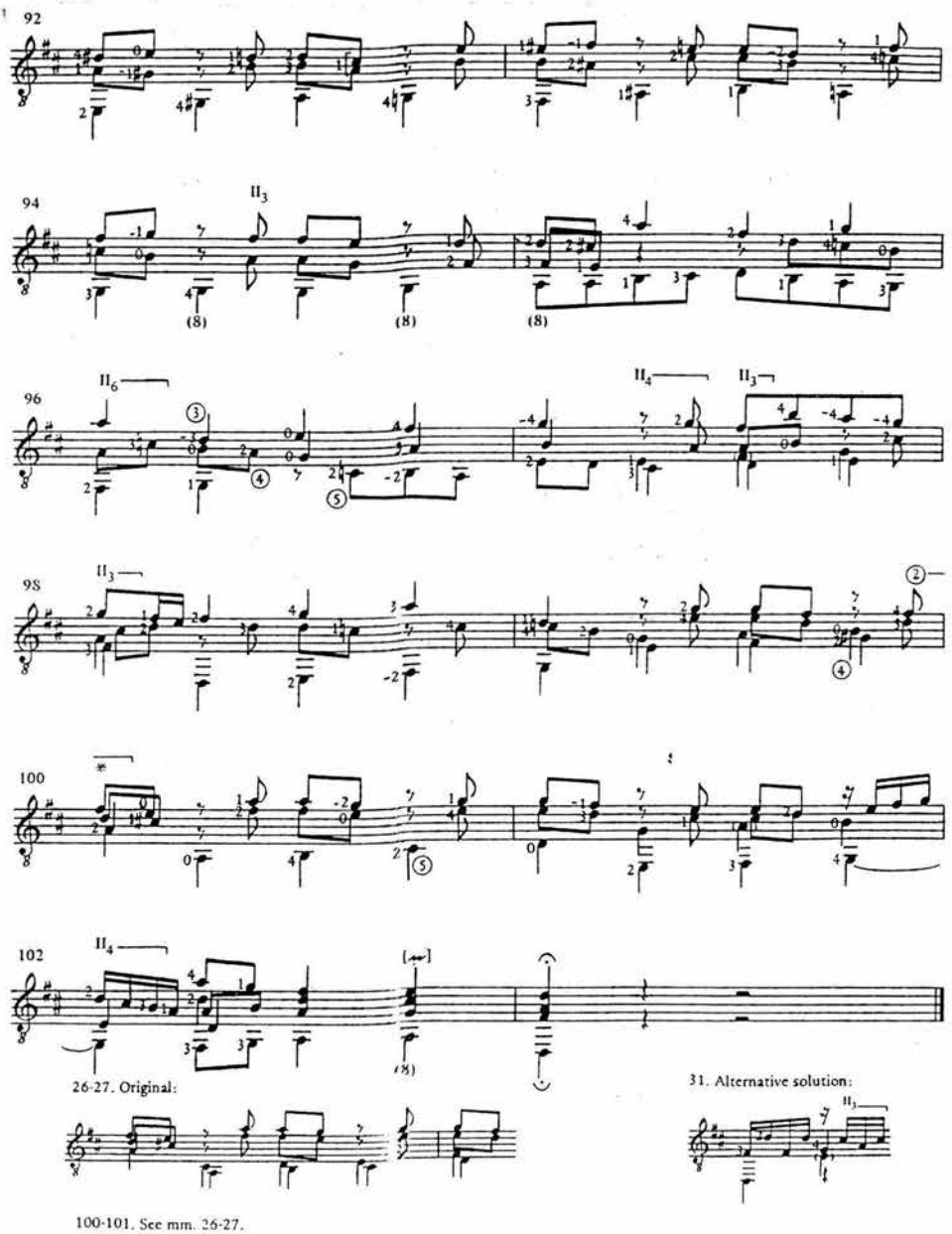
WG100


64
II3
66
II4
68
II4
(8)
70
II6
II3
(8)
72
II3
II4
74
II5
II6
II3
76
II4
(8)

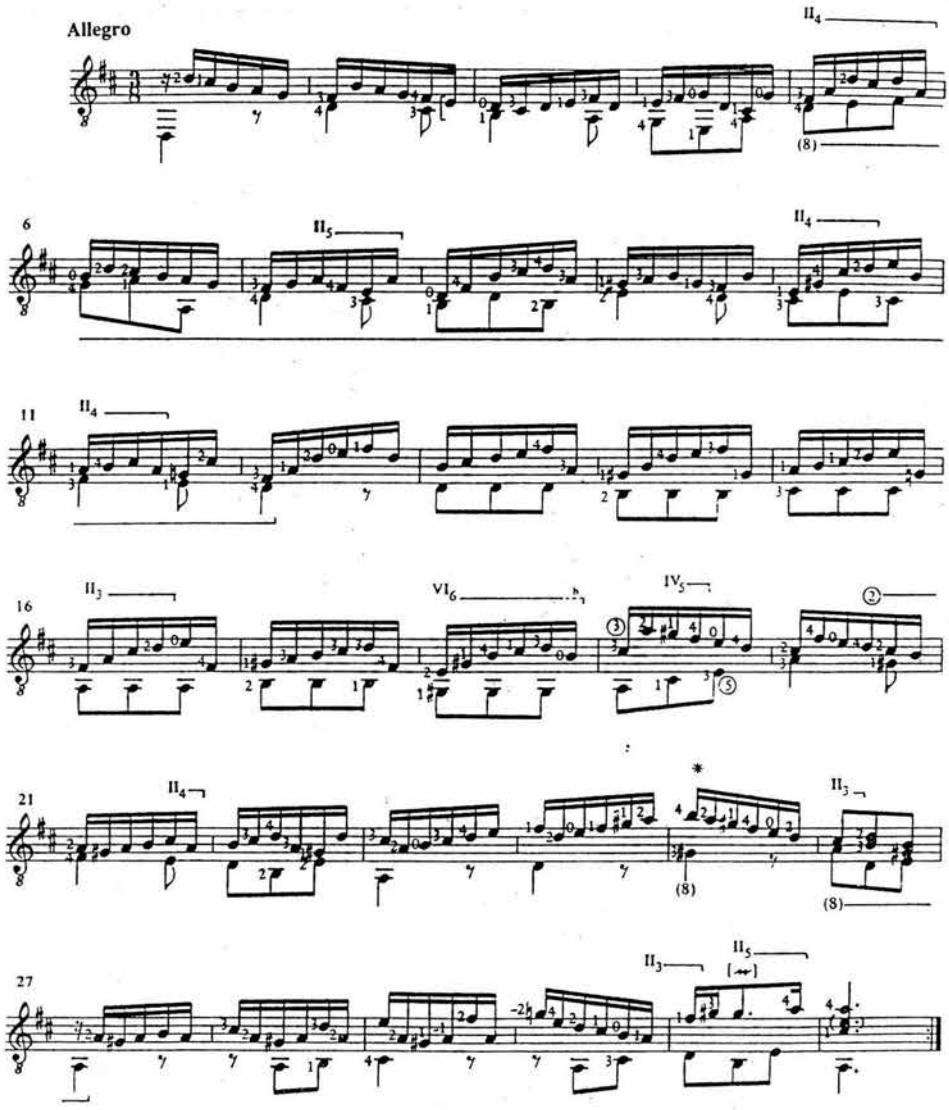
WG100

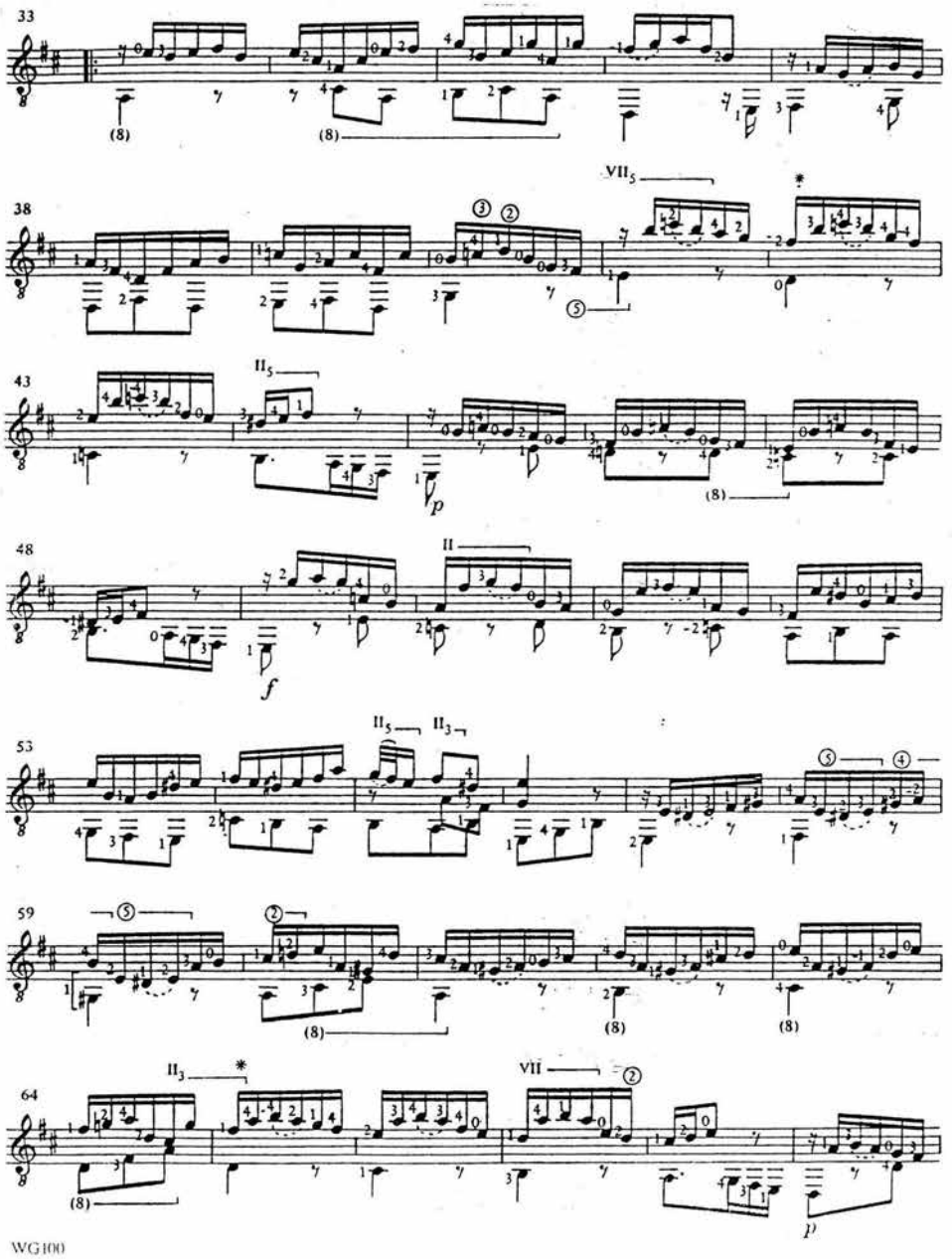

78
II3
II3
IV4
80
II4
82
II5
II3
III3
II3
84
86
II4
II5
88
II3
(8)
90
II3
II4
(8)

WG100

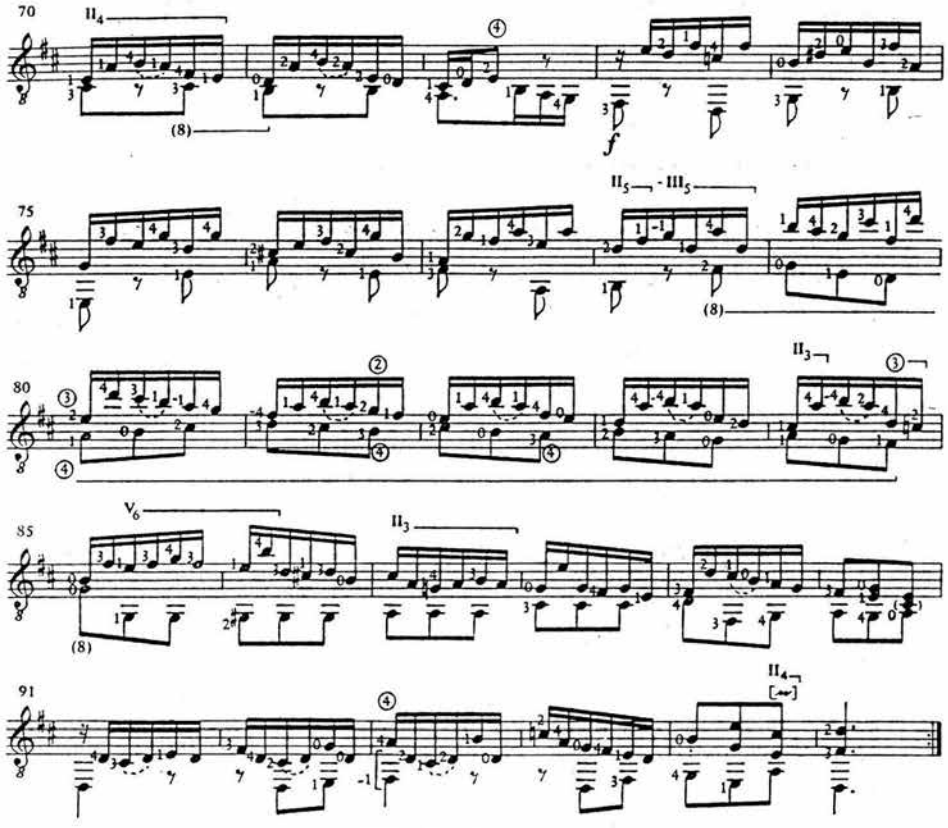

92
94
96
98
100
102
26-27. Original:
31. Alternative solution:
100-101. See mm. 26-27.

WG100

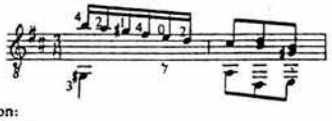

Allegro
II4
6
II5
II4
11
II4
16
II3
VI6
IV5
21
II4
II3
27
II3
II5



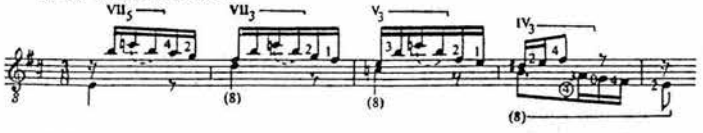
WG100



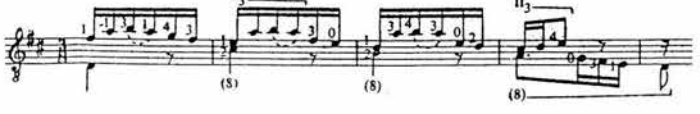
25-26. Alternative solution:



41-45. Alternative solution:



65-69. Alternative solution:



WG100

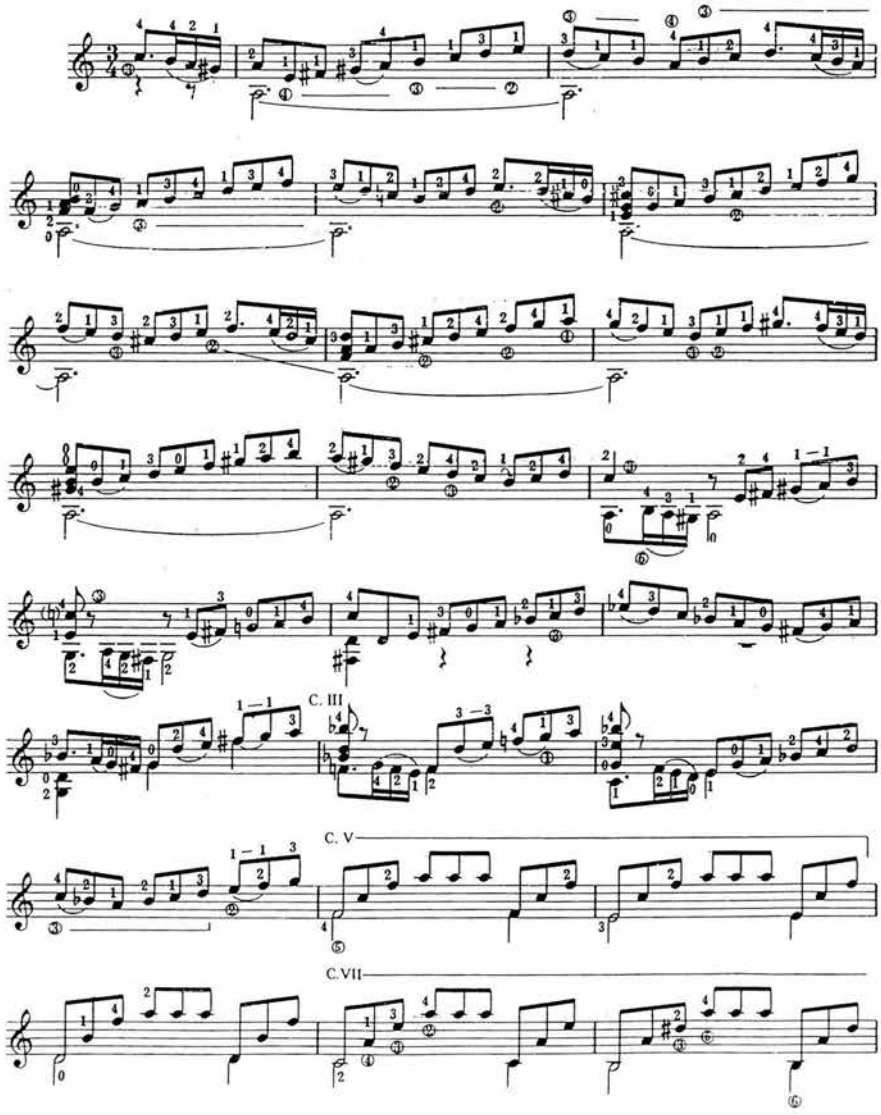
SUITE EN LA MINEUR

pour guitare

Doigtés de
José Luis González

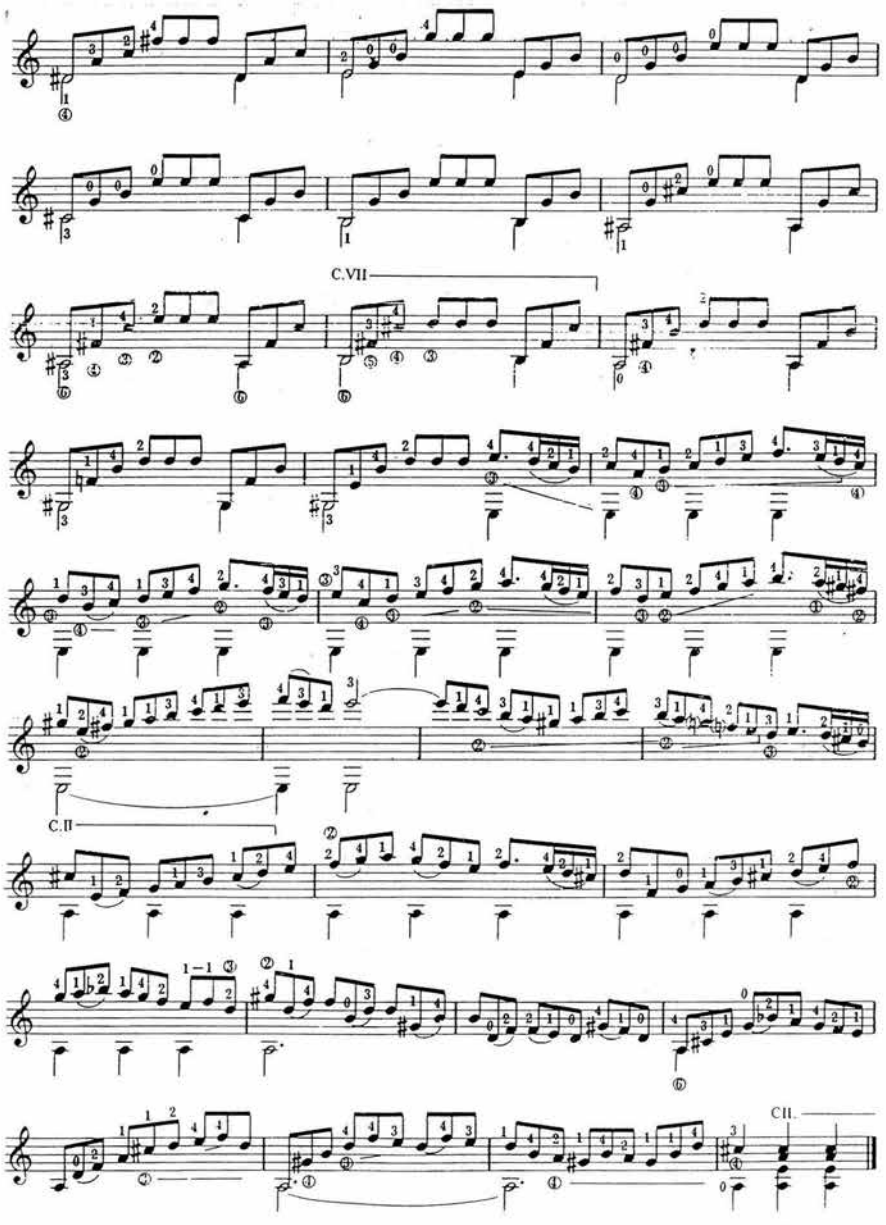
I. PRELUDIO

Manuel M. Ponce



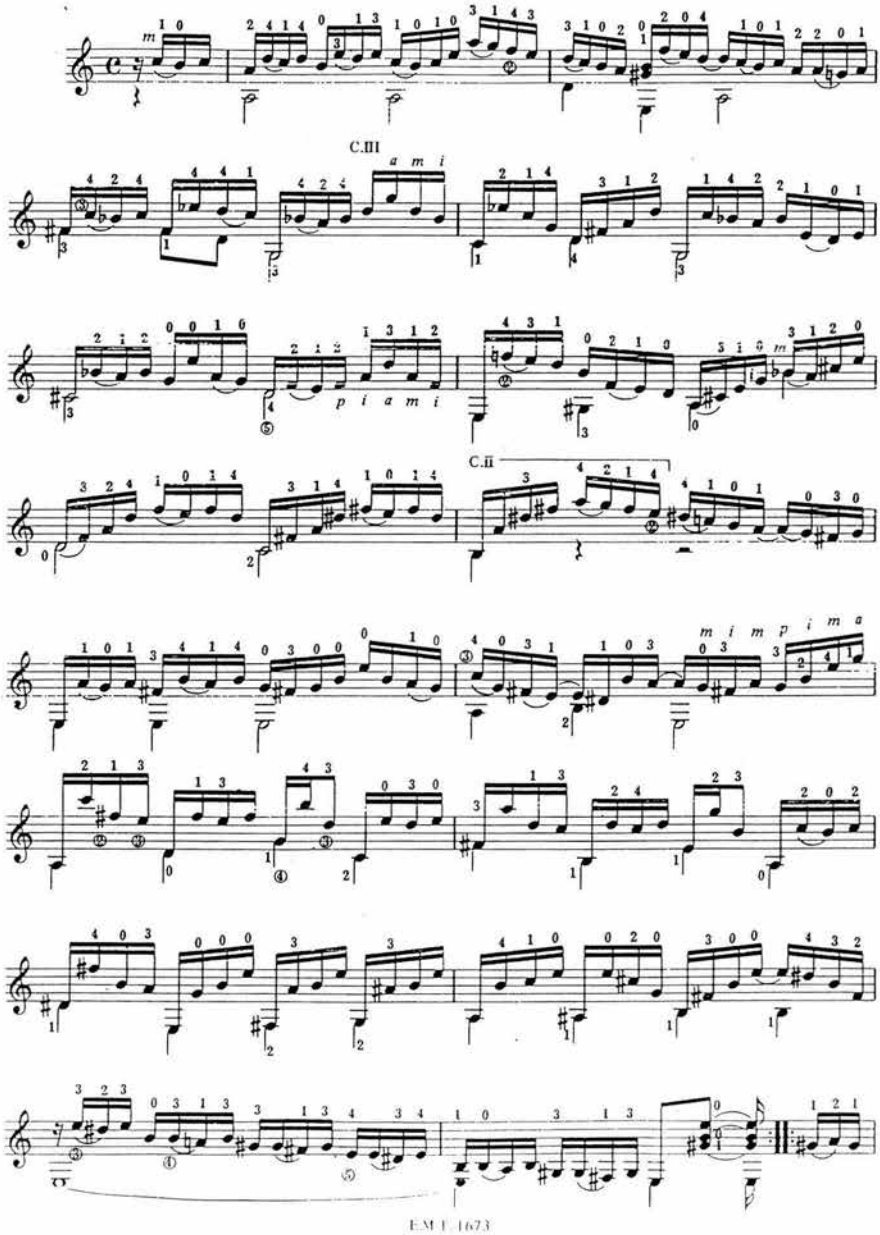
© 1983 by Editions TRANSATLANTIQUES
50 rue Joseph-de-Maistre 75018 PARIS

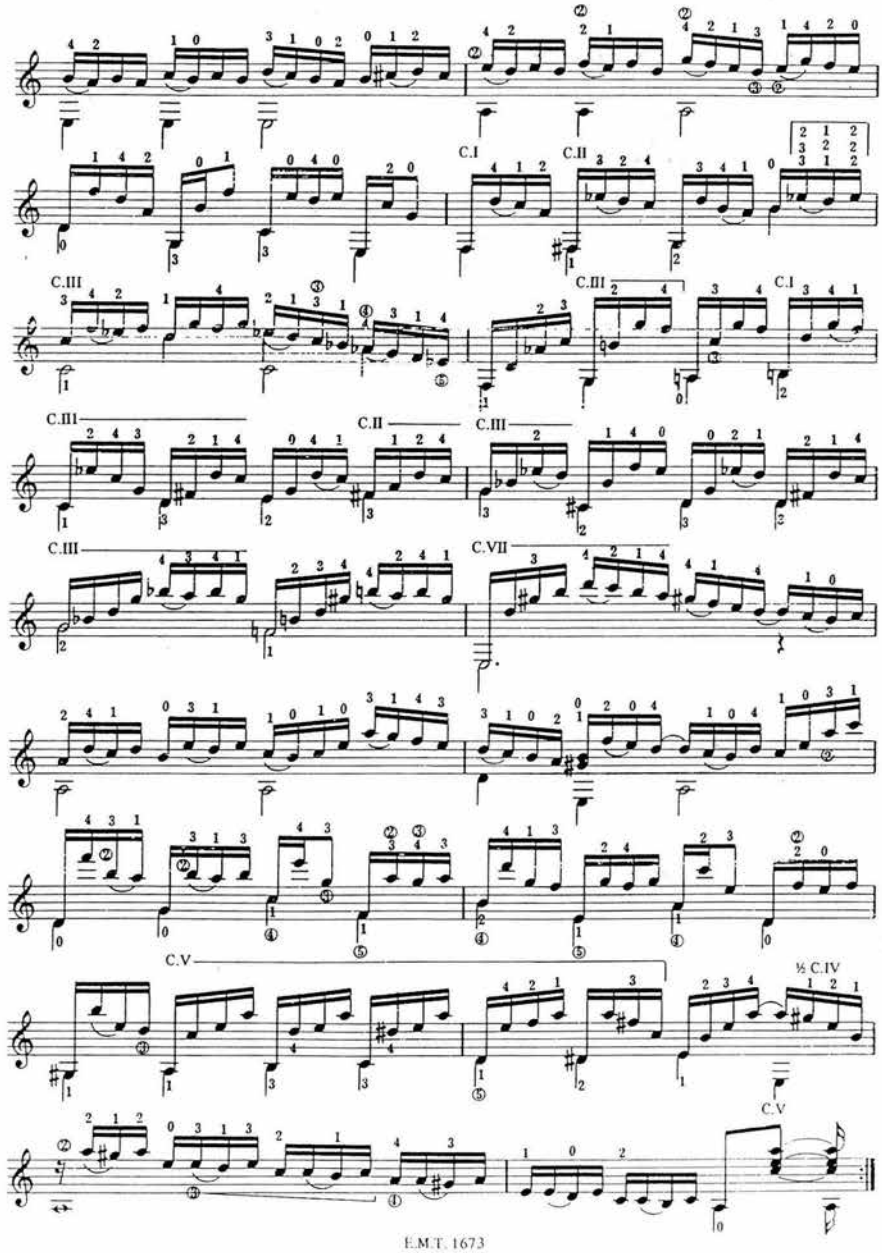
E.M.T. 1673



E.M.T. 1673

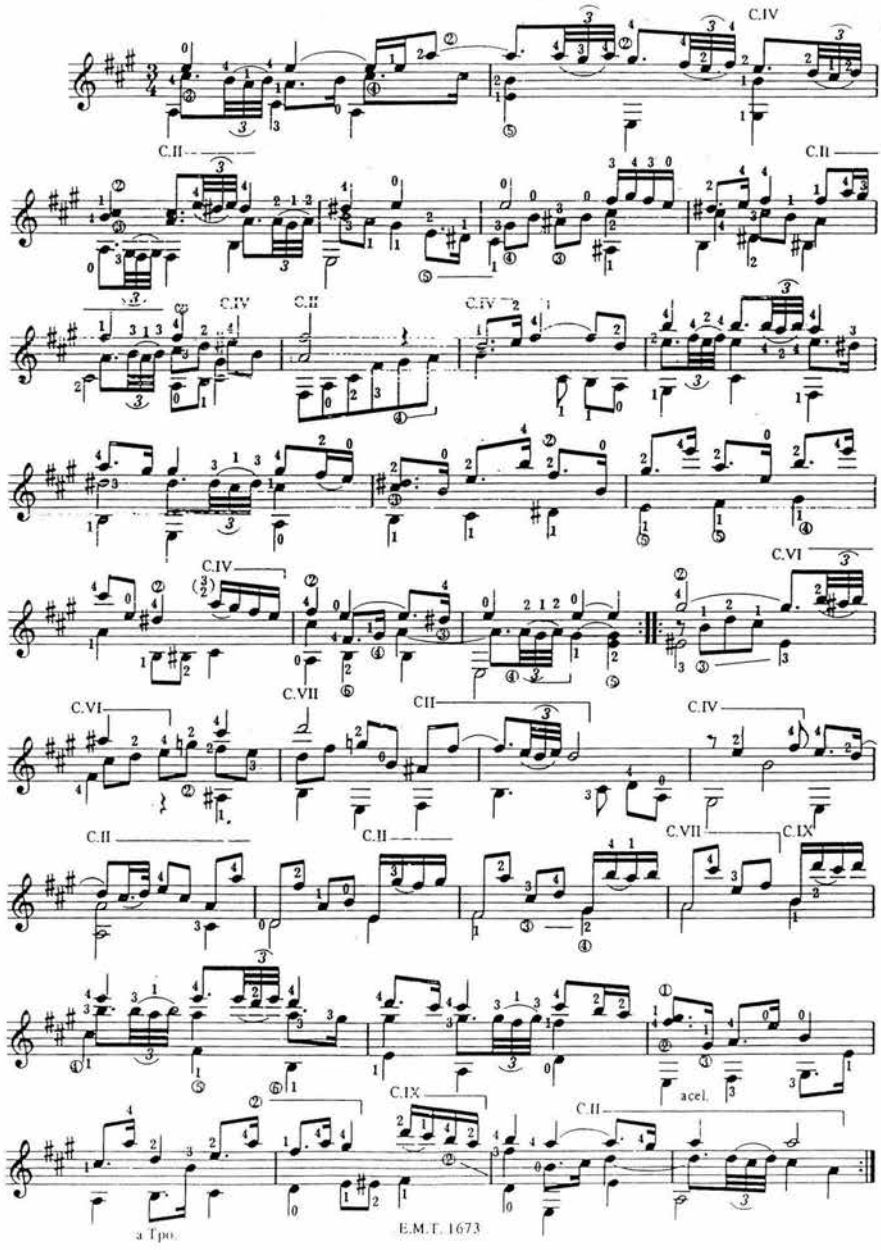
II. ALLEMANDE



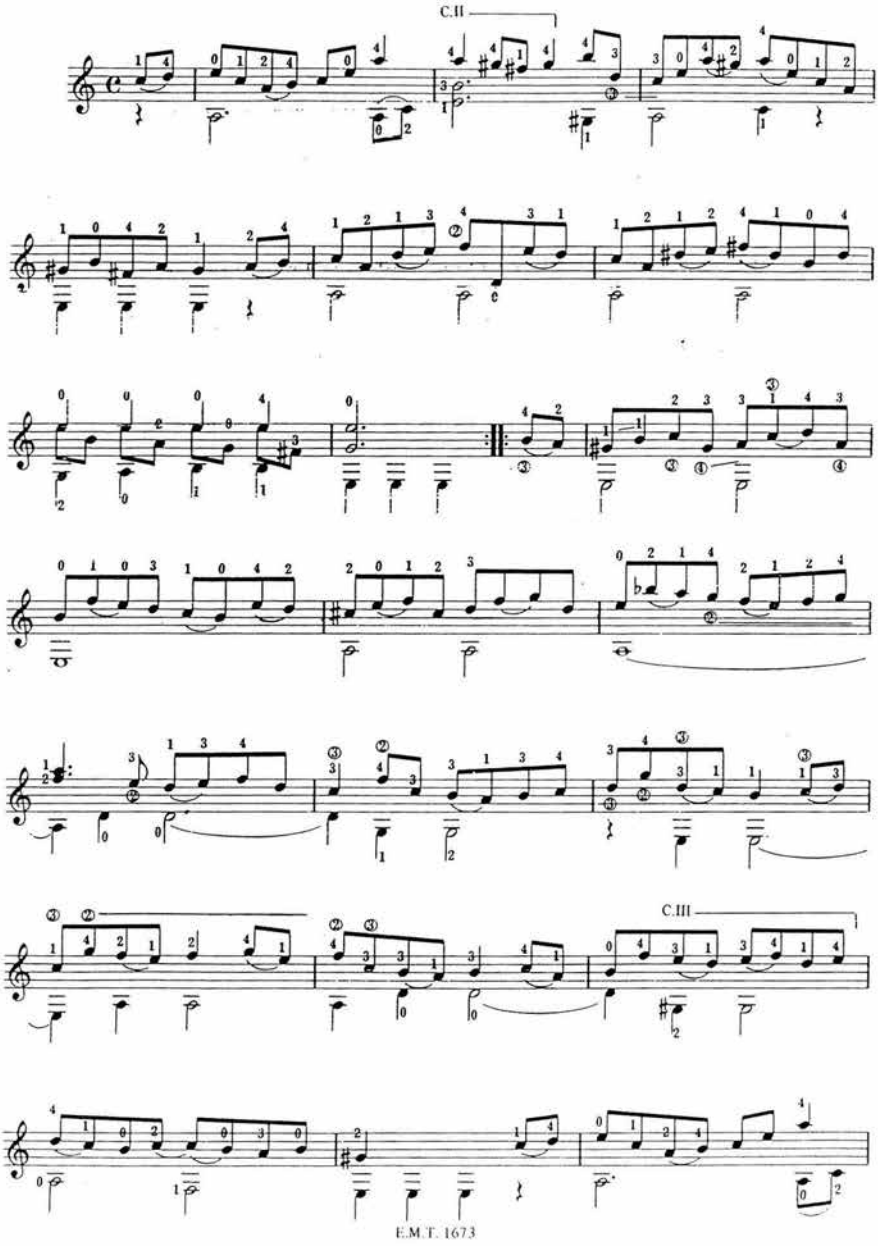


E.M.T. 1673

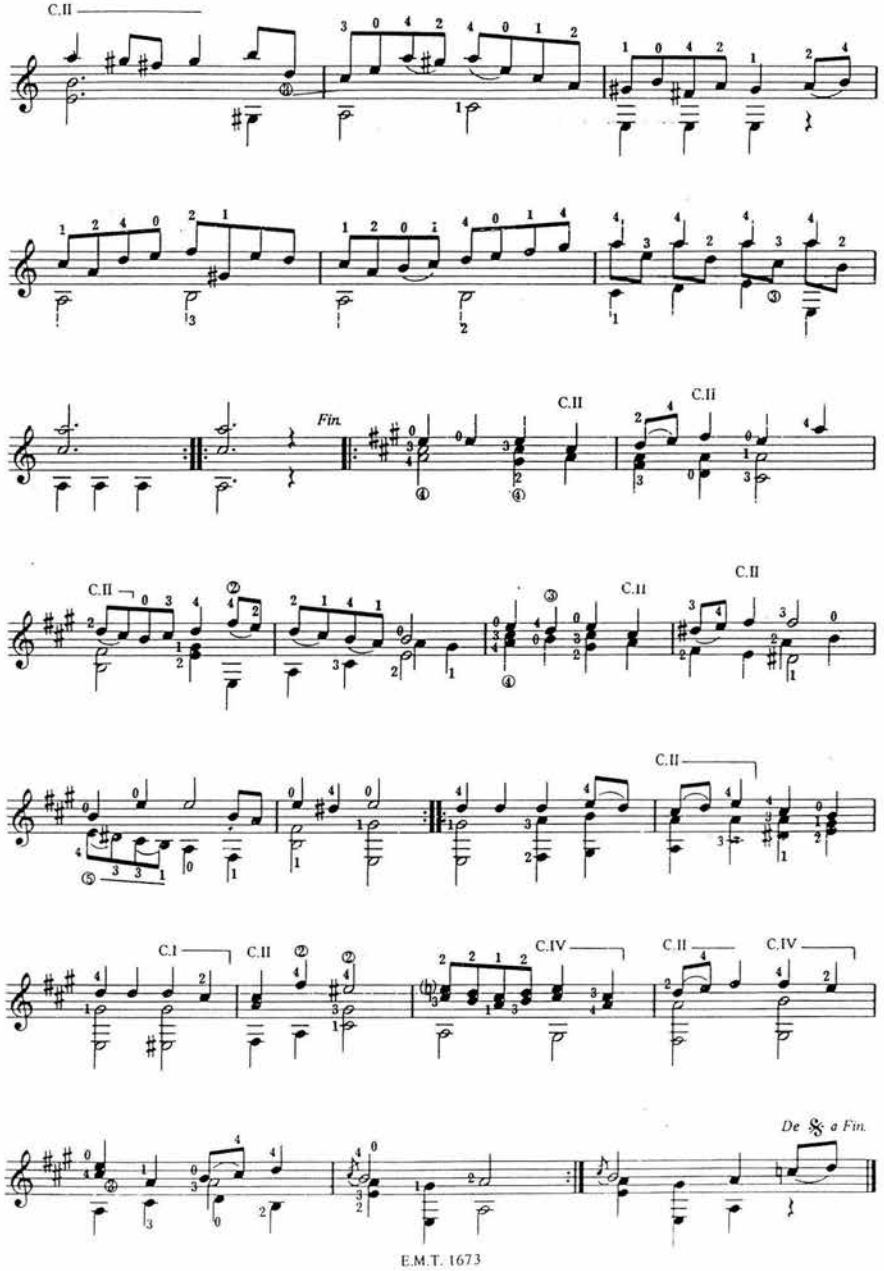
III. SARABANDE



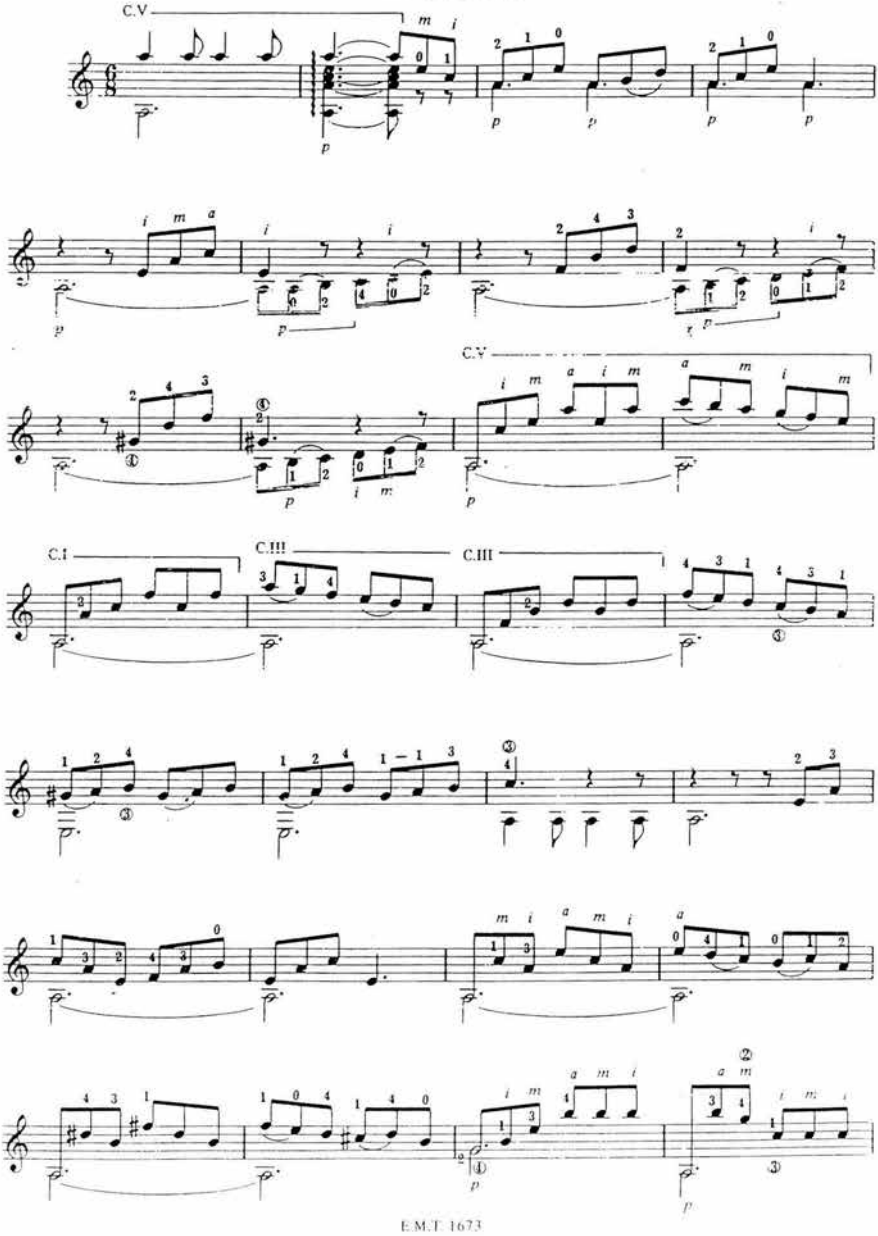
IV. GAVOTTE

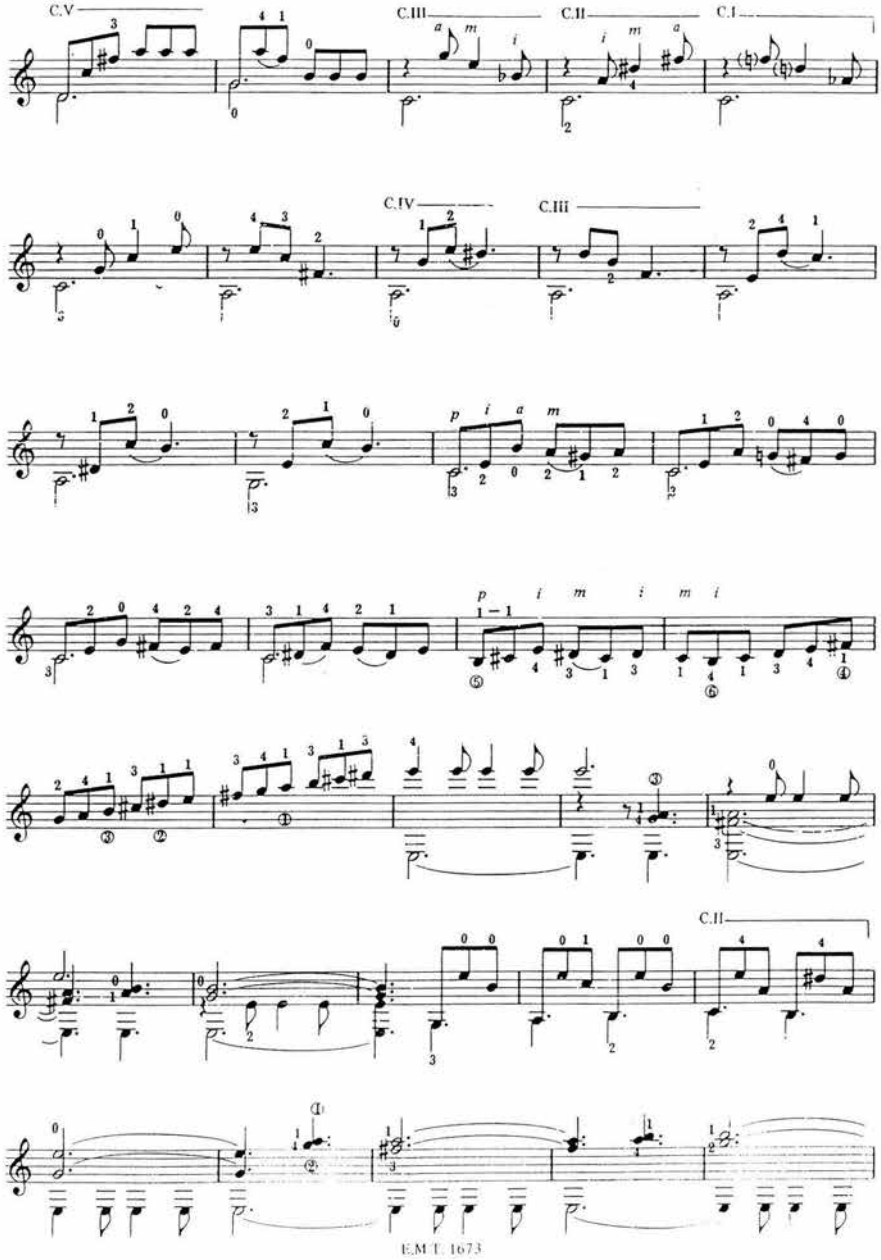


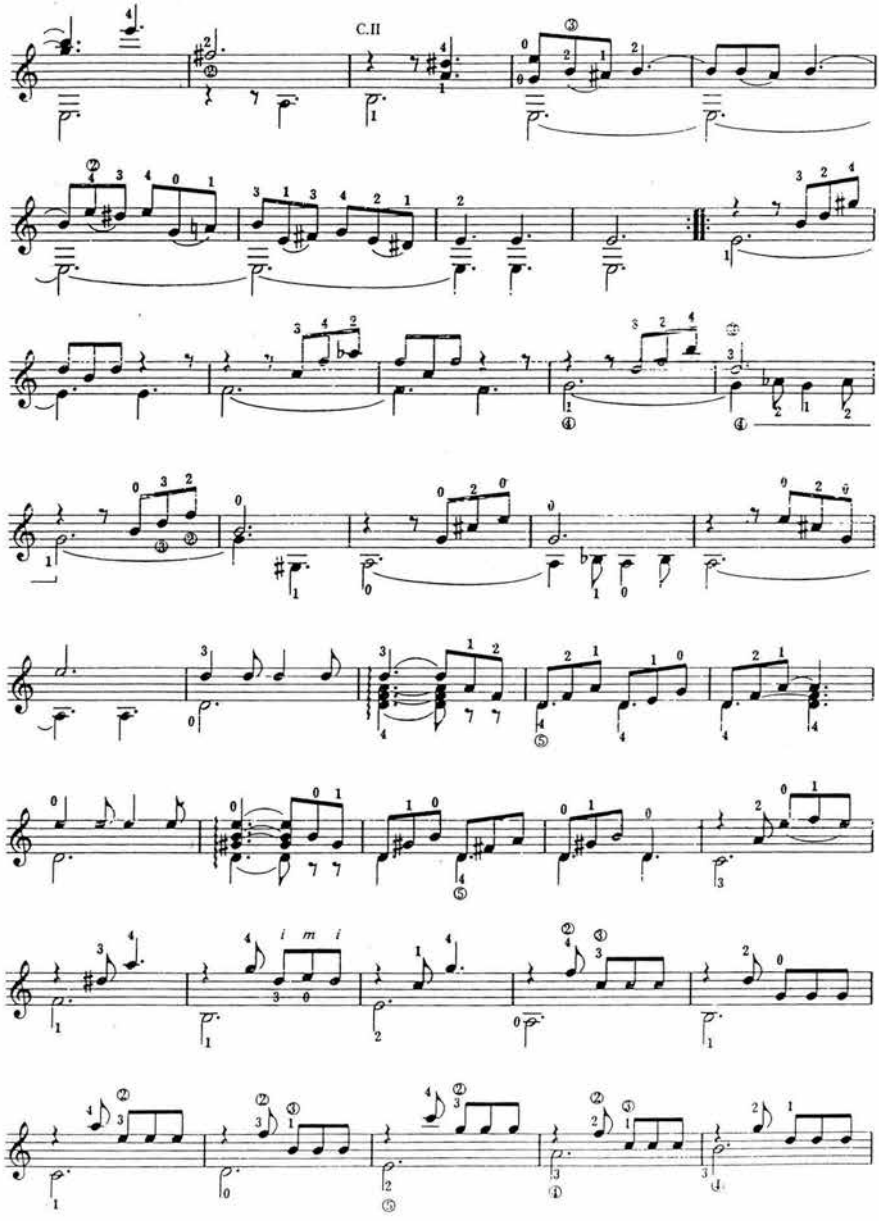
E.M.T. 1673

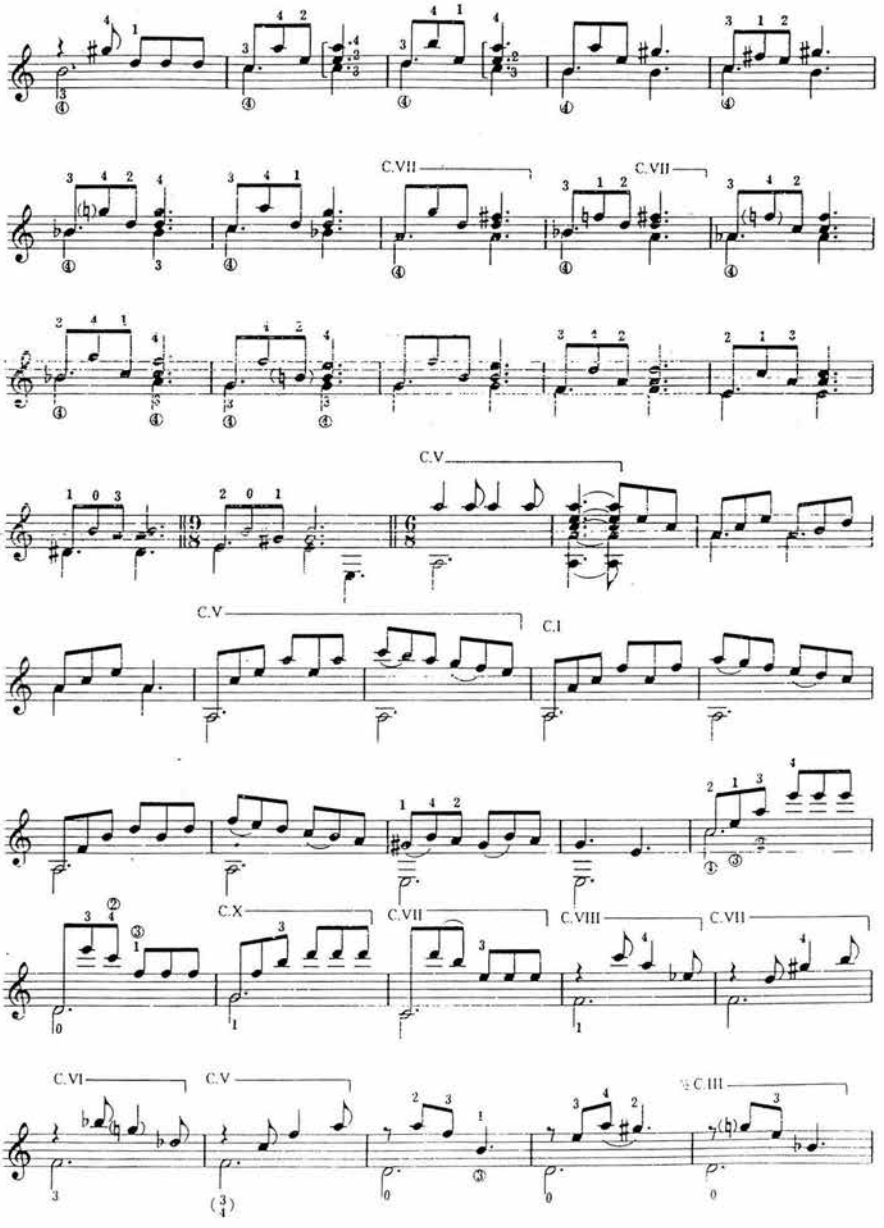

C.II
Fin.
C.II
C.II
C.II
C.II
C.II
C.I
C.II
C.IV
C.II
C.IV
De 𝄋 a Fin.

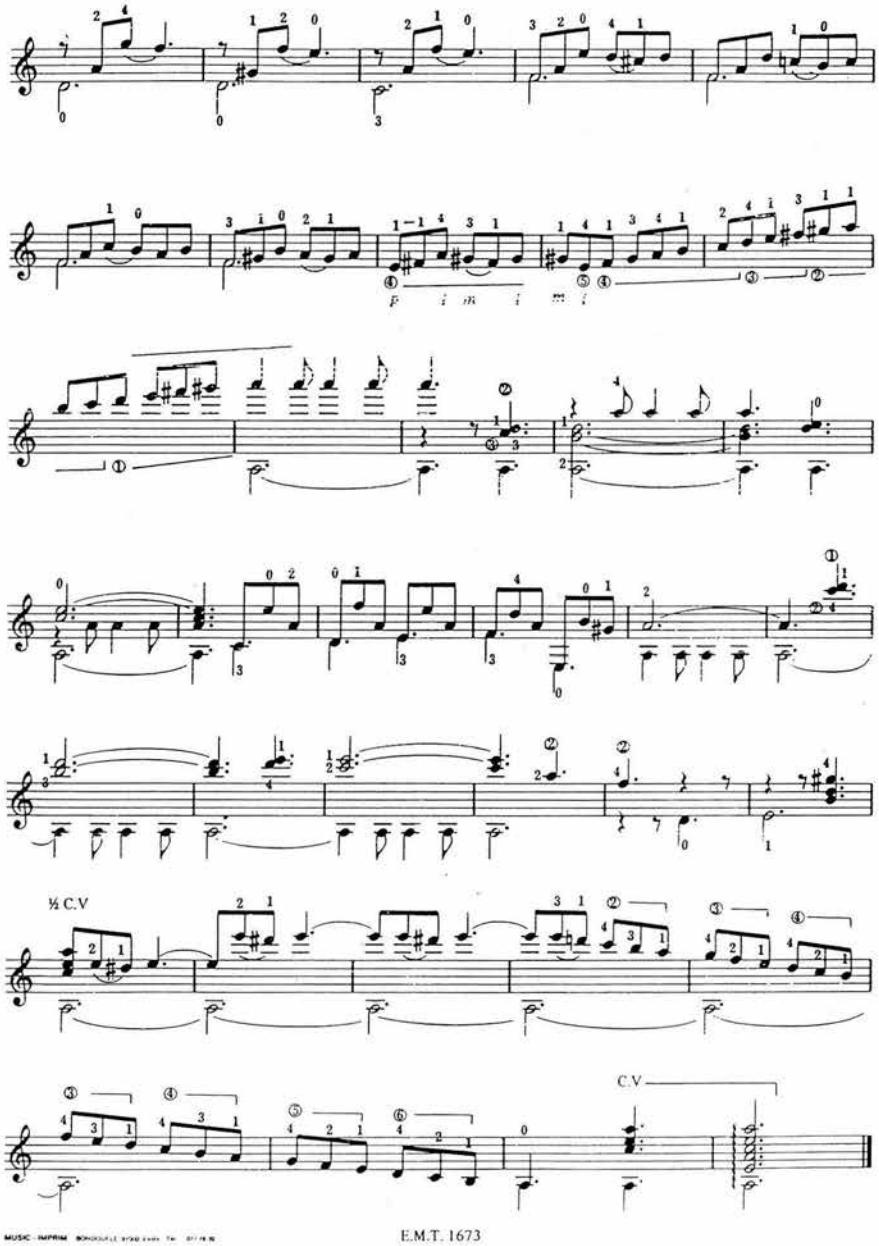
V. GIGUE




C.V
C.III
C.II
C.I
C.IV
C.III
C.II


C.II


C.VII
C.VII
C.V
C.V
C.I
C.X
C.VII
C.VIII
C.VII
C.VI
C.V
C.III



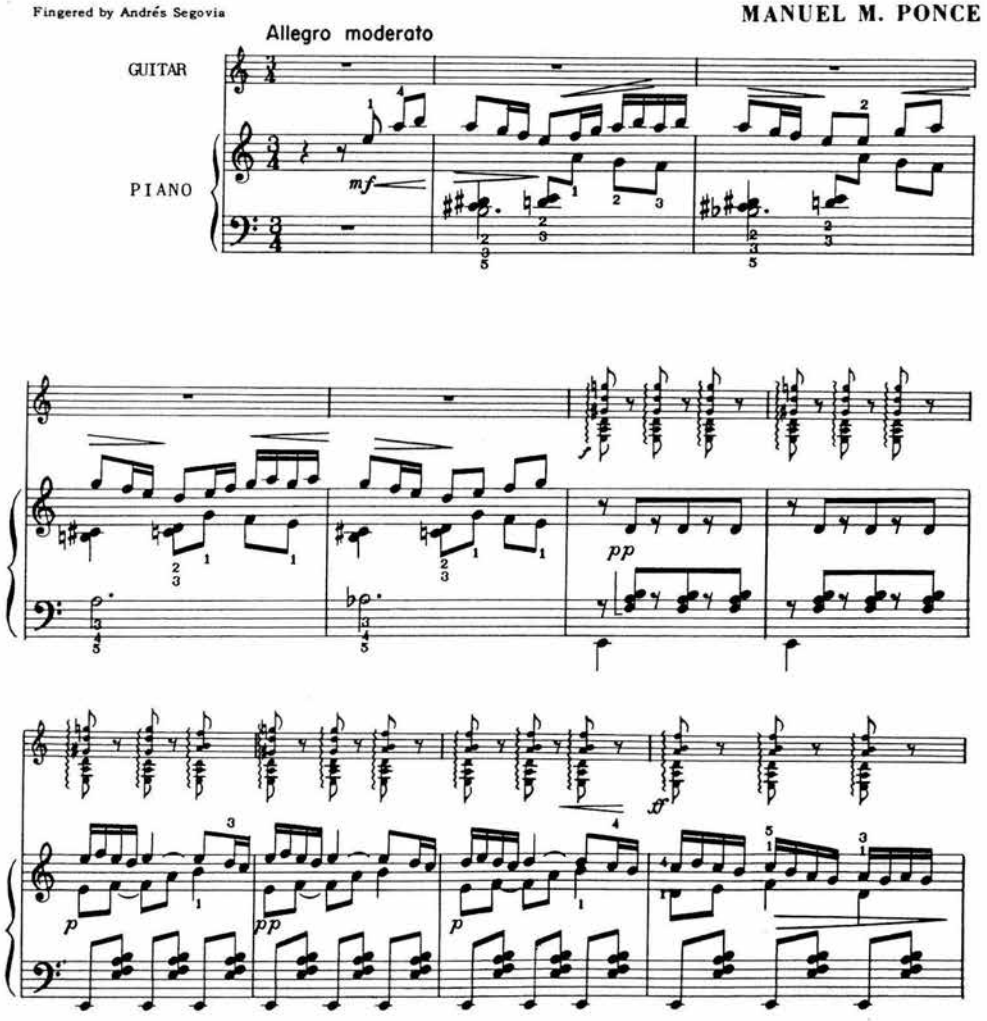
MUSIC - IMPRIM

E.M.T. 1673

CONCIERTO DEL SUR
I

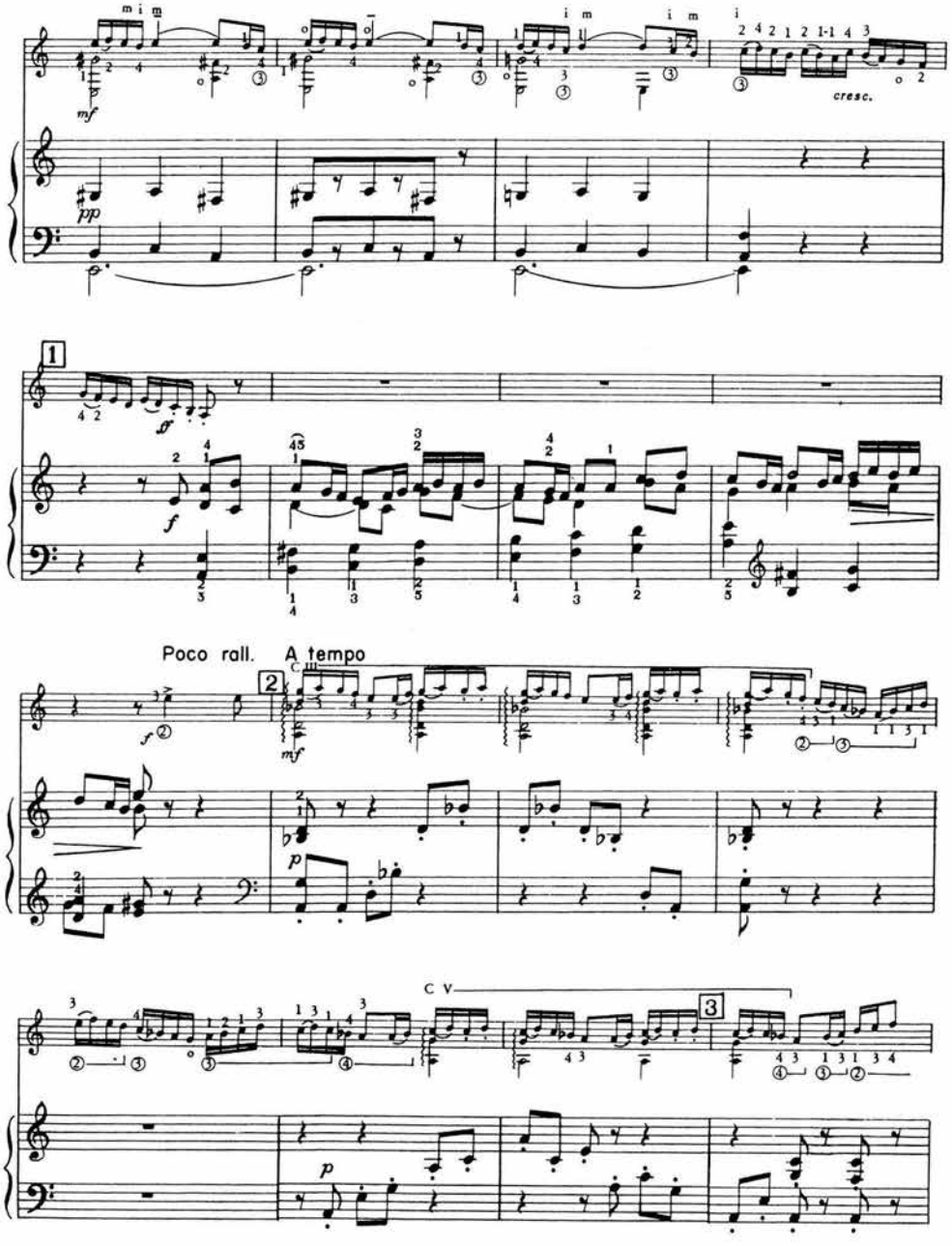
Fingered by Andrés Segovia

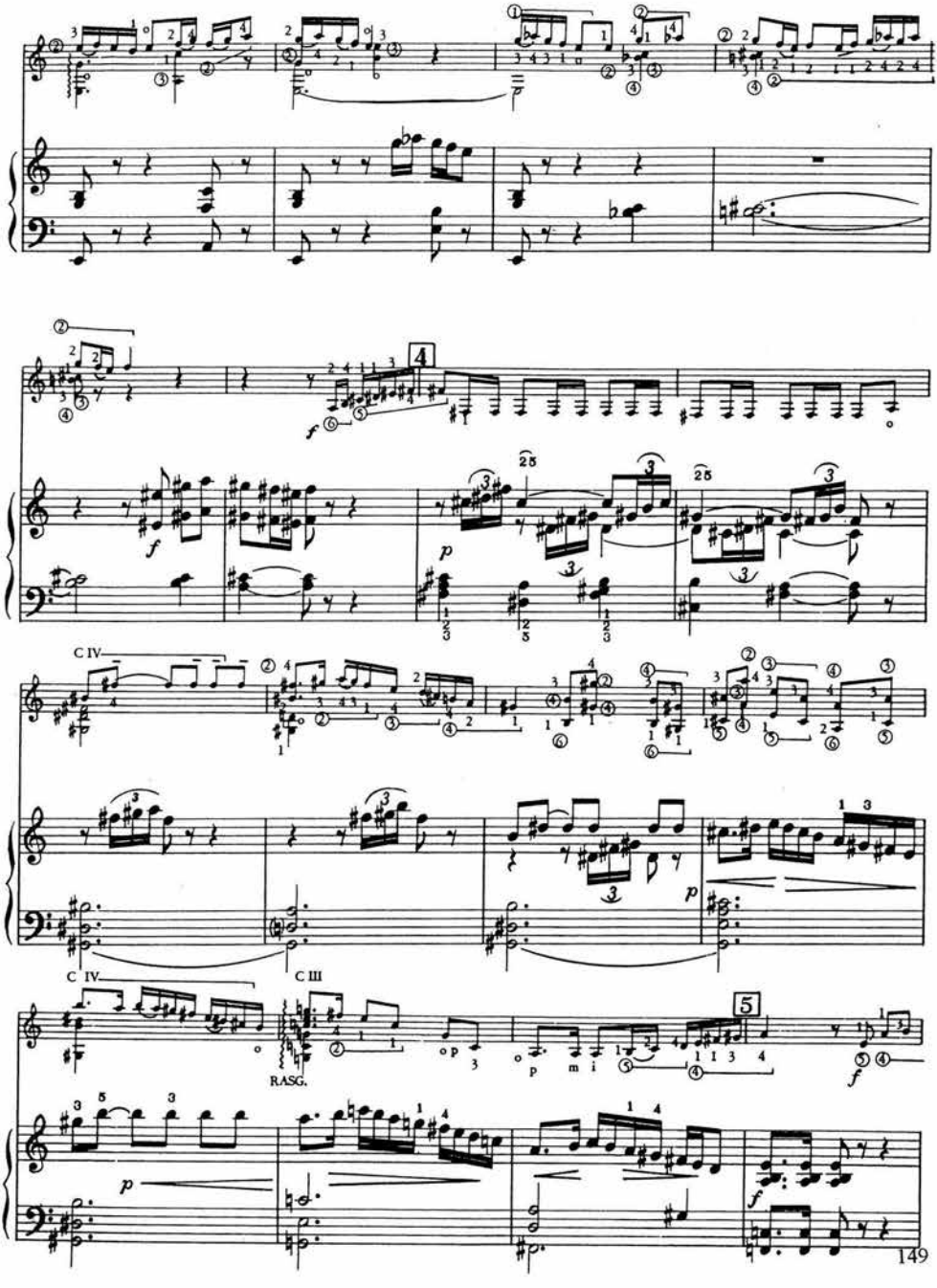
MANUEL M. PONCE

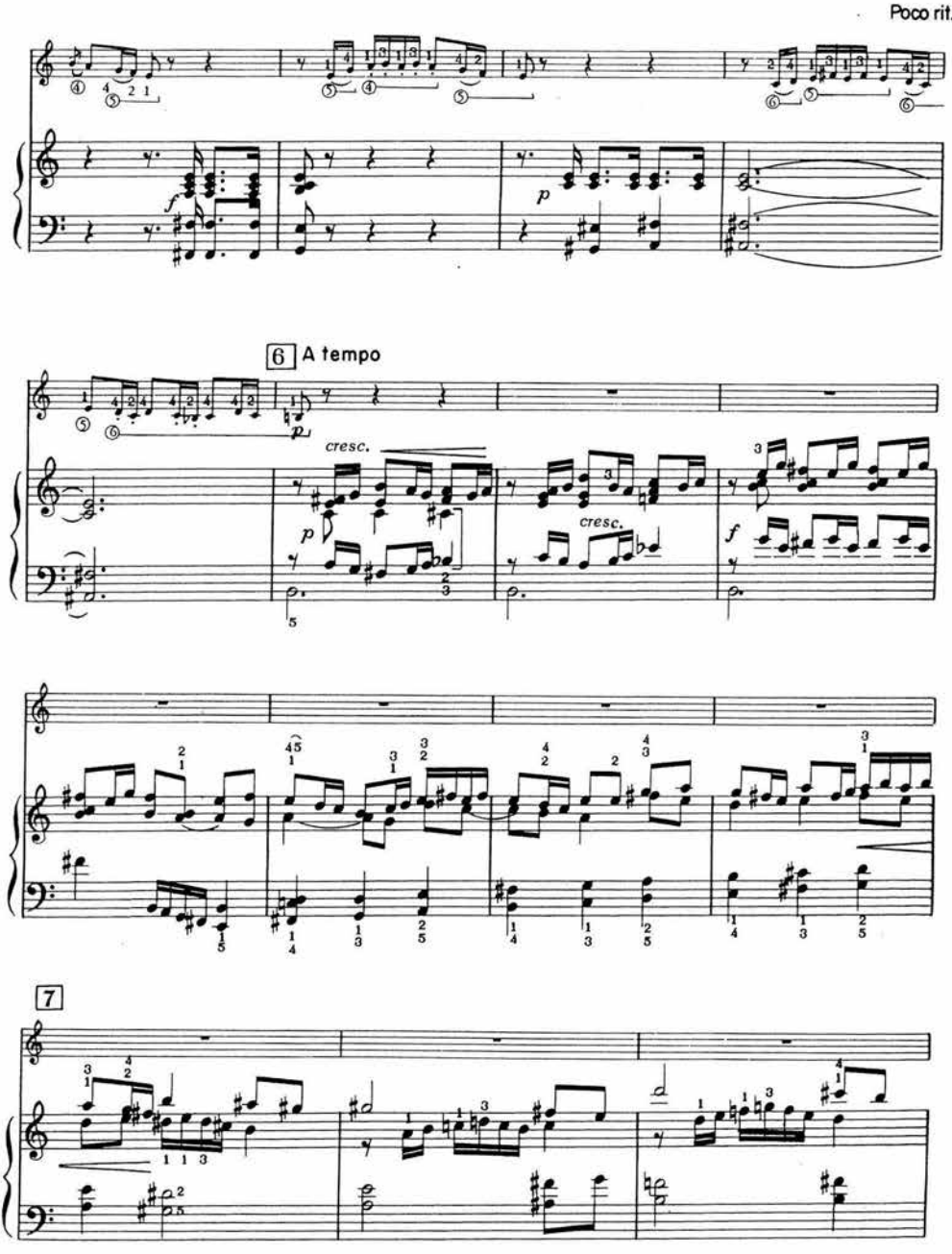


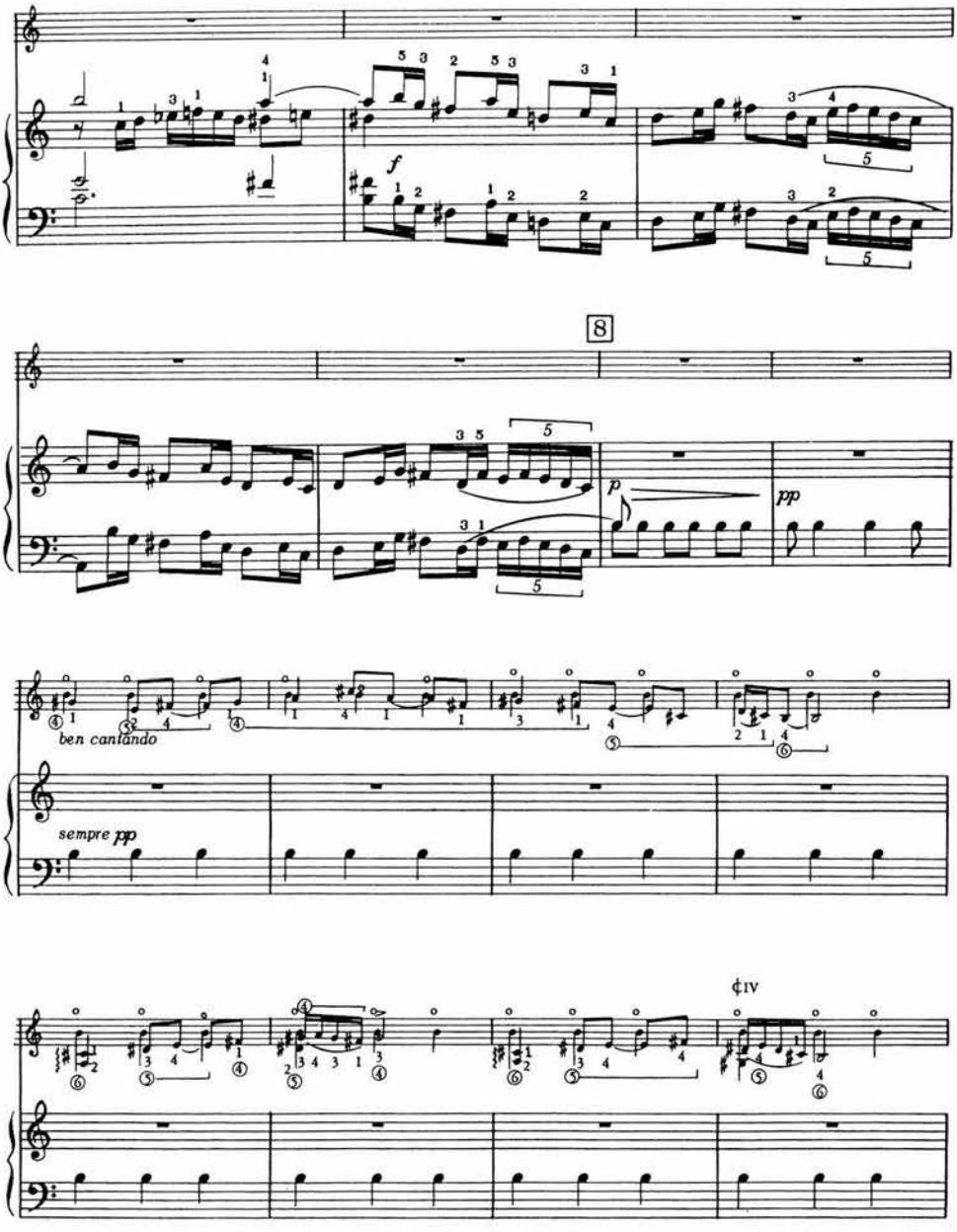
02-006895-571

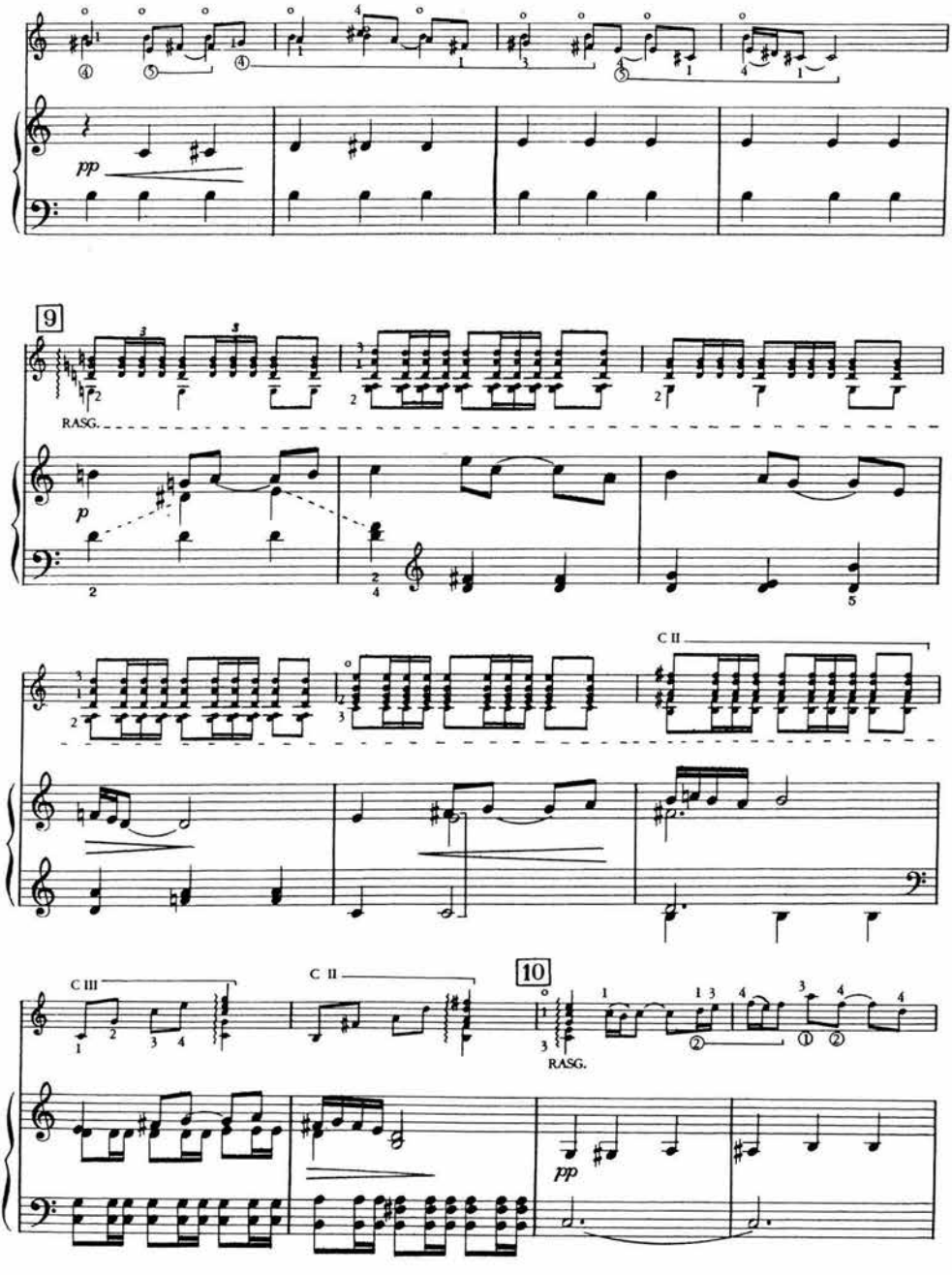
©Copyright 1970 by PEER INTERNATIONAL CORPORATION
International Copyright Secured Printed in U.S.A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
"WARNING! Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

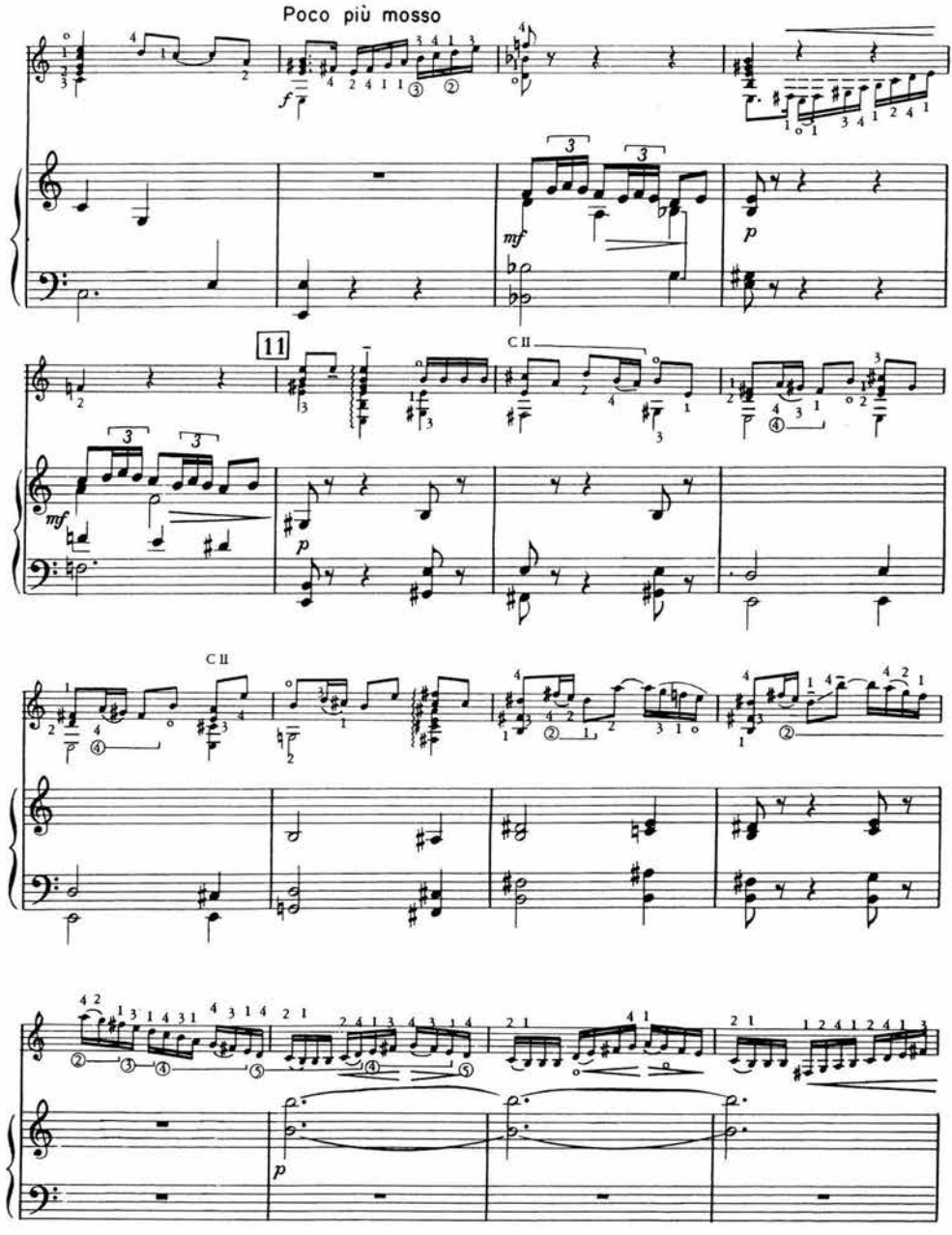

cresc.
Poco rall.
A tempo

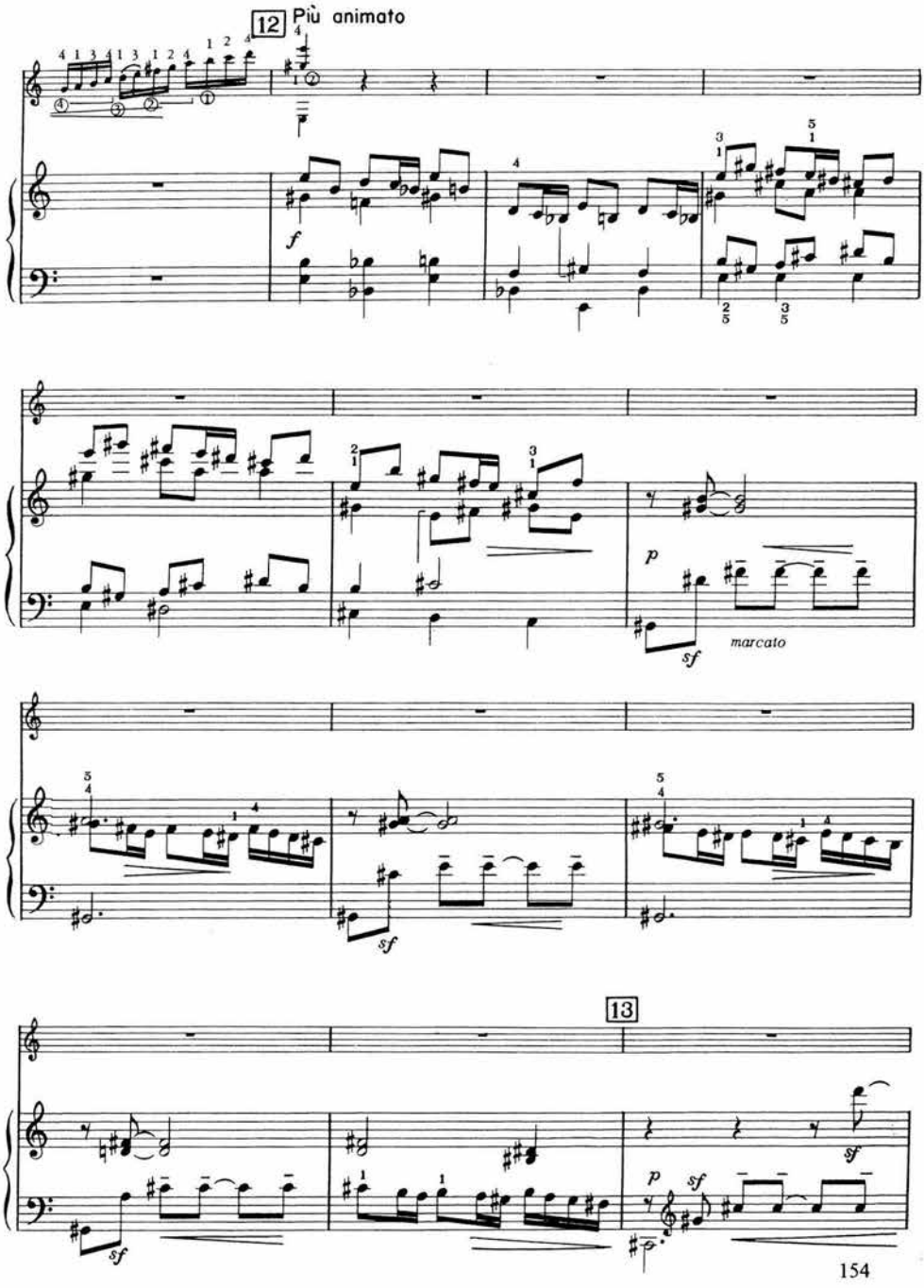

C IV
C IV
C III
RASG.

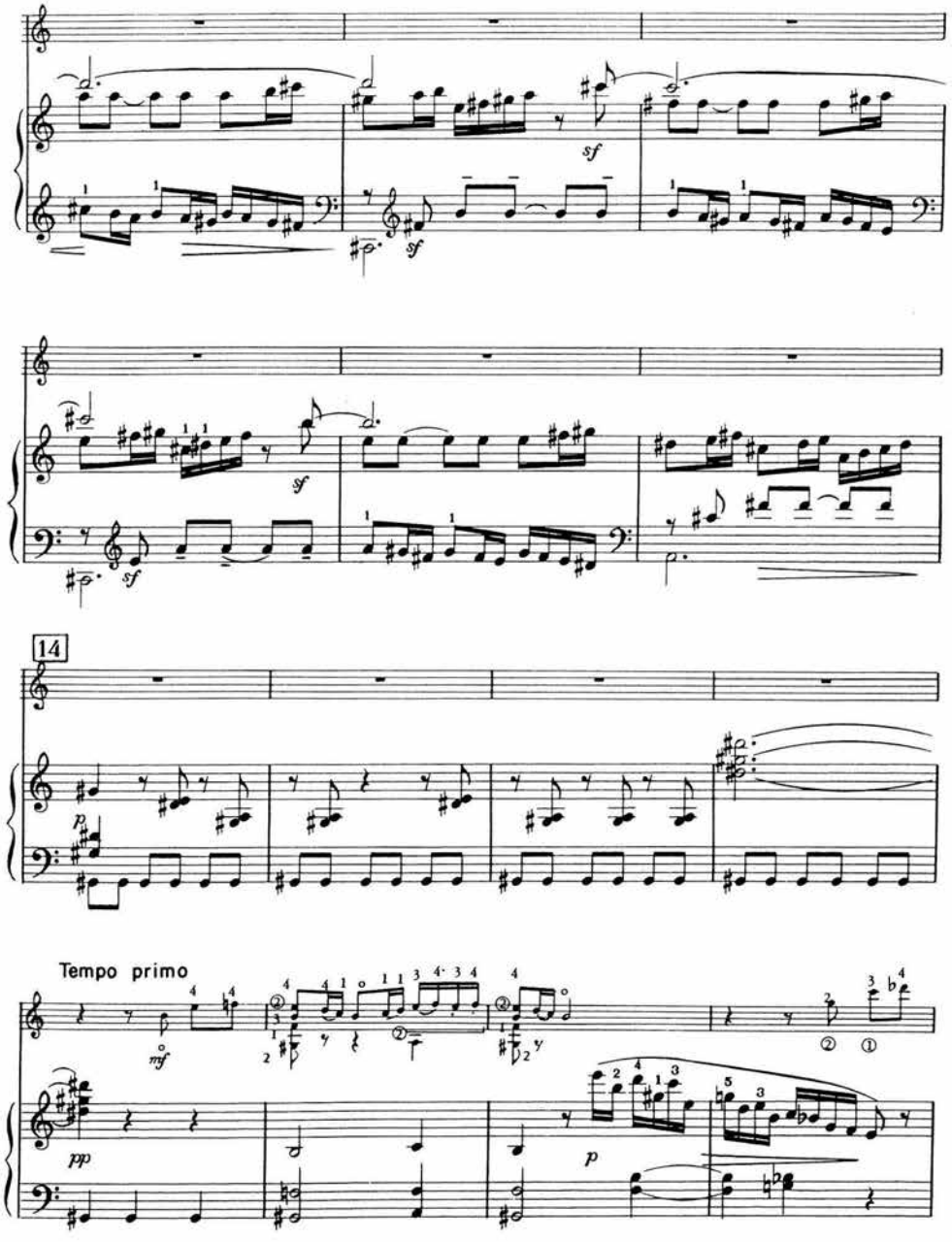

Poco rit.
6 A tempo
cresc.
cresc.
7

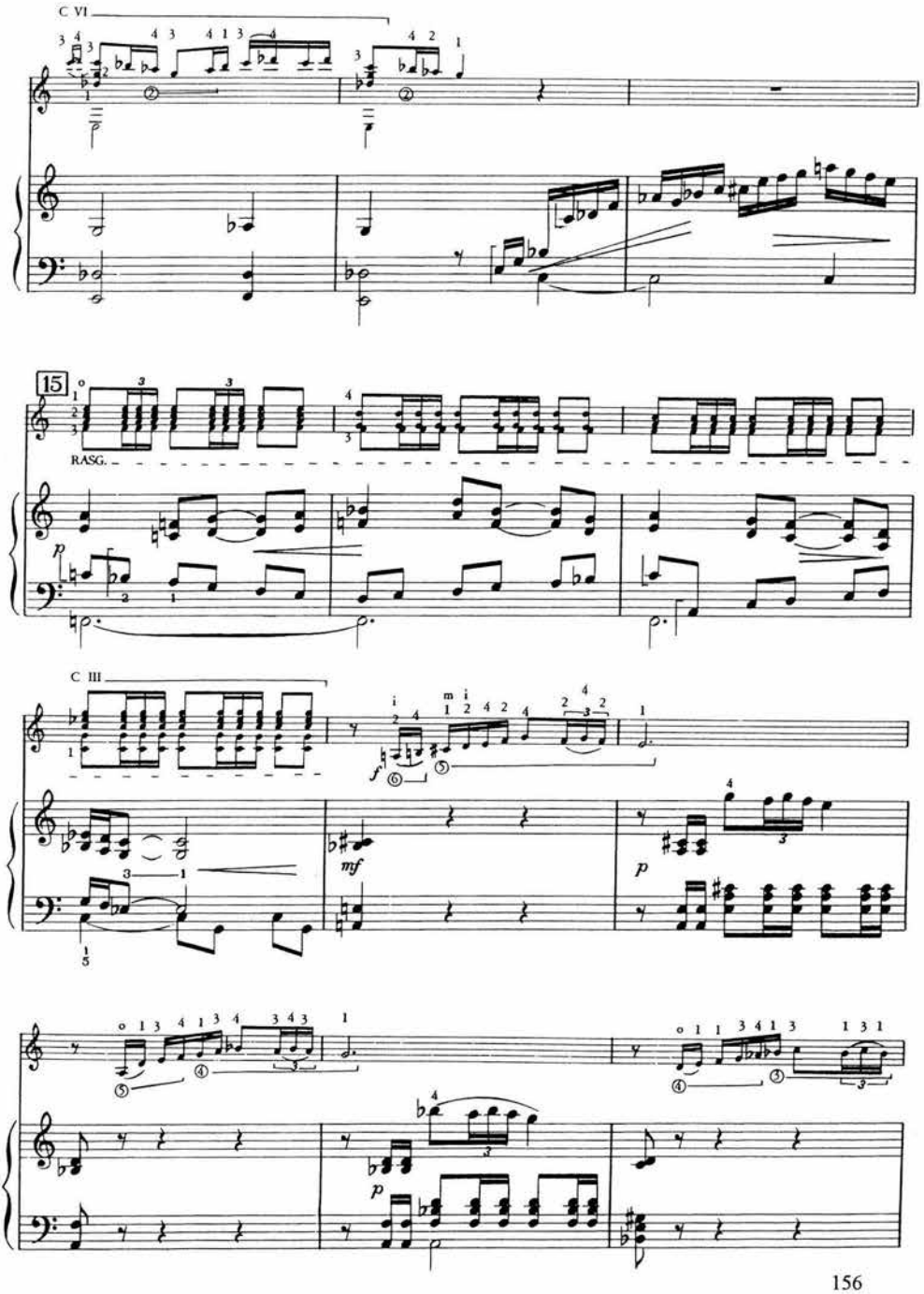

f
8
p
pp
ben cantando
sempre pp
¢IV

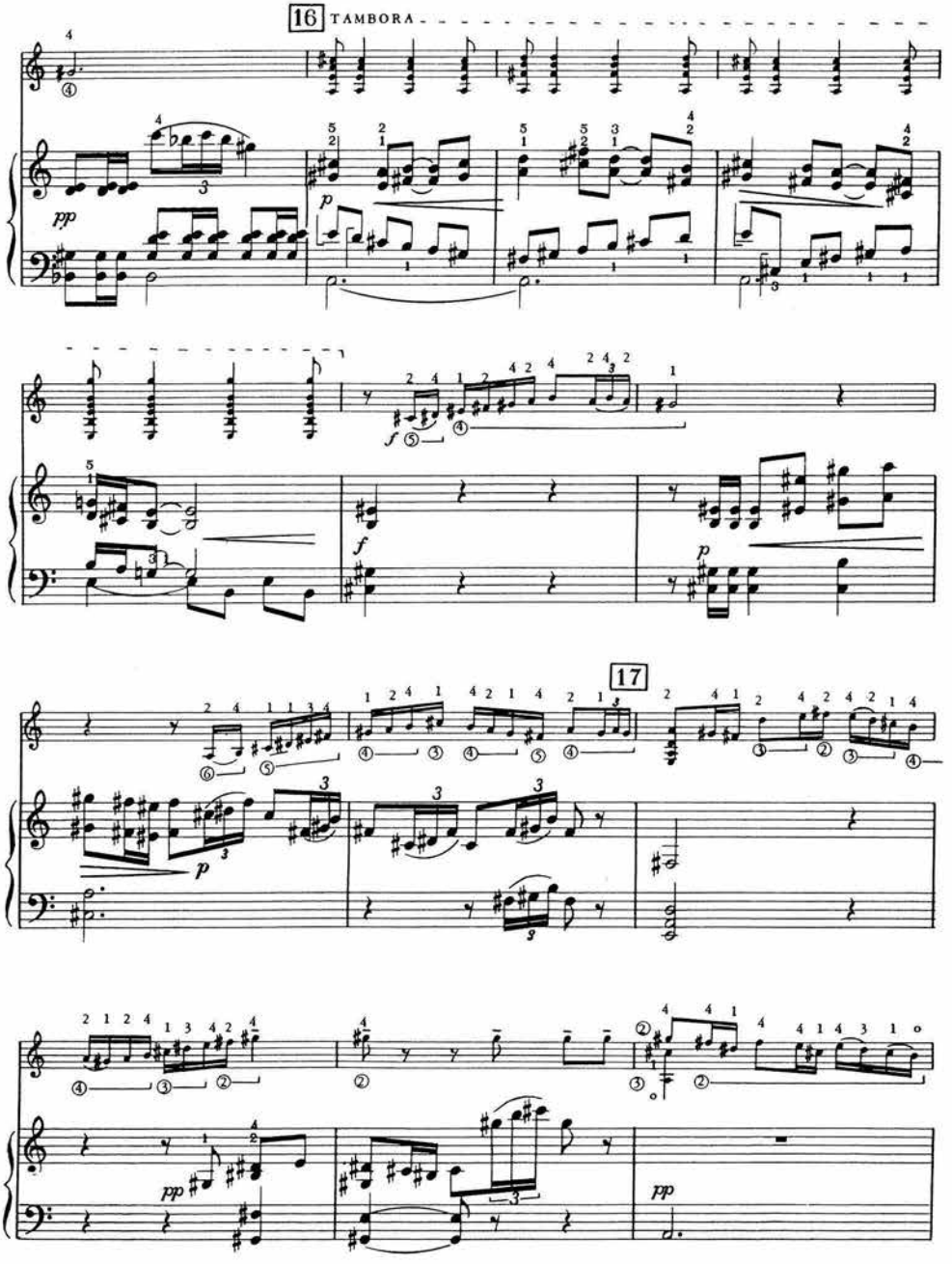

pp
9
RASG.
p
C II
C III
C II
10
RASG.
pp

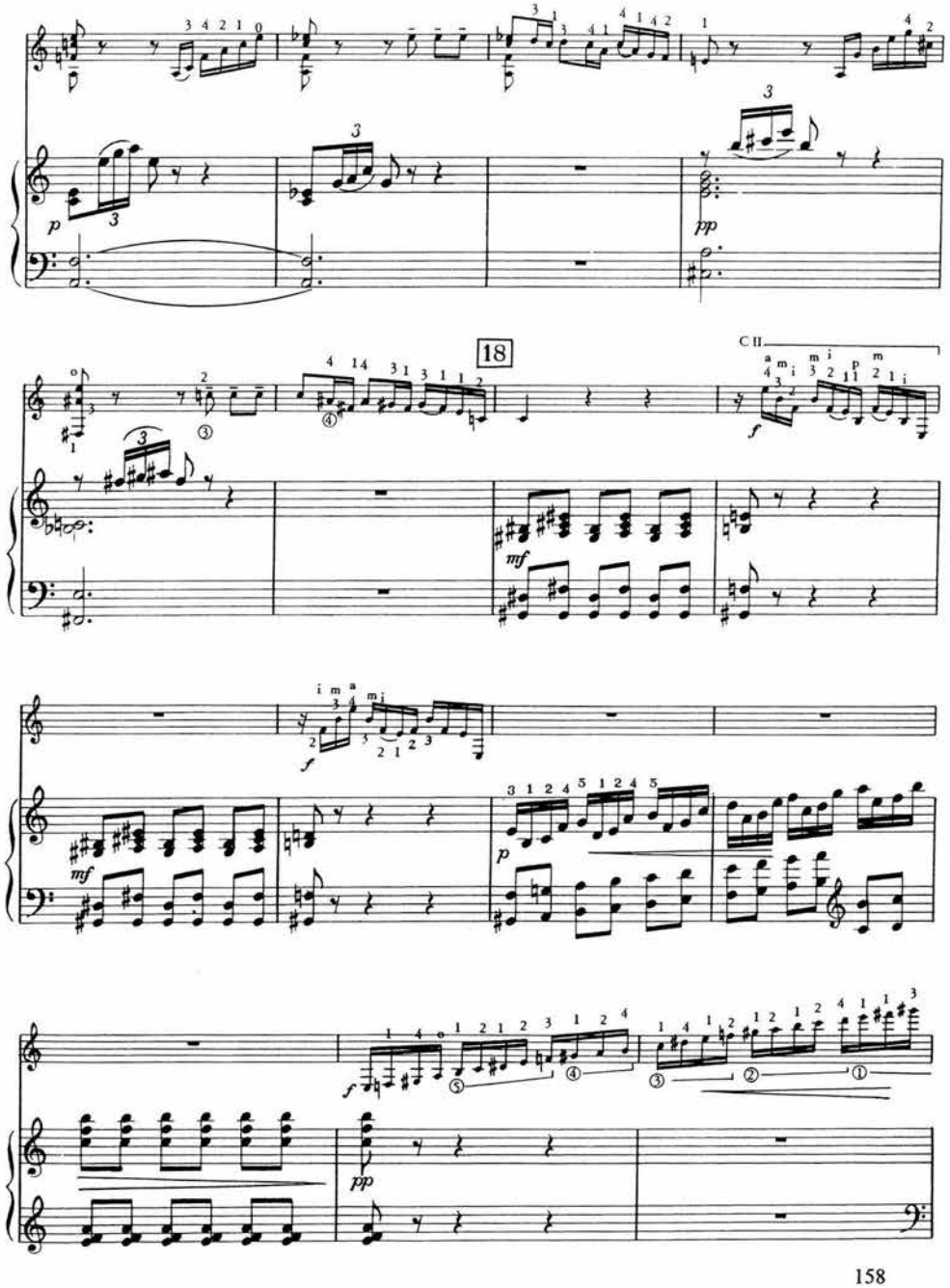

Poco più mosso
11
C II
C II

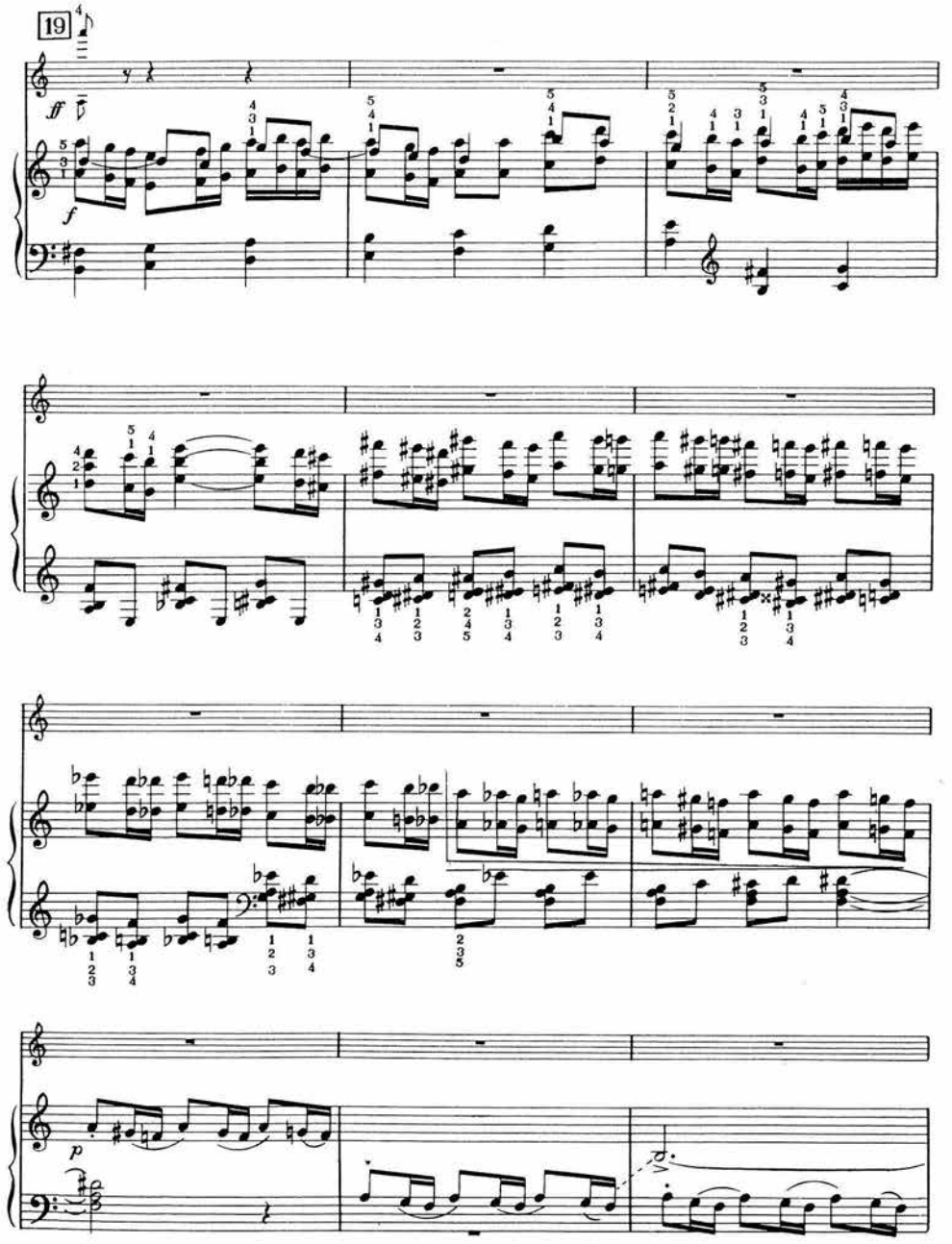

12 Più animato
f
p
marcato
sf
13

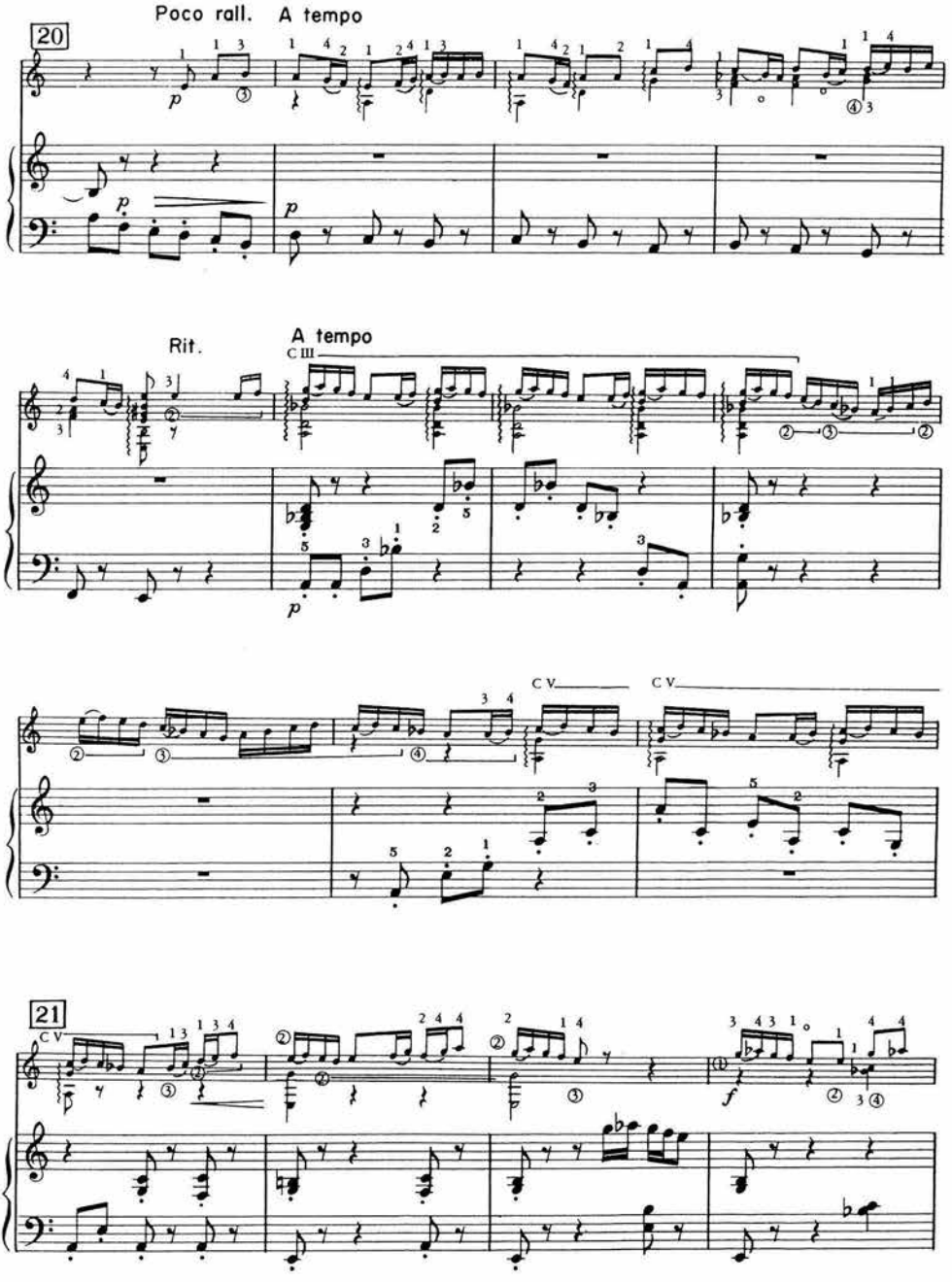

sf
sf
sf
sf
14
p
Tempo primo
mf
pp
p

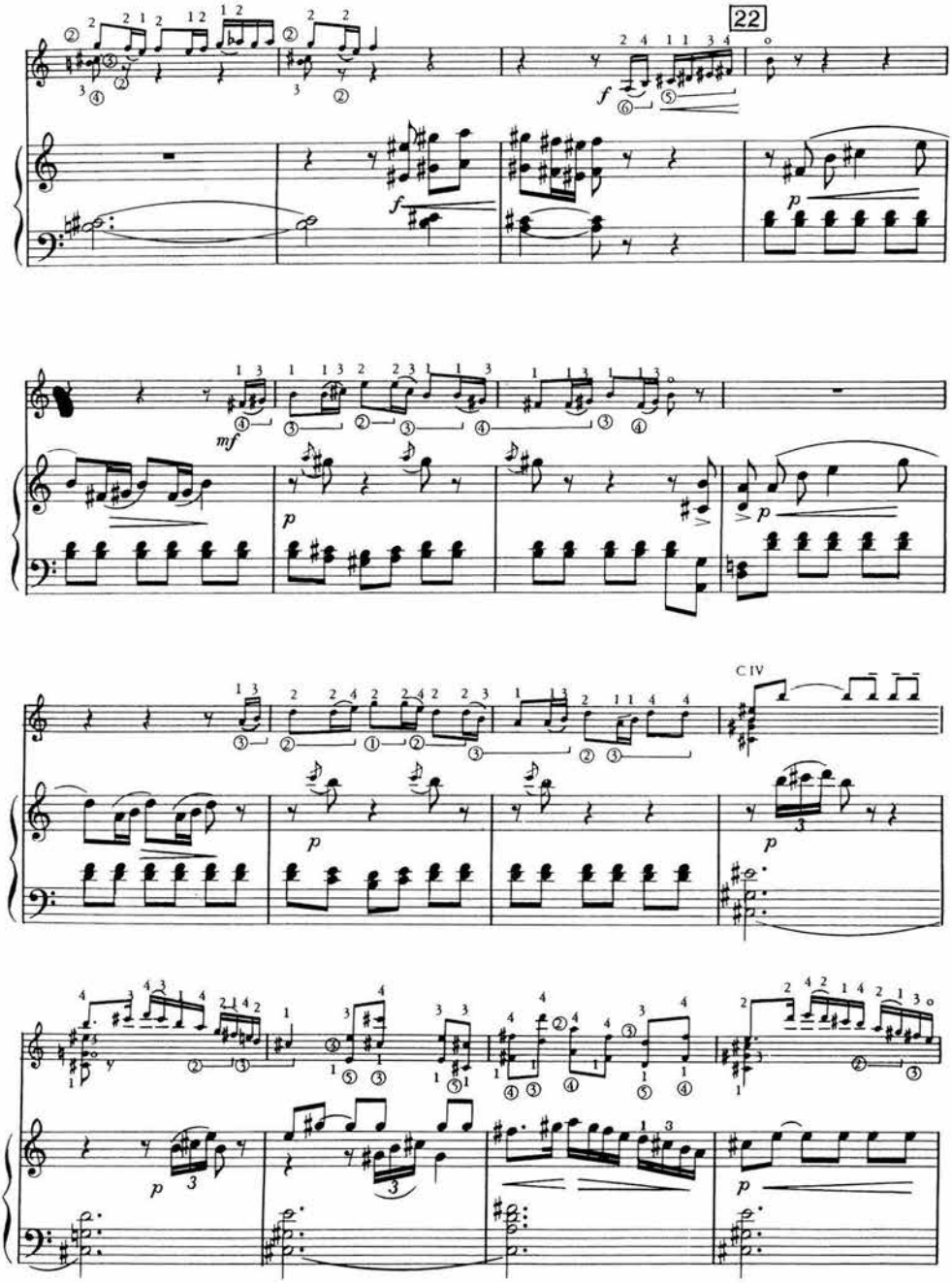

C VI
15
RASG.
C III

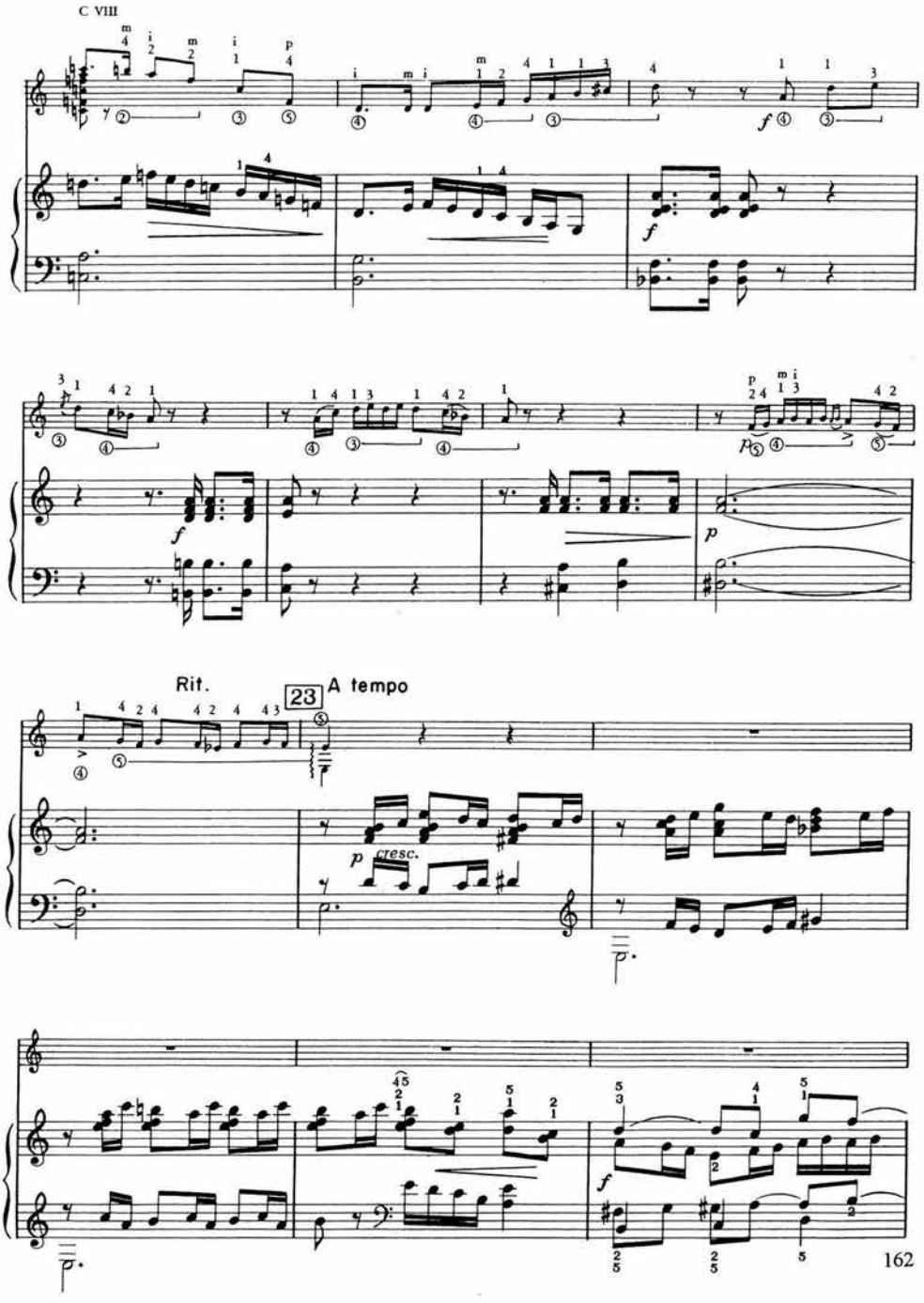

16
TAMBORA
17

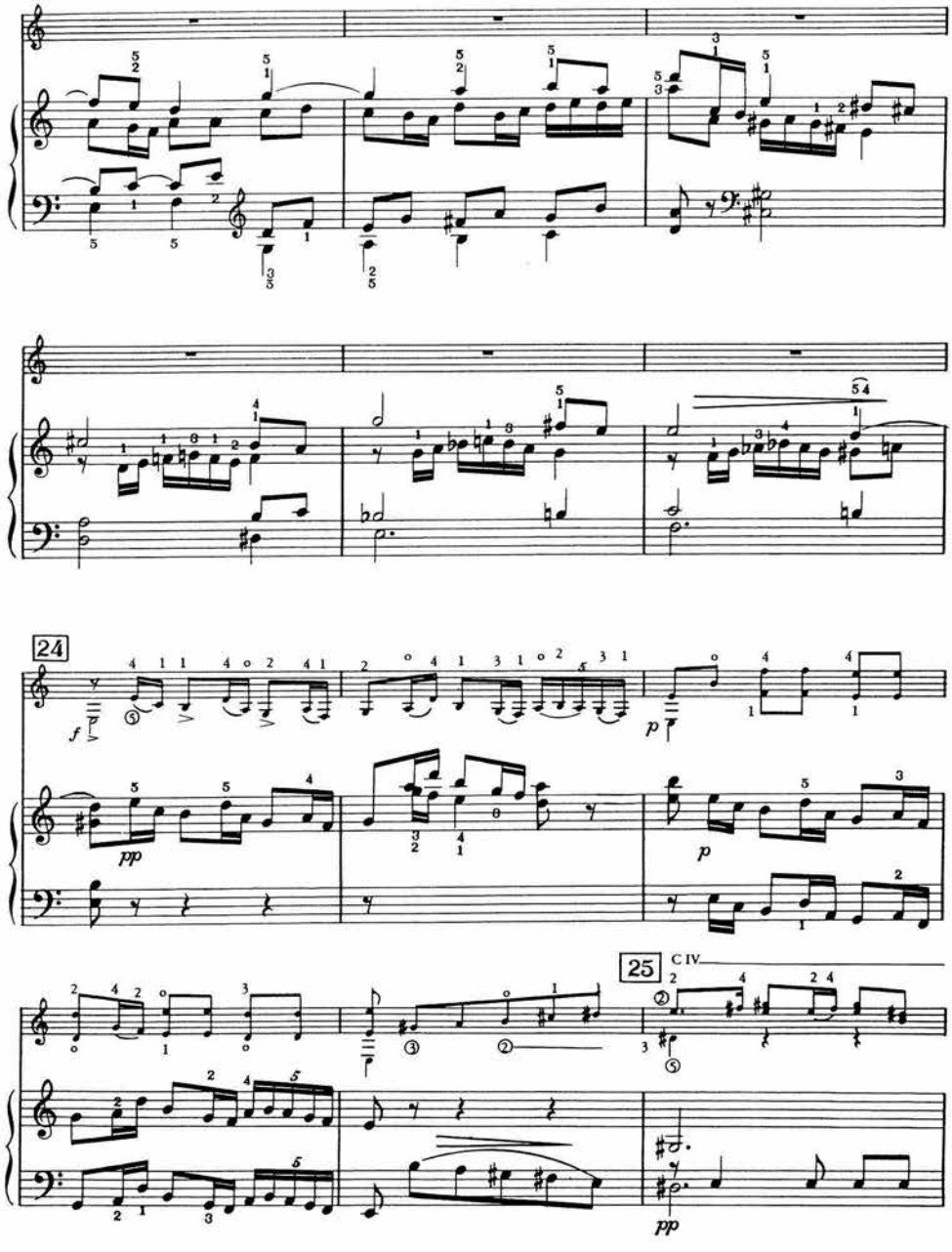

18
CII
p
pp
mf
f
p
f
pp

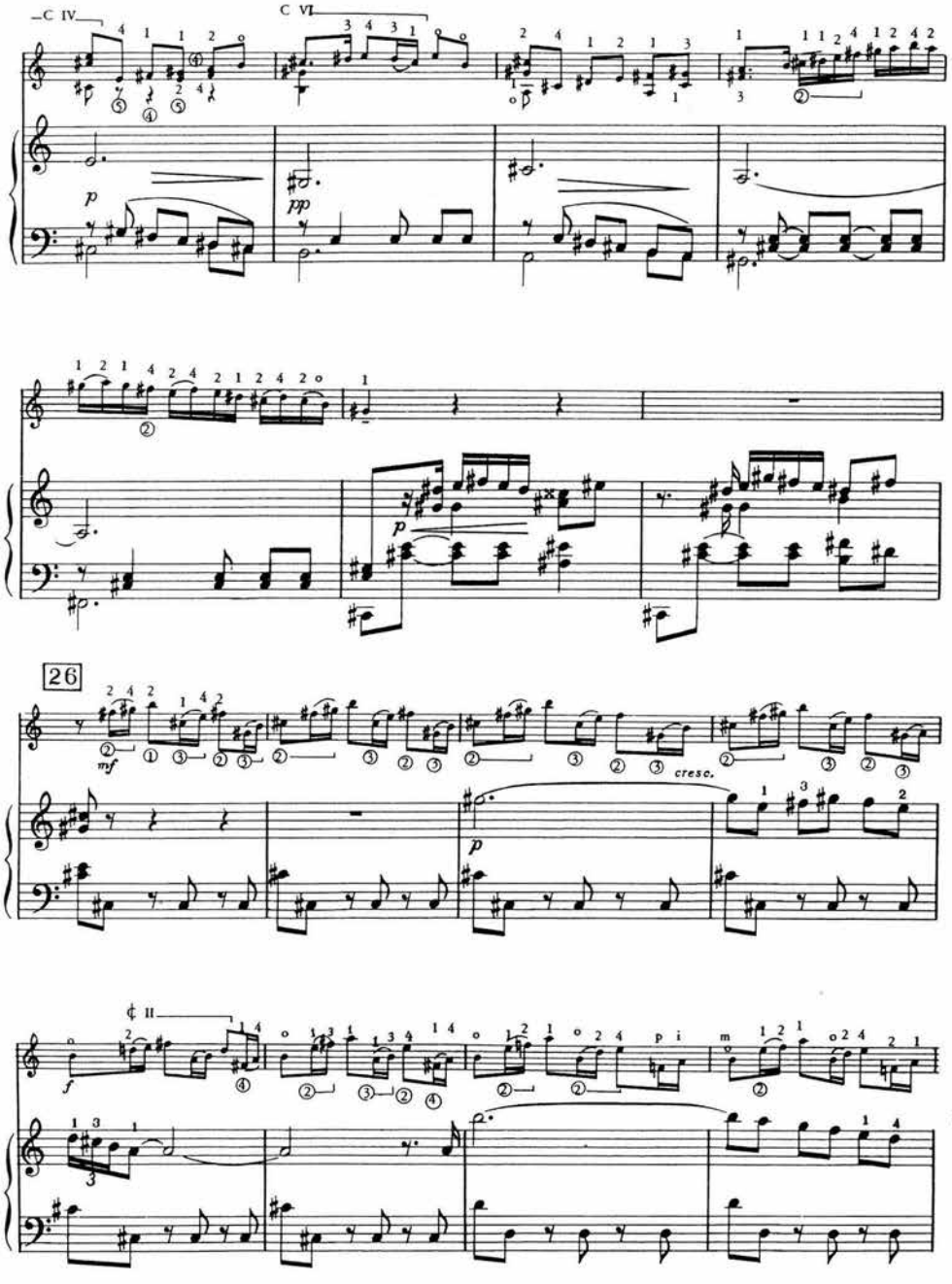

19
ff
f
p

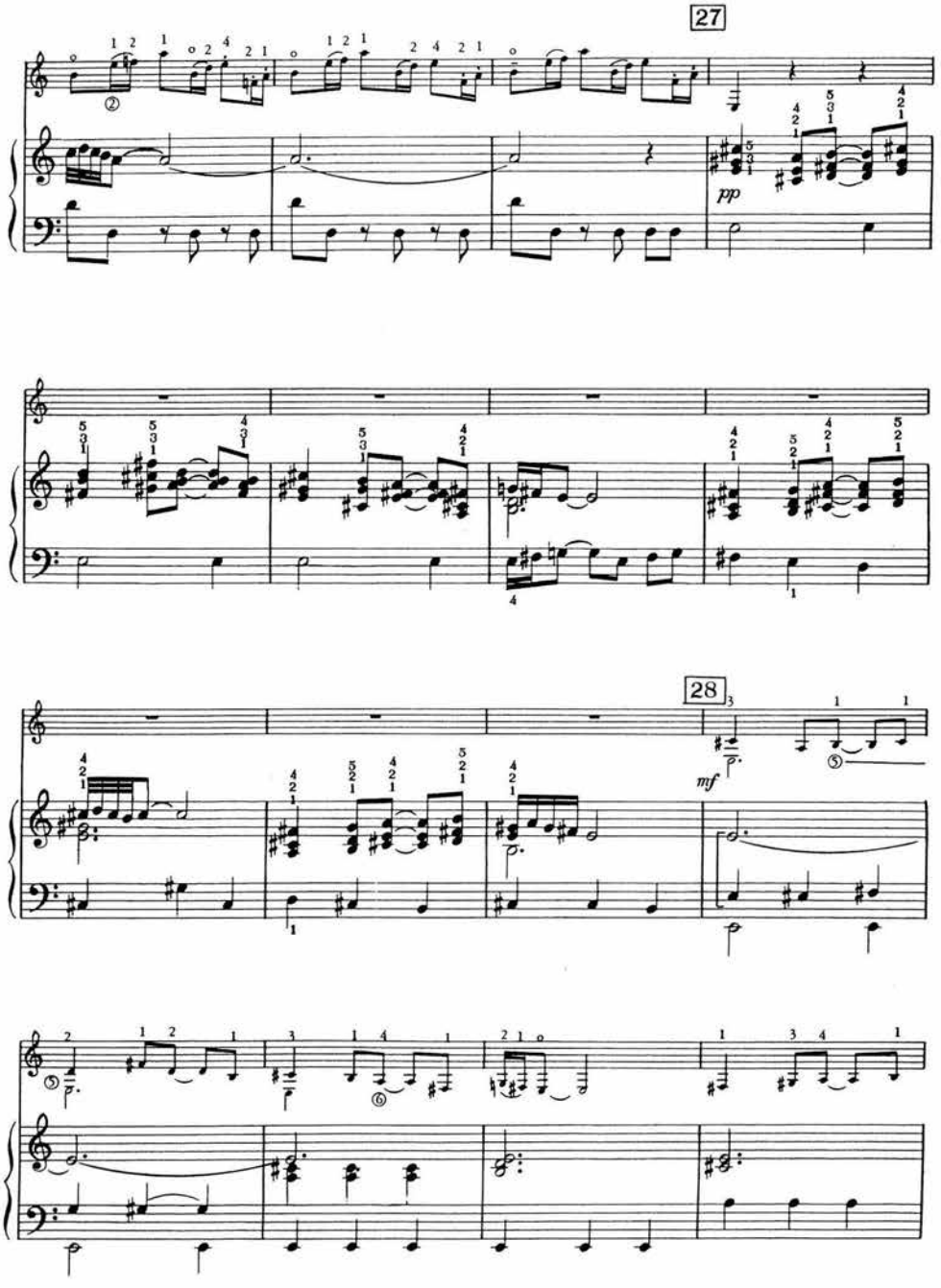

Poco rall. A tempo
20
Rit.
A tempo
C III
C V
C V
C V
21
f

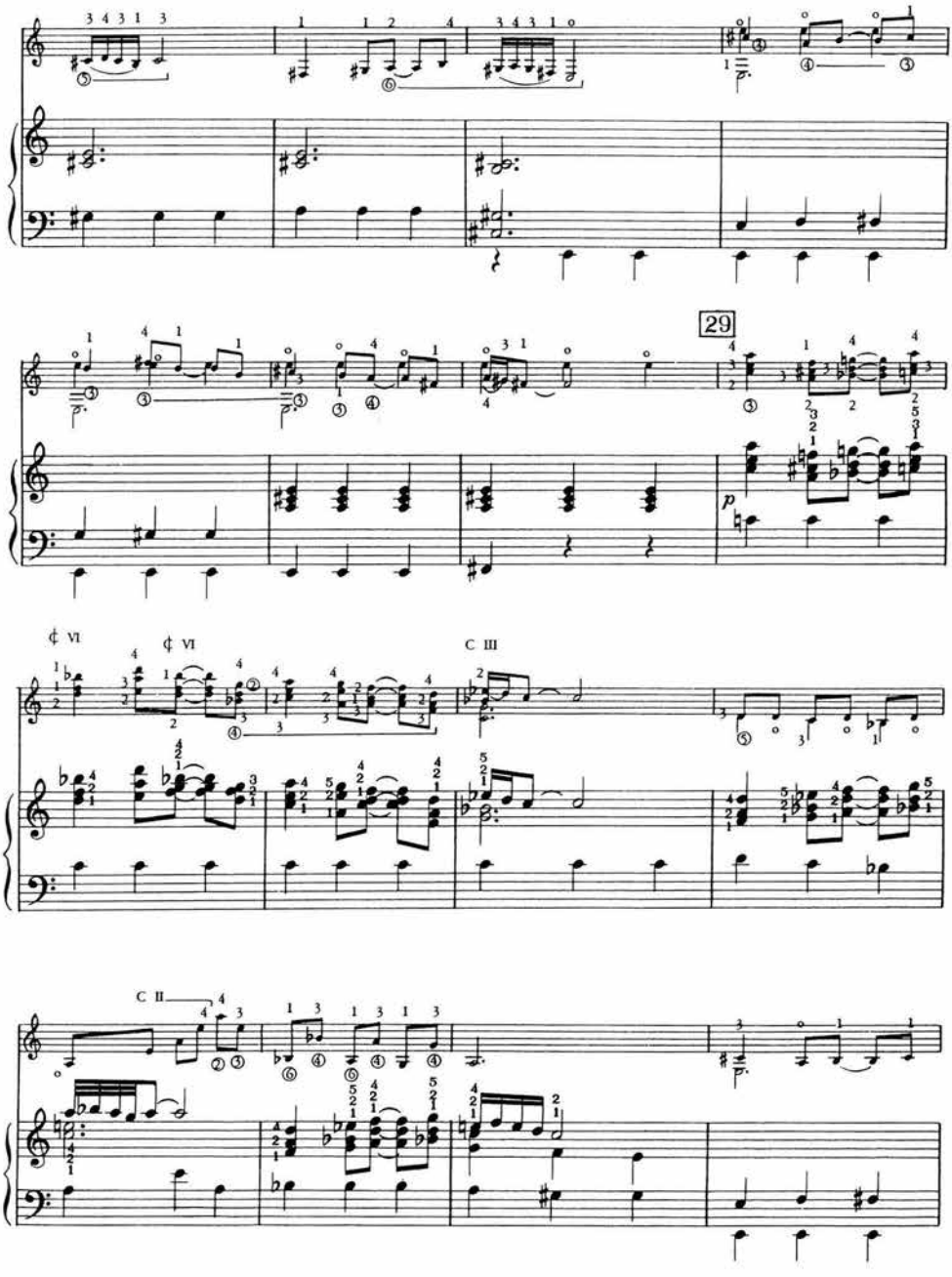

22
C IV

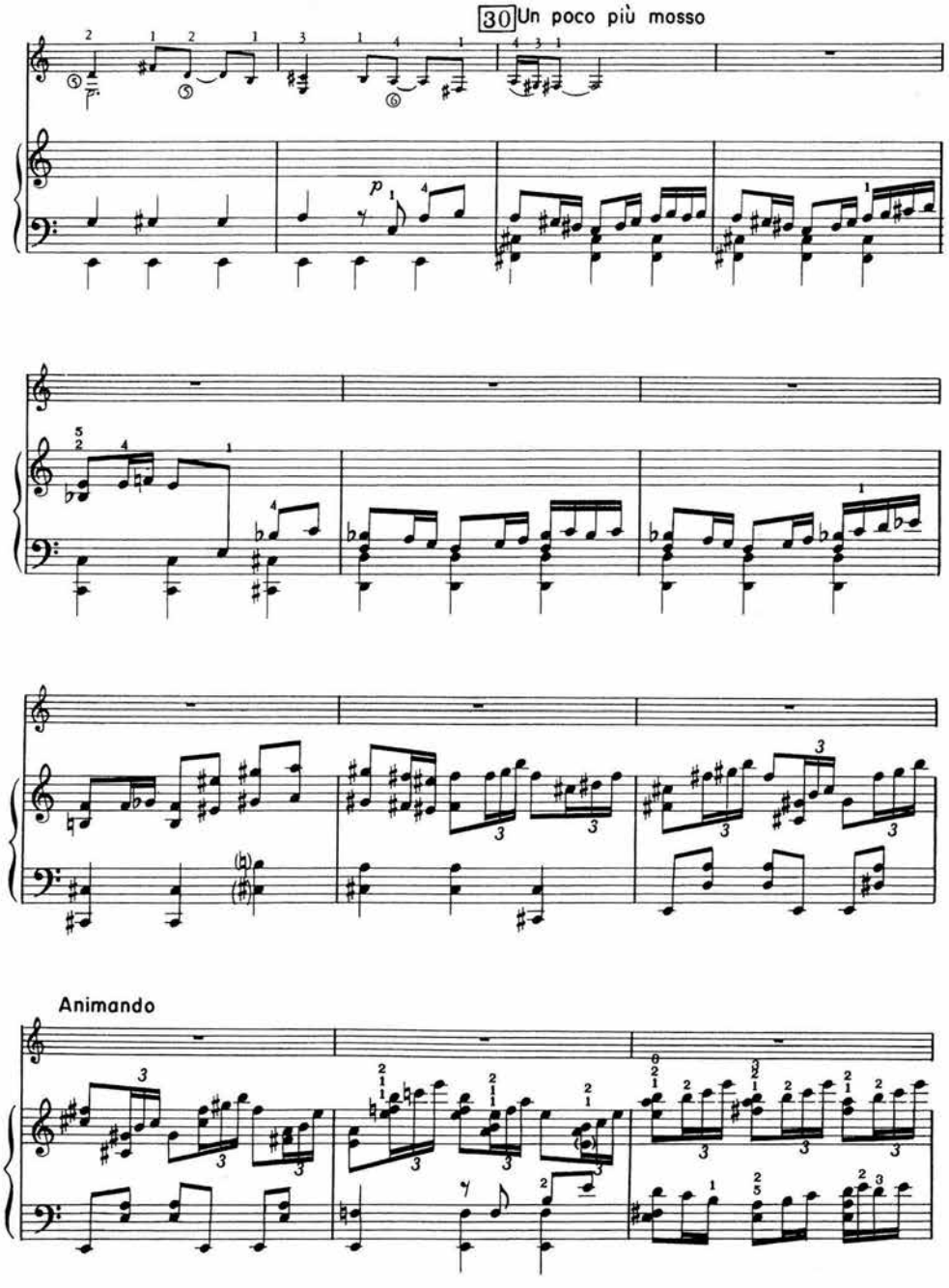

C VIII
Rit.
23
A tempo
cresc.

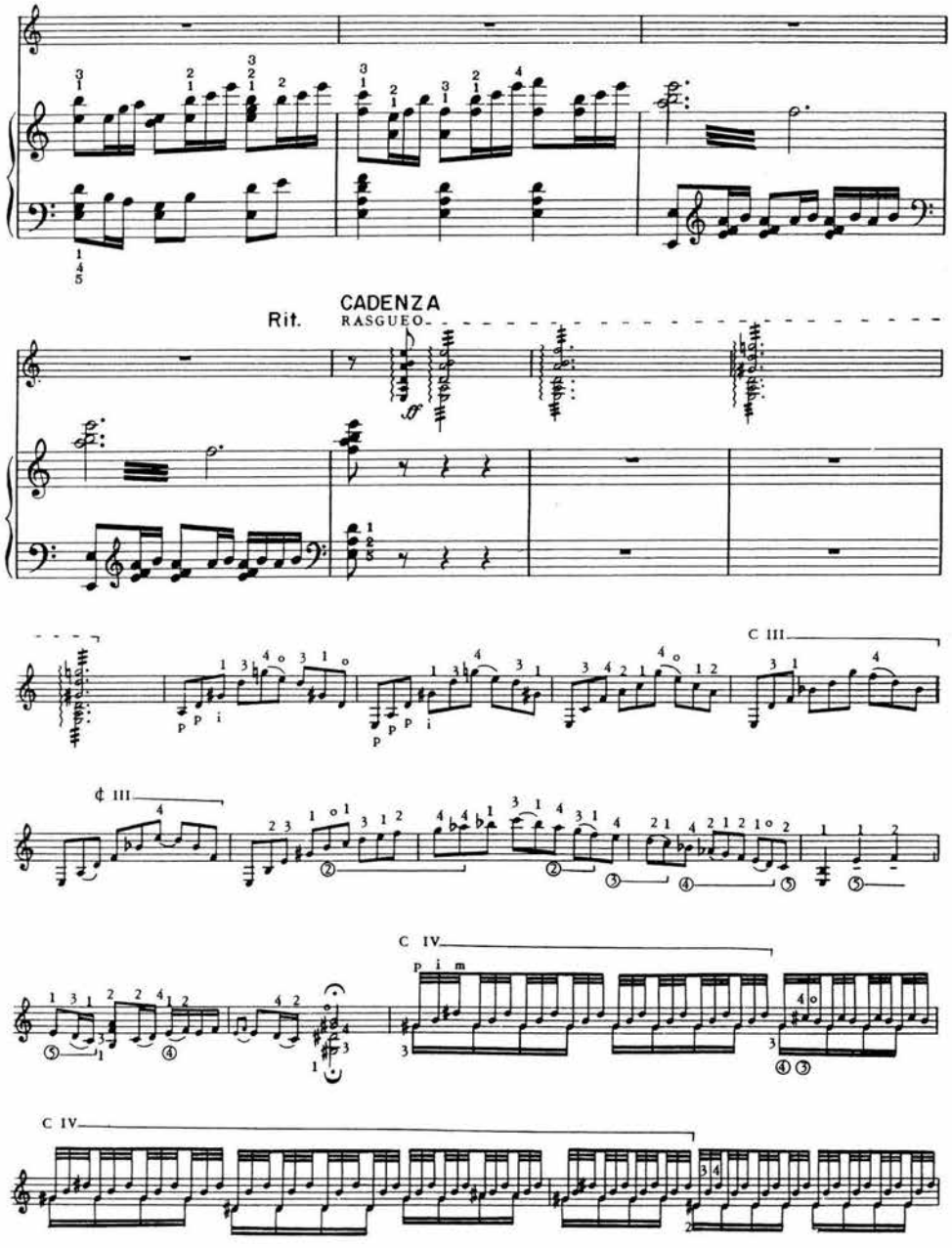

24
25
C IV

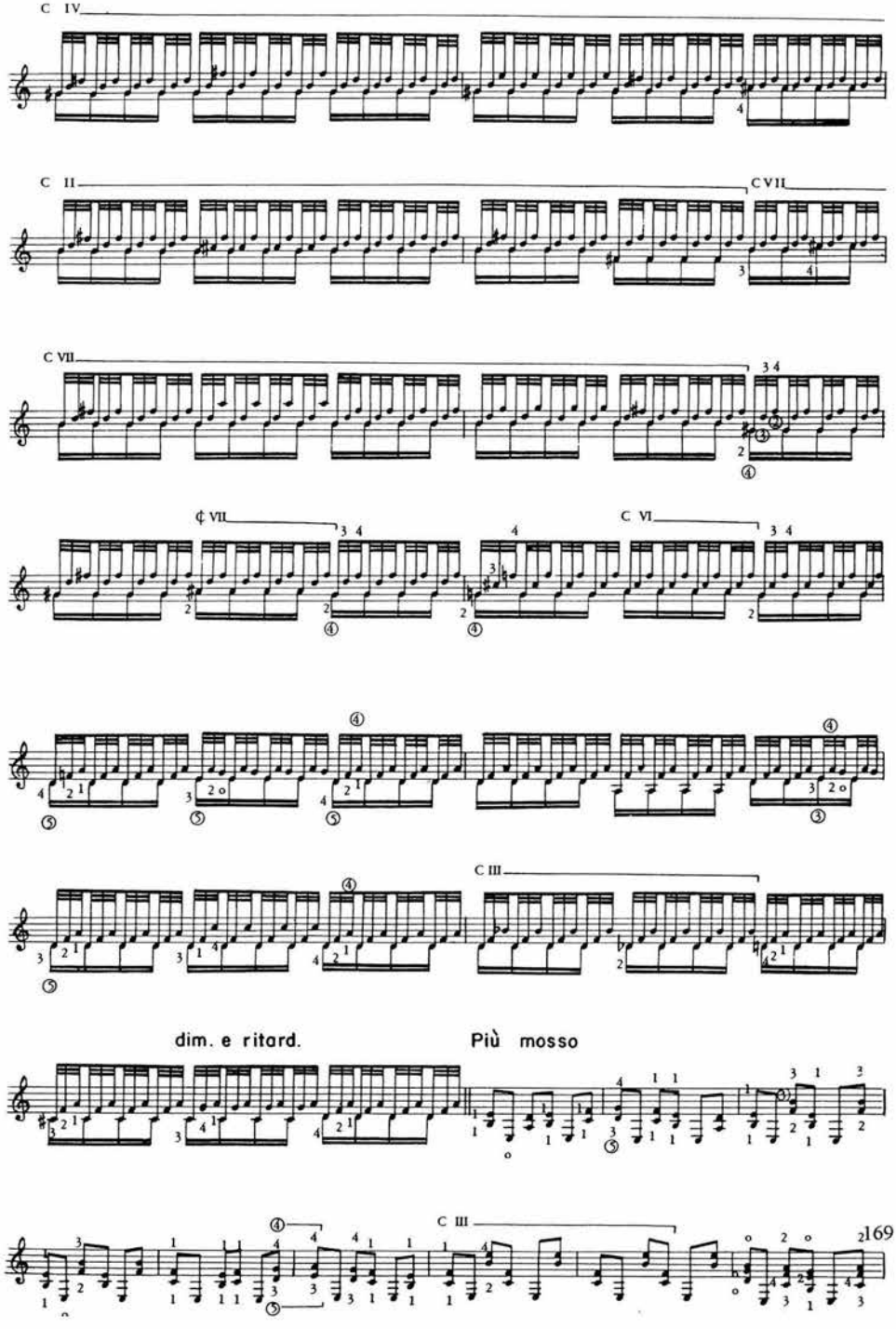

C IV
C VI
p
pp
26
mf
cresc.
p
f
p i

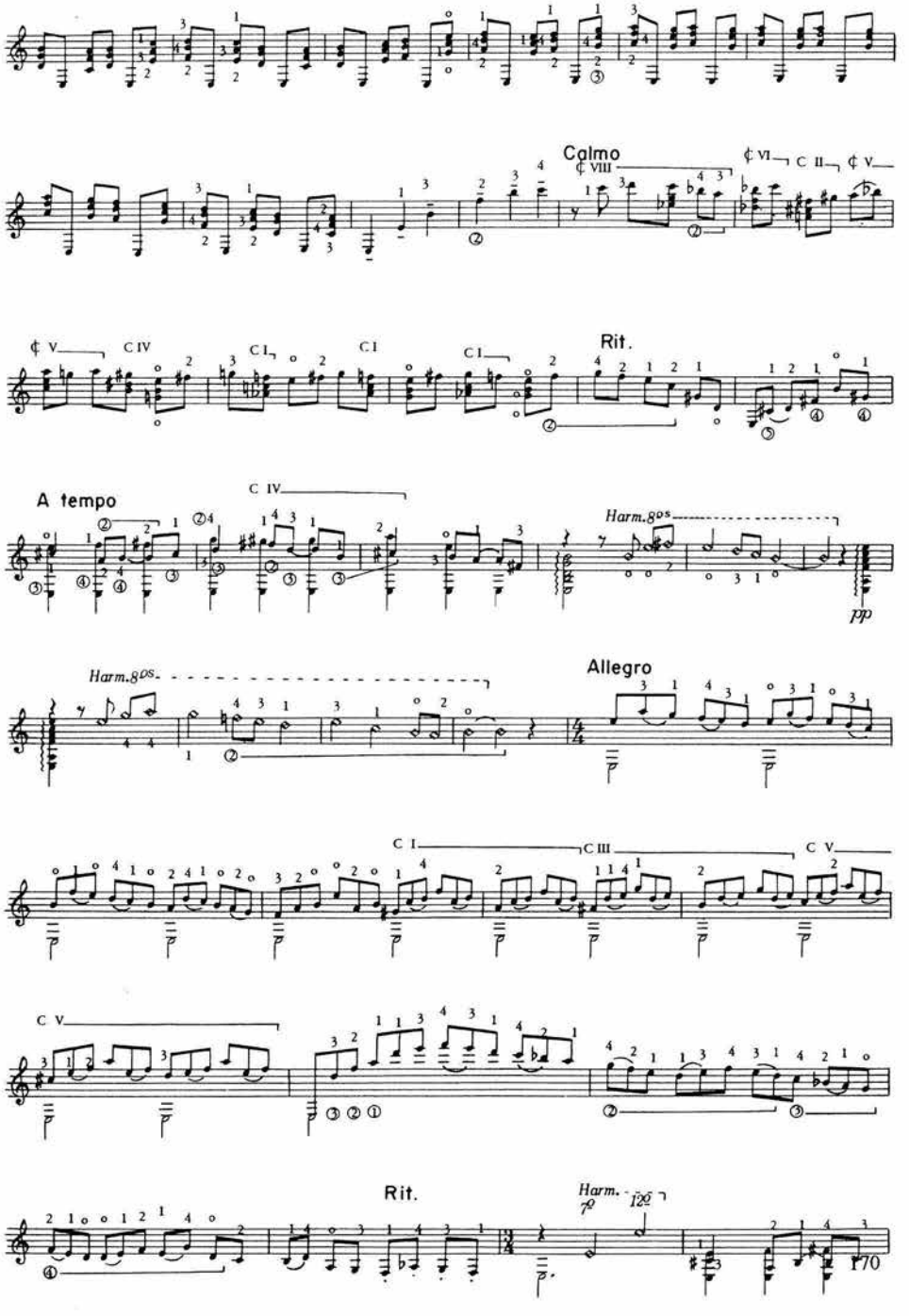

27
pp
28
mf

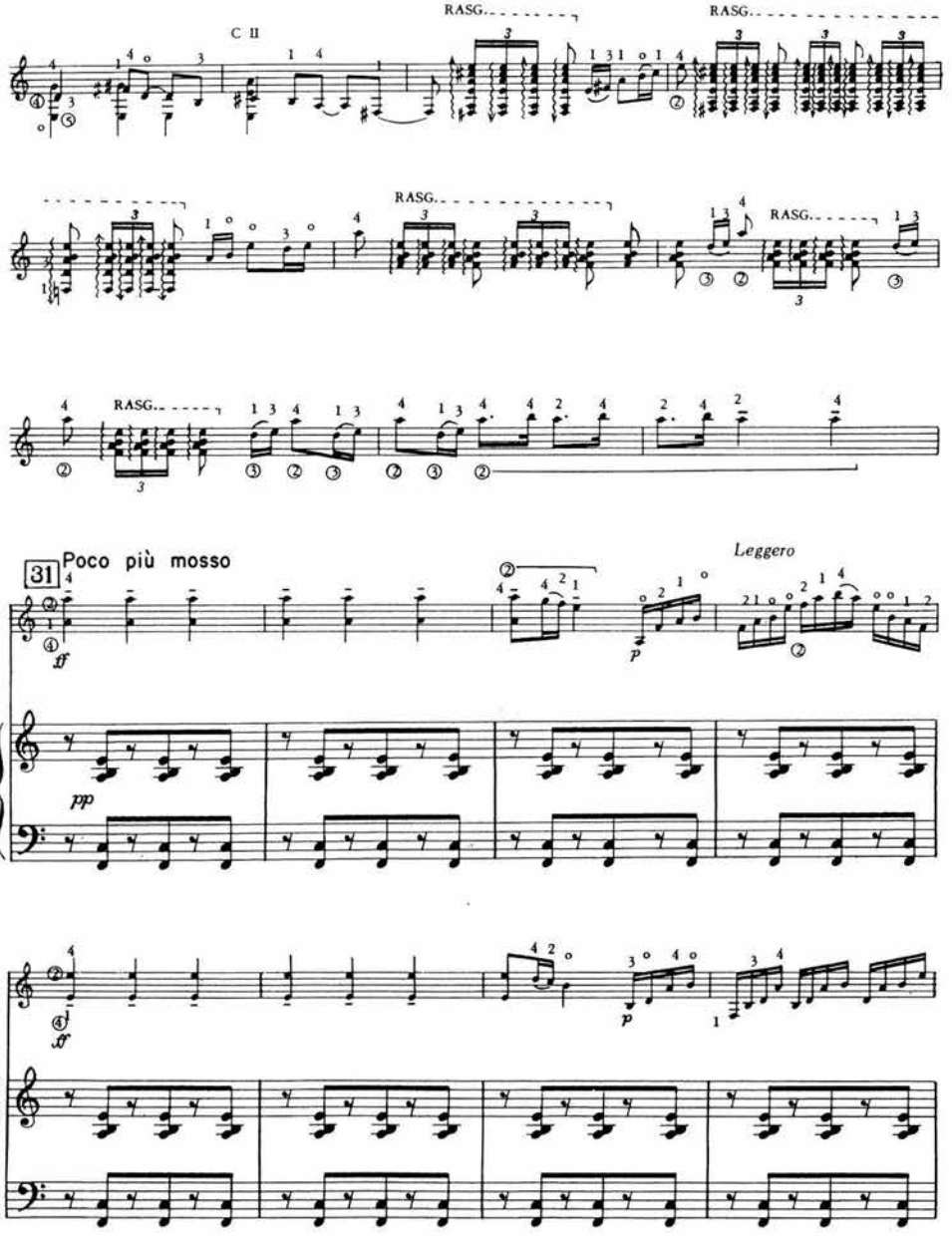

29
p
¢ VI
¢ VI
C III
C II

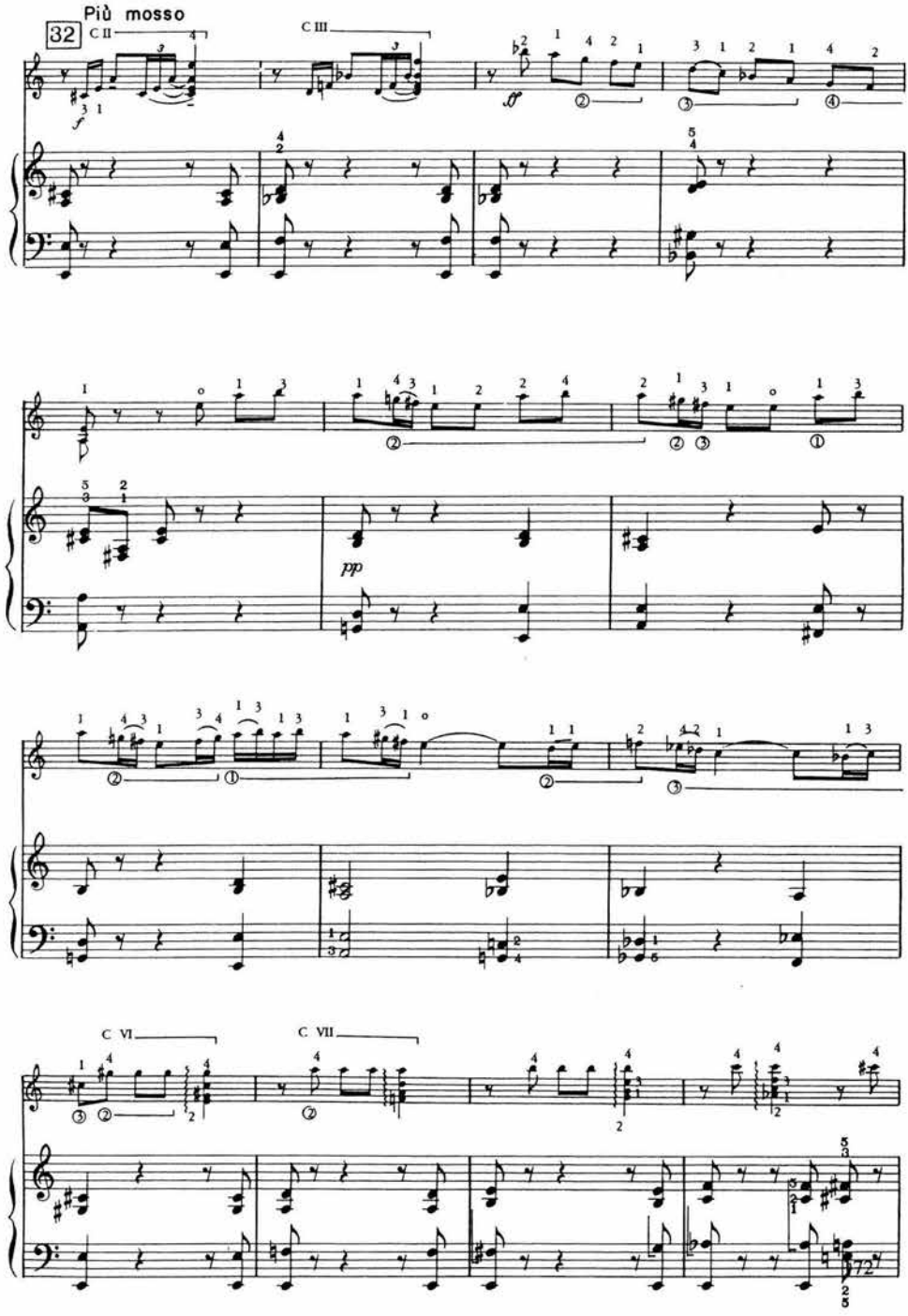

30 Un poco più mosso
Animando

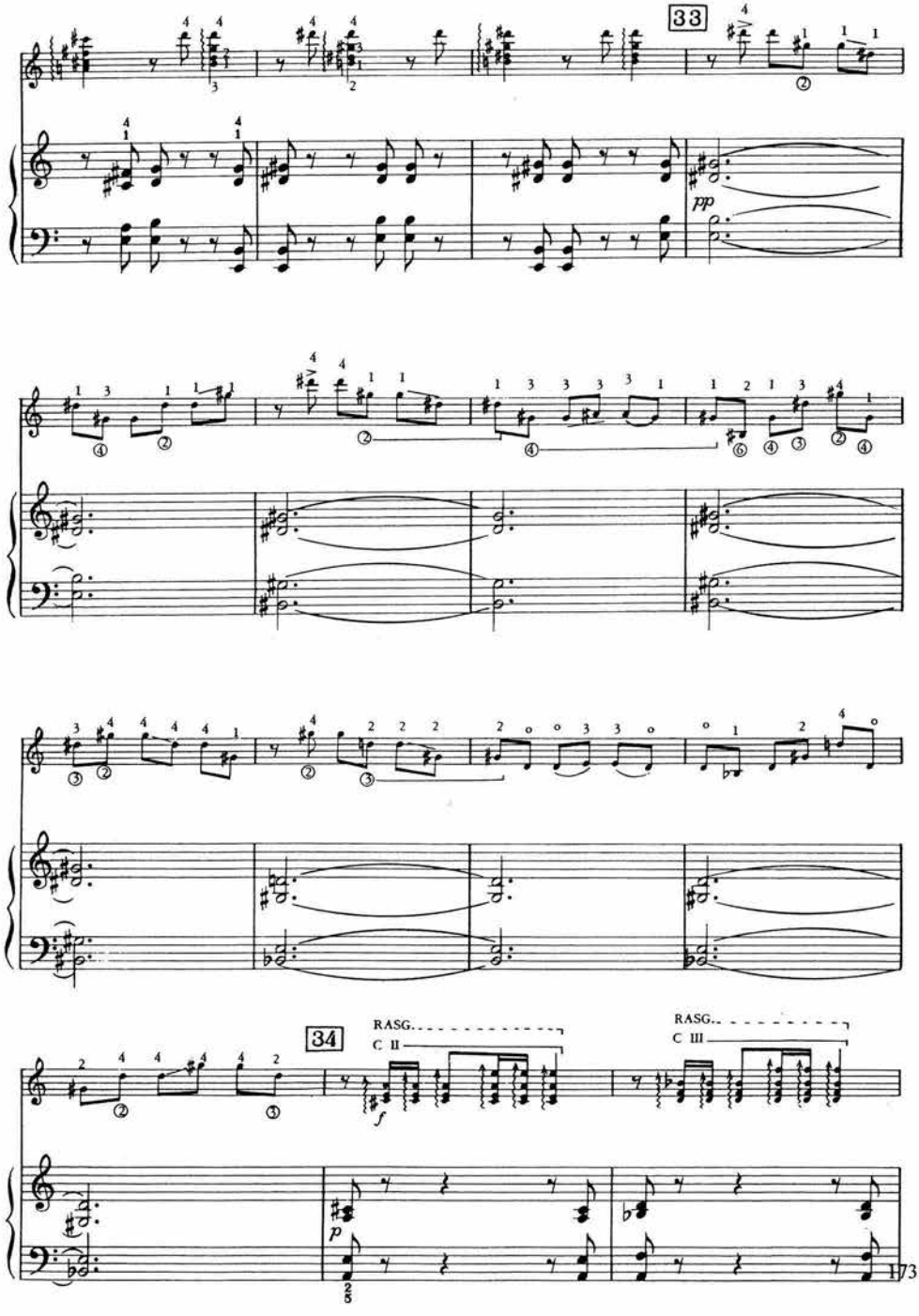

Rit.
CADENZA
RASGUEO
C III
¢ III
C IV
C IV

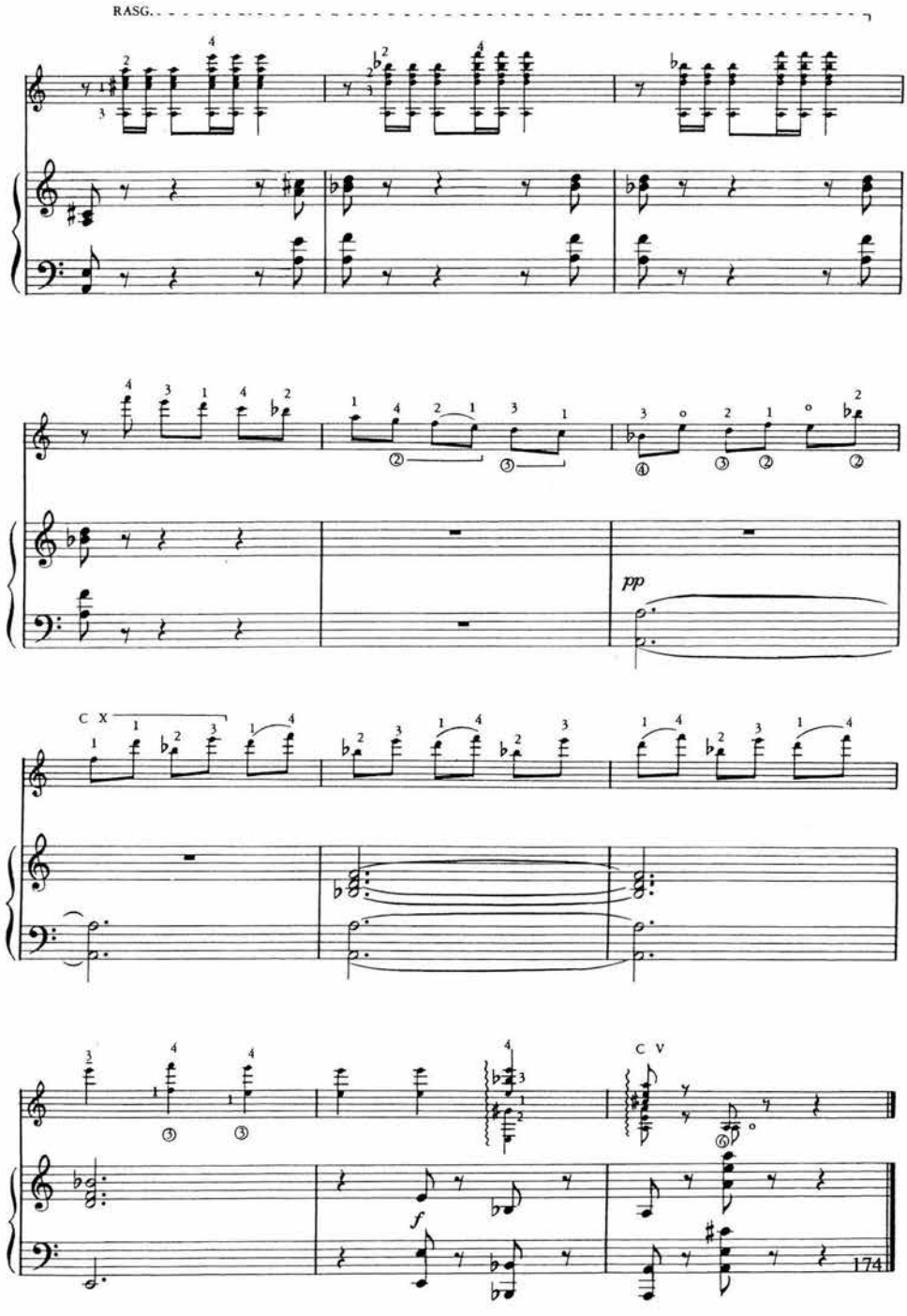

C IV
C II
C VII
C VII
¢ VII
C VI
C III
dim. e ritard.
Più mosso
C III


Calmo
Rit.
A tempo
Harm. 8os
pp
Allegro
Rit.
Harm.

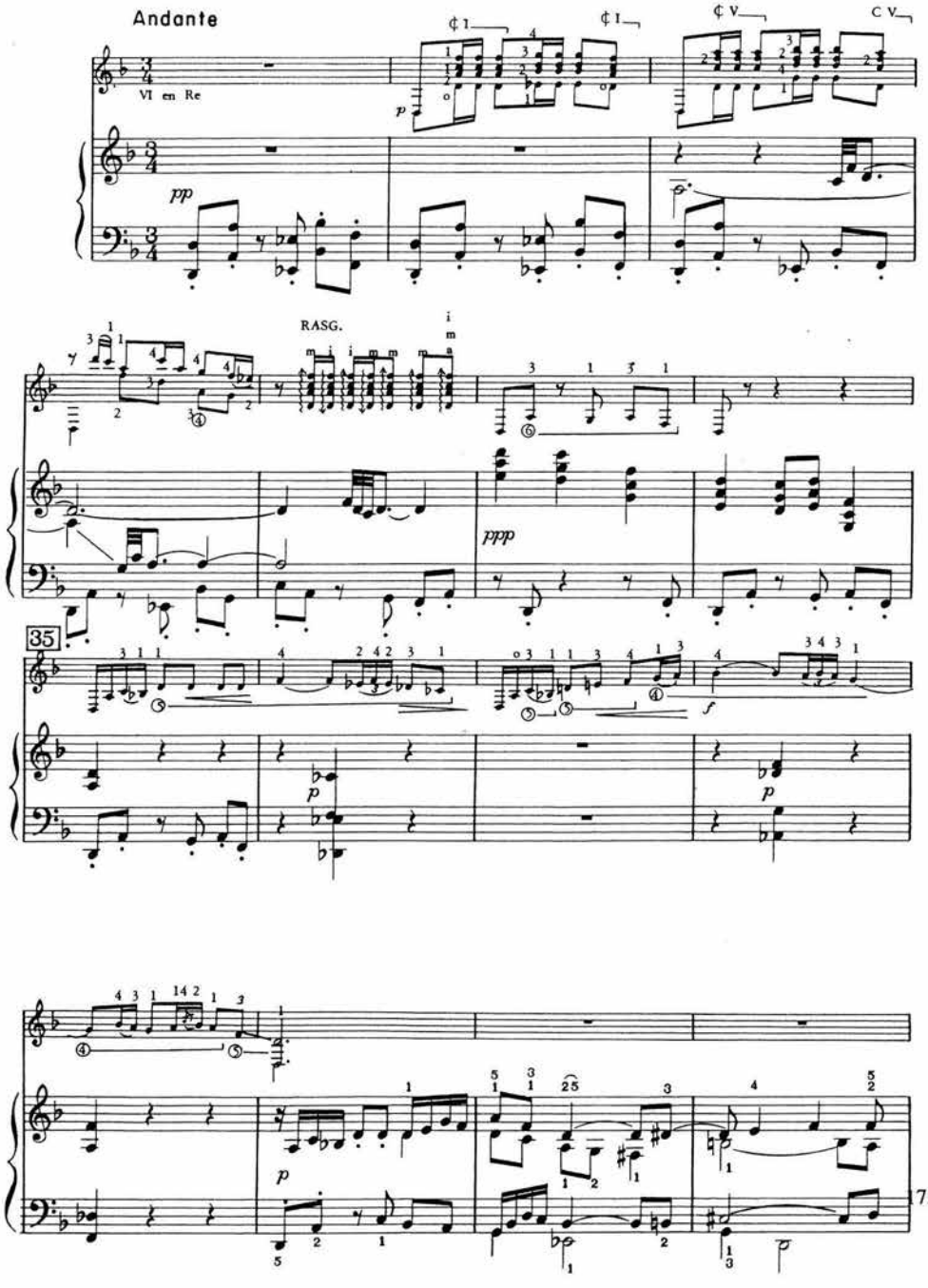

C II
RASG.
RASG.
RASG.
RASG.
RASG.
31
Poco più mosso
Leggero
ff
pp
p
sf
p

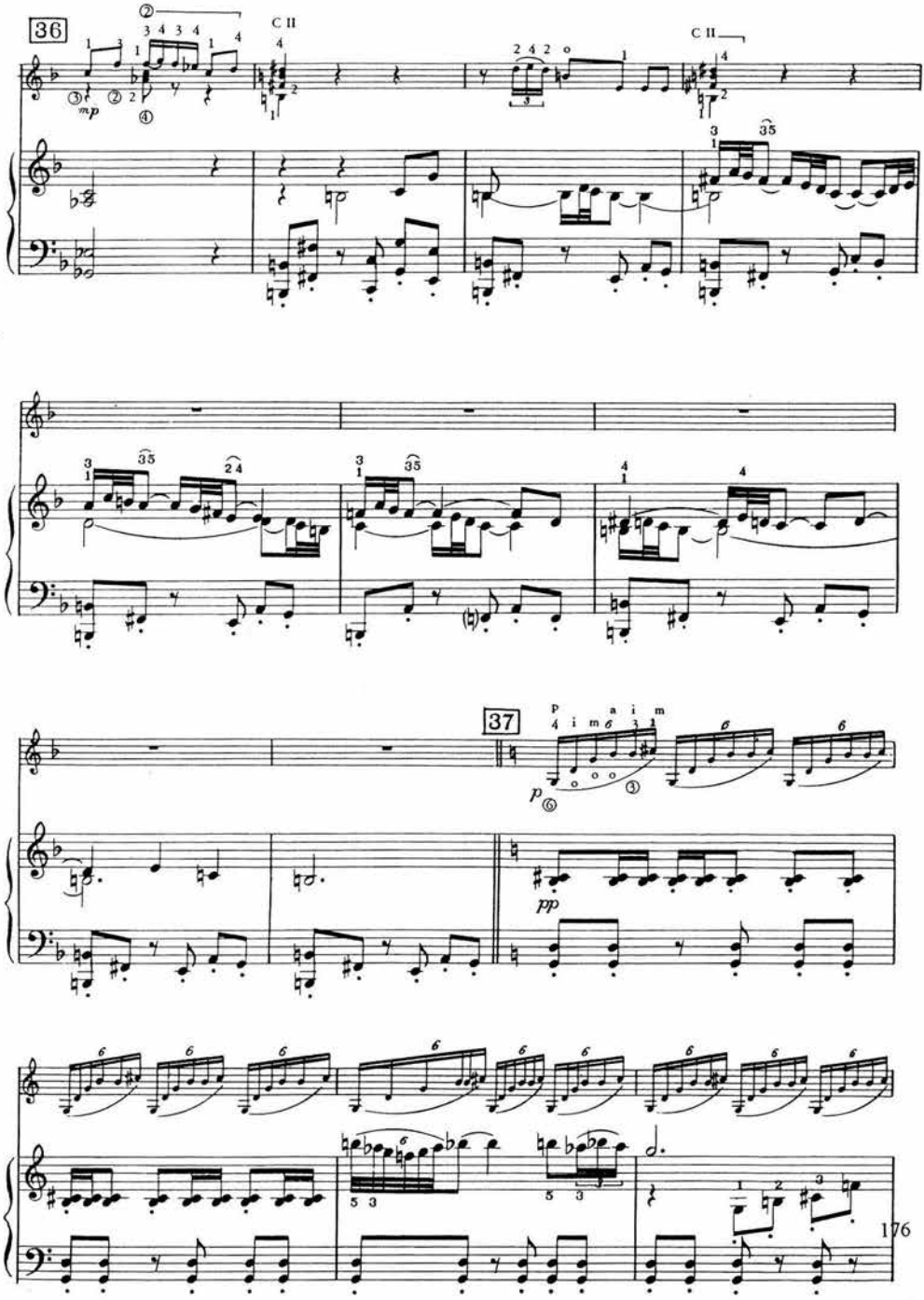

Più mosso
32
C II
C III
C VI
C VII
ff
pp
72

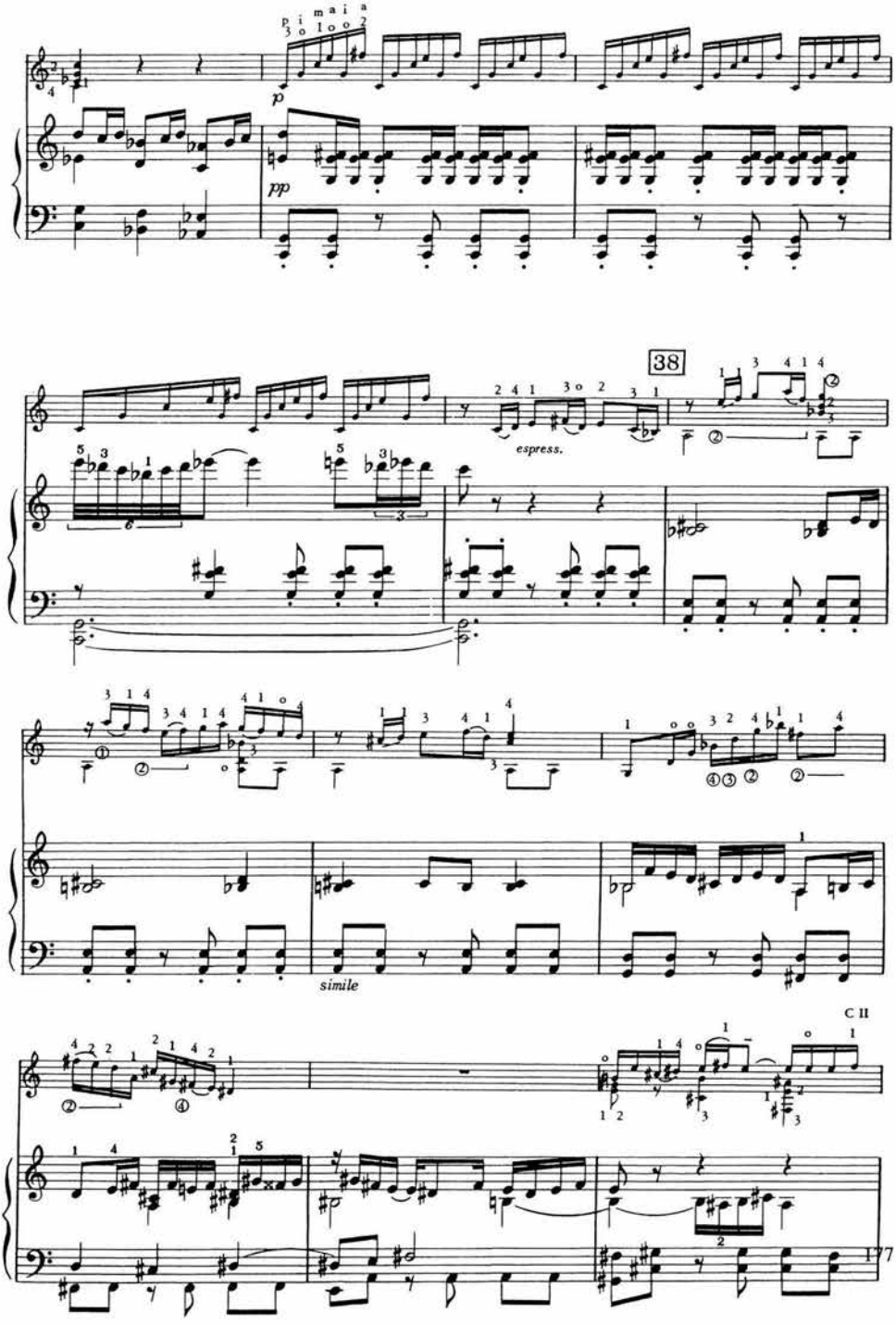

33
pp
34
RASG.
C II
f
RASG.
C III
p

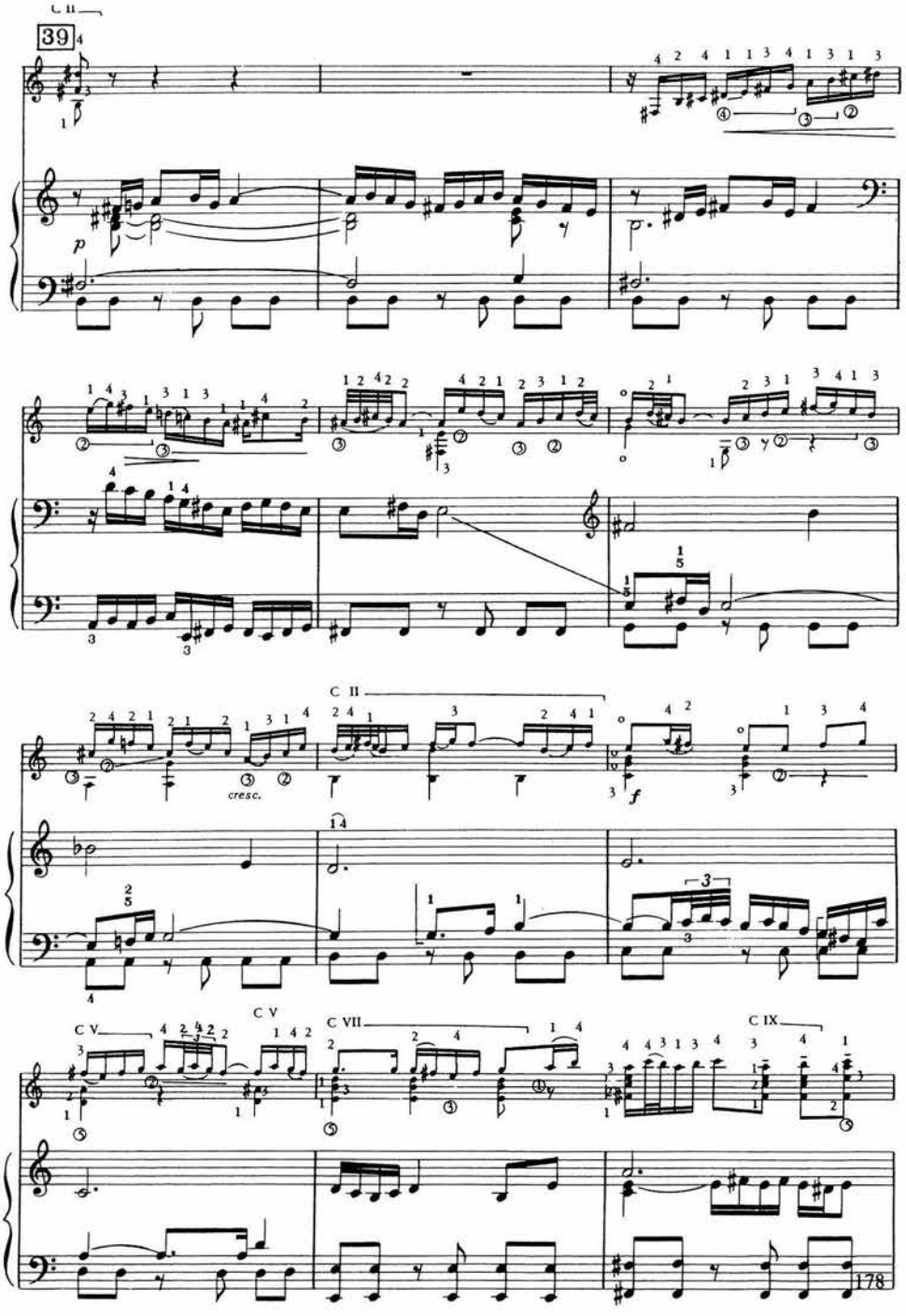

RASG.
pp
C X
f
C V
174

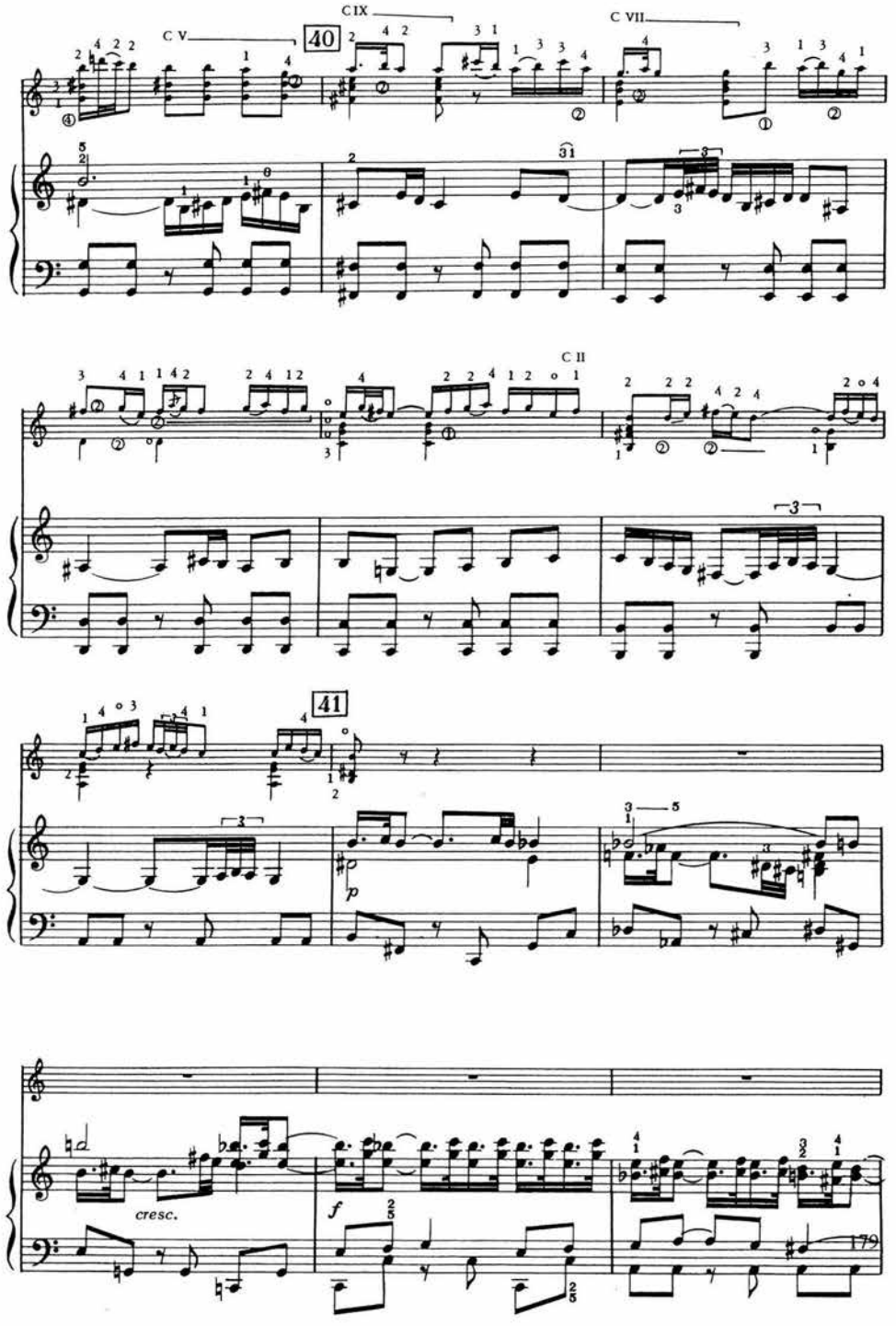
II

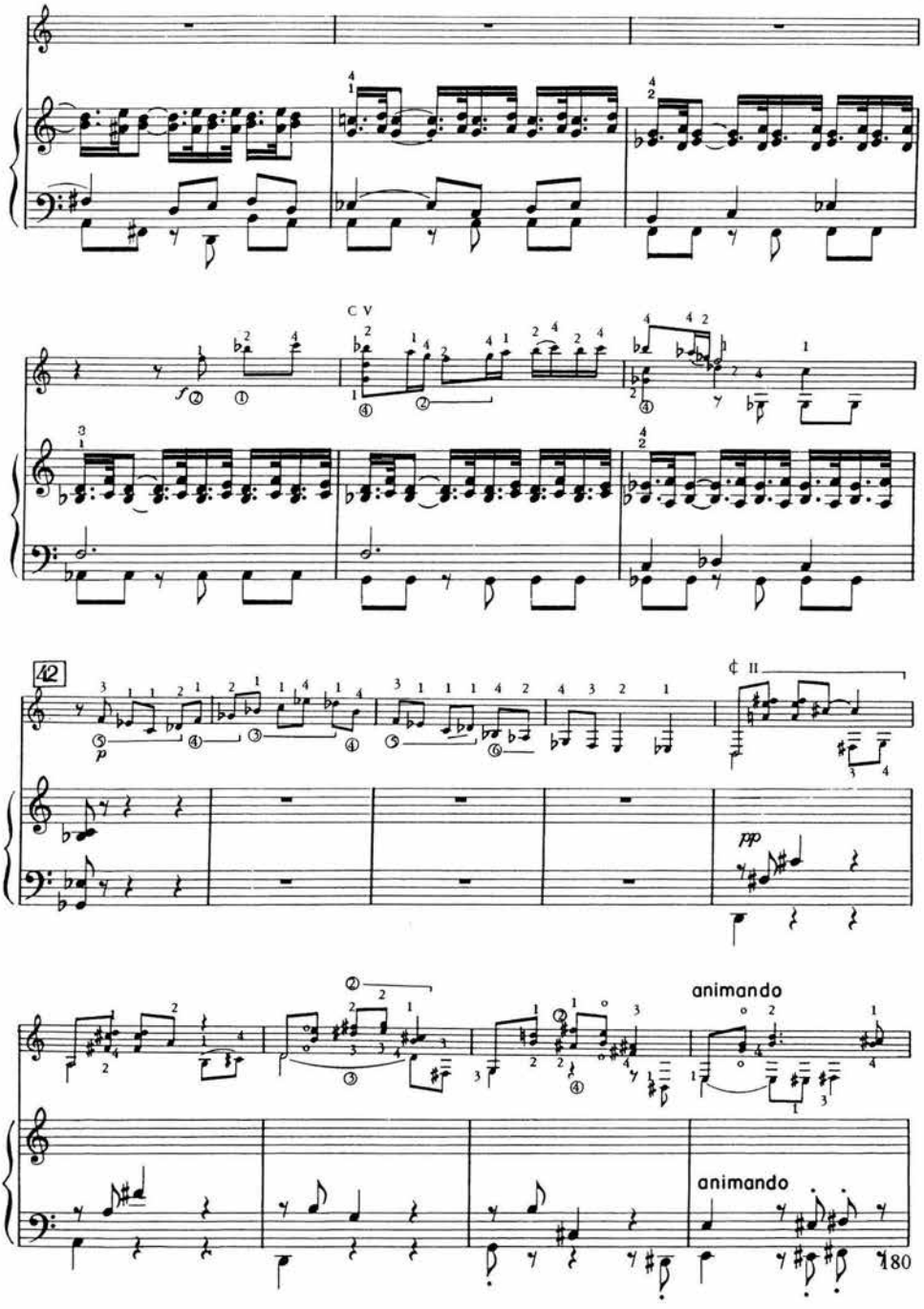


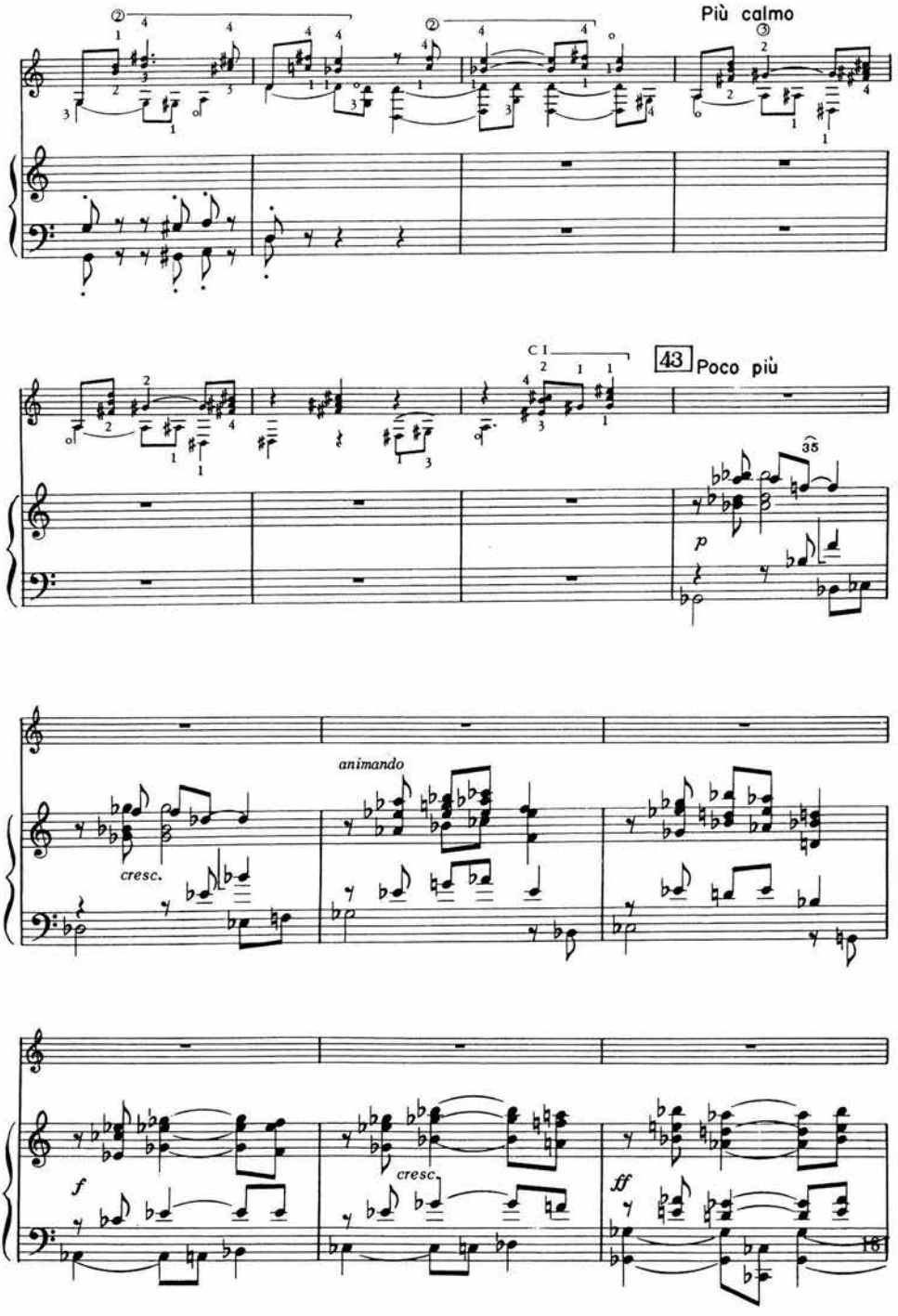

36
C II
C II
37
mp
p
pp

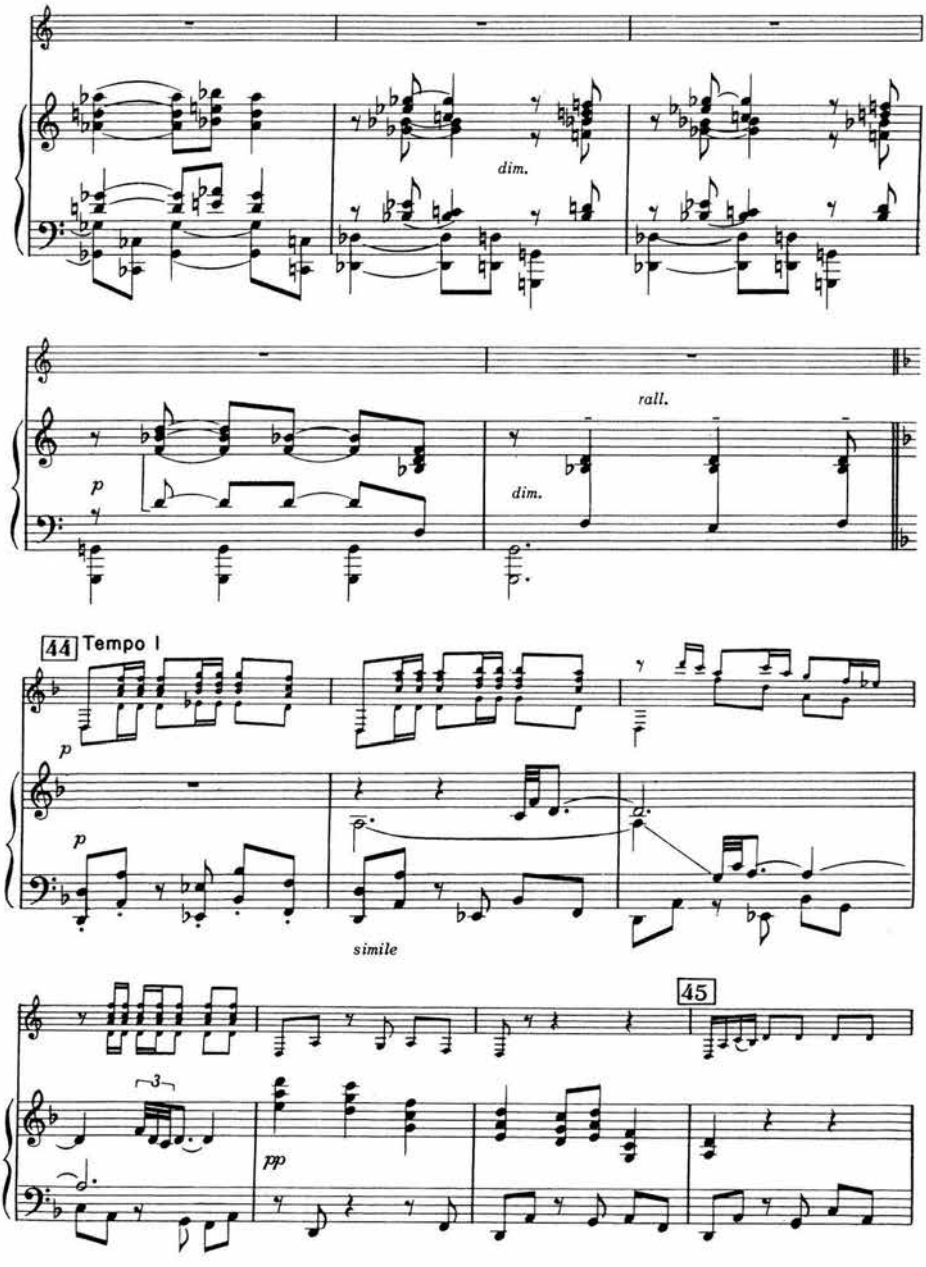

p i m a i a
p
pp
38
espress.
simile
C II

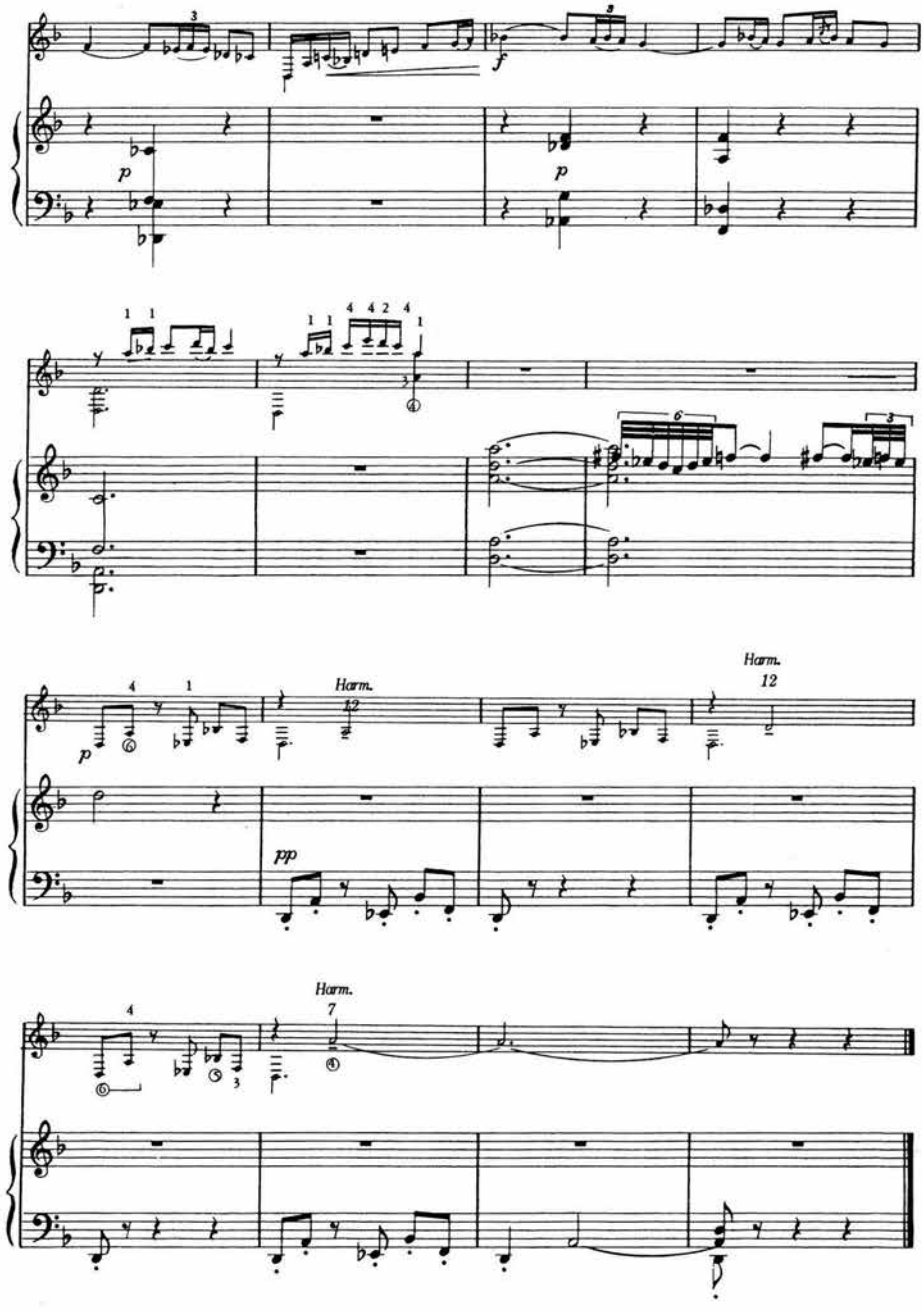

C II
39
p
cresc.
C II
f
C V
C V
C VII
C IX
178


C V
C IX
C VII
40
C II
41
cresc.
f
179

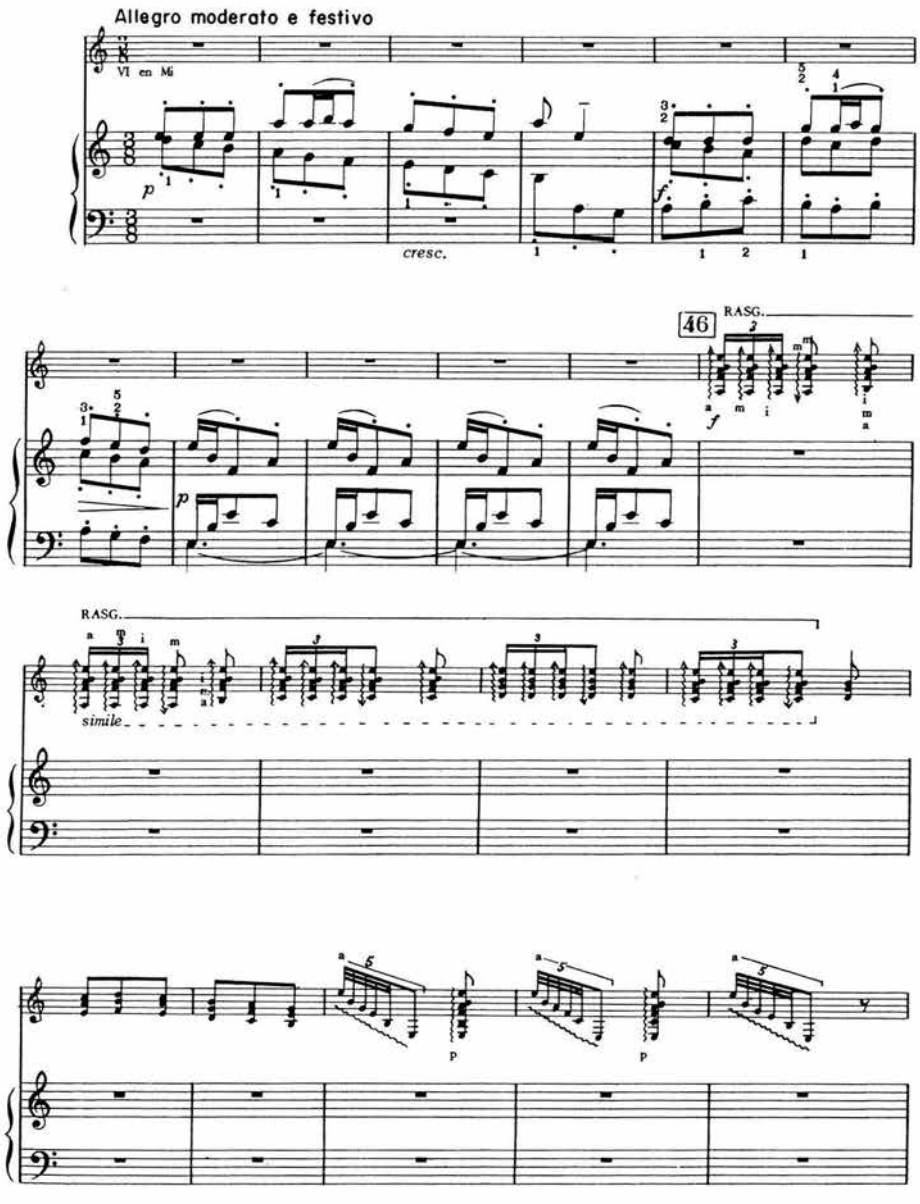

C V
42
¢ II
animando
animando

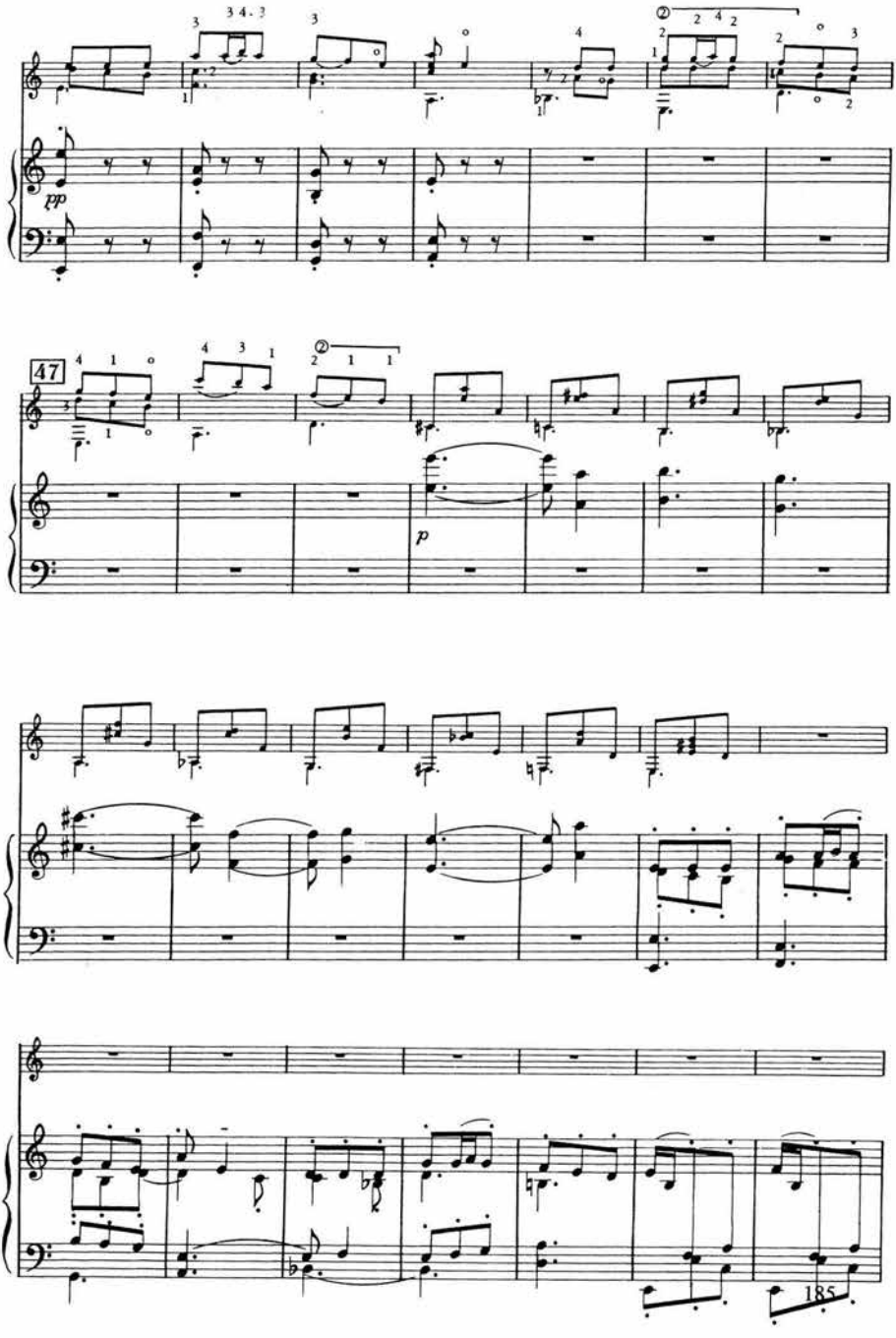

Più calmo
43
Poco più
animando
cresc.
cresc.
f
ff

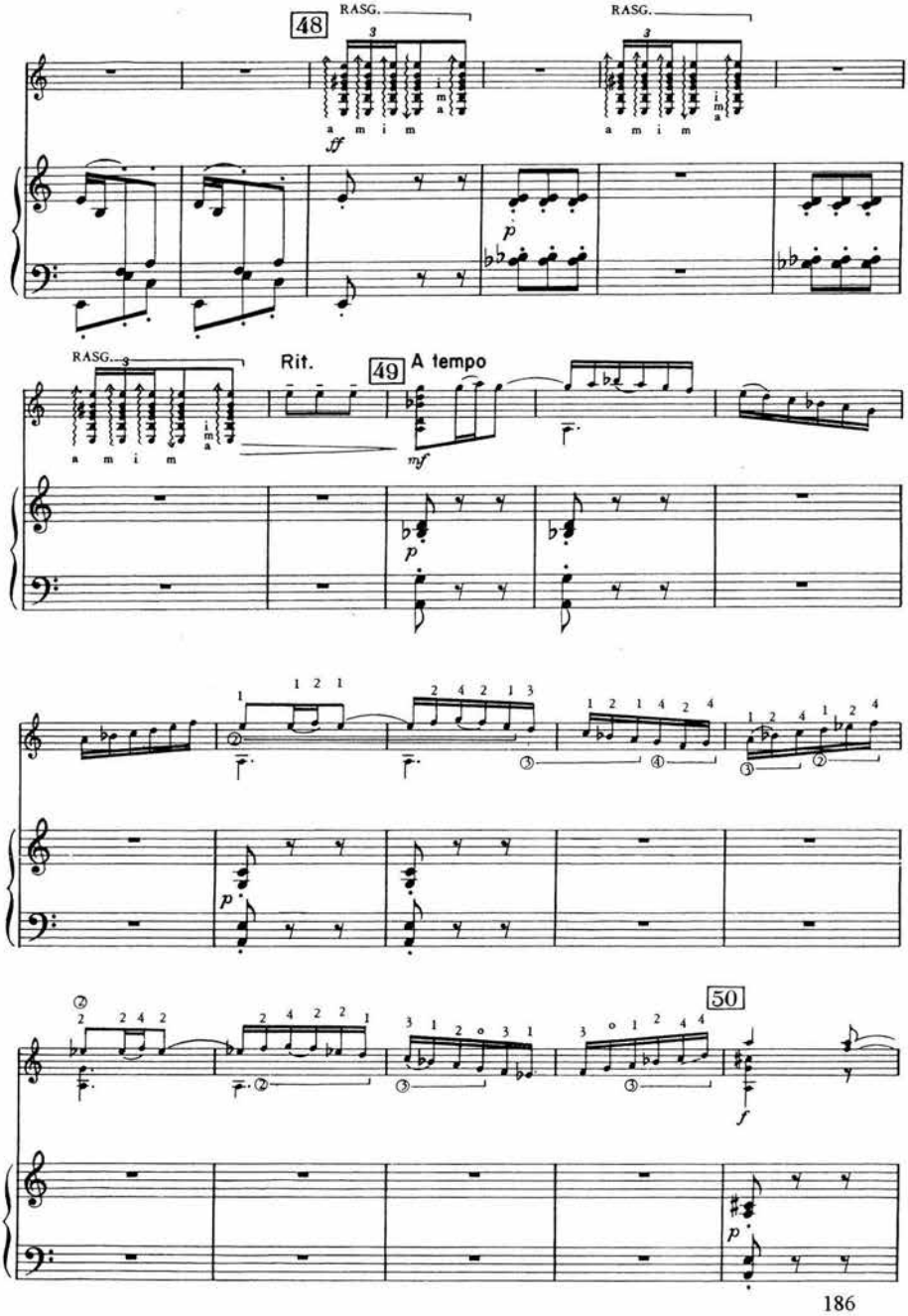

dim.
rall.
p
dim.
44 Tempo I
p
p
simile
45
3
pp

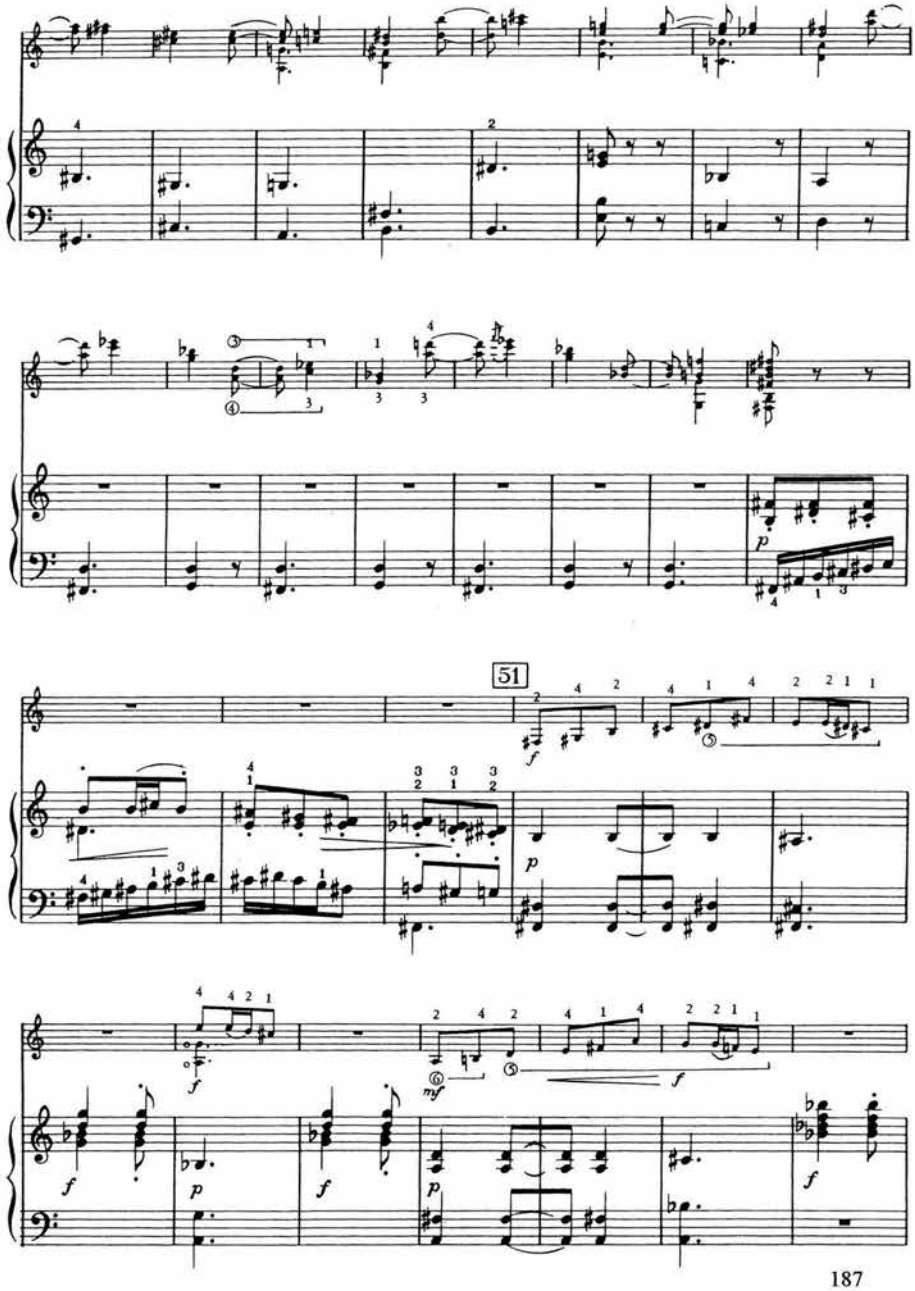

f
p
p
Harm.
12
Harm.
12
pp
Harm.
7

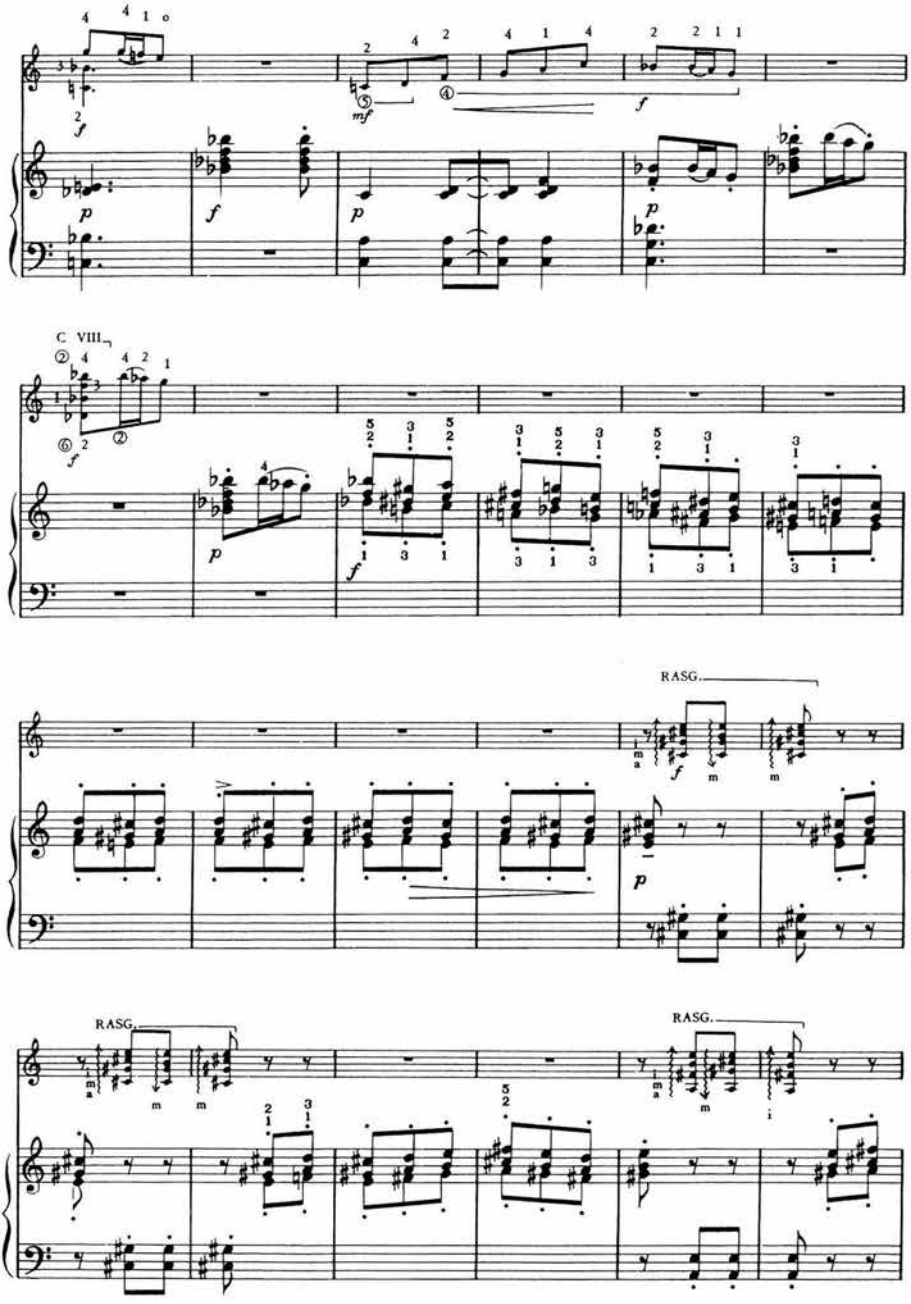
III

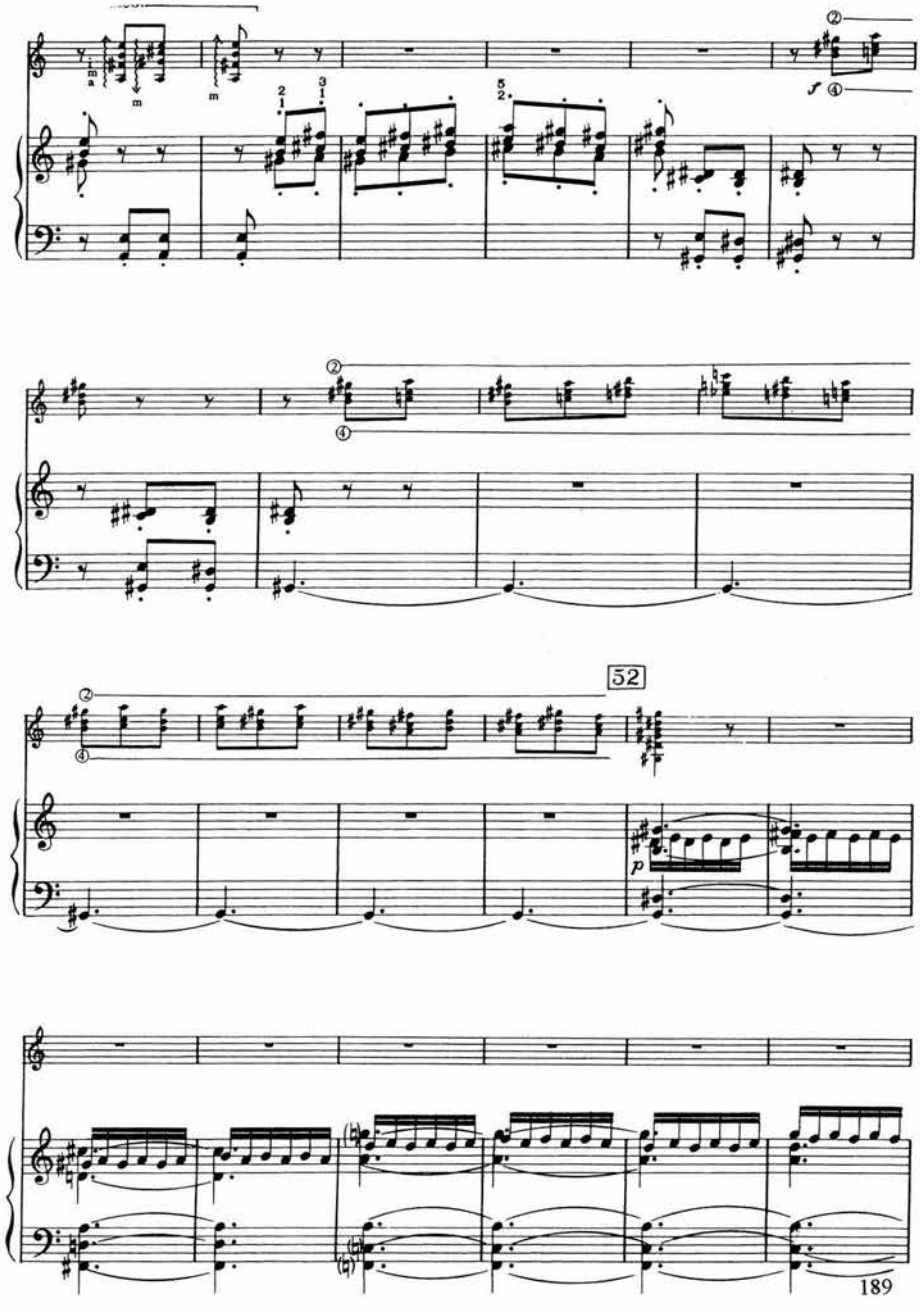


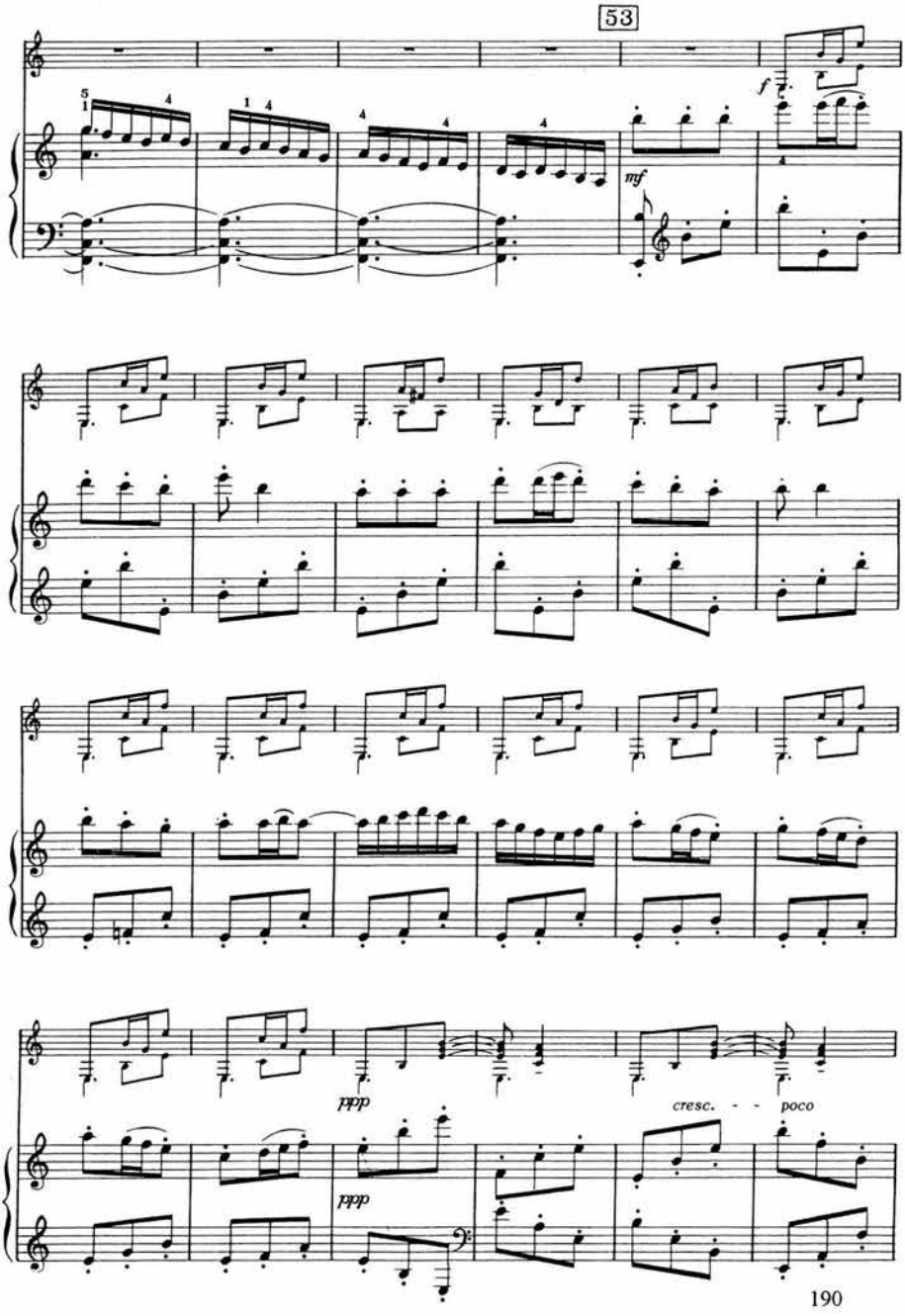

pp
47
p

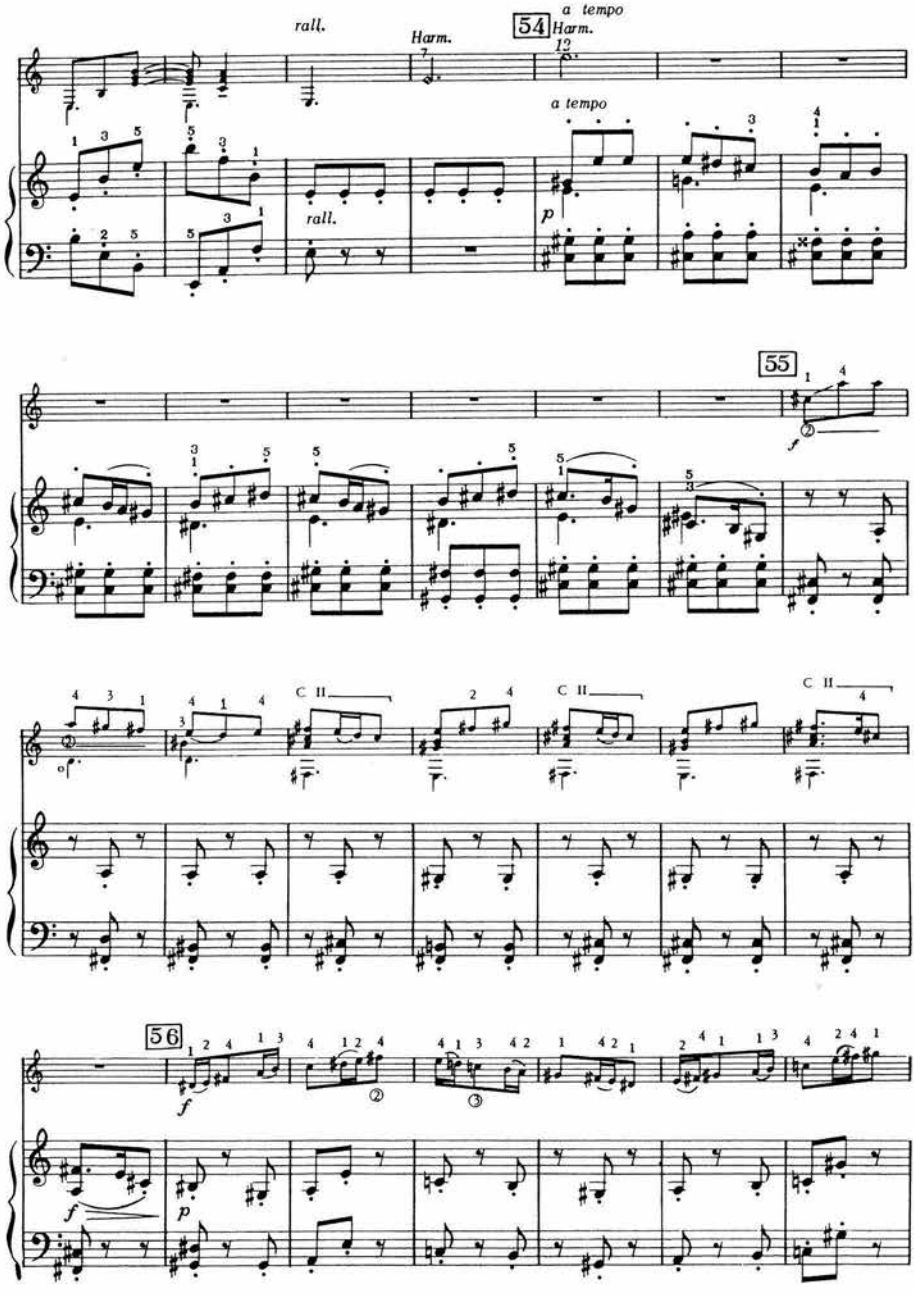

48
RASG.
RASG.
a m i m
ff
p
RASG.
Rit.
49
A tempo
mf
p
p
50
f
p

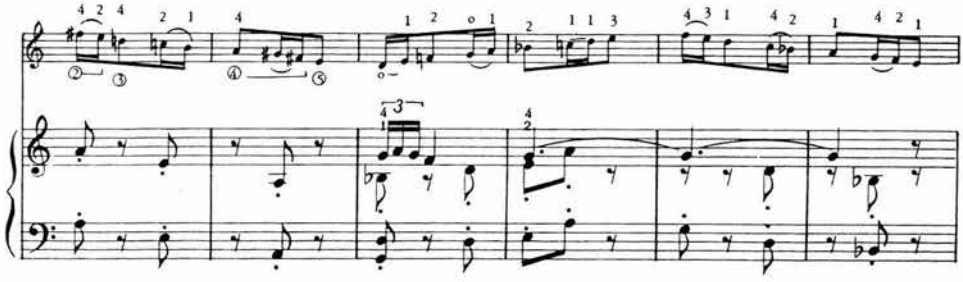

51
f
p
mf

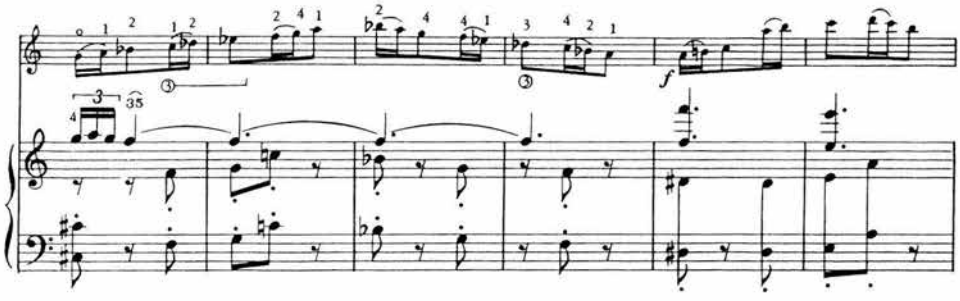

C VIII
RASG.
RASG.
RASG.

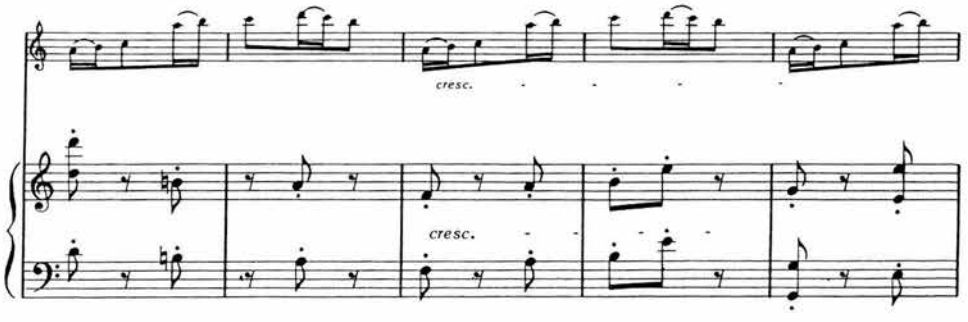

52
f
p

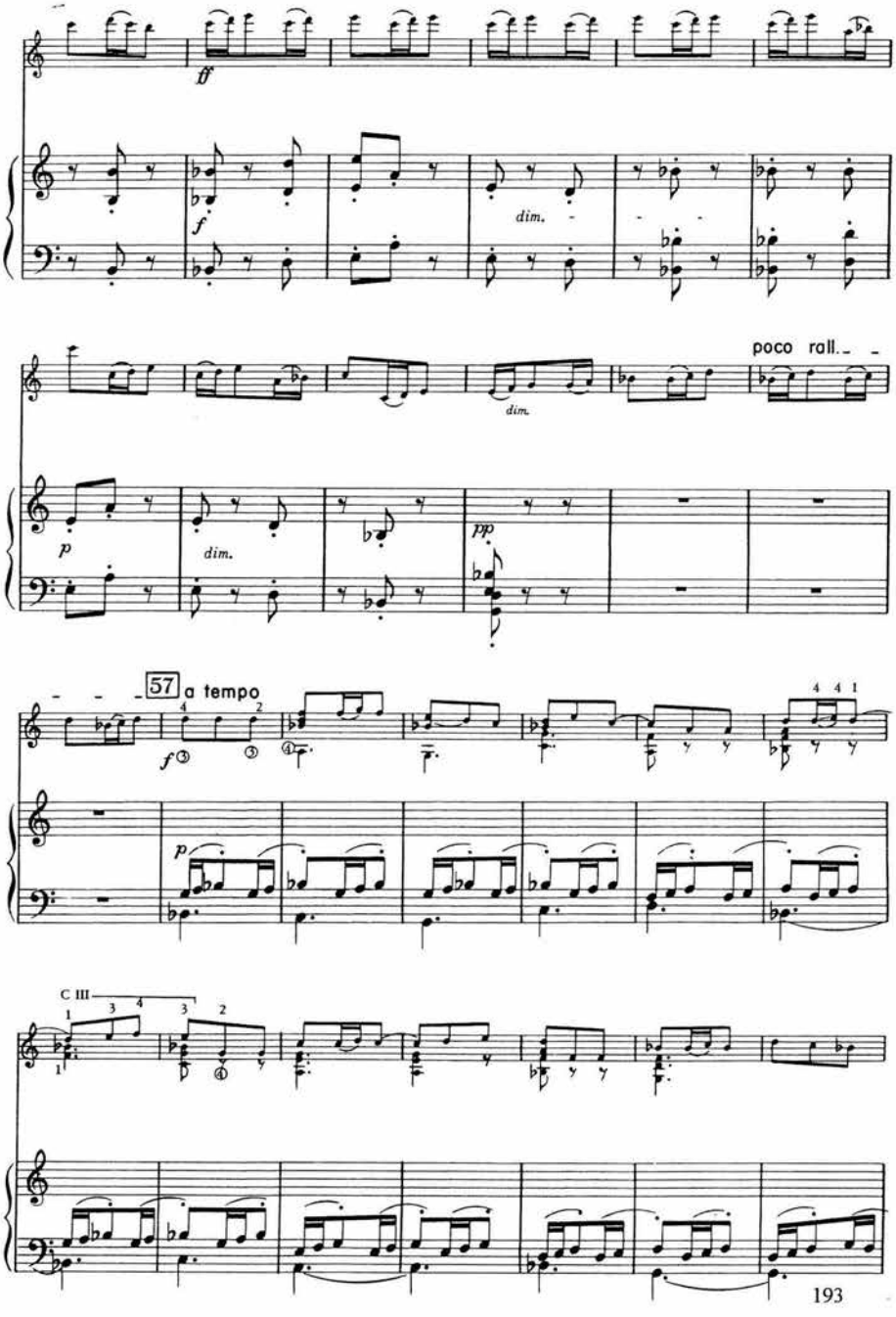

53
f
mf
ppp
ppp
cresc. - - poco

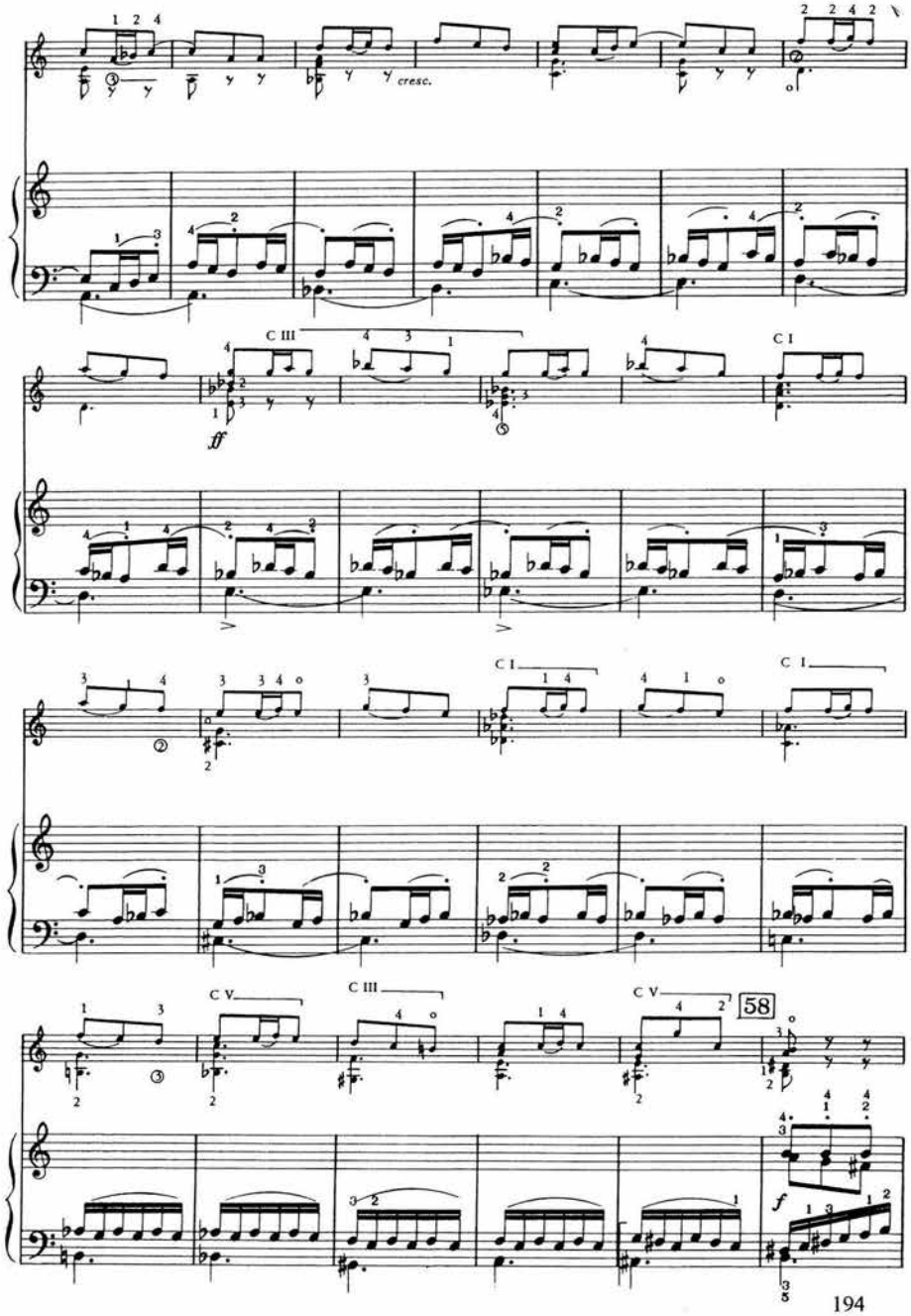

rall.
Harm.
54
a tempo
Harm.
a tempo
rall.
p
55
f
C II
C II
C II
56
f
p
f

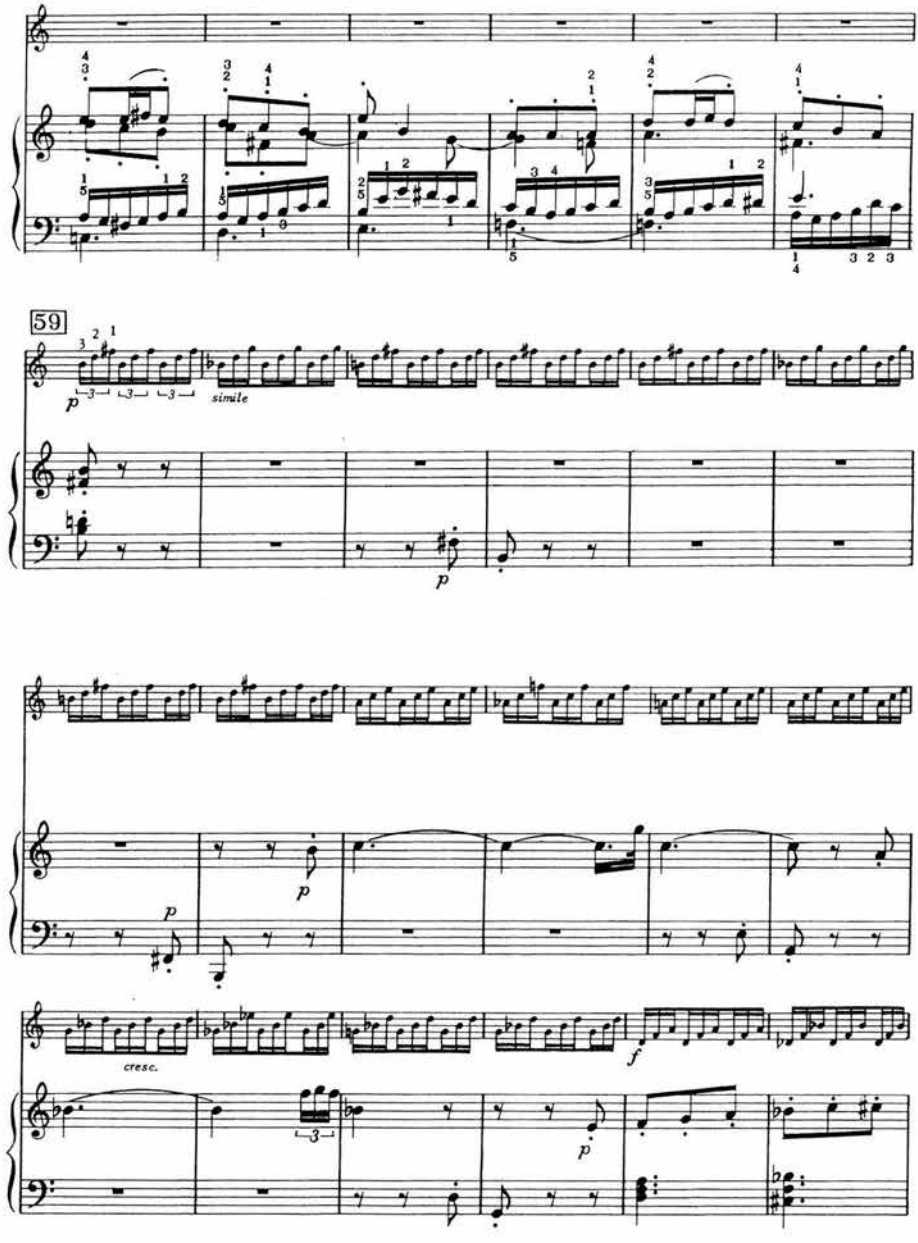


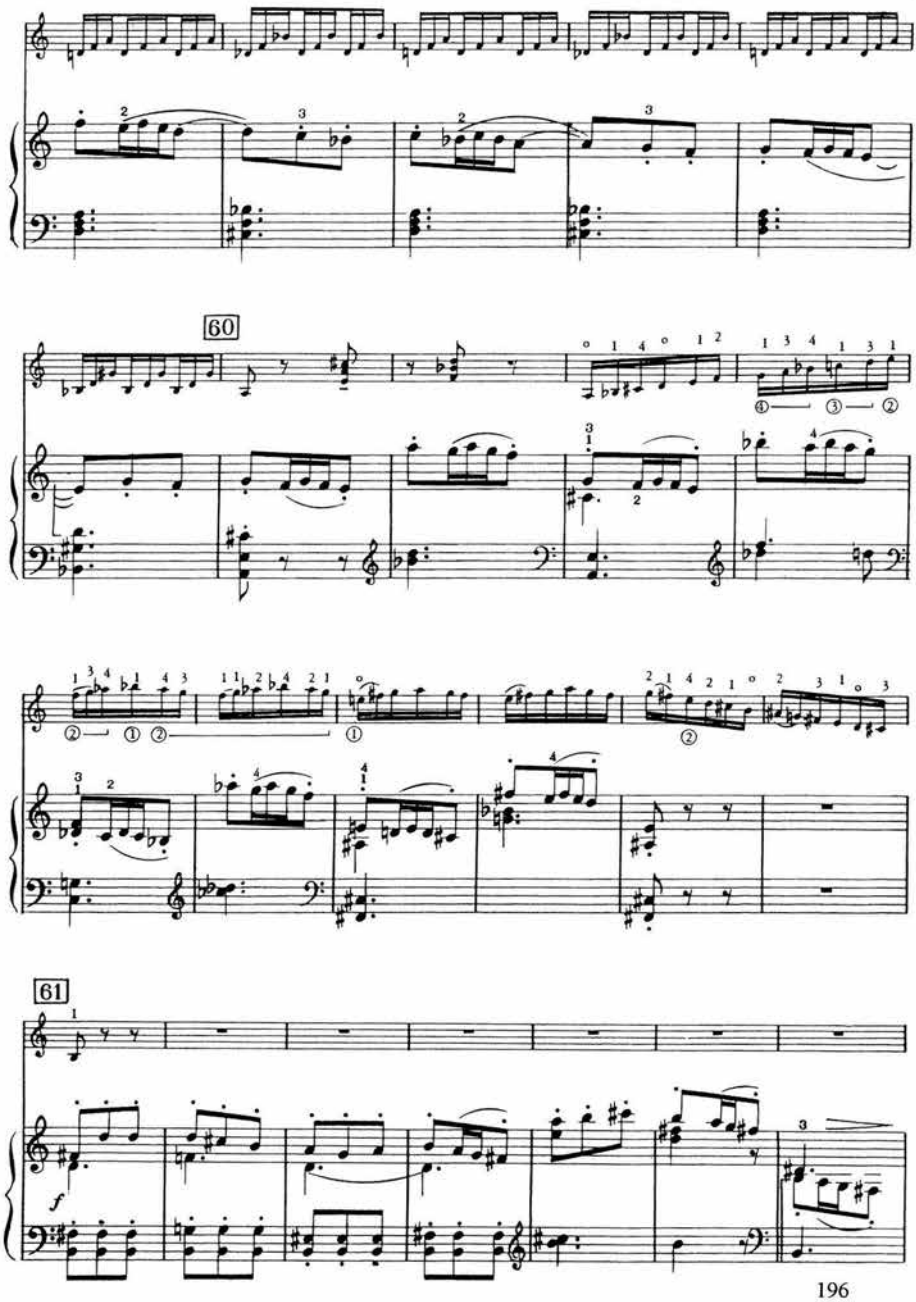


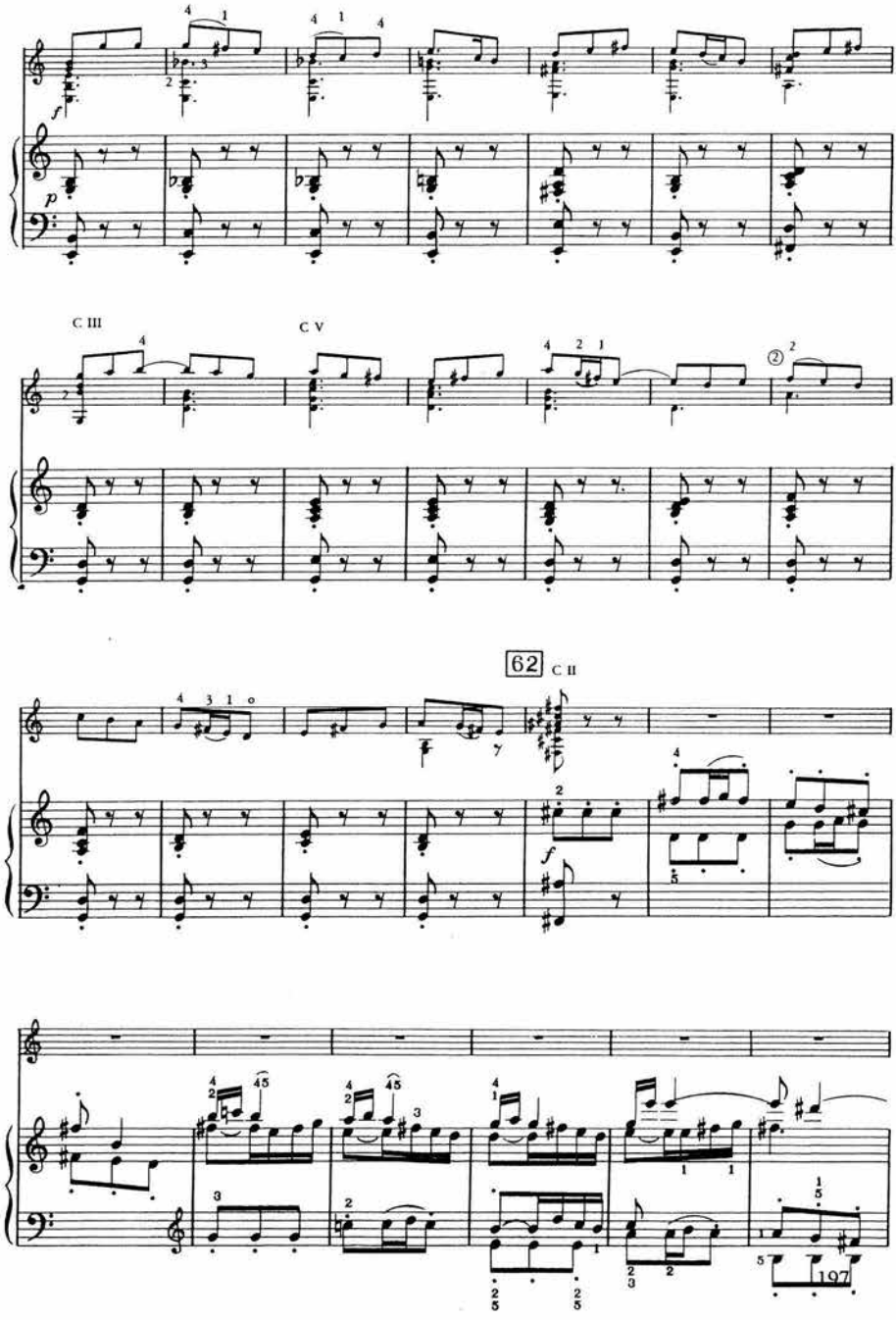

cresc.
cresc.

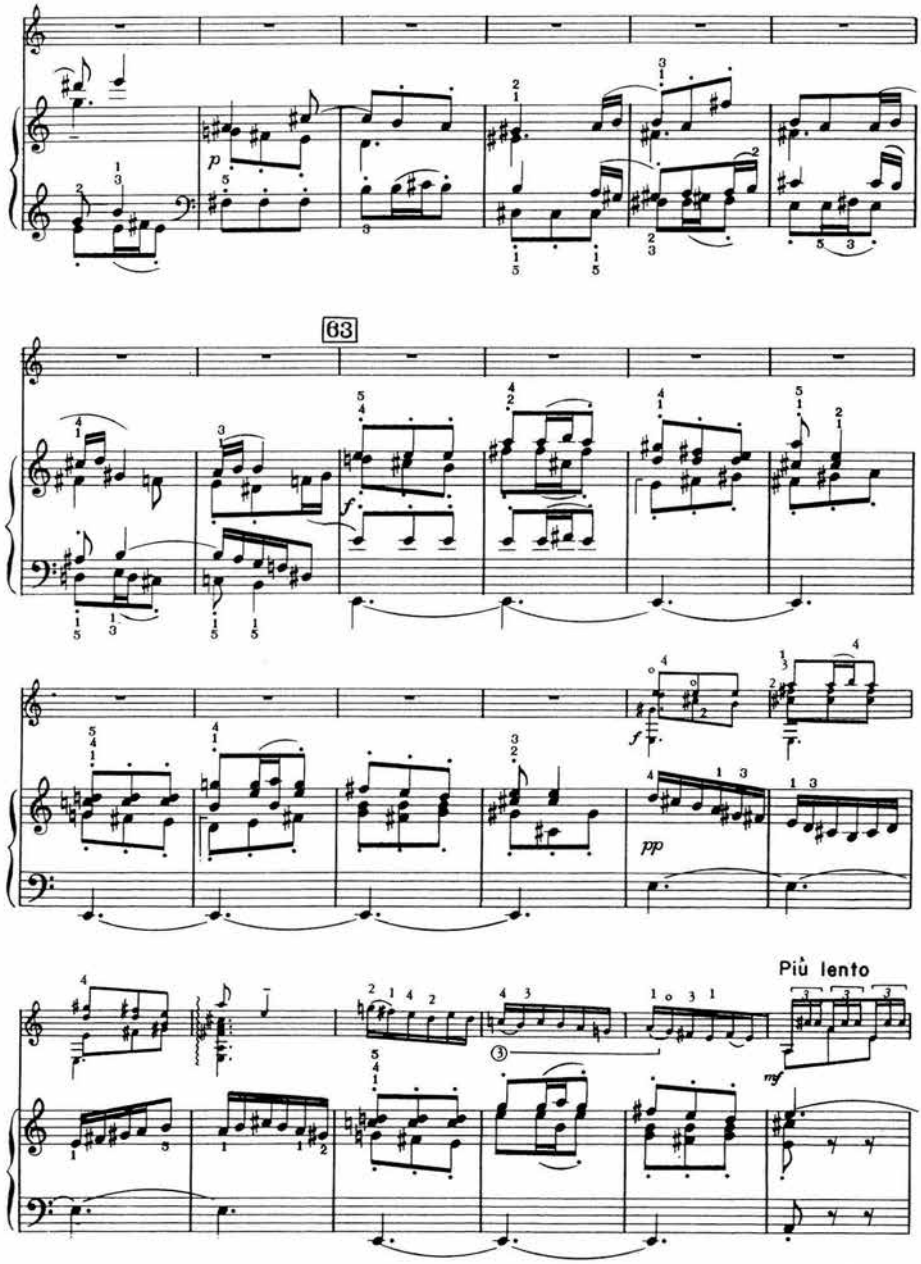

ff
f
dim.
poco rall.
dim.
p
dim.
pp
57
a tempo
f
p
C III

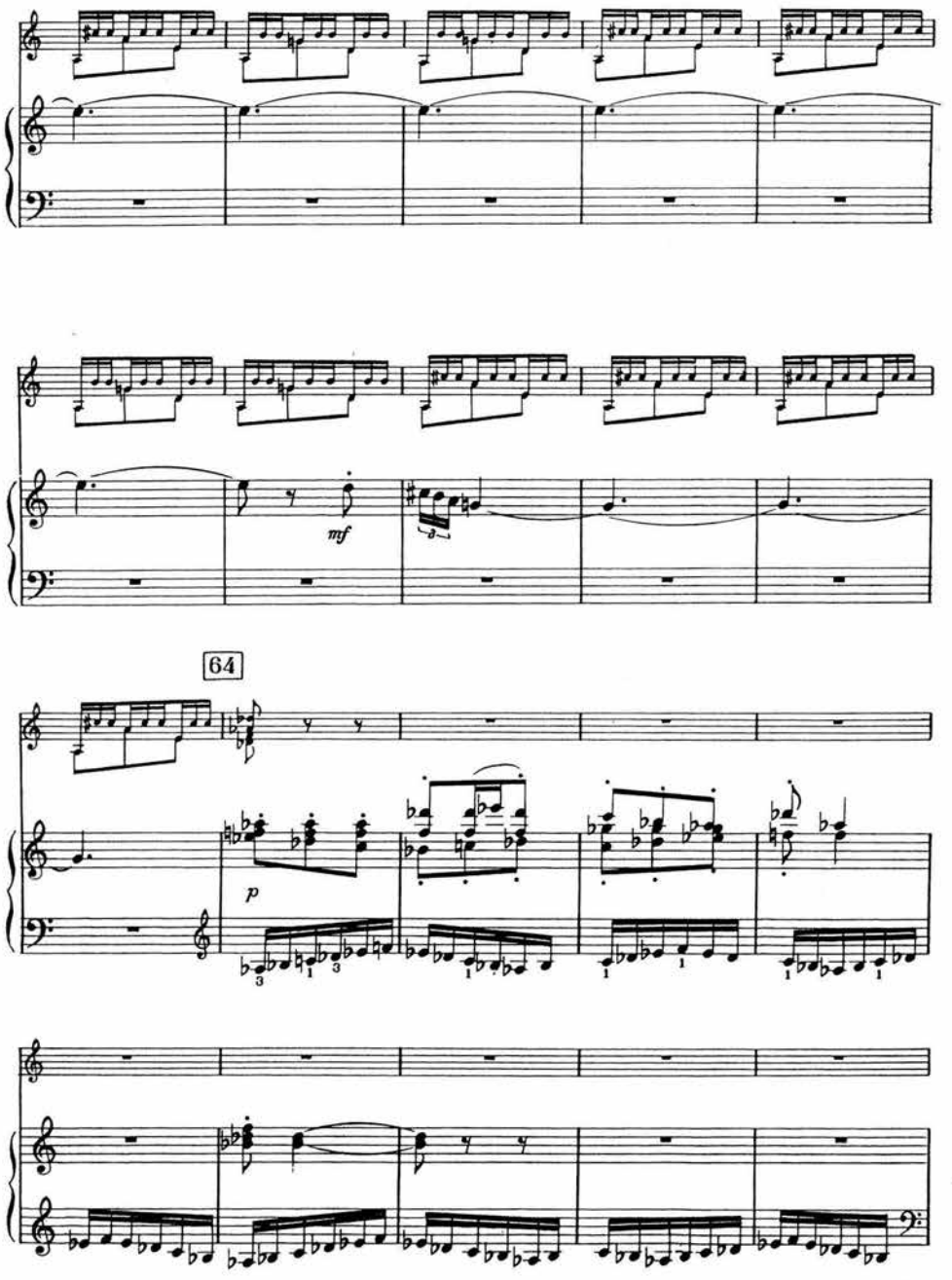

cresc.
ff
C III
C I
C V
58
f

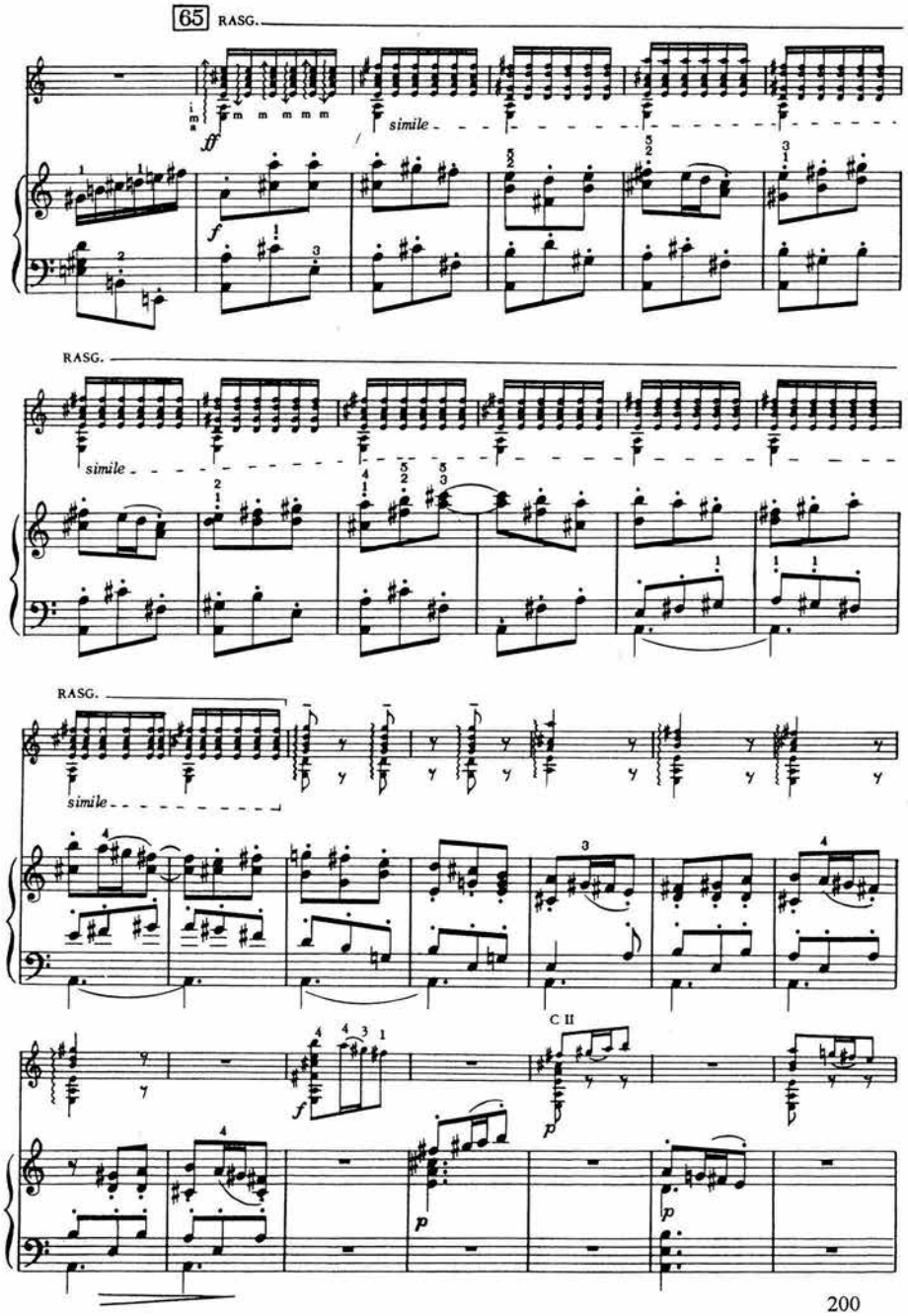

59
simile
cresc.

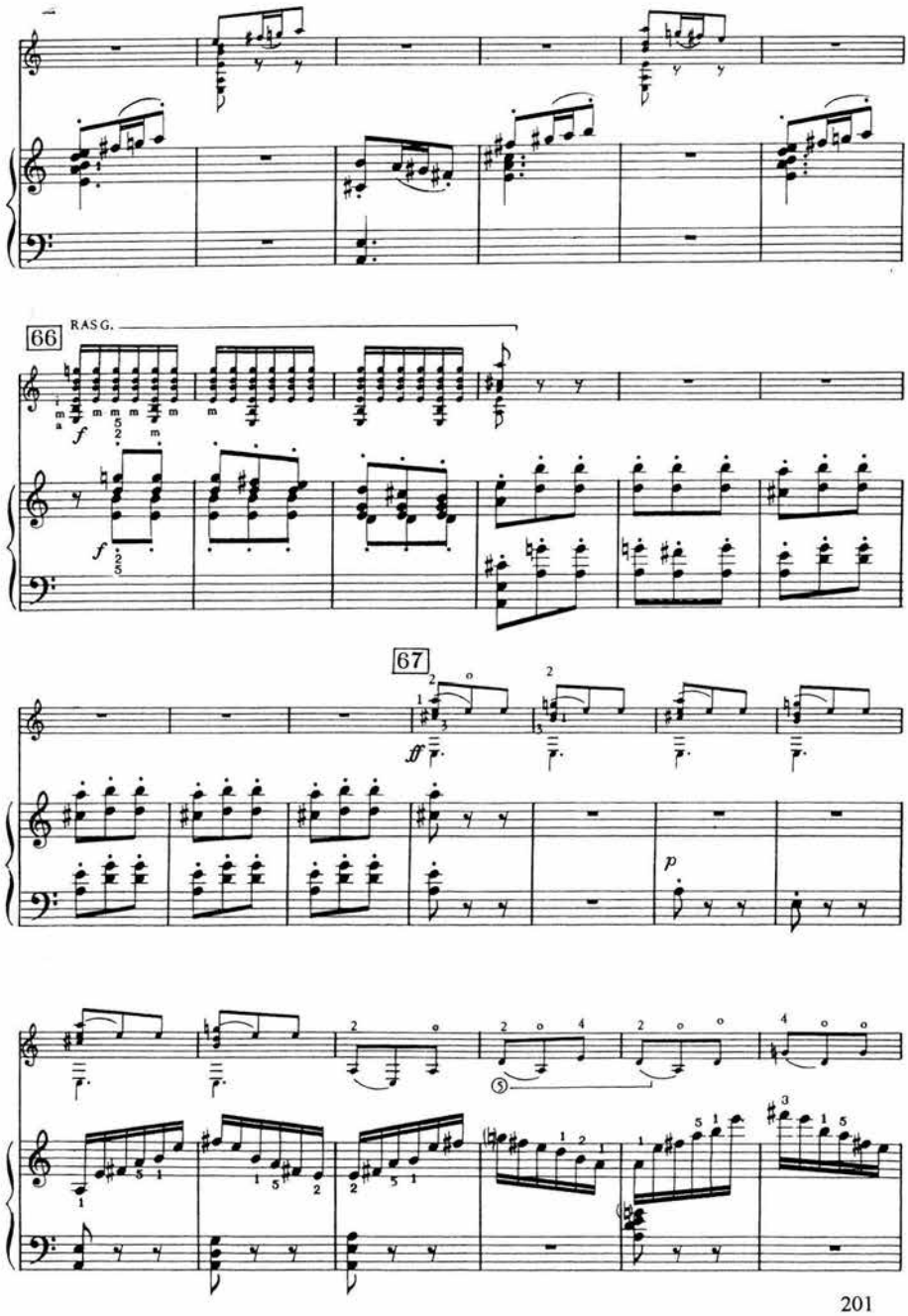

60
61
f

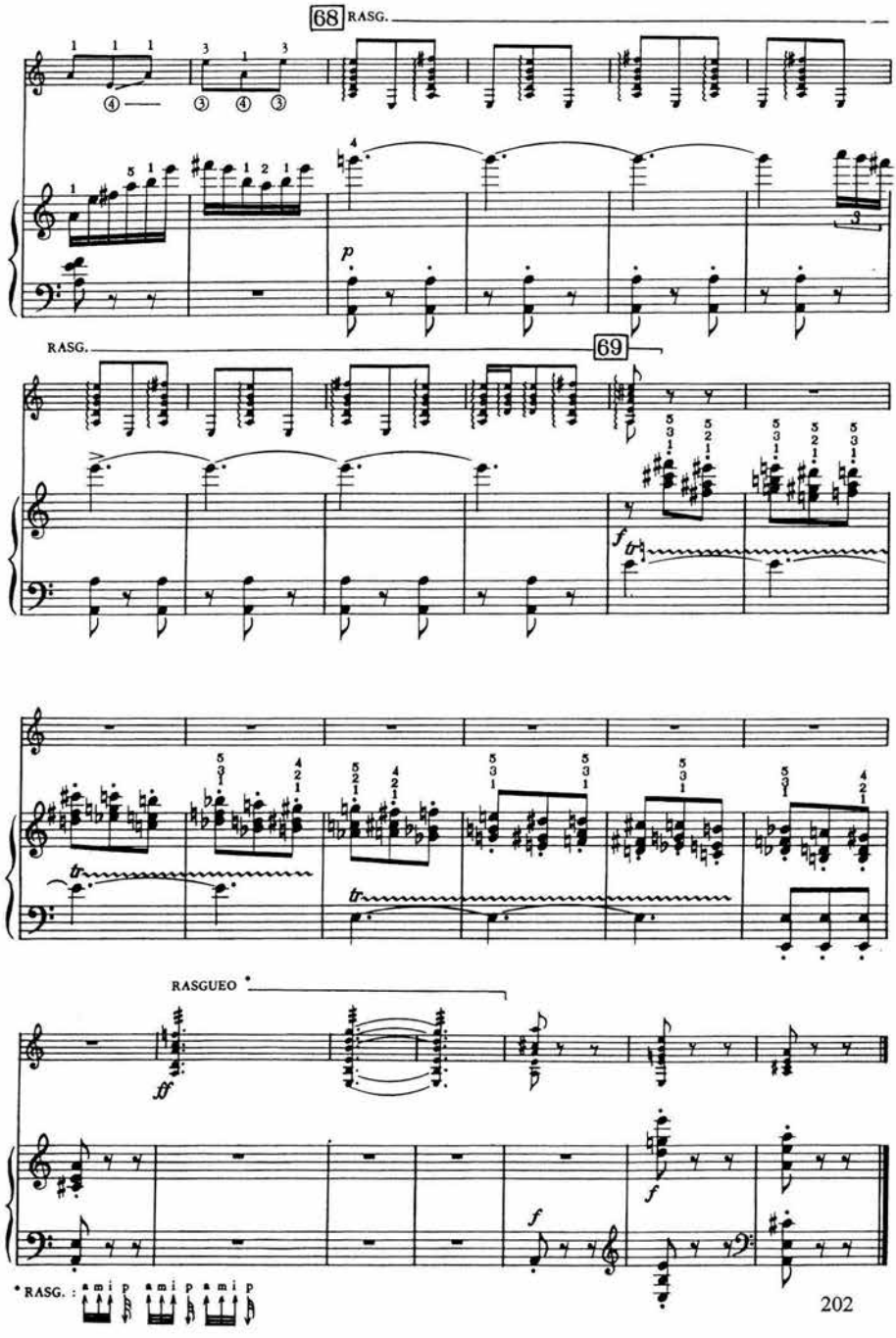

C III
C V
62
C II
197


63
Più lento

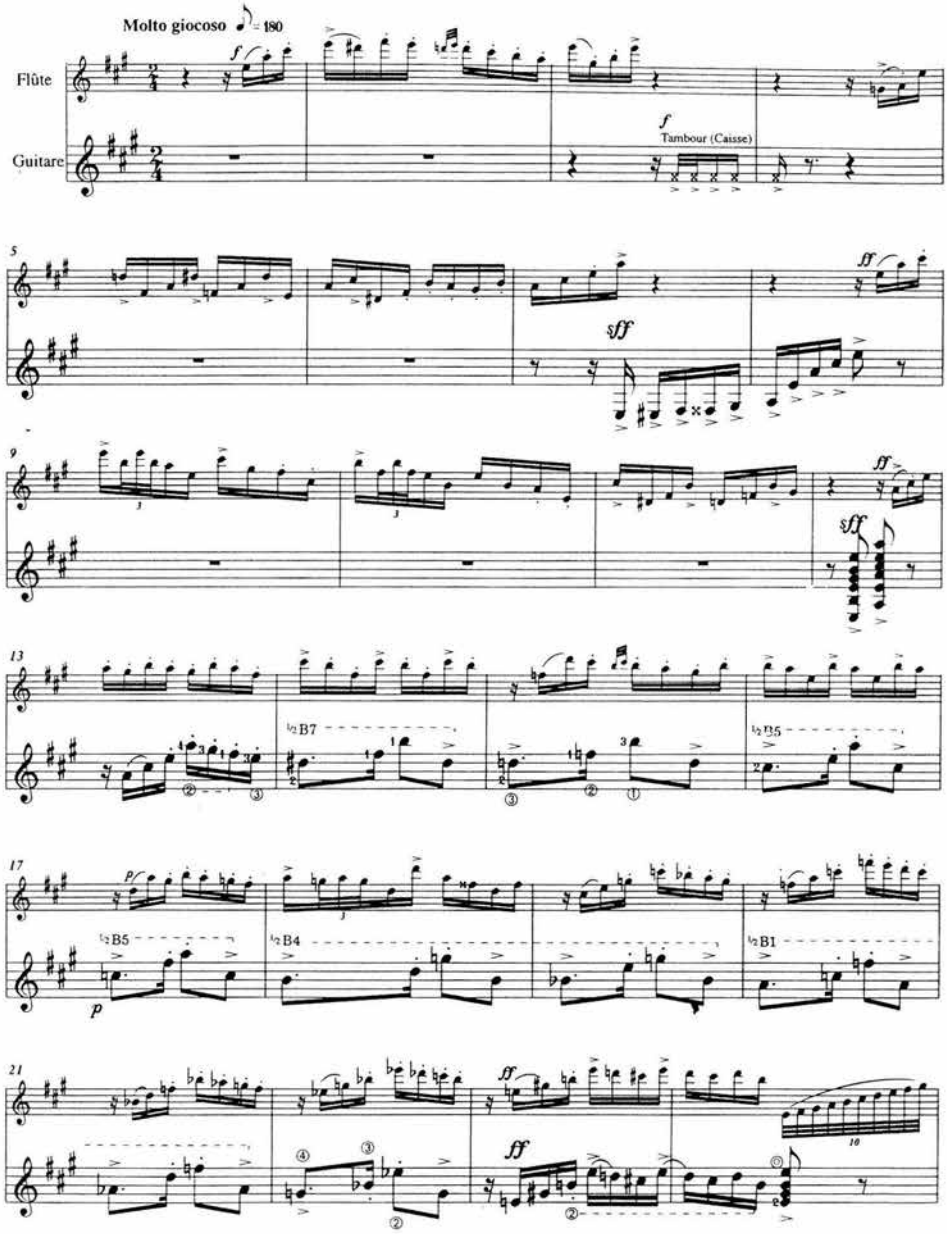

mf
64
p


65 RASG.
simile
RASG.
simile
RASG.
simile
C II


66
RASG.
67

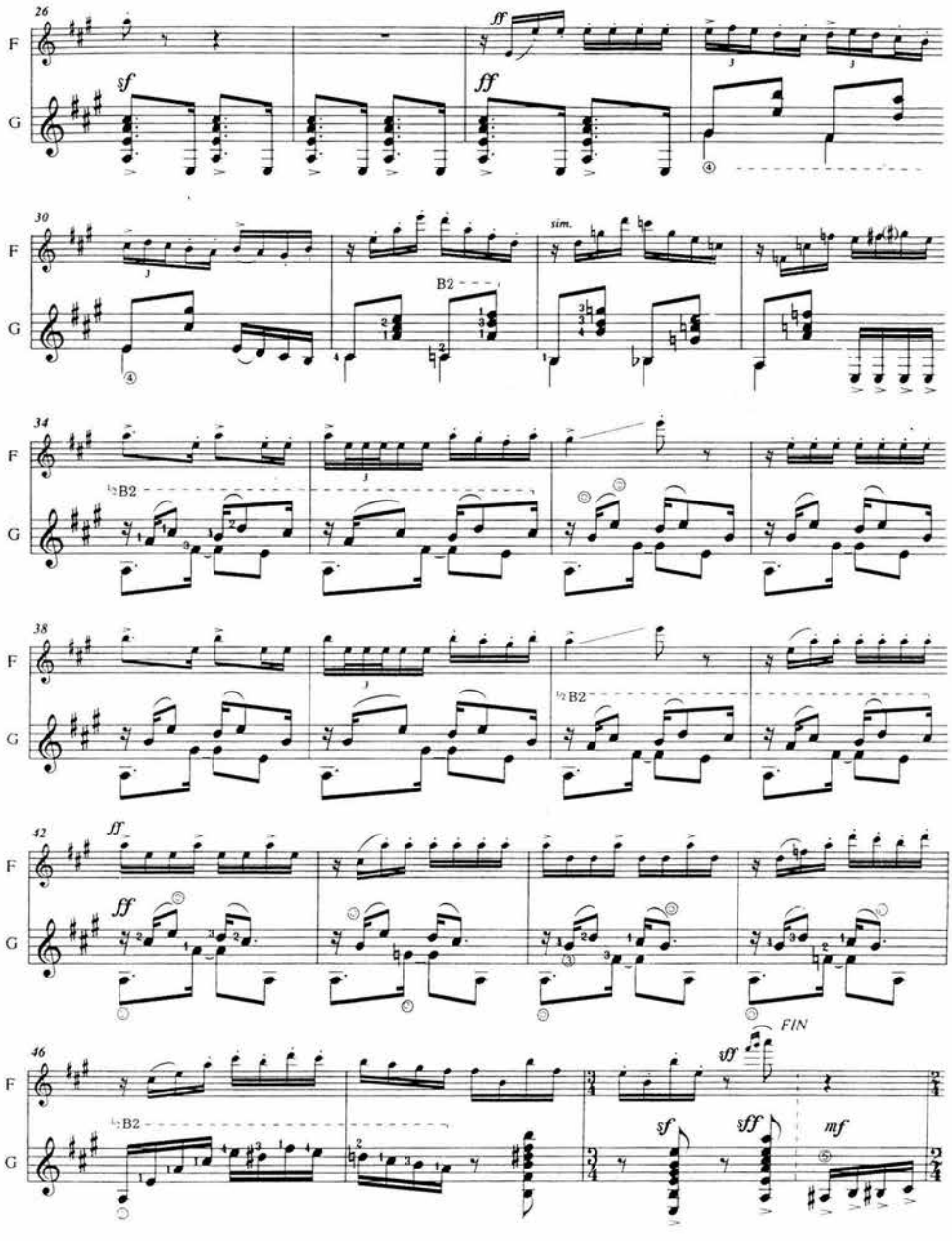

68
RASG.
p
RASG.
69
f
tr
RASGUEO
ff
f
* RASG. : a m i p a m i p a m i p

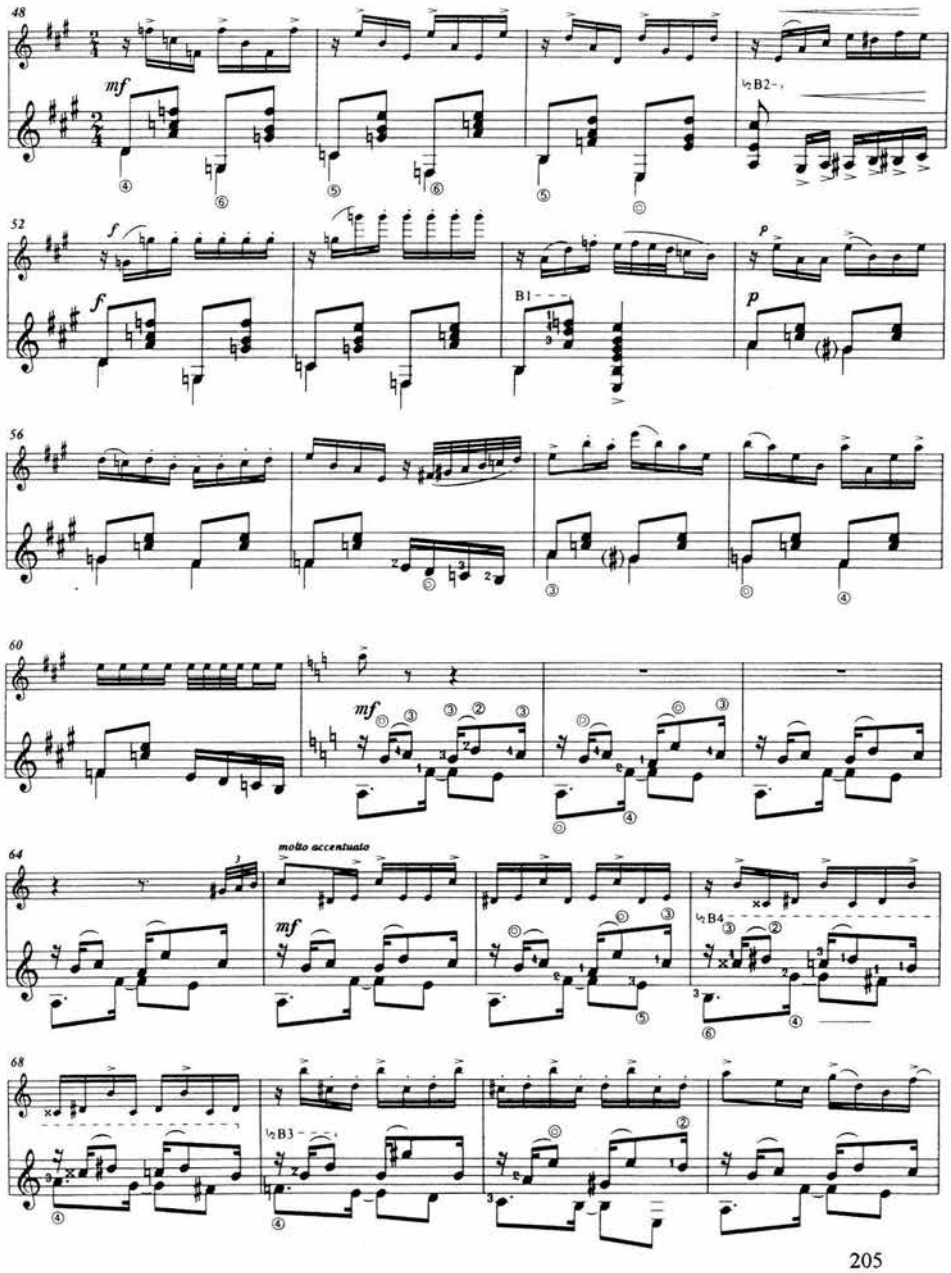
Bordel-1900

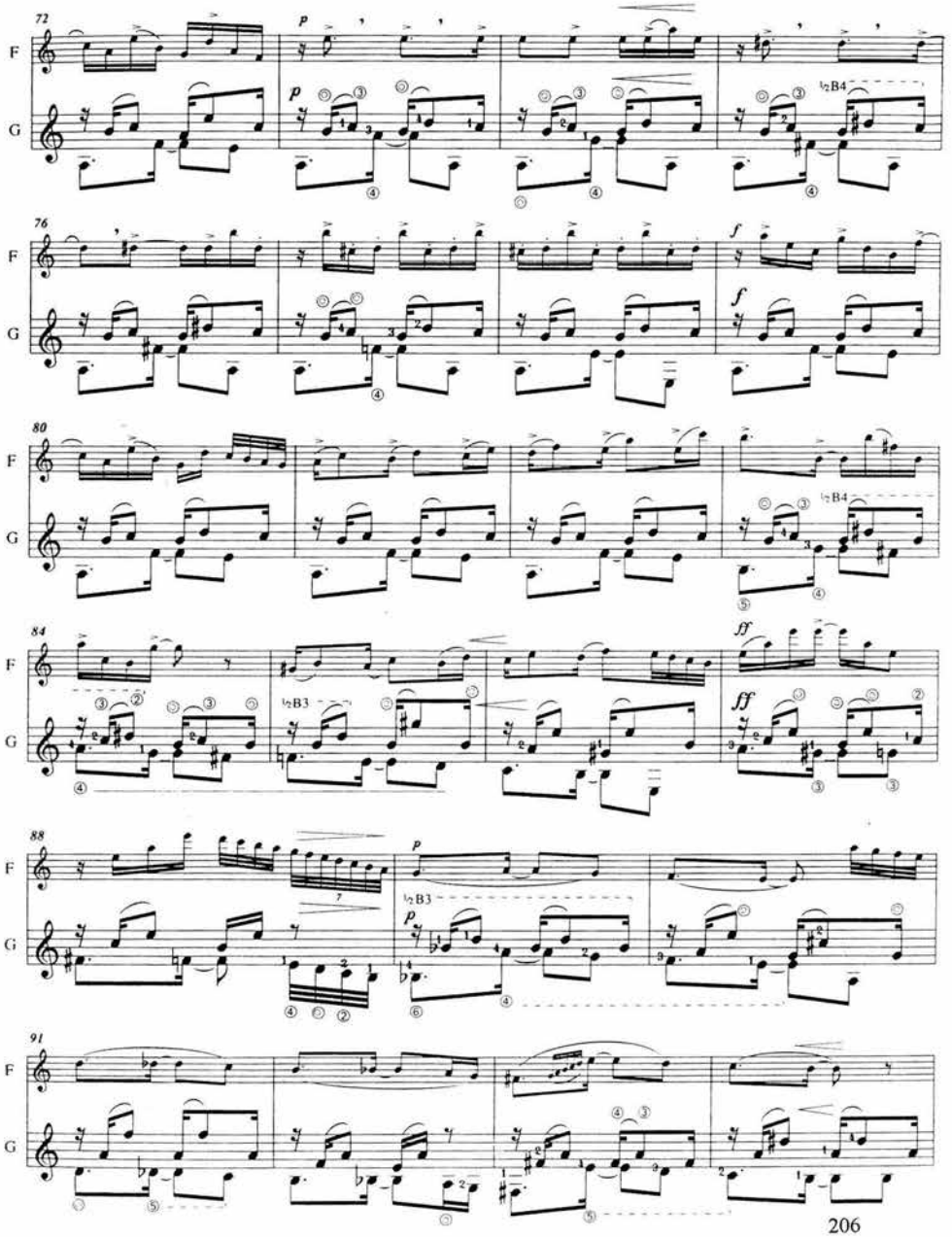


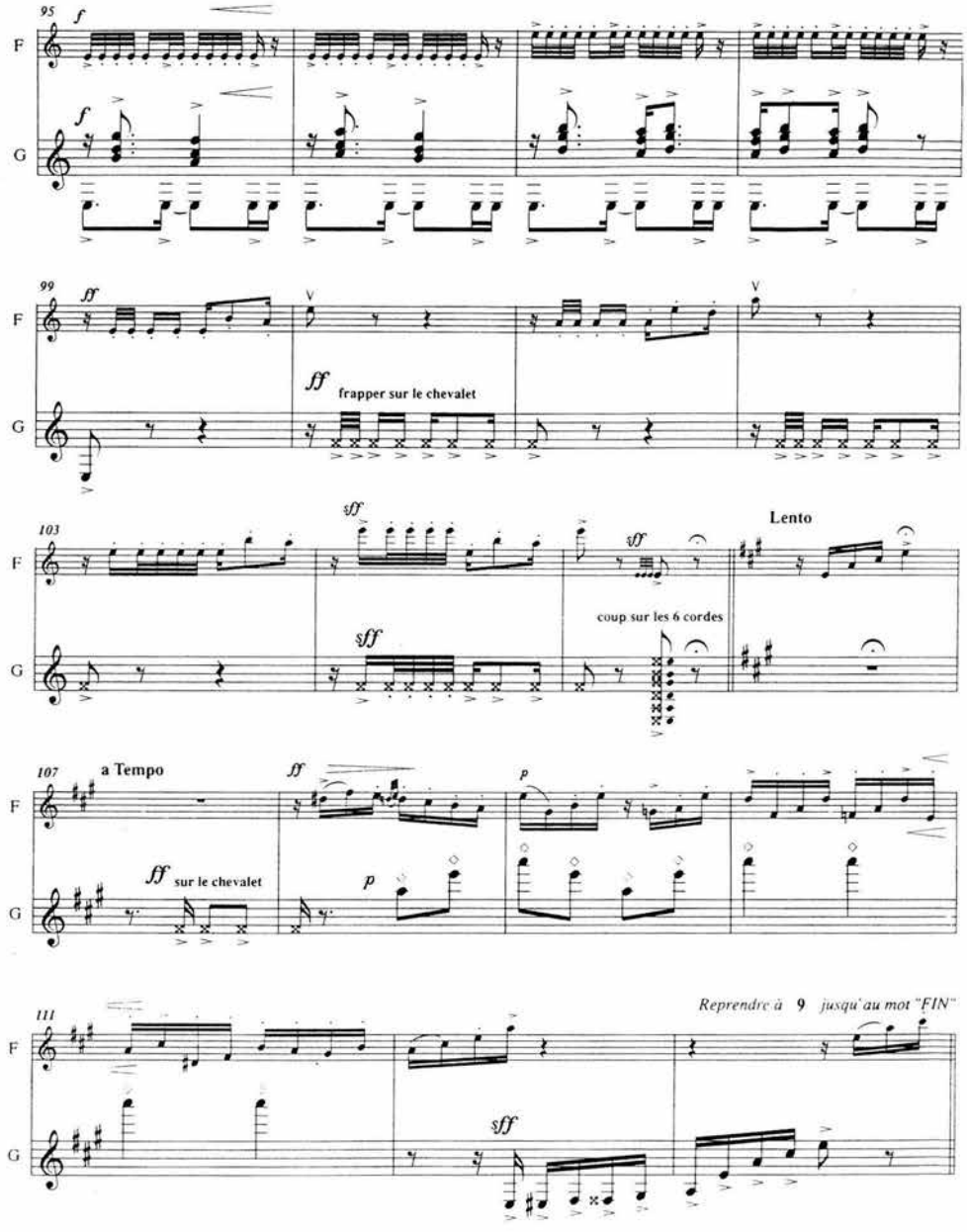
© Copyright 1986 by Editions Henry LEMOINE
17 Rue Pigalle, 75009 Paris

Tous droits réservés pour tous pays.

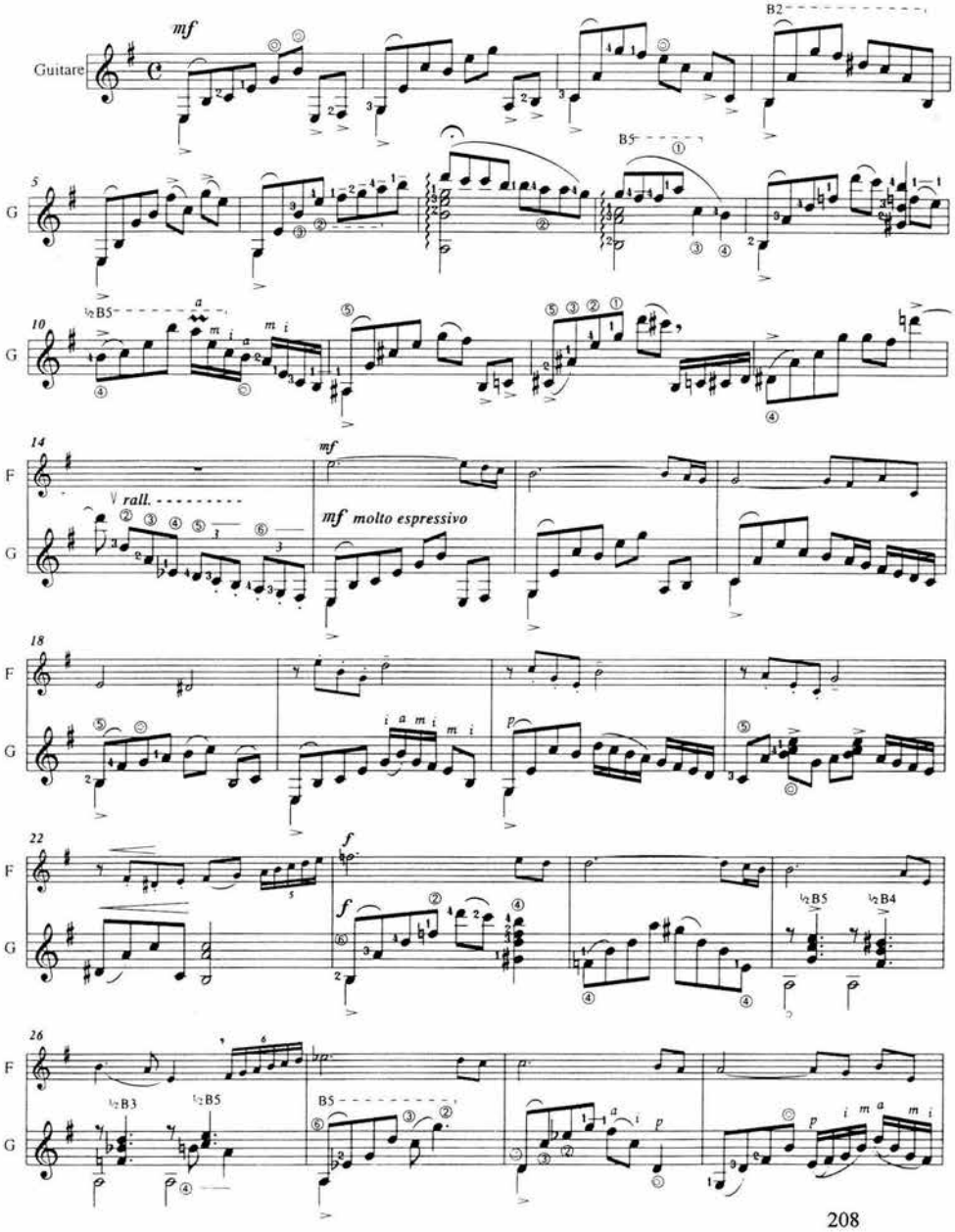

26
F
G
sf
ff
ff
30
F
G
B2
sim.
34
F
G
½B2
38
F
G
½B2
42
F
G
ff
ff
46
F
G
½B2
FIN
sff
sf
sff
mf

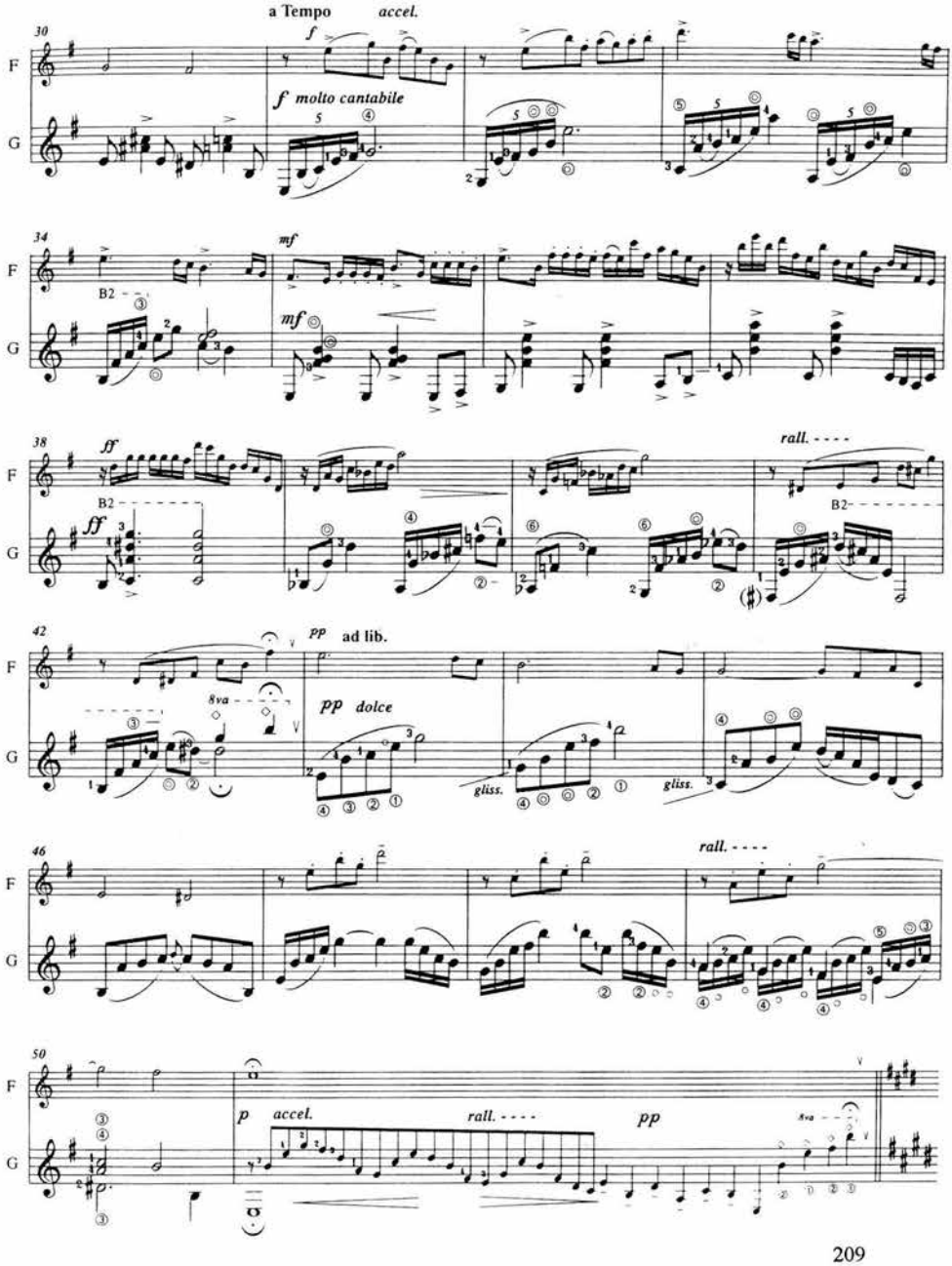

48
F
G
mf
½B2
52
f
B1
p
56
60
molto accentuato
½B4
68
½B3

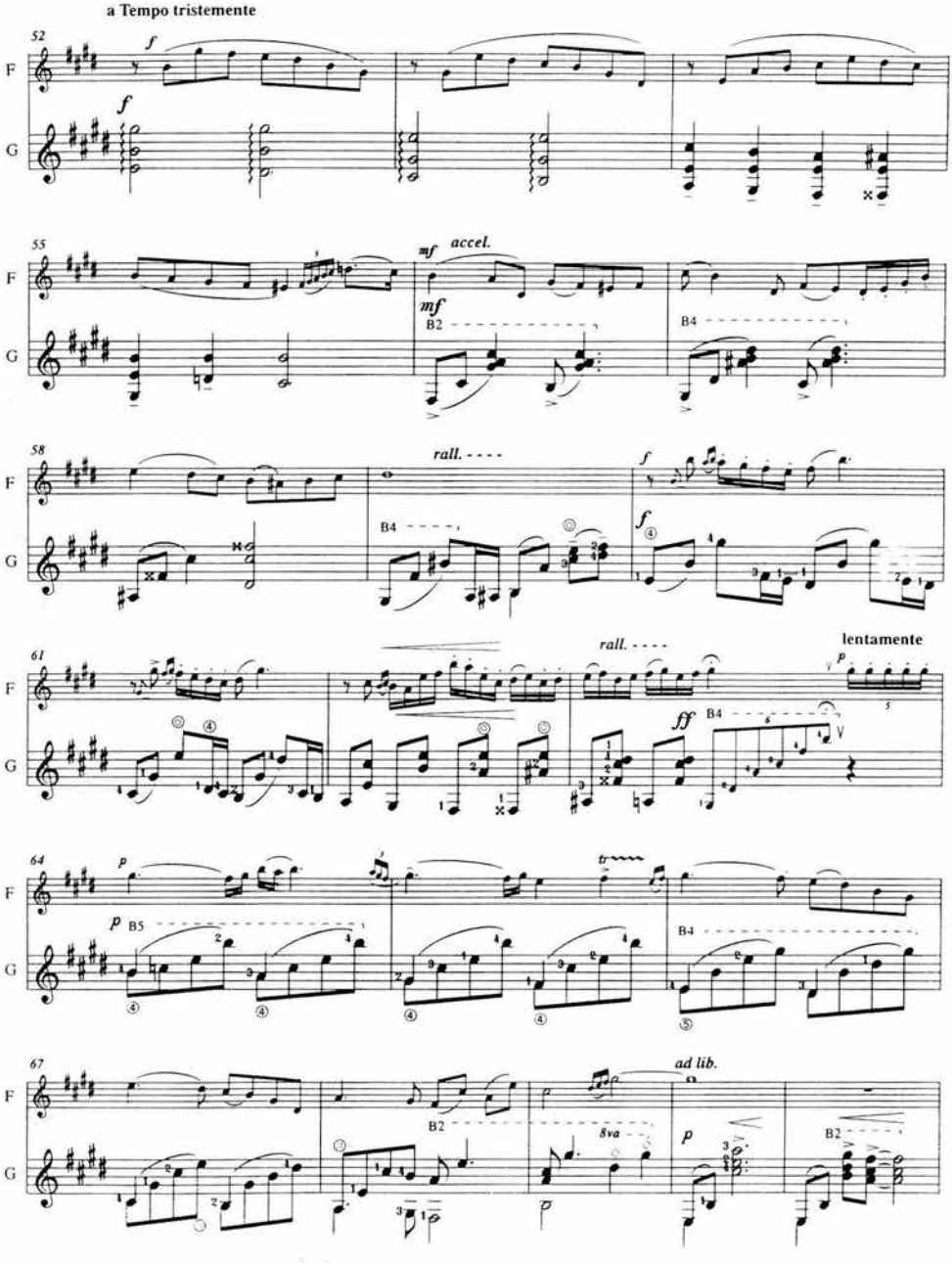

72
F
G
p
½B4
76
f
80
84
ff
½B3
88
91

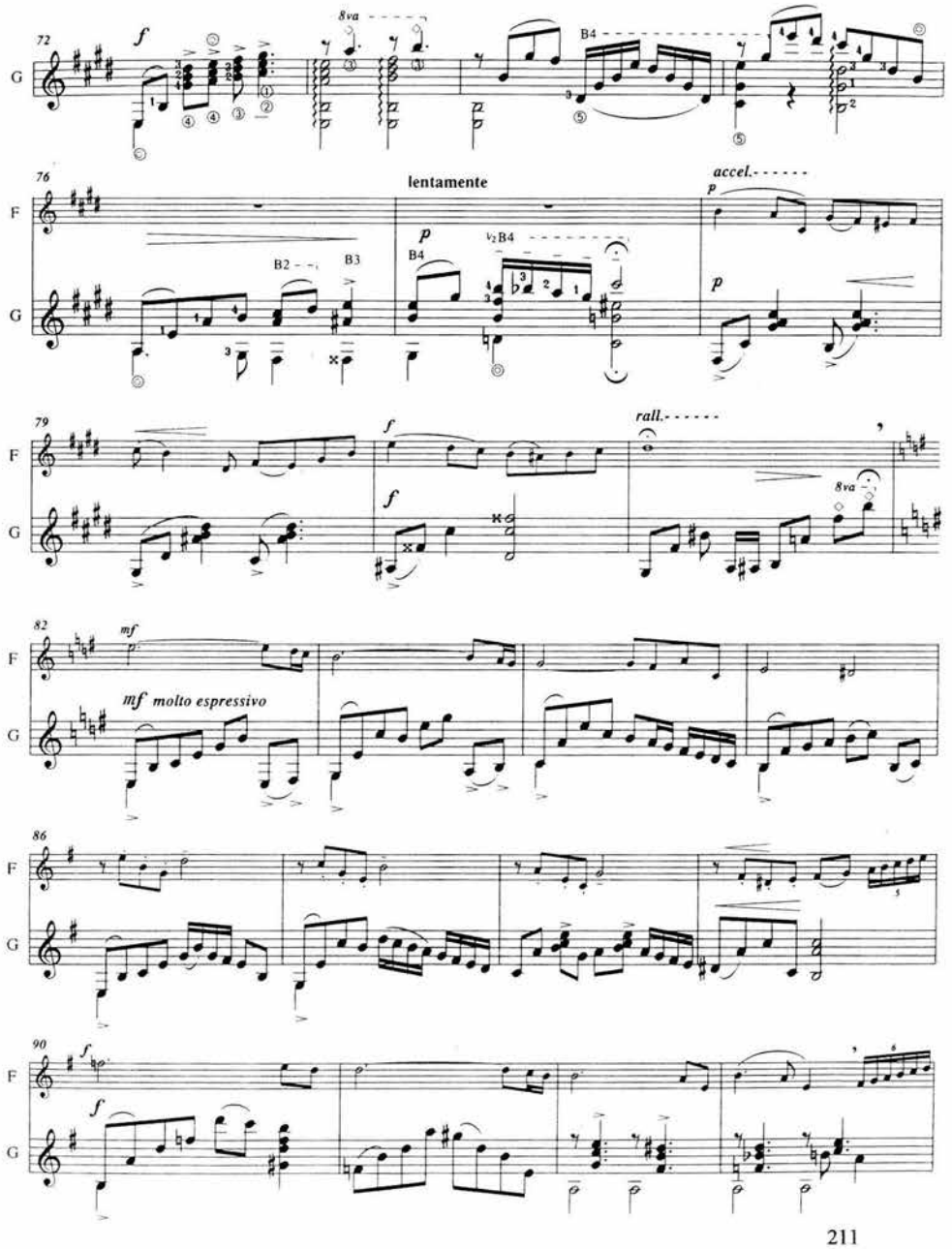

95
f
F
G
99
ff
V
frapper sur le chevalet
103
sff
Lento
coup sur les 6 cordes
107
a Tempo
sur le chevalet
p
111
Reprendre à 9 jusqu'au mot "FIN"

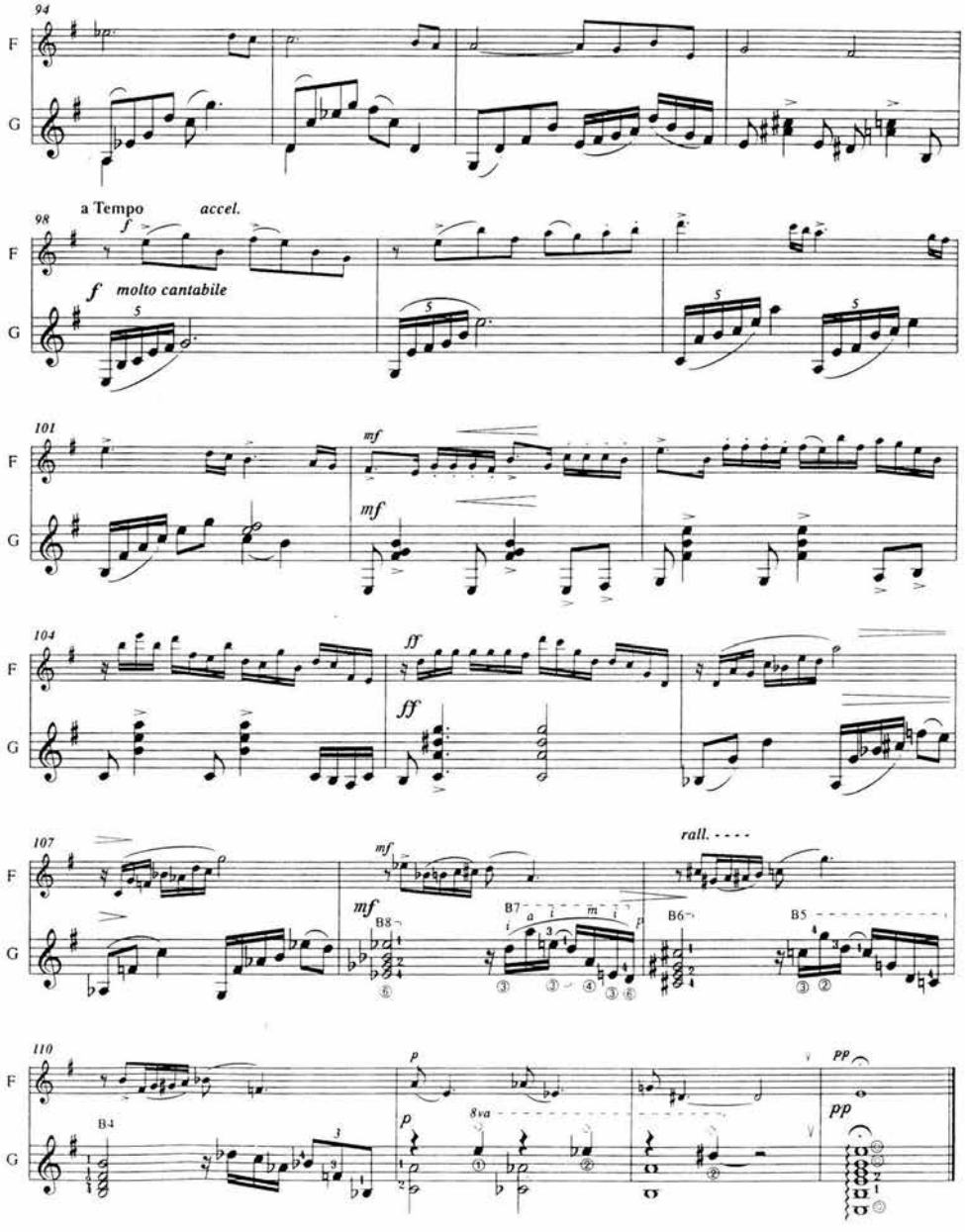
Café 1930



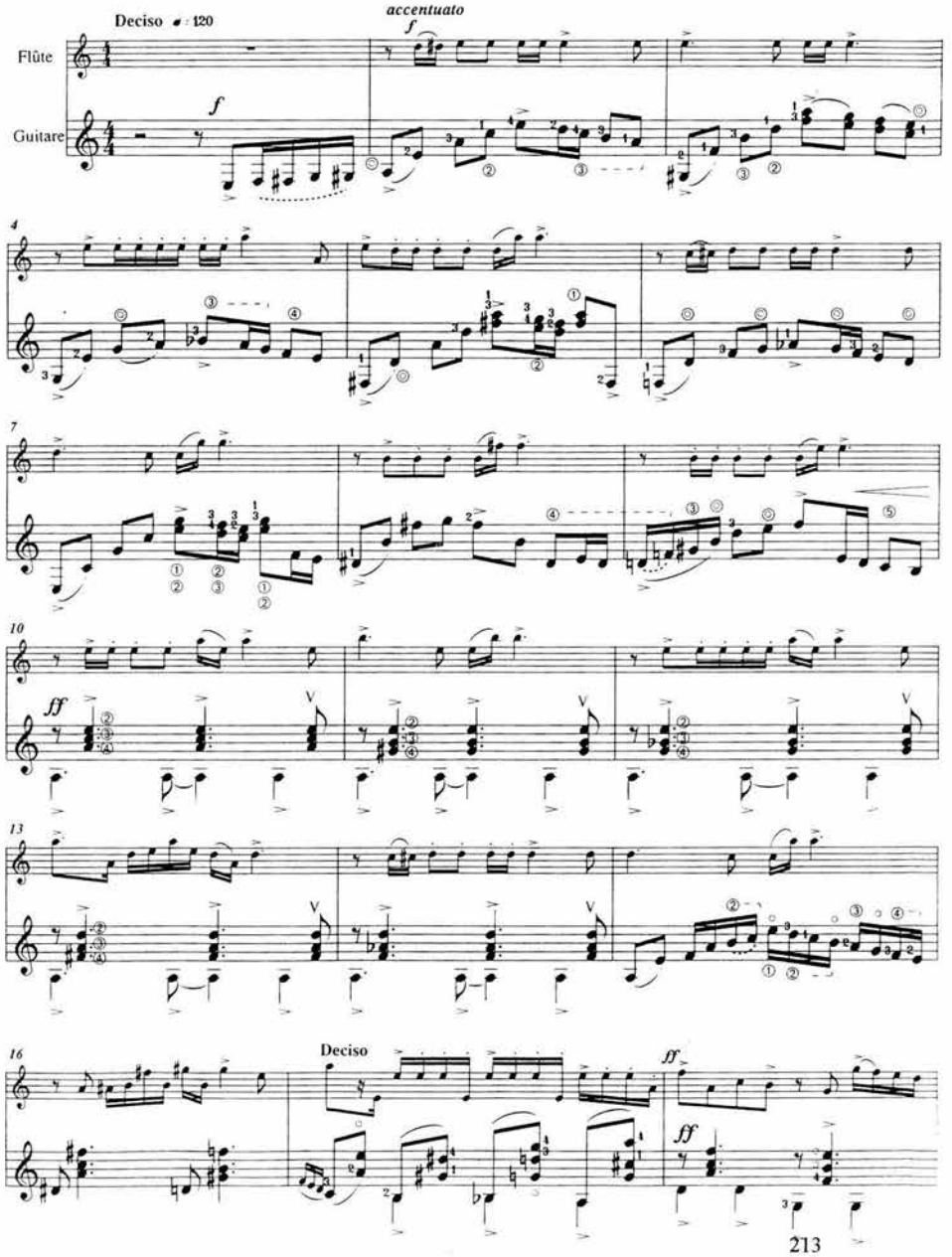

a Tempo
accel.
30
F
G
f
f molto cantabile
34
mf
B2
38
ff
rall.
42
pp
ad lib.
8va
pp dolce
gliss.
46
50
p
accel.
rall.
pp

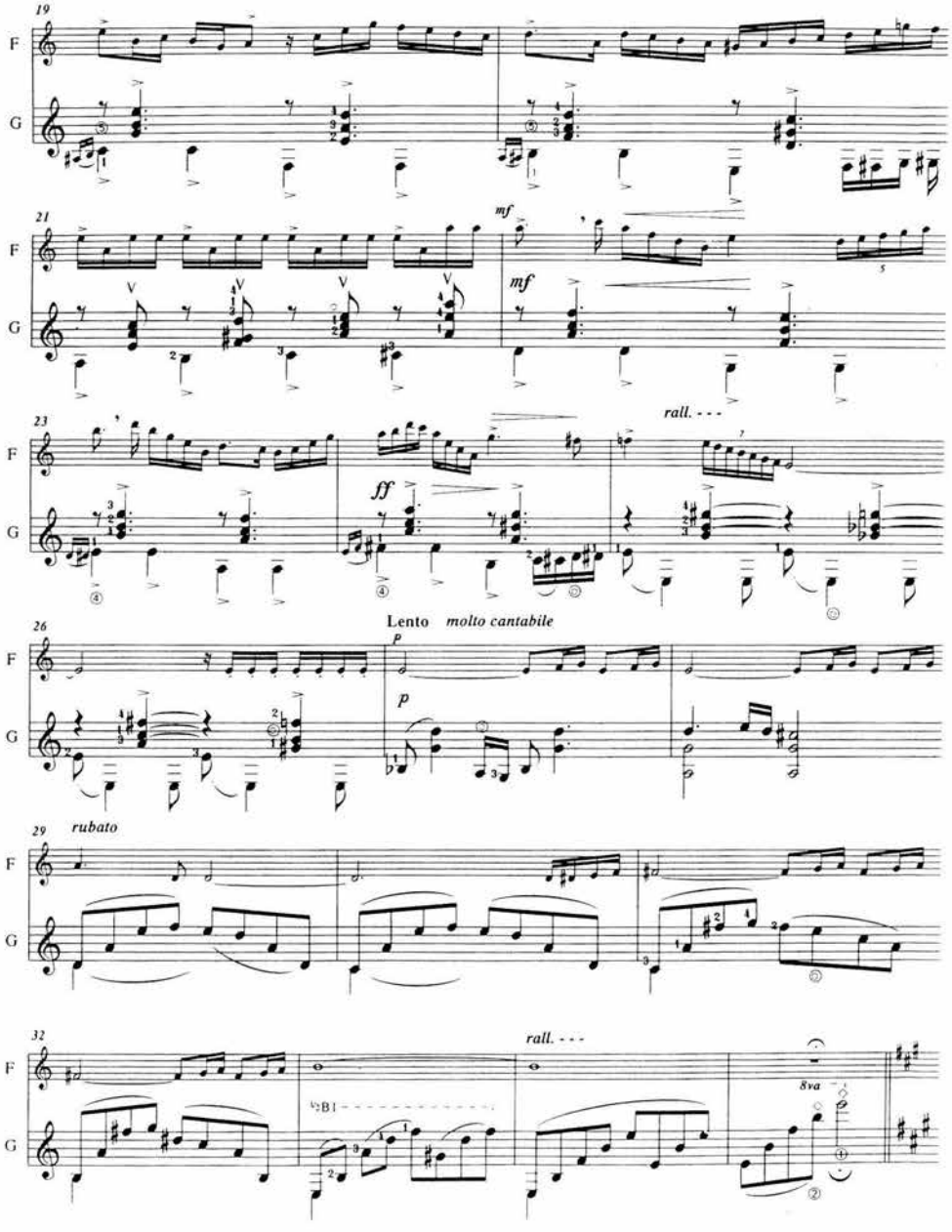

a Tempo tristemente
52
f
F
G
55
mf
accel.
B2
B4
58
rall.
B4
61
rall.
lentamente
ff
64
B5
B4
67
ad lib.
8va
B2

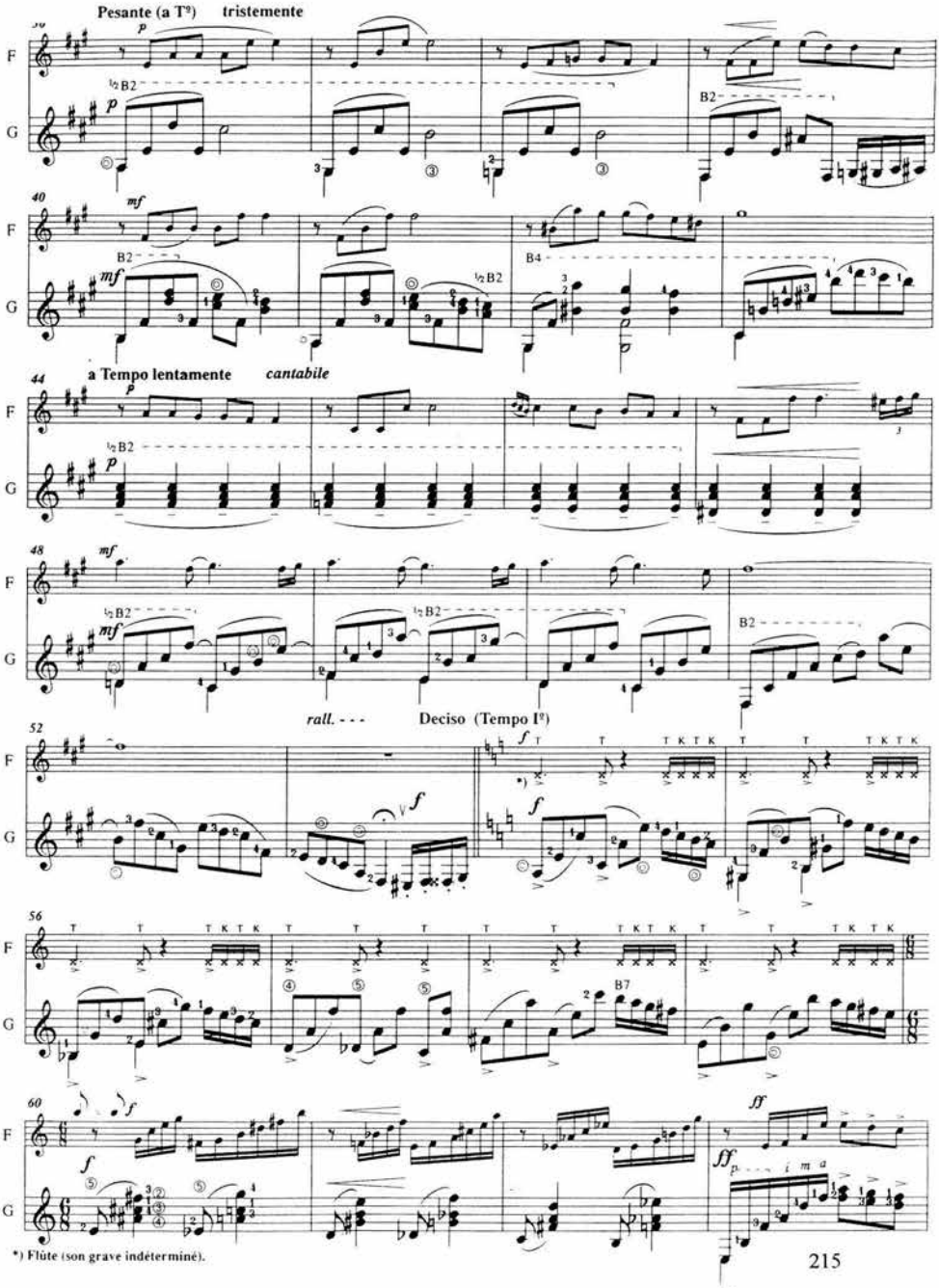

72
f
8va
B4
G
76
lentamente
accel.
p
B2
B3
B4
½B4
F
G
79
f
rall.
8va
82
mf
mf molto espressivo
86
90


94
F
G
a Tempo
accel.
98
f
molto cantabile
101
mf
104
ff
107
rall.
B8
B7
B6
B5
110
B4
8va
pp

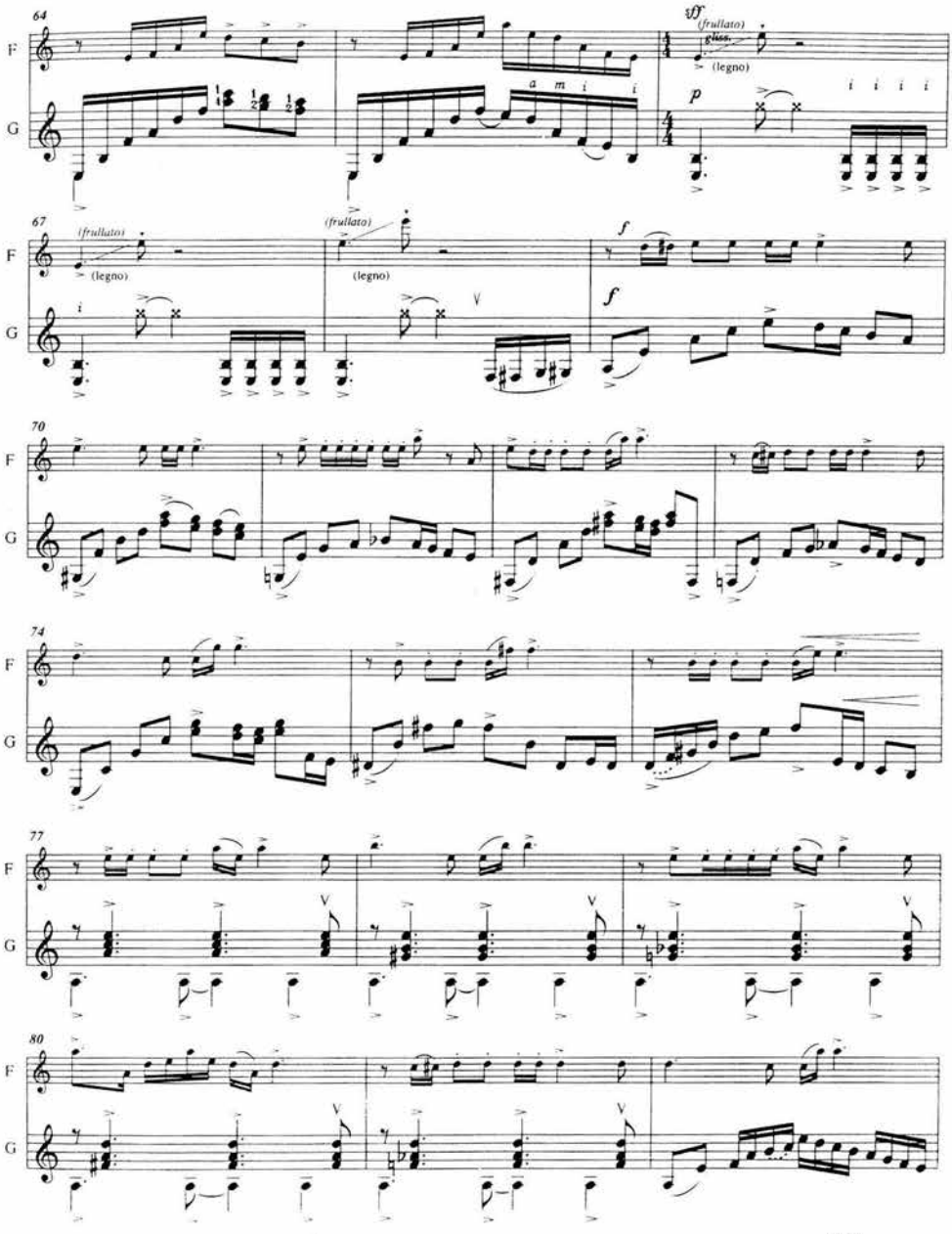
Nightclub 1960

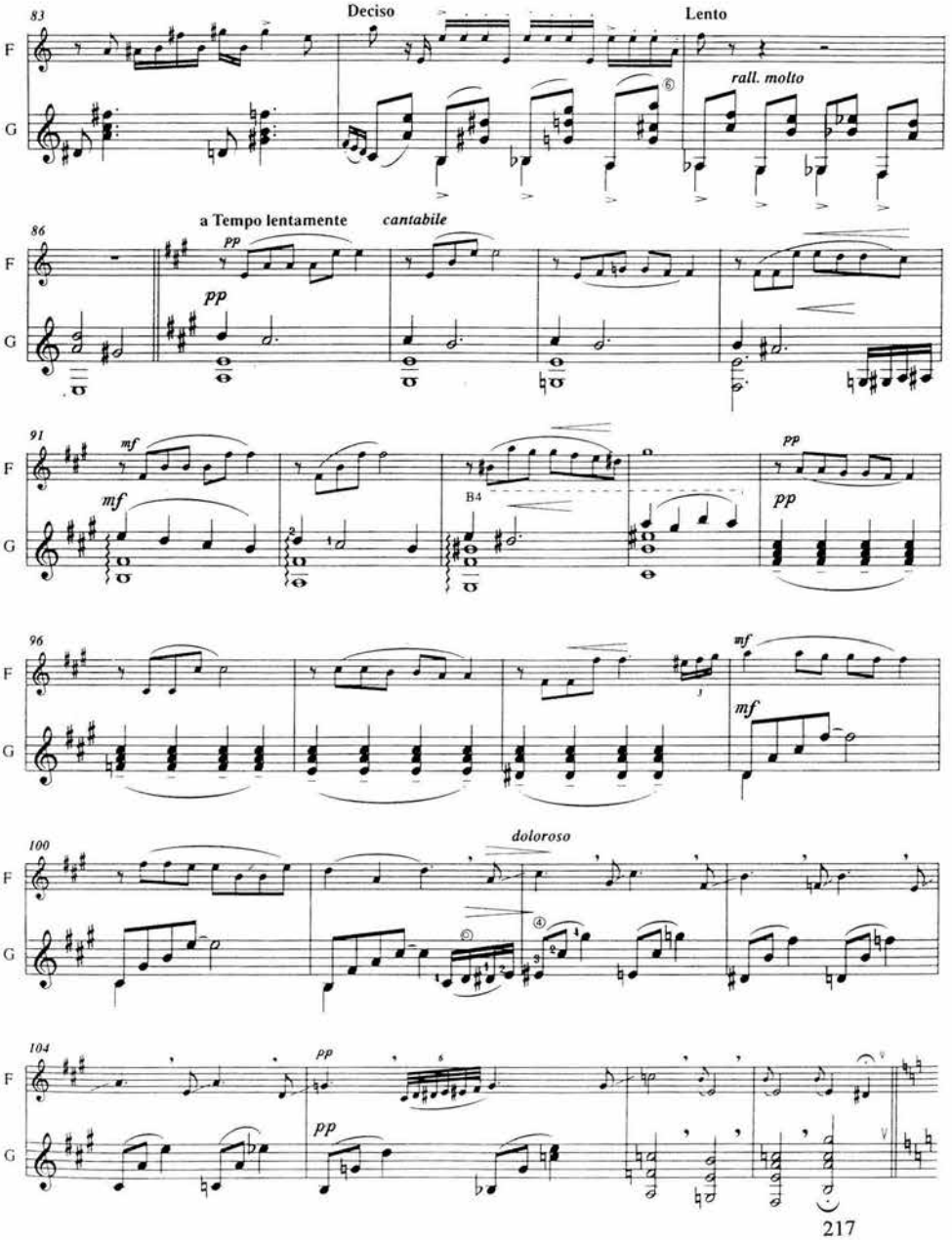


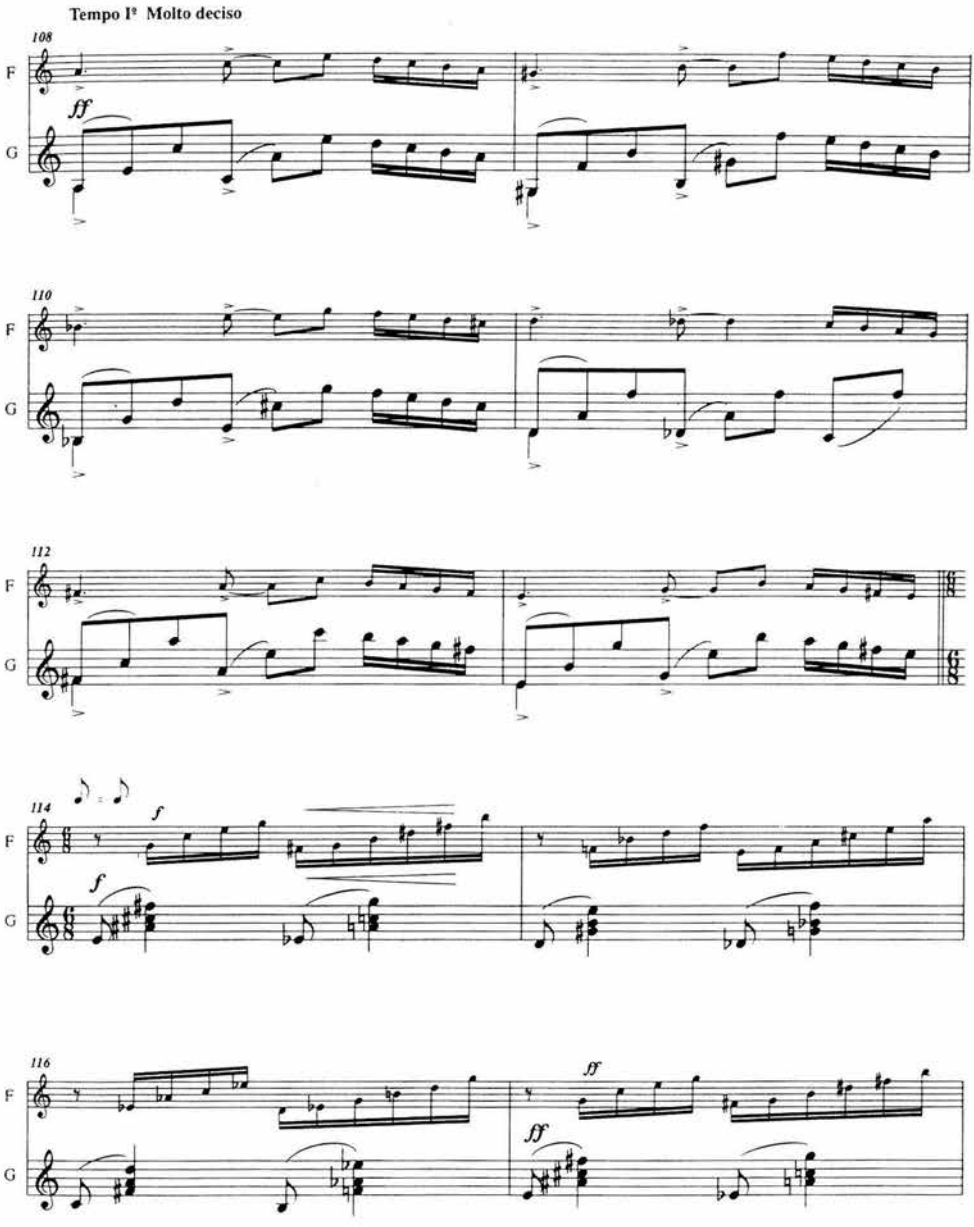

19
F
G
21
mf
mf
23
rall. - - -
ff
Lento molto cantabile
26
P
p
29
rubato
32
rall. - - -
8va

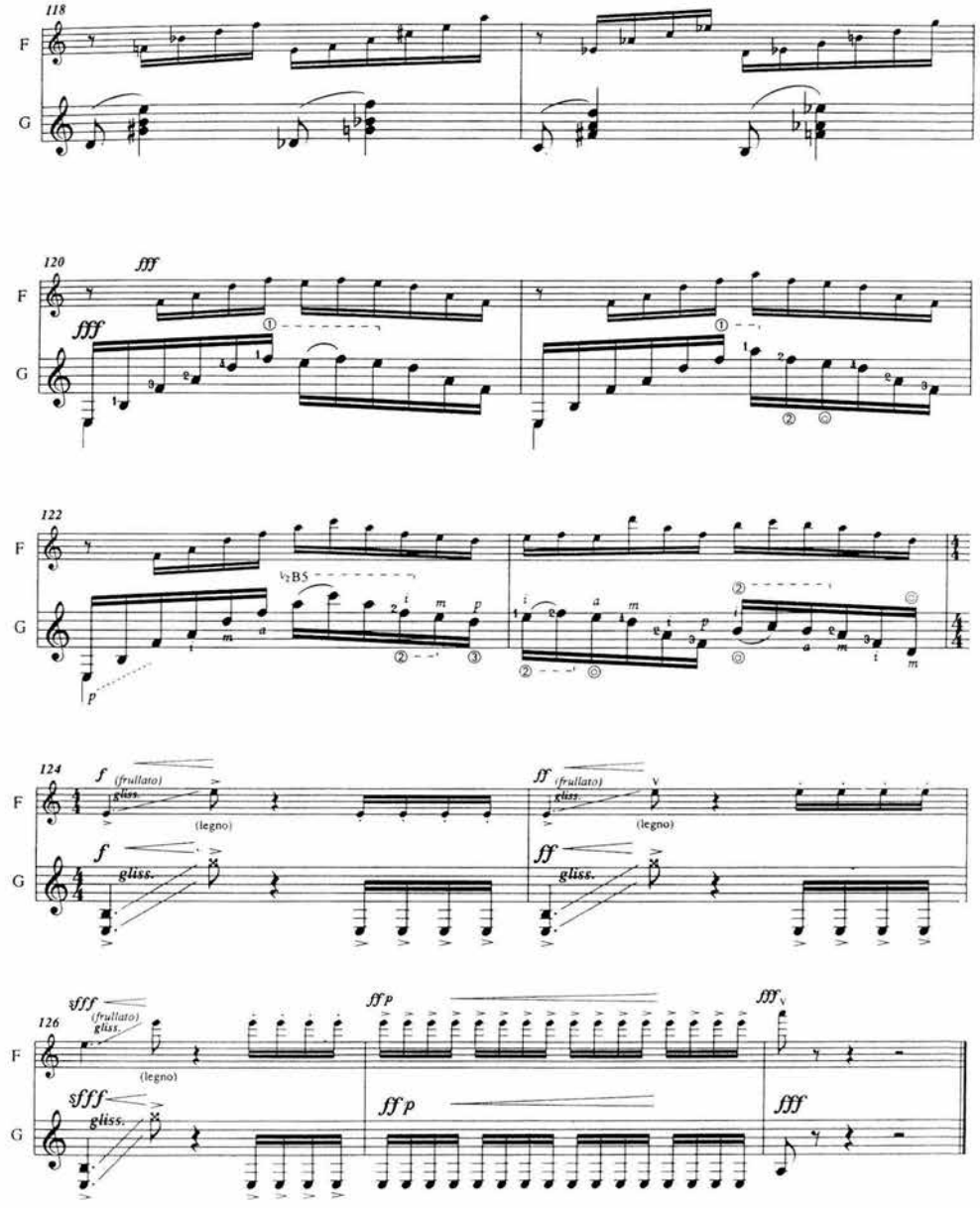


*) Flöte (son grave indéterminé).

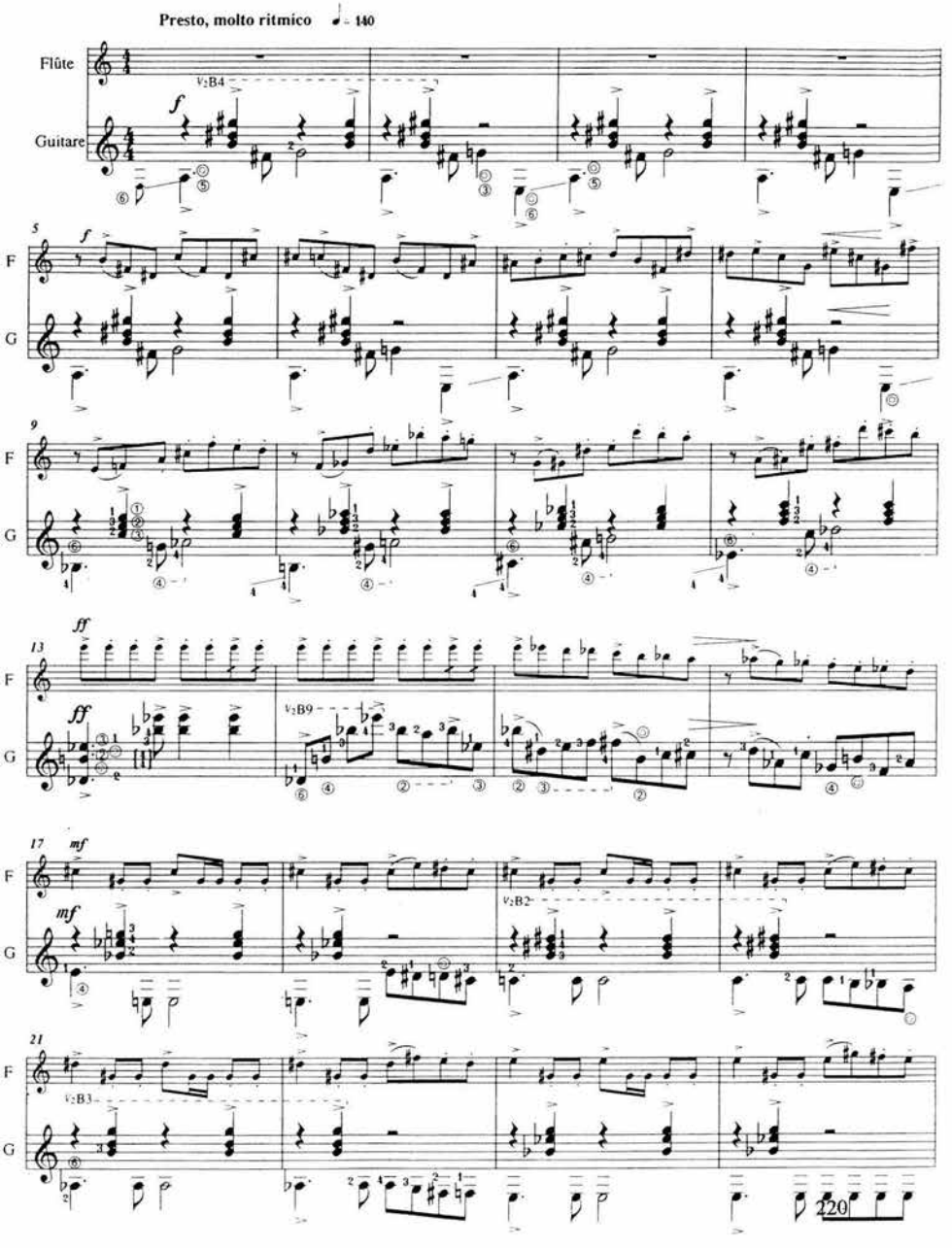

64
ff
(frullato)
gliss.
(legno)
p
a m i i
i i i i
67
(frullato)
(legno)
(frullato)
(legno)
f
f
70
74
77
80
F
G

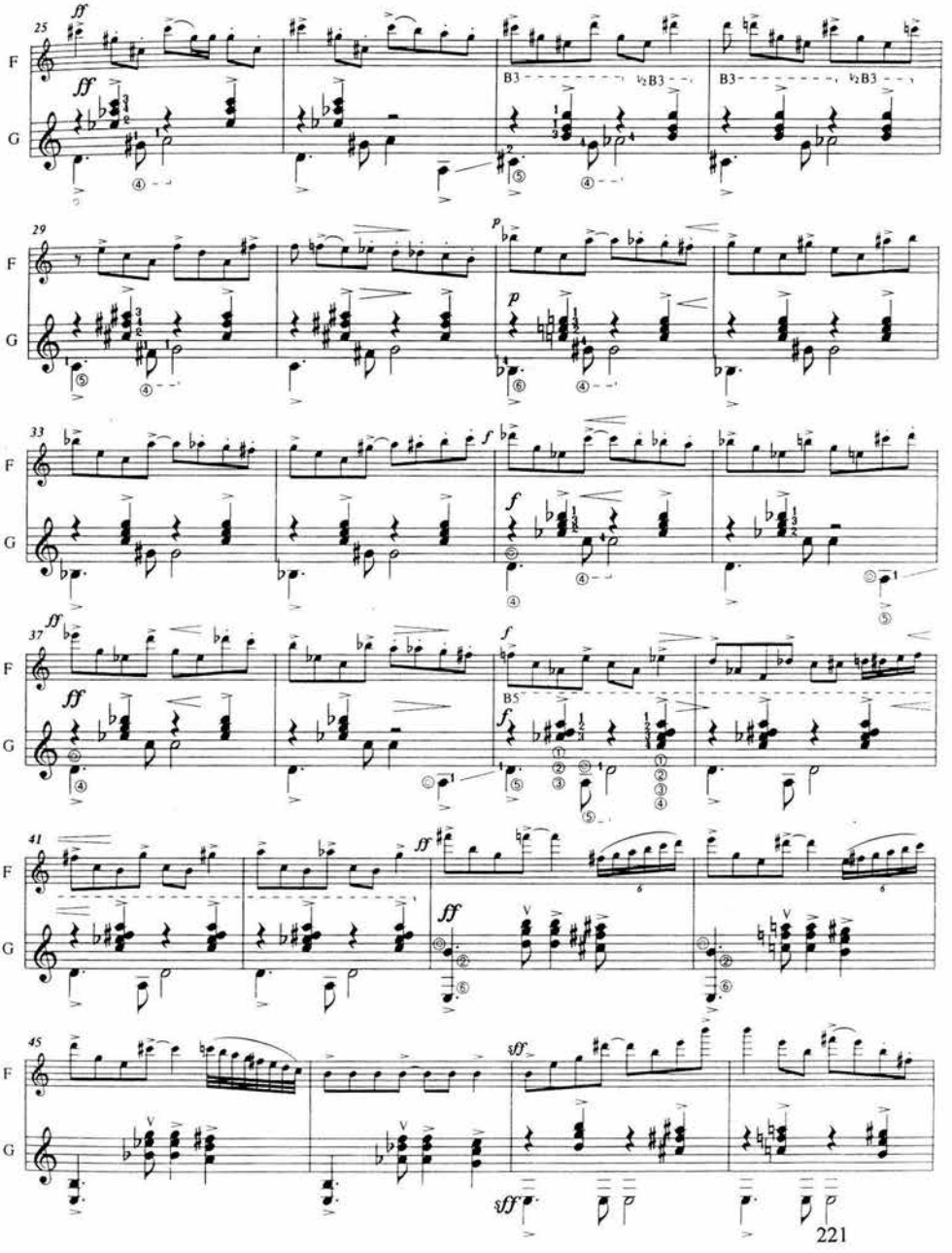

83
Deciso
Lento
rall. molto
F
G
86
a Tempo lentamente
cantabile
pp
91
mf
B4
96
doloroso
100
104

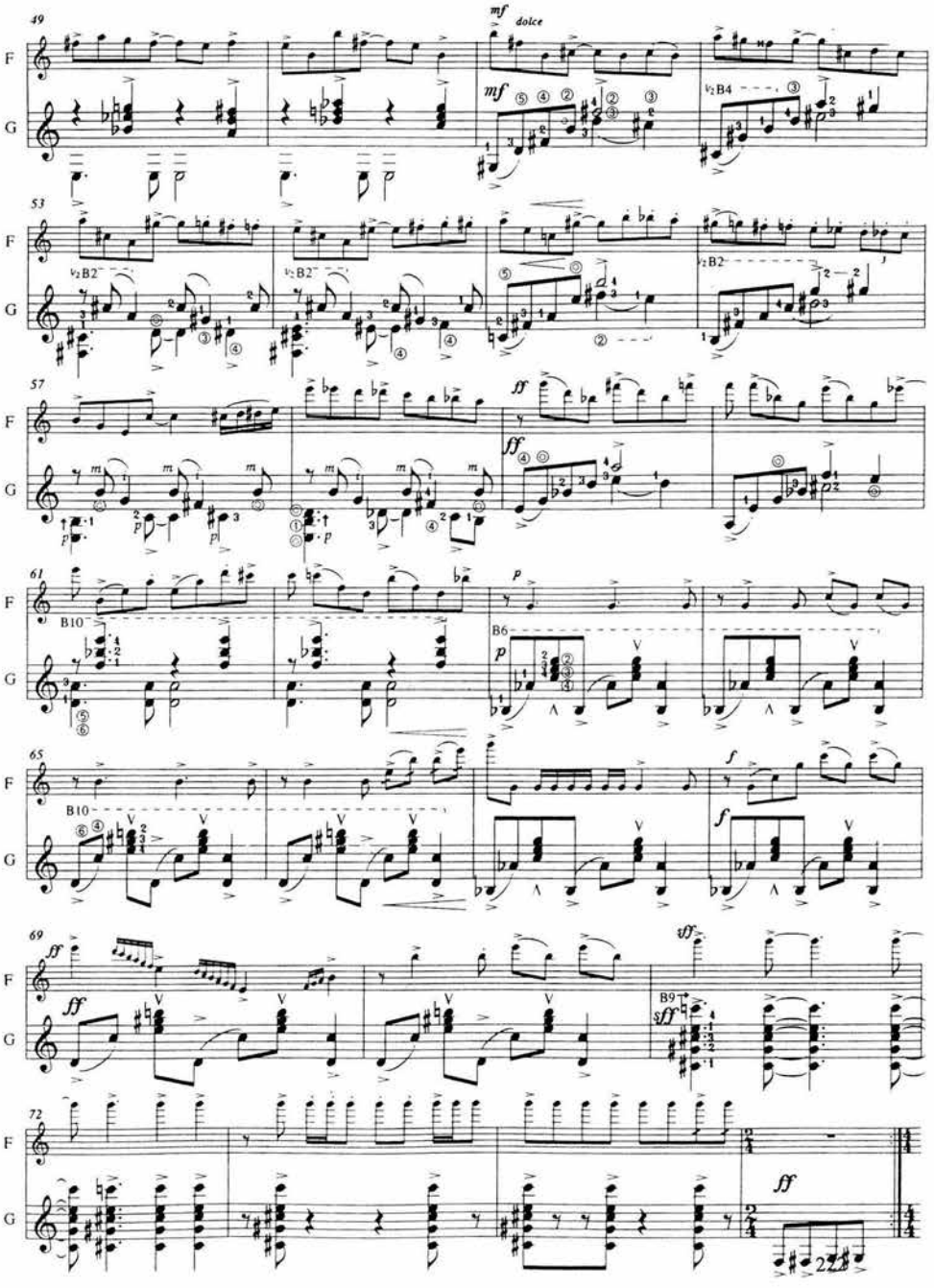

Tempo I° Molto deciso
108
F
G
ff
110
112
114
f
116
ff

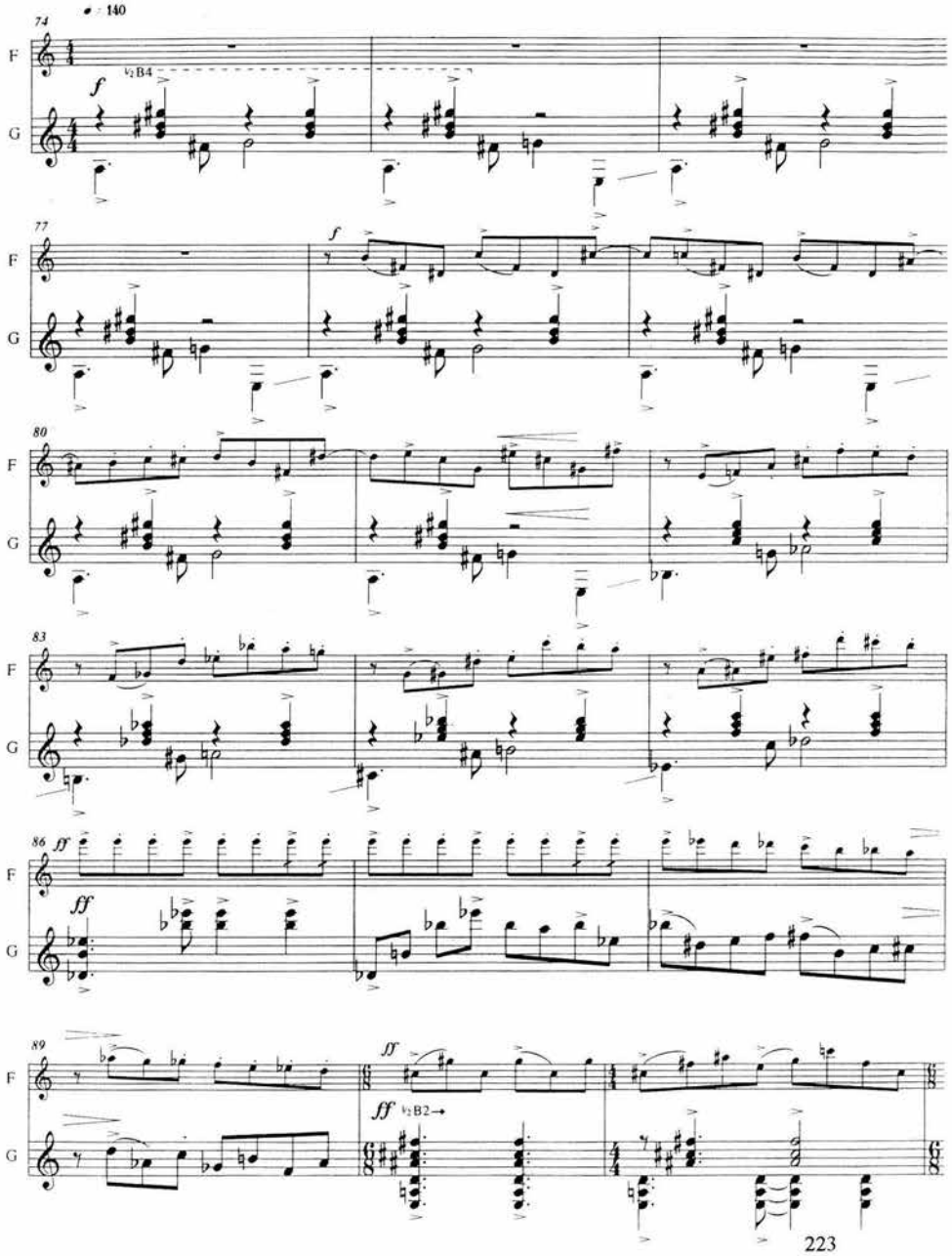

118
F
G
120
fff
fff
122
½B5
p
124
f
(frullato)
gliss.
(legno)
f
gliss.
ff
(frullato)
gliss.
(legno)
ff
gliss.
126
sfff
(frullato)
gliss.
(legno)
sfff
gliss.
ff p
ff p
fff
fff

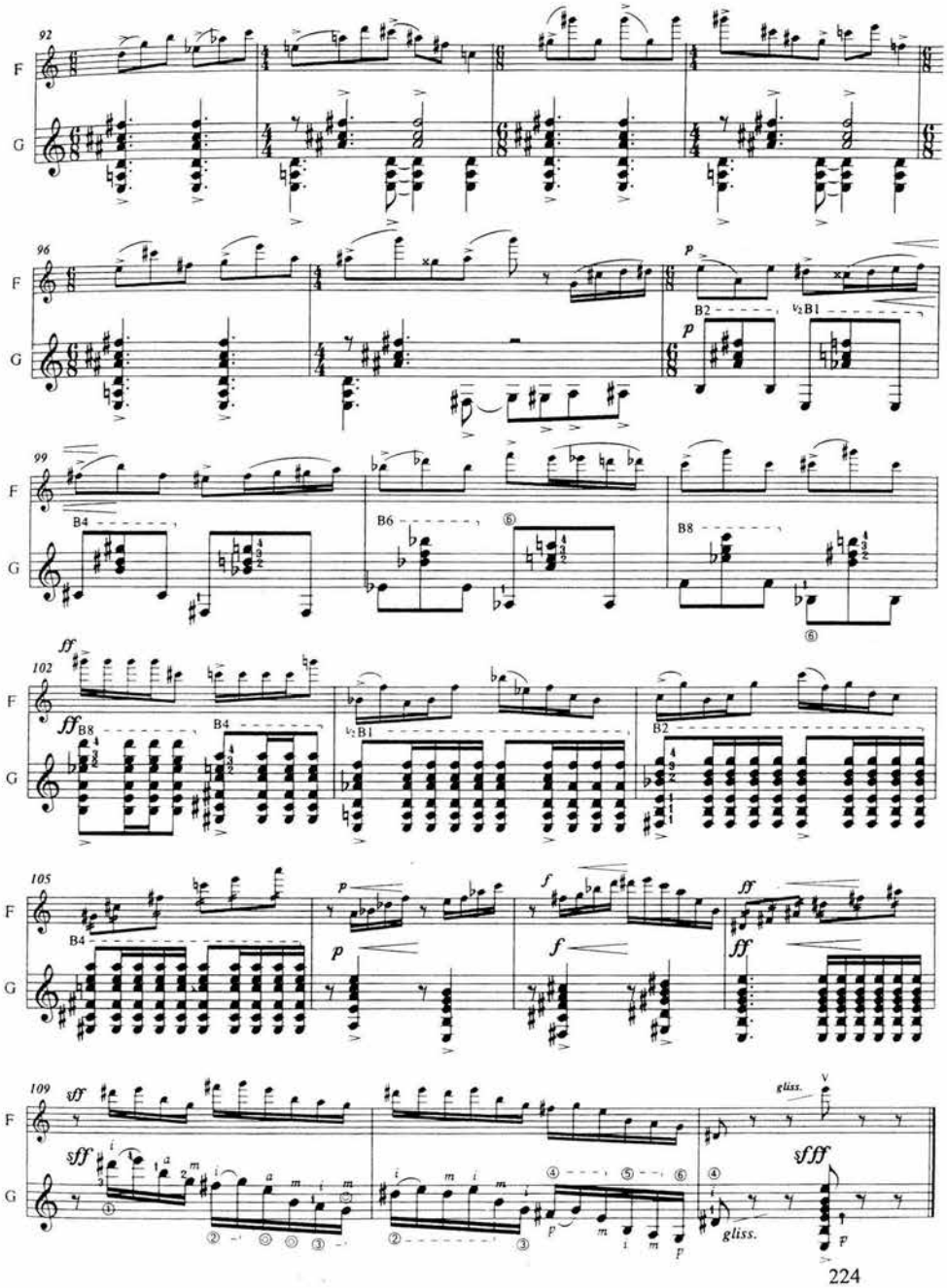
Concert d'aujourd'hui



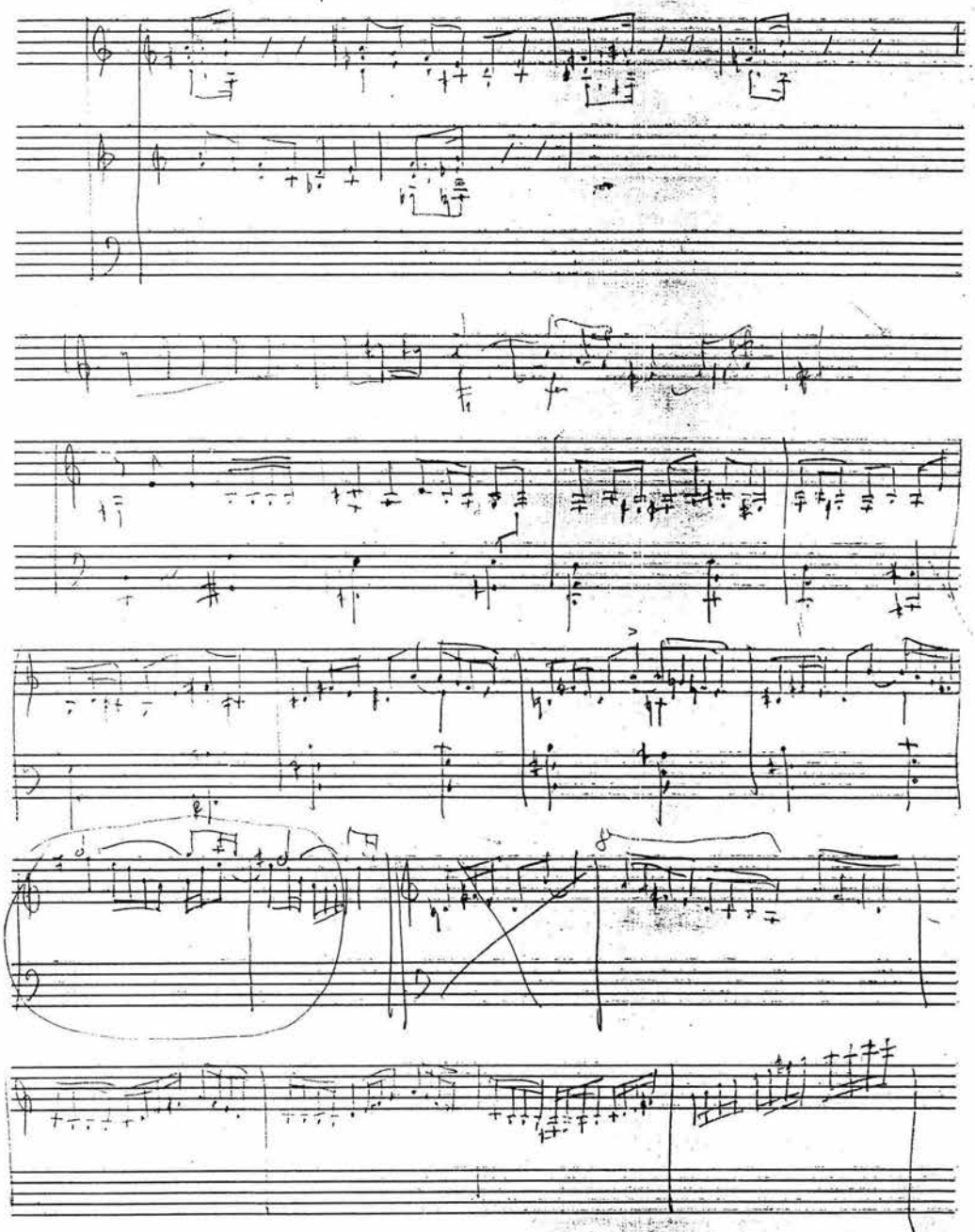

25
ff
F
G
B3
½B3
29
p
33
f
37
B5
41
45
sff

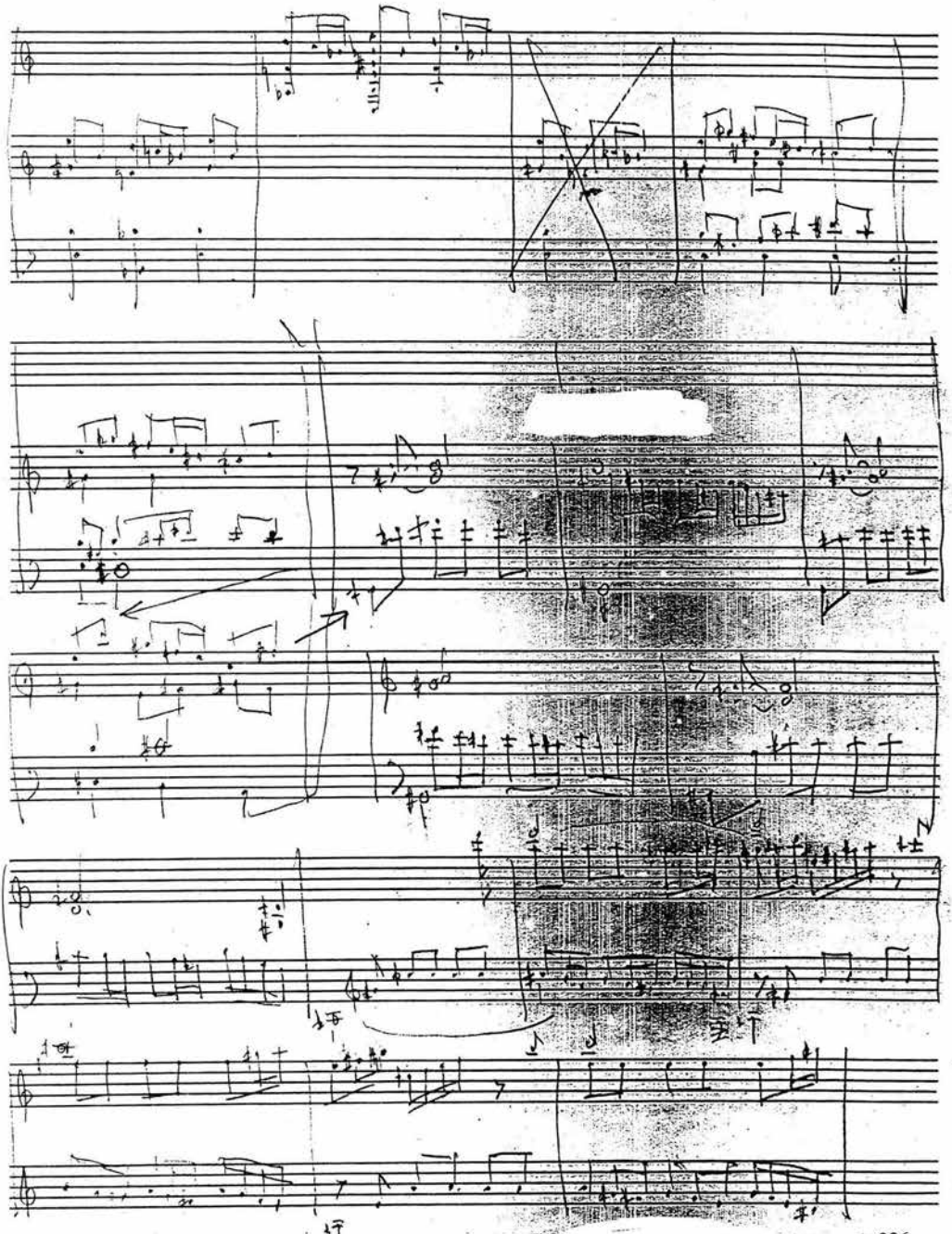

49
mf
dolce
mf
½B4
53
½B2
½B2
½B2
57
ff
ff
p
61
B10
p
B6
65
B10
f
f
69
ff
ff
sff
B9
72
ff

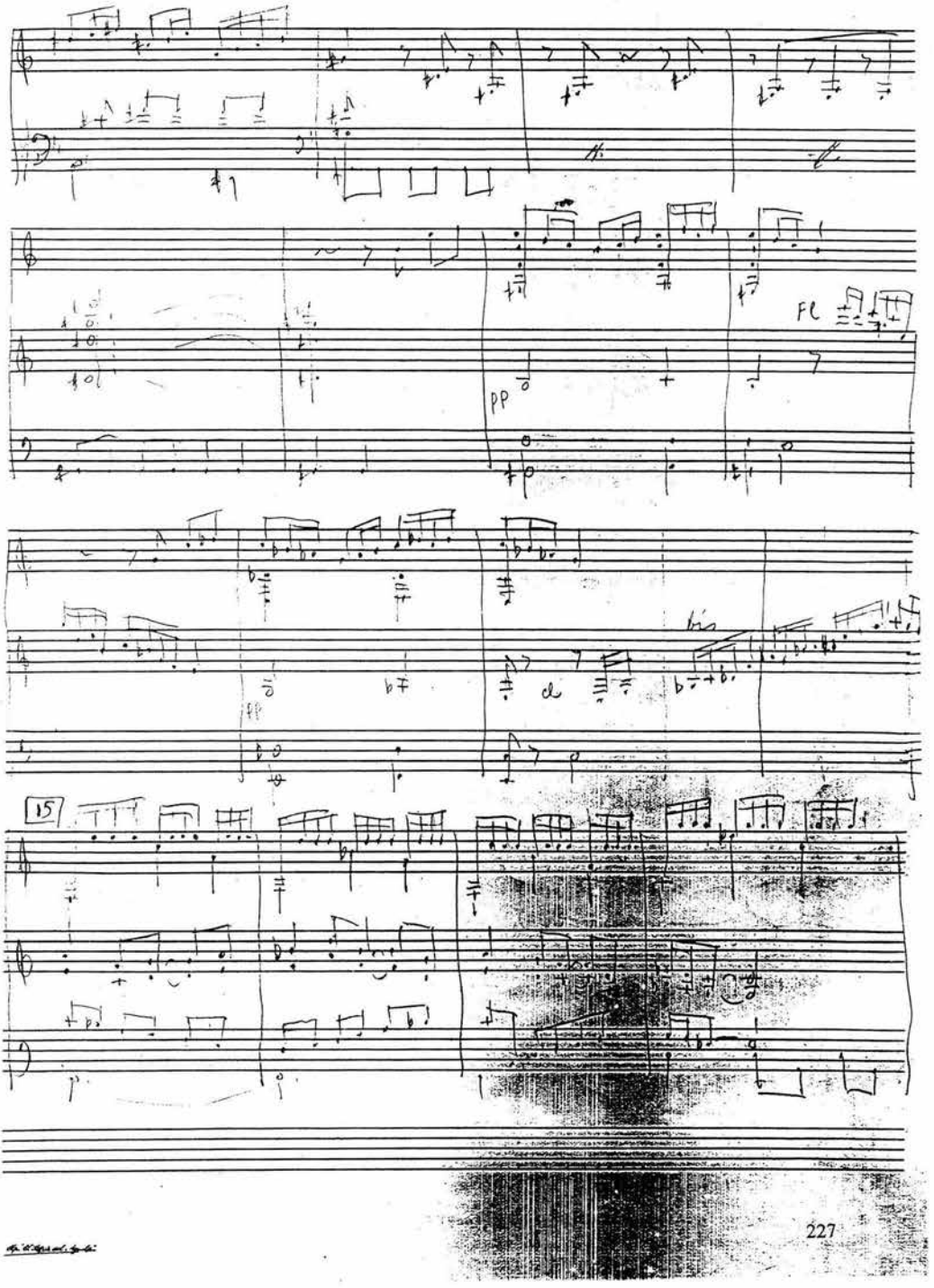

♩ = 140
74
F
G
½B4
f
77
80
83
86
ff
89
½B2→

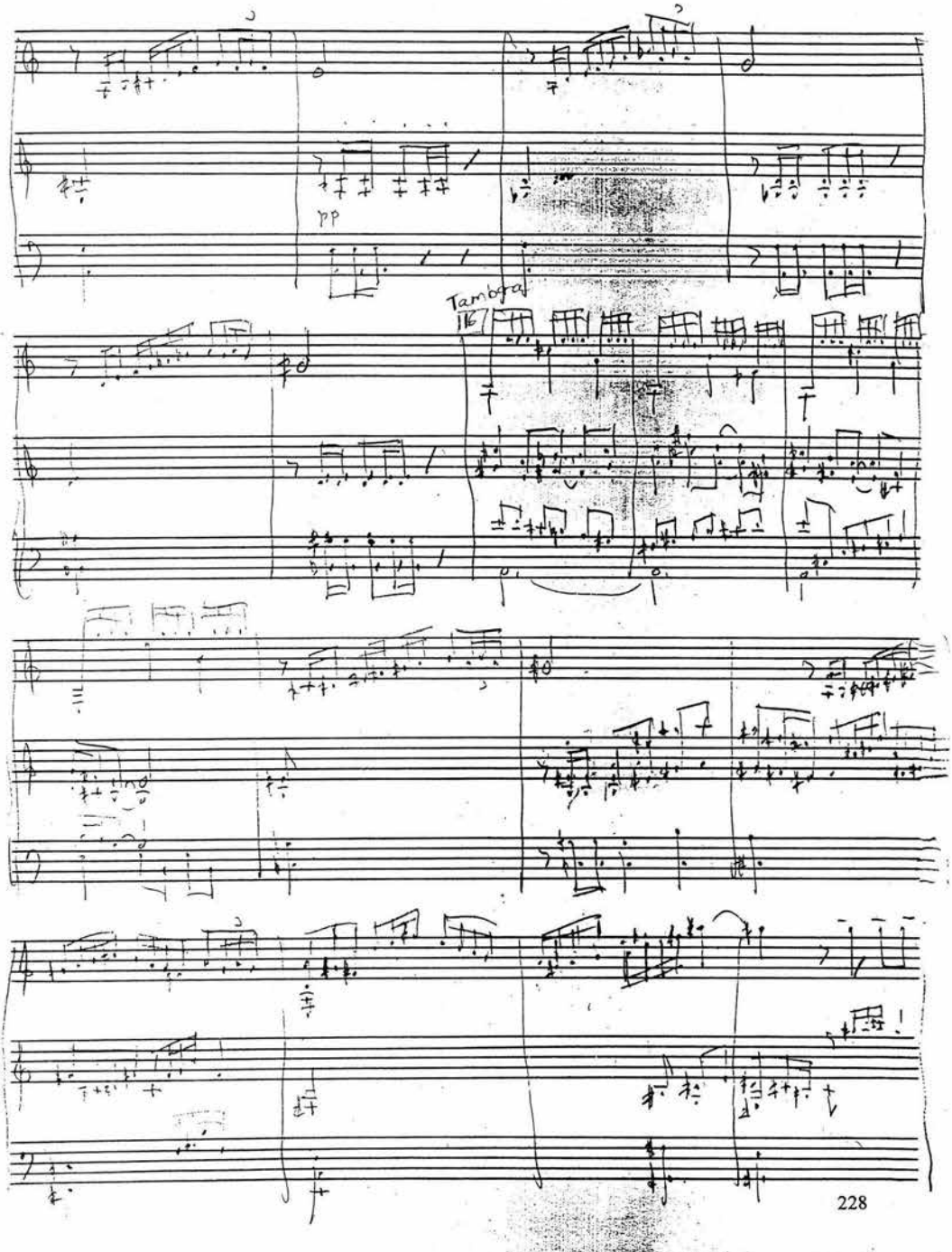

92
F
G
96
p
B2
½B1
99
B4
B6
B8
102
ff
105
109
sff
sfff
gliss.

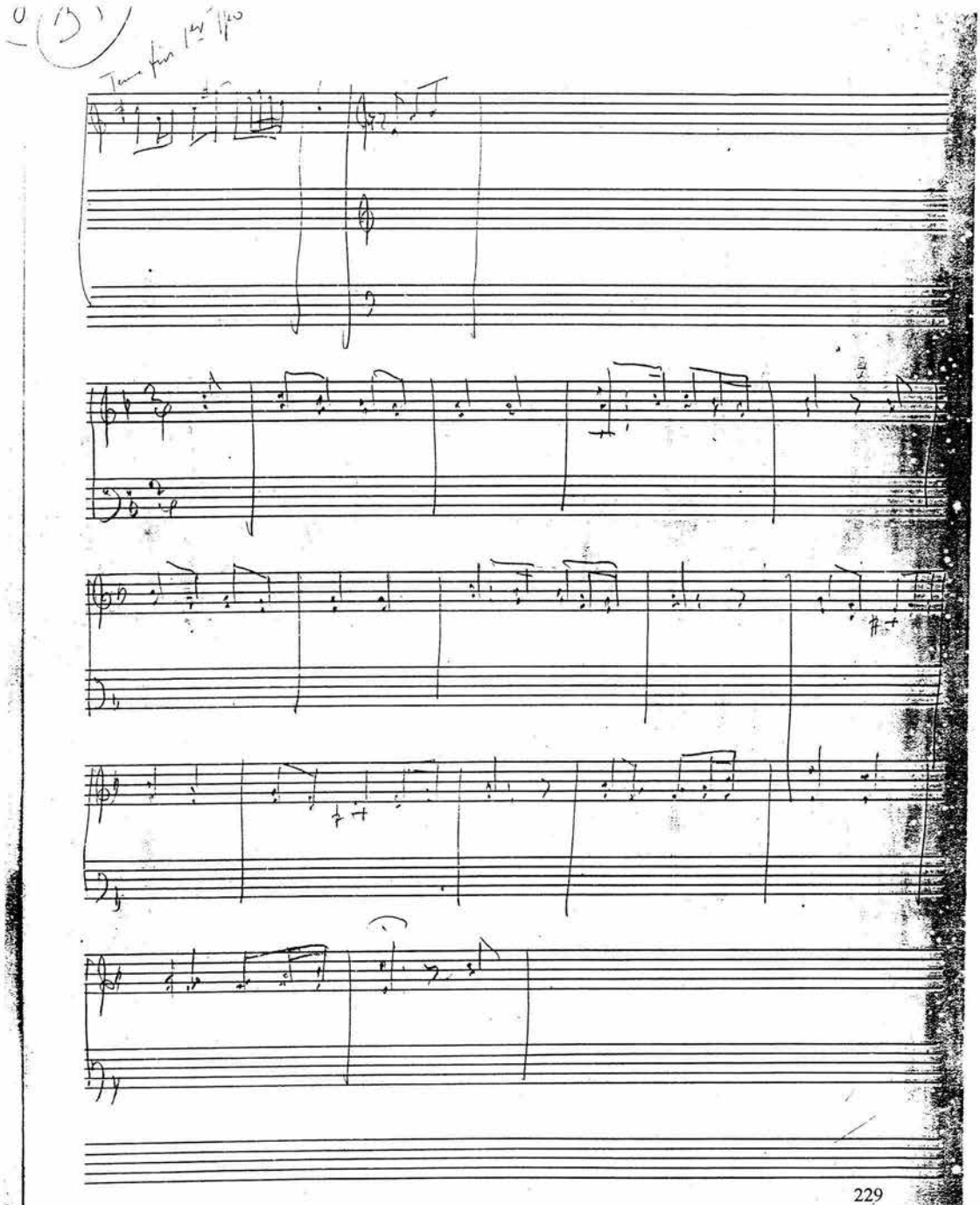
[Borrador del *Concierto del Sur* del Acervo Manuel M. Ponce]

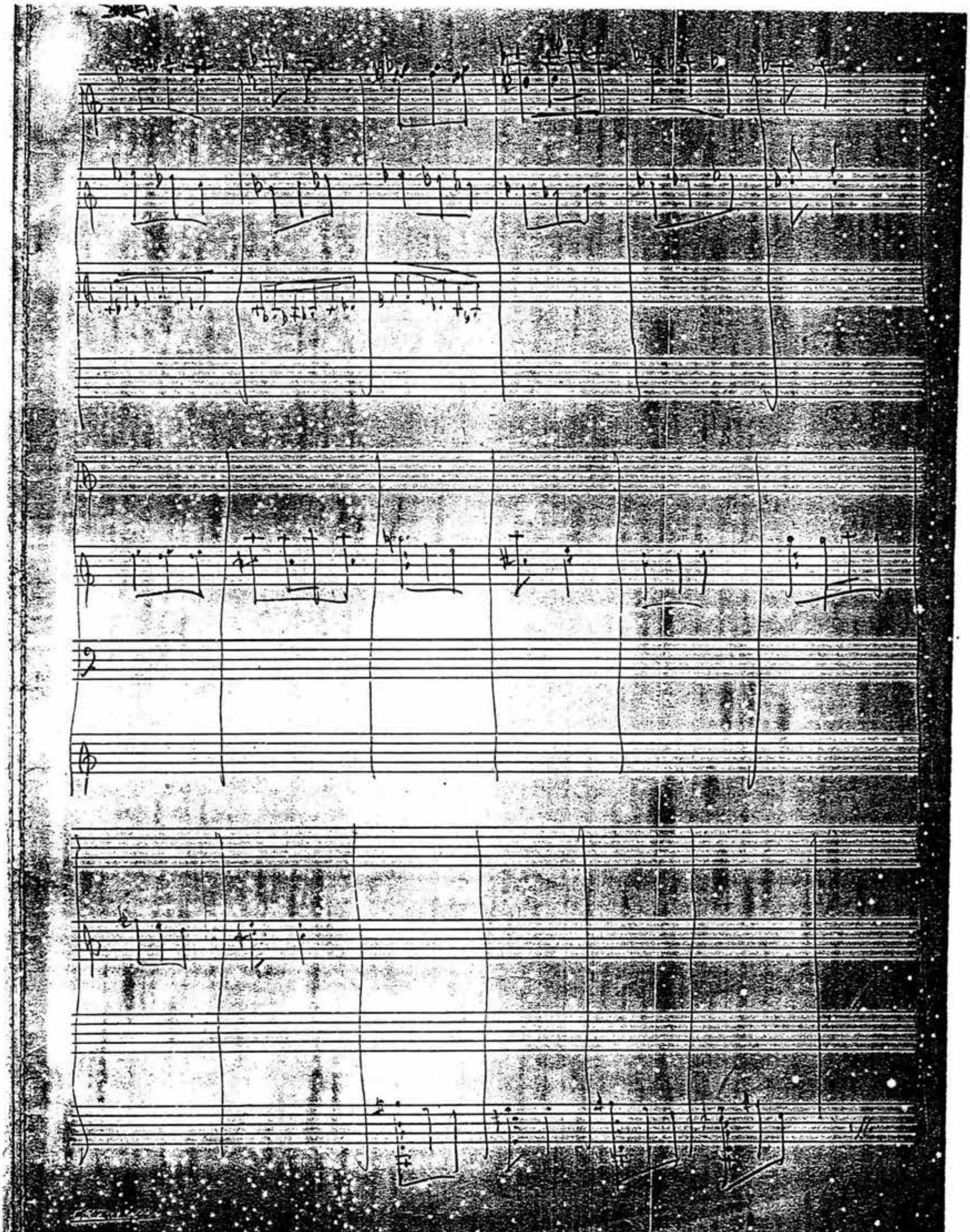


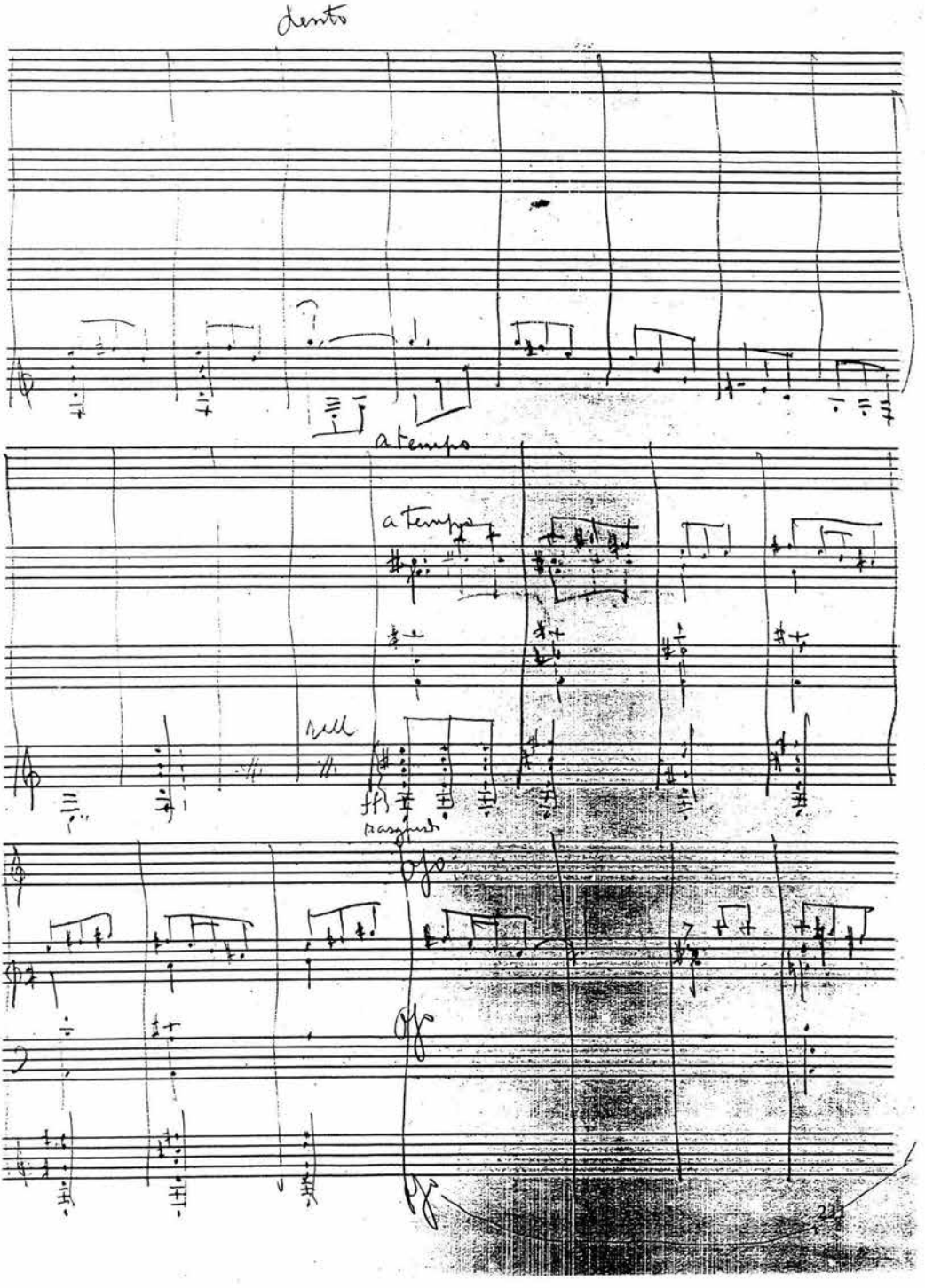



Fl
pp
15


pp
Tambora







dento

a tempo

a tempo

rall

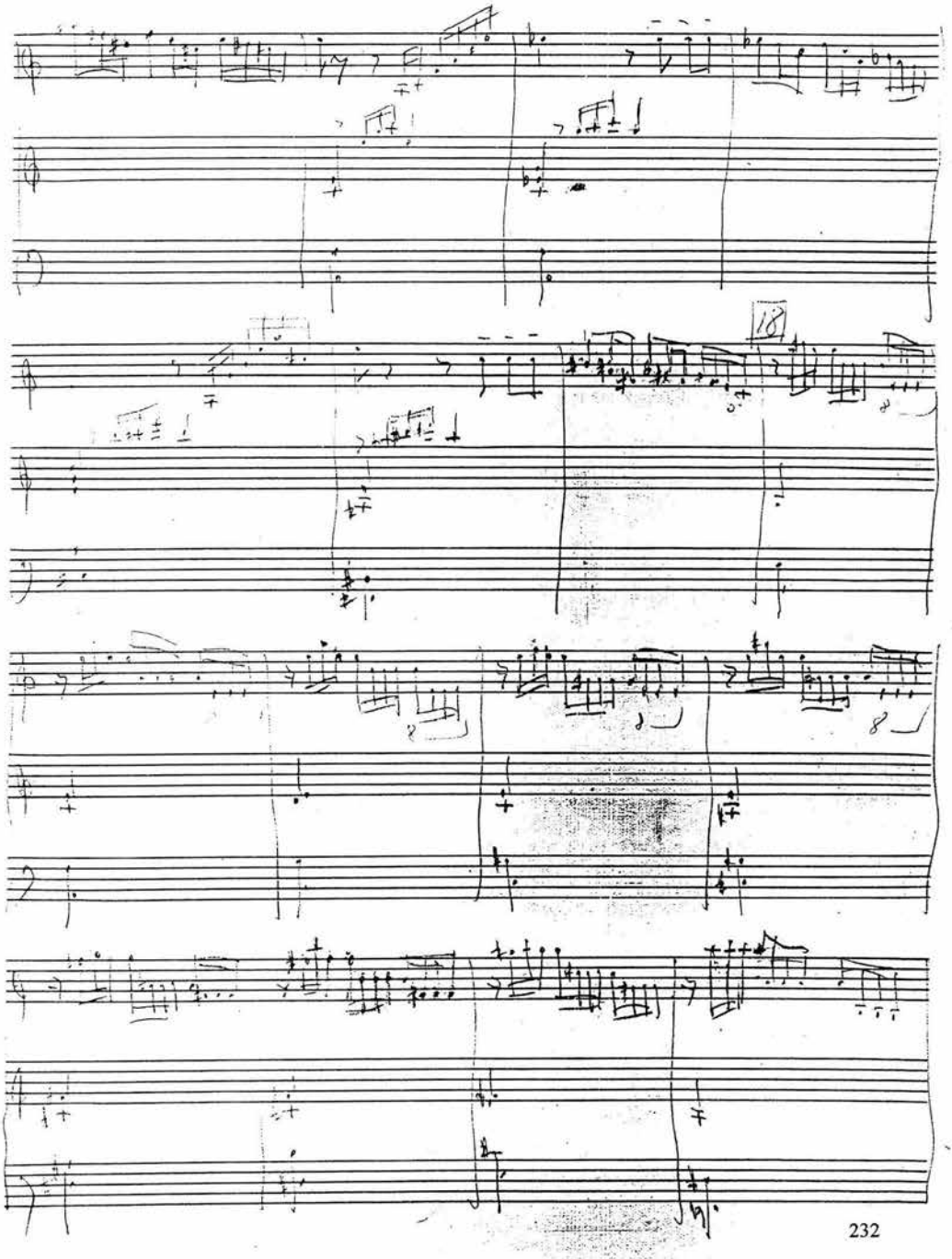
ff

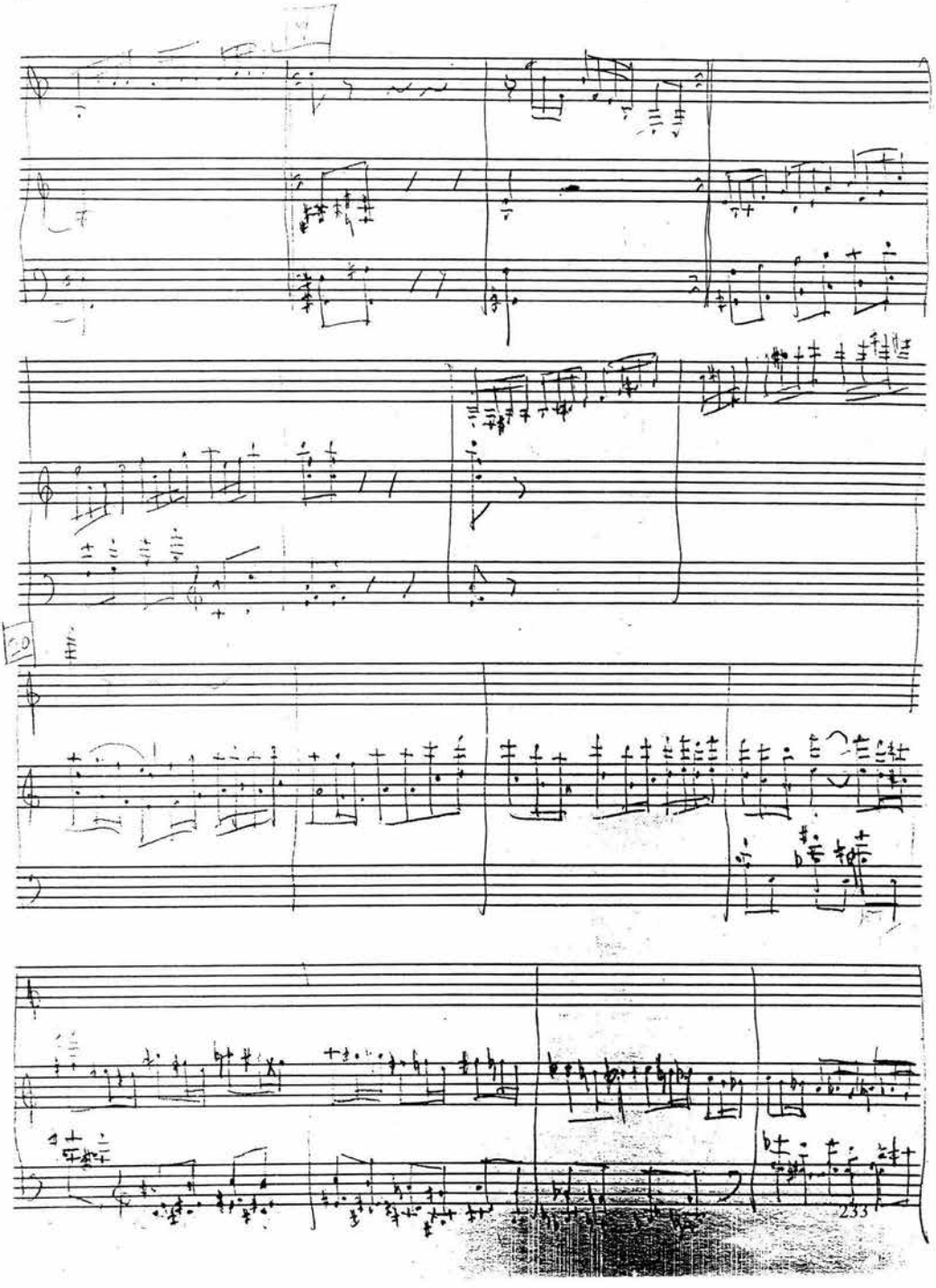
rasgando

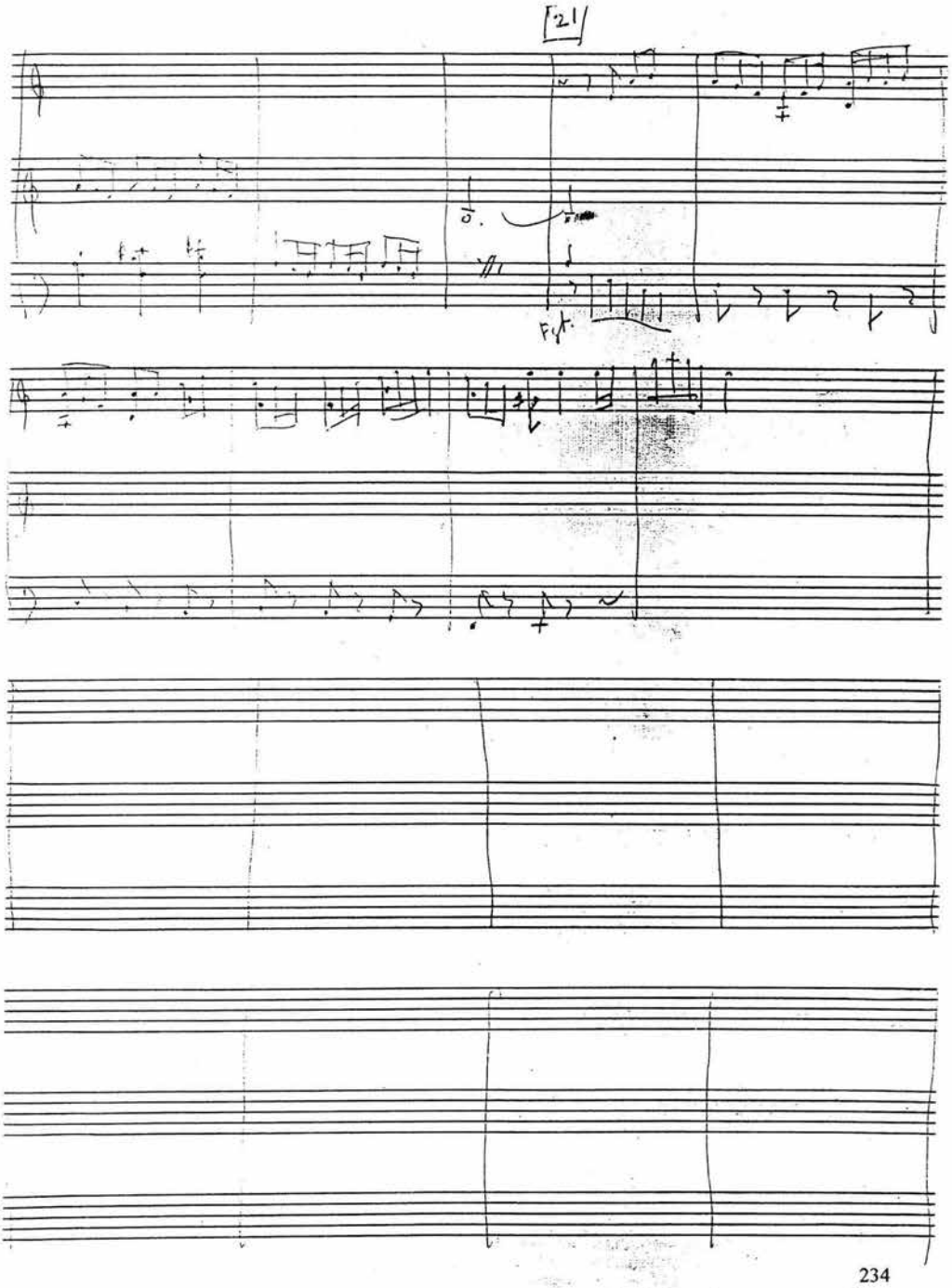
ojo

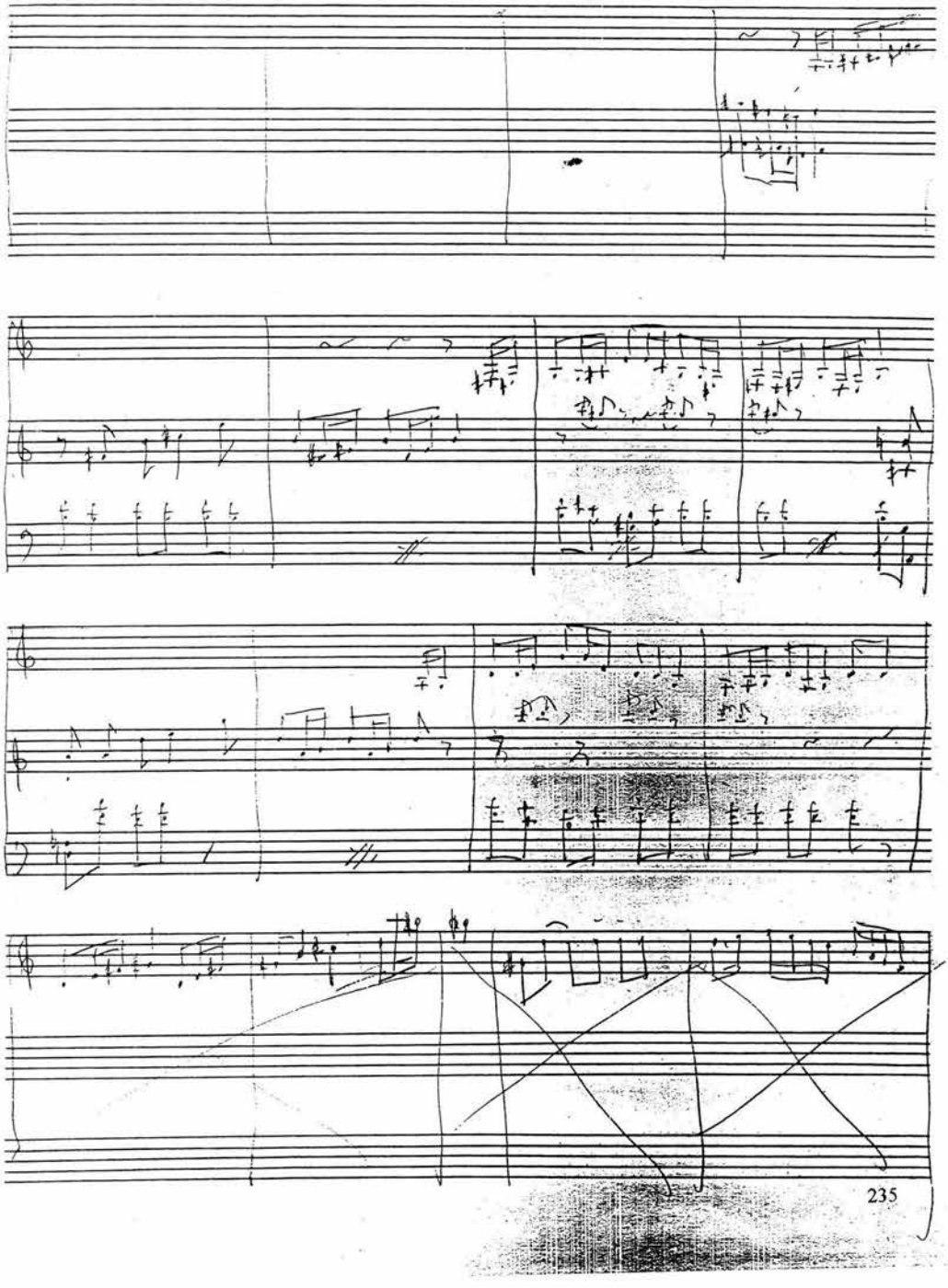
ojo

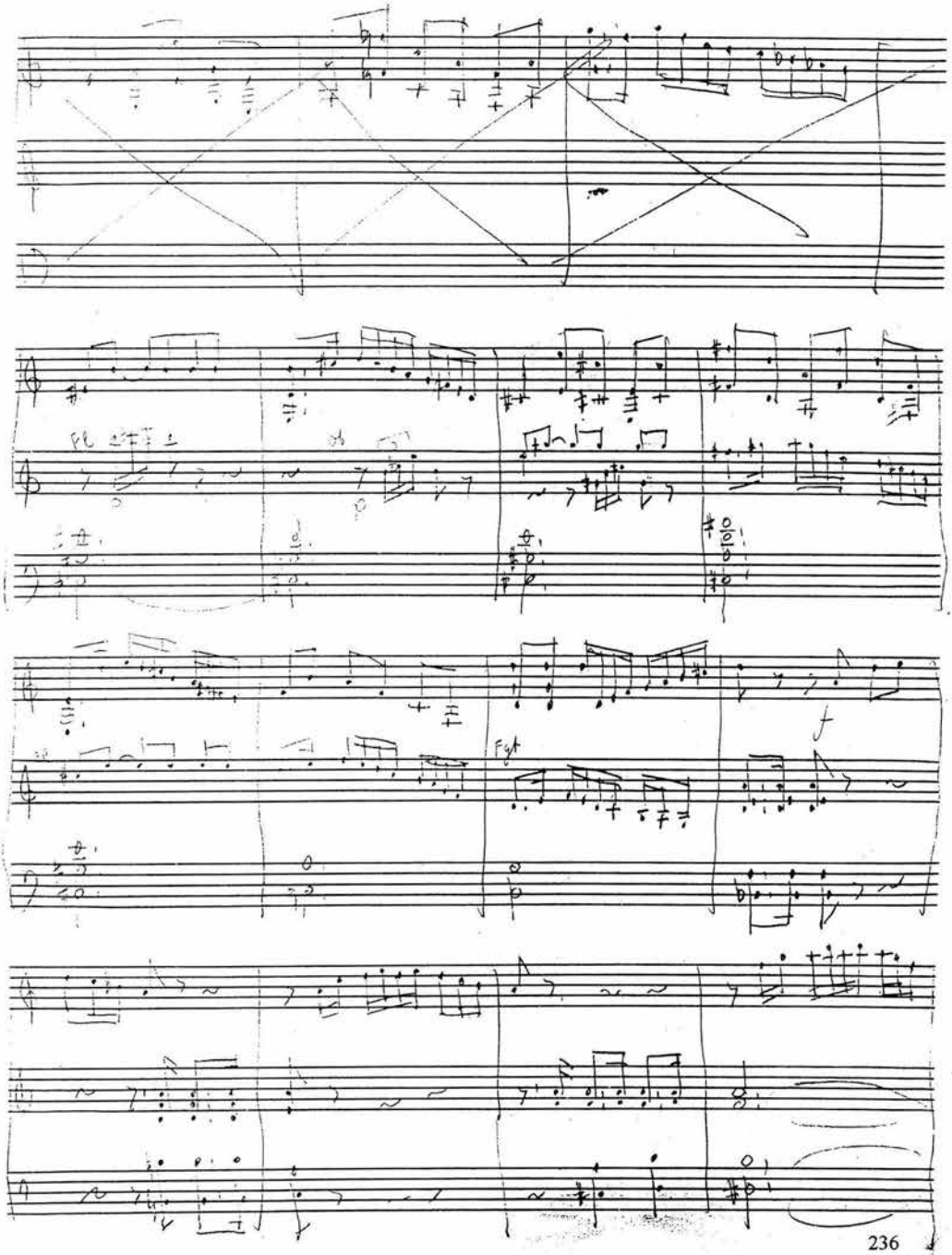
ojo

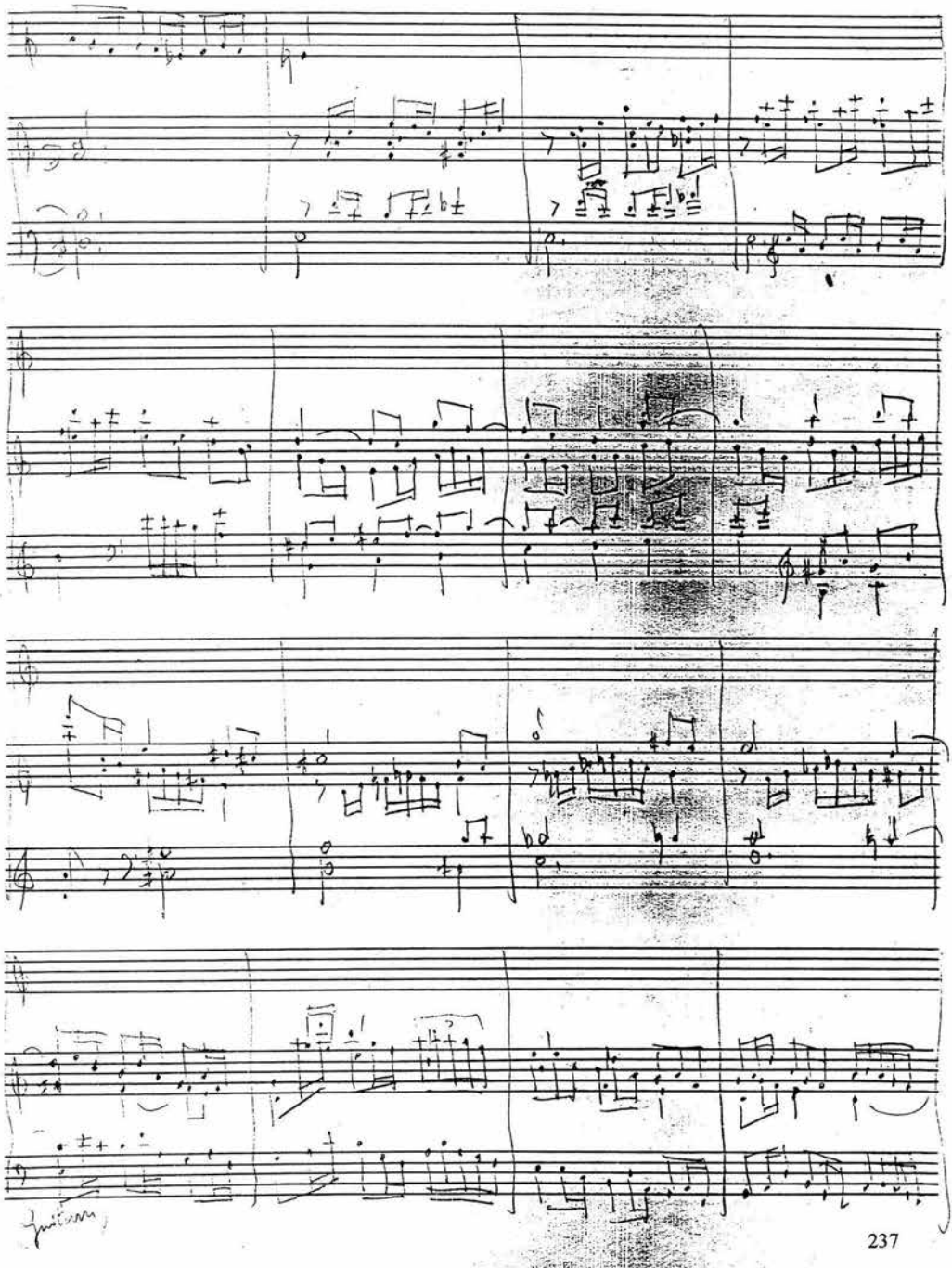


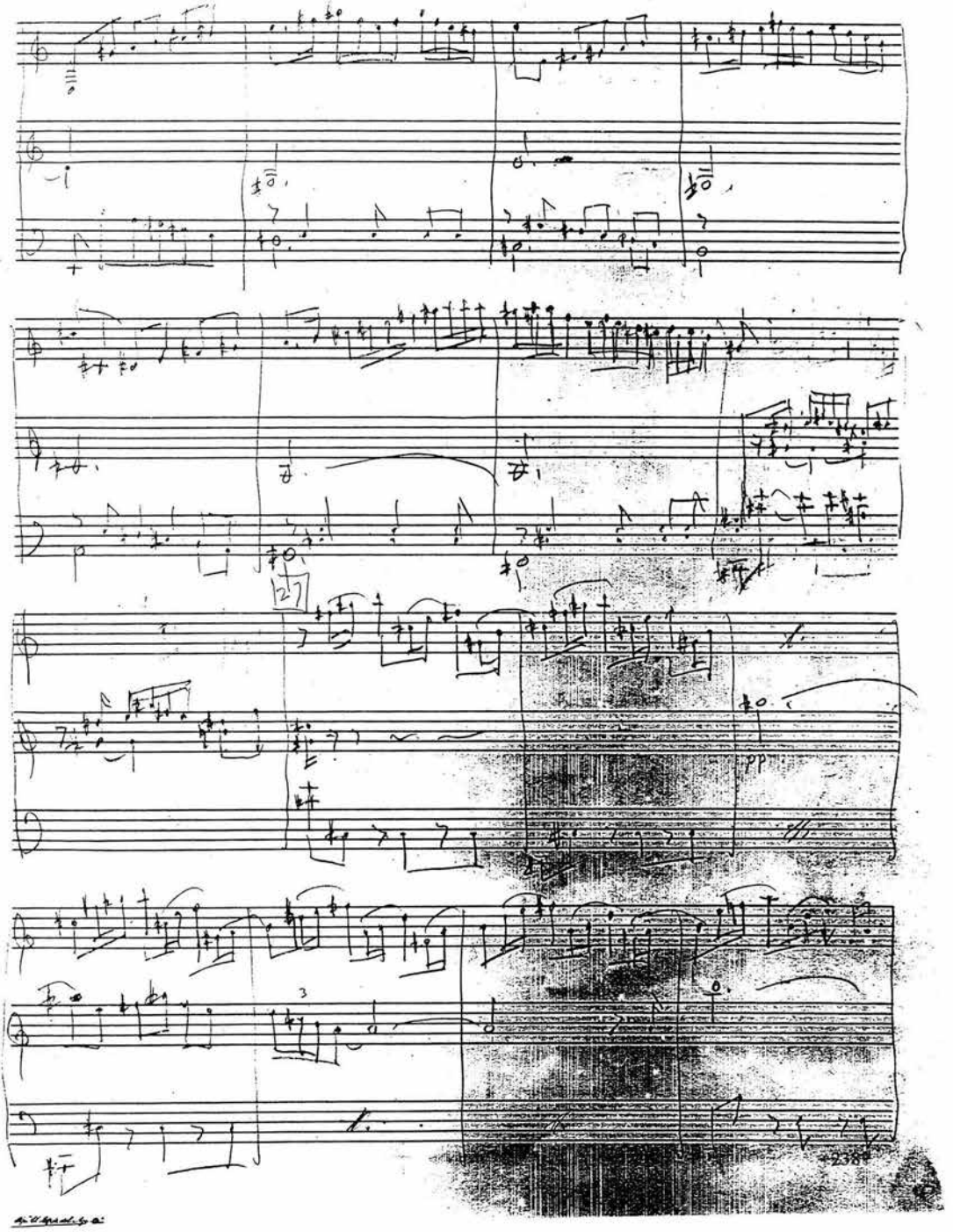


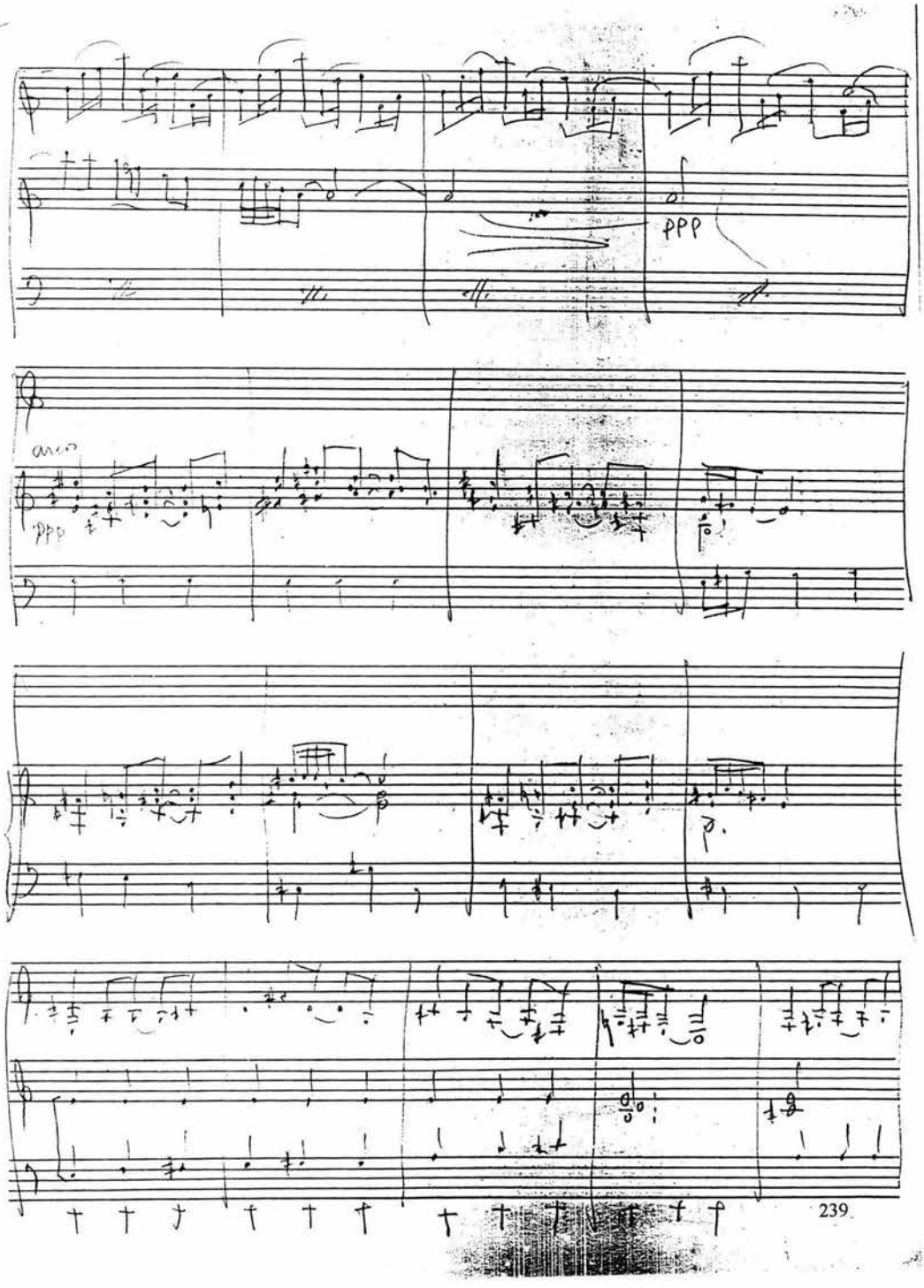

[21]
Fl.

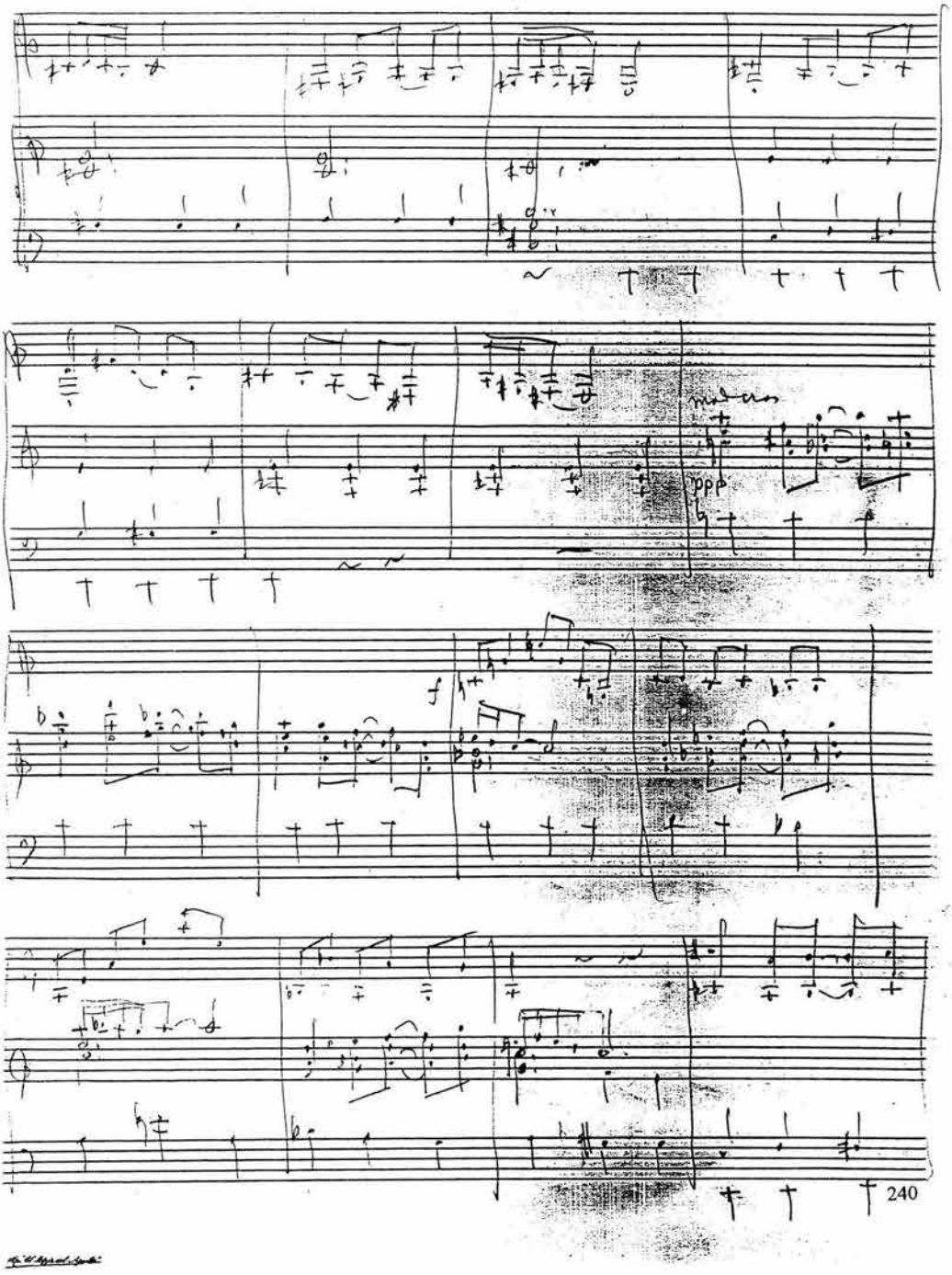


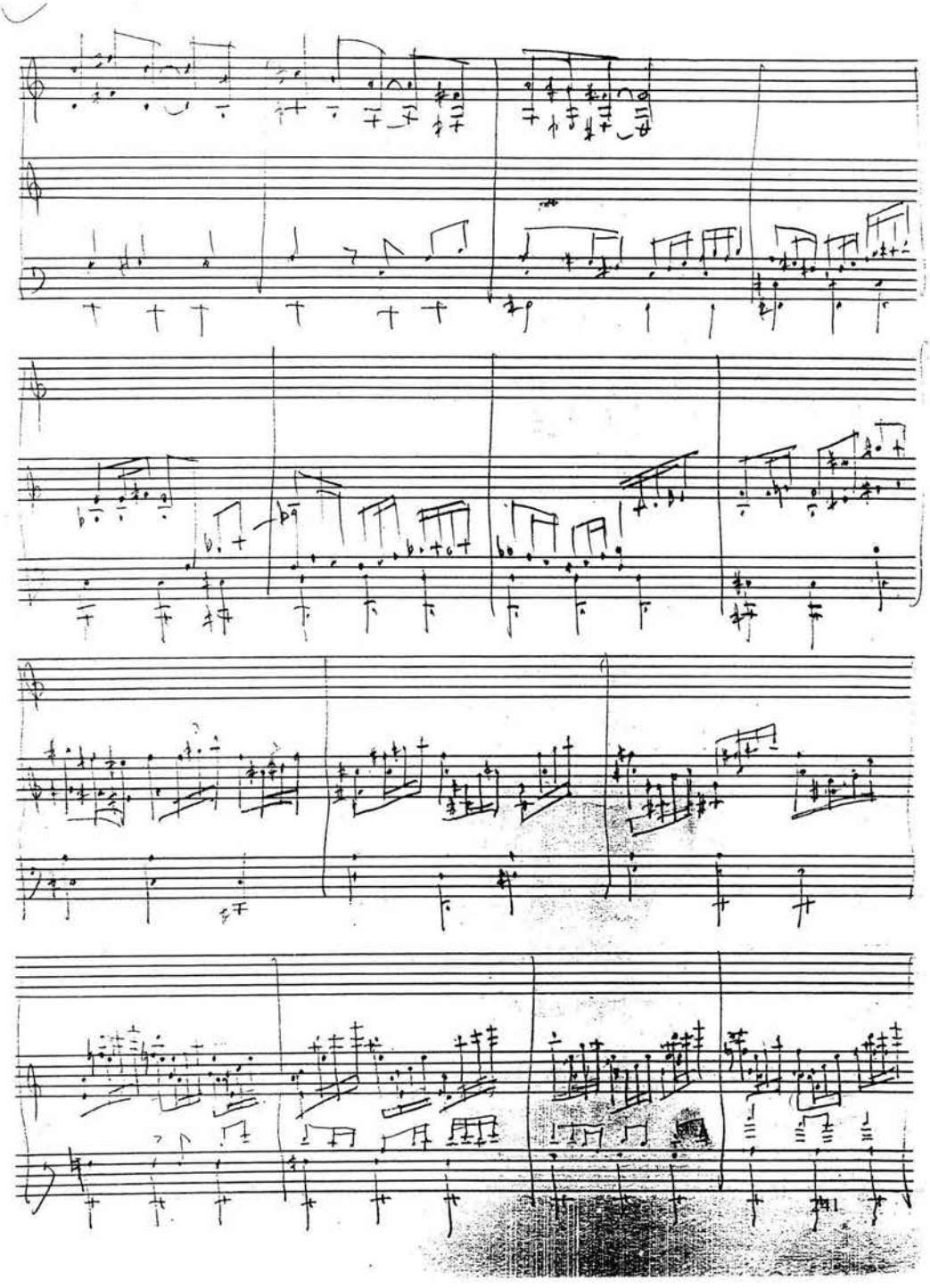


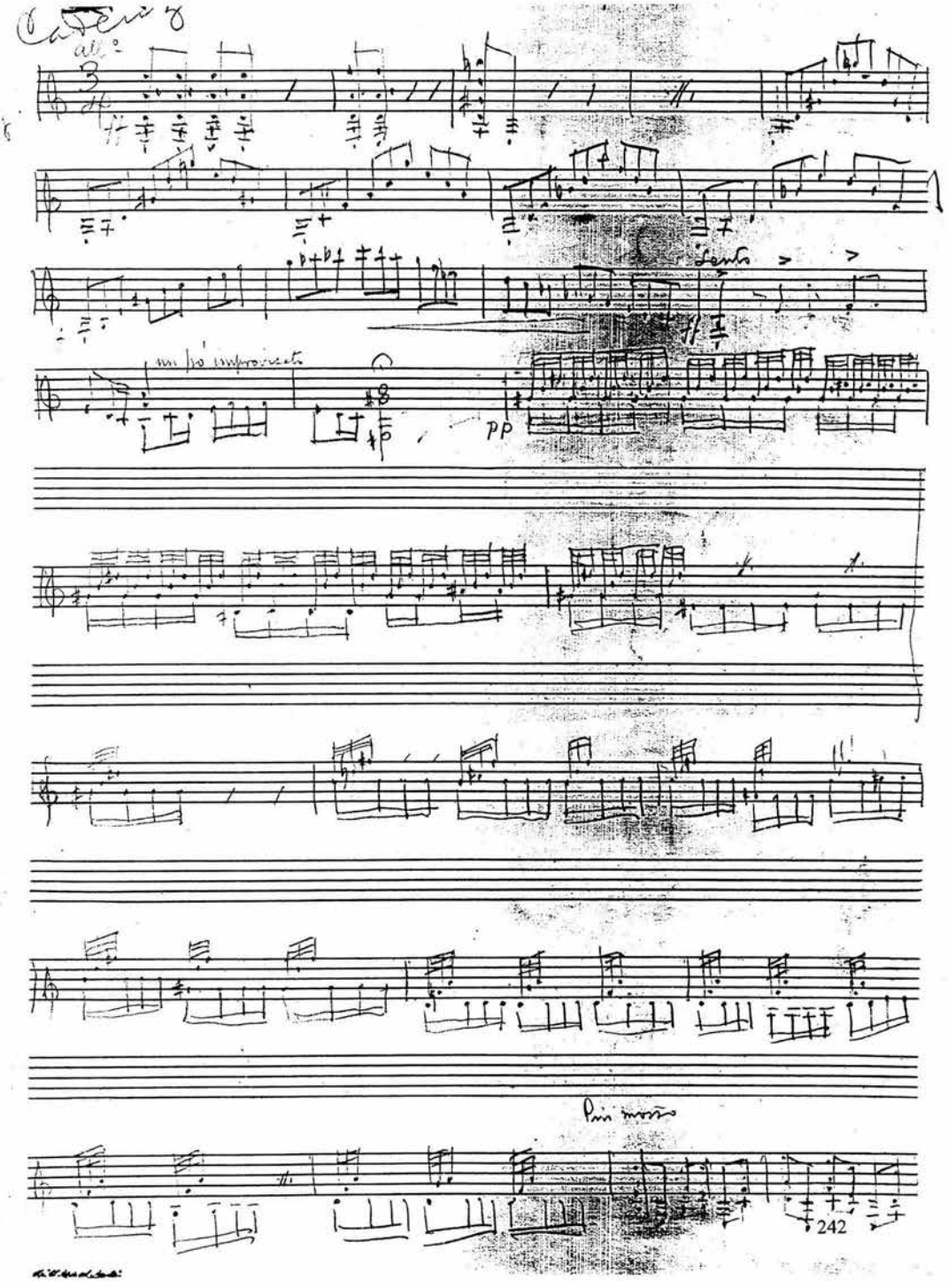


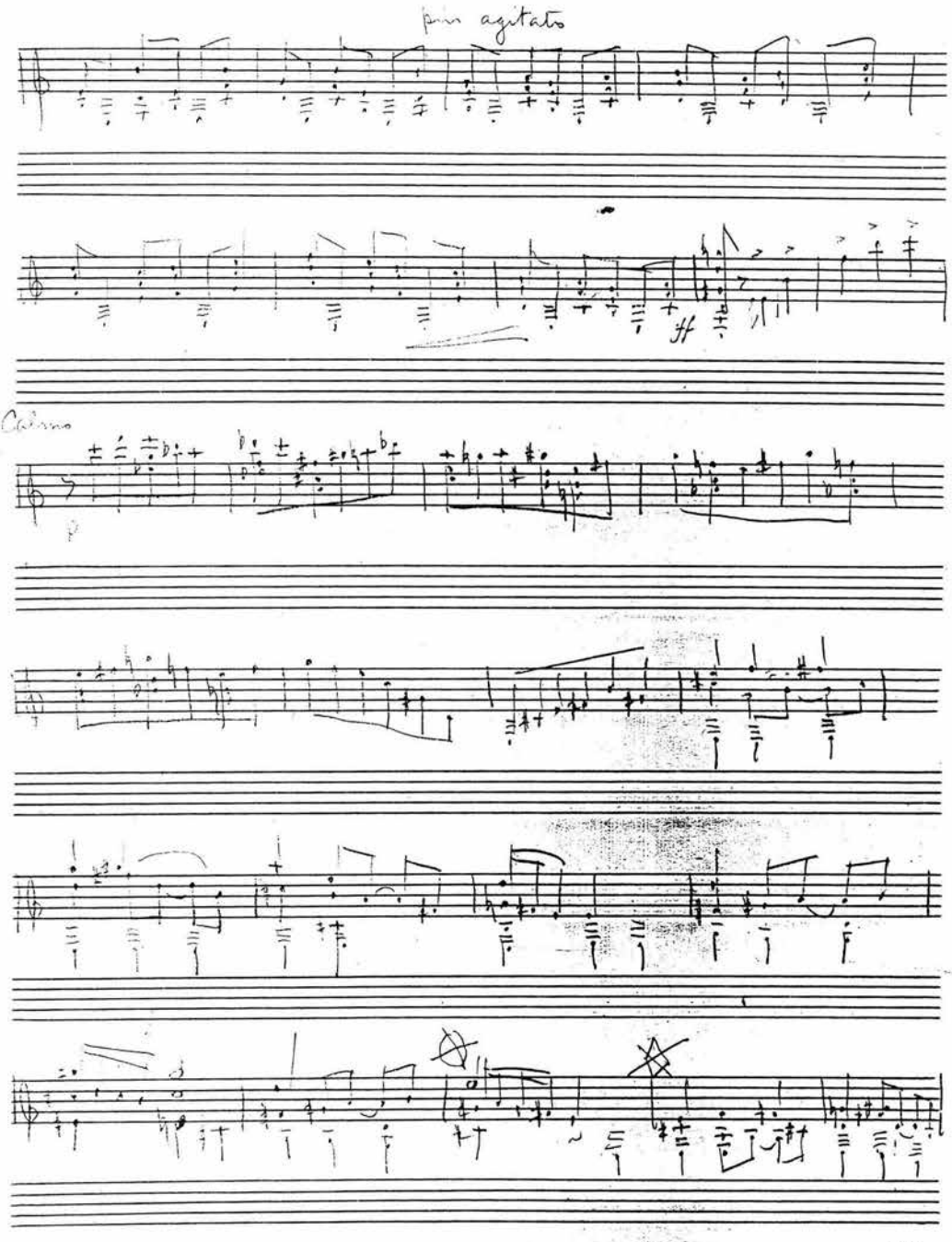

pp

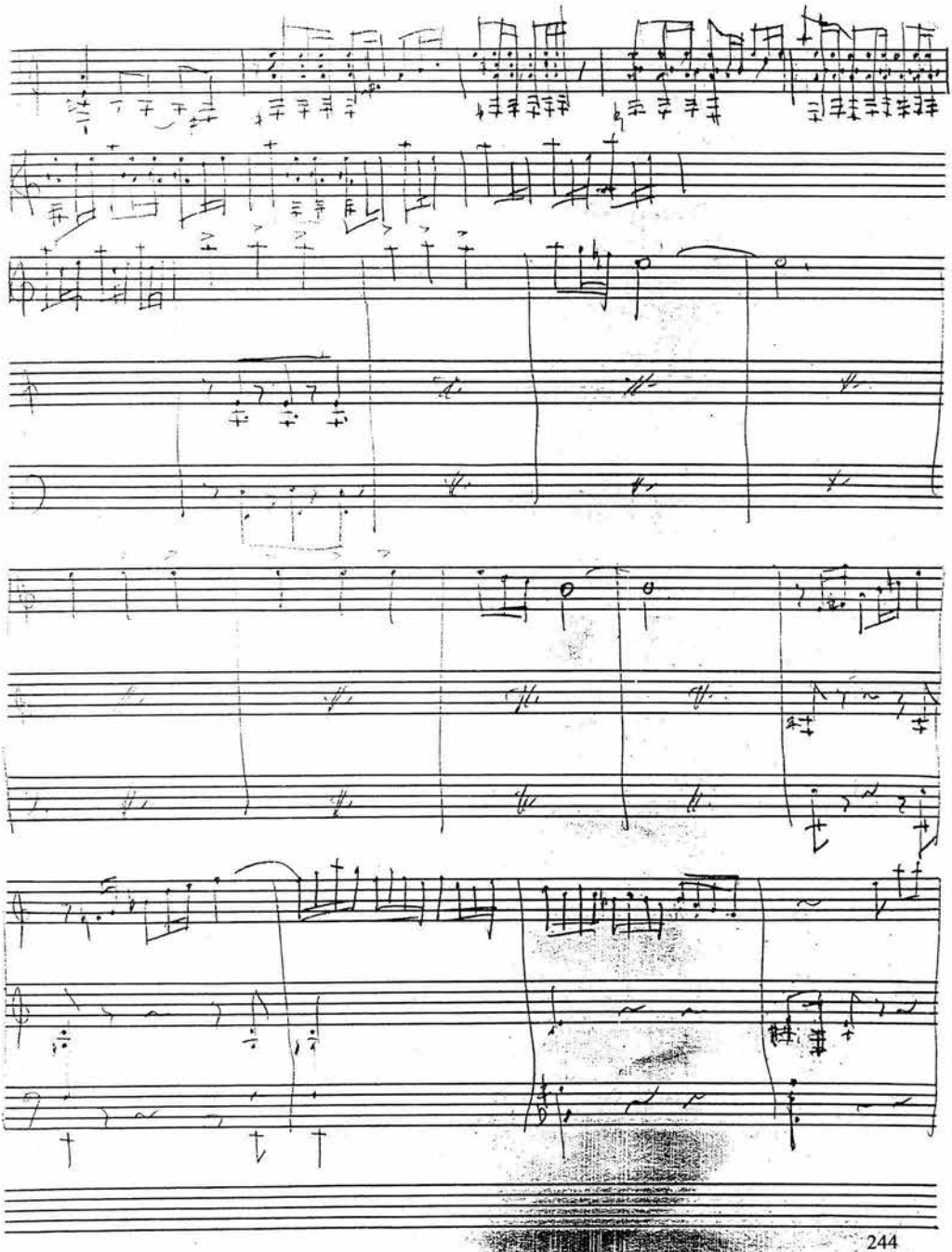

ppp
arco
ppp

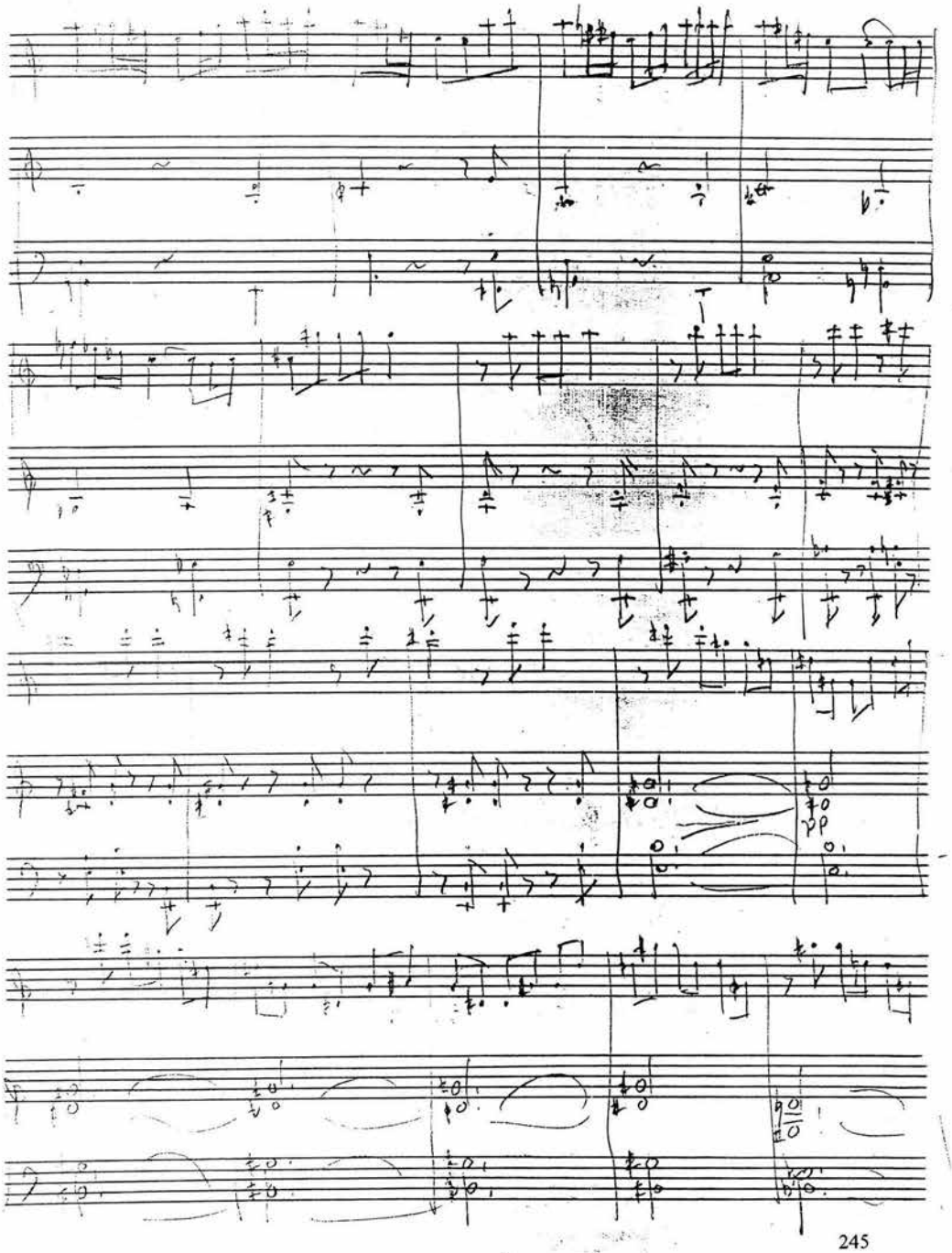

mit dem
ppp
f

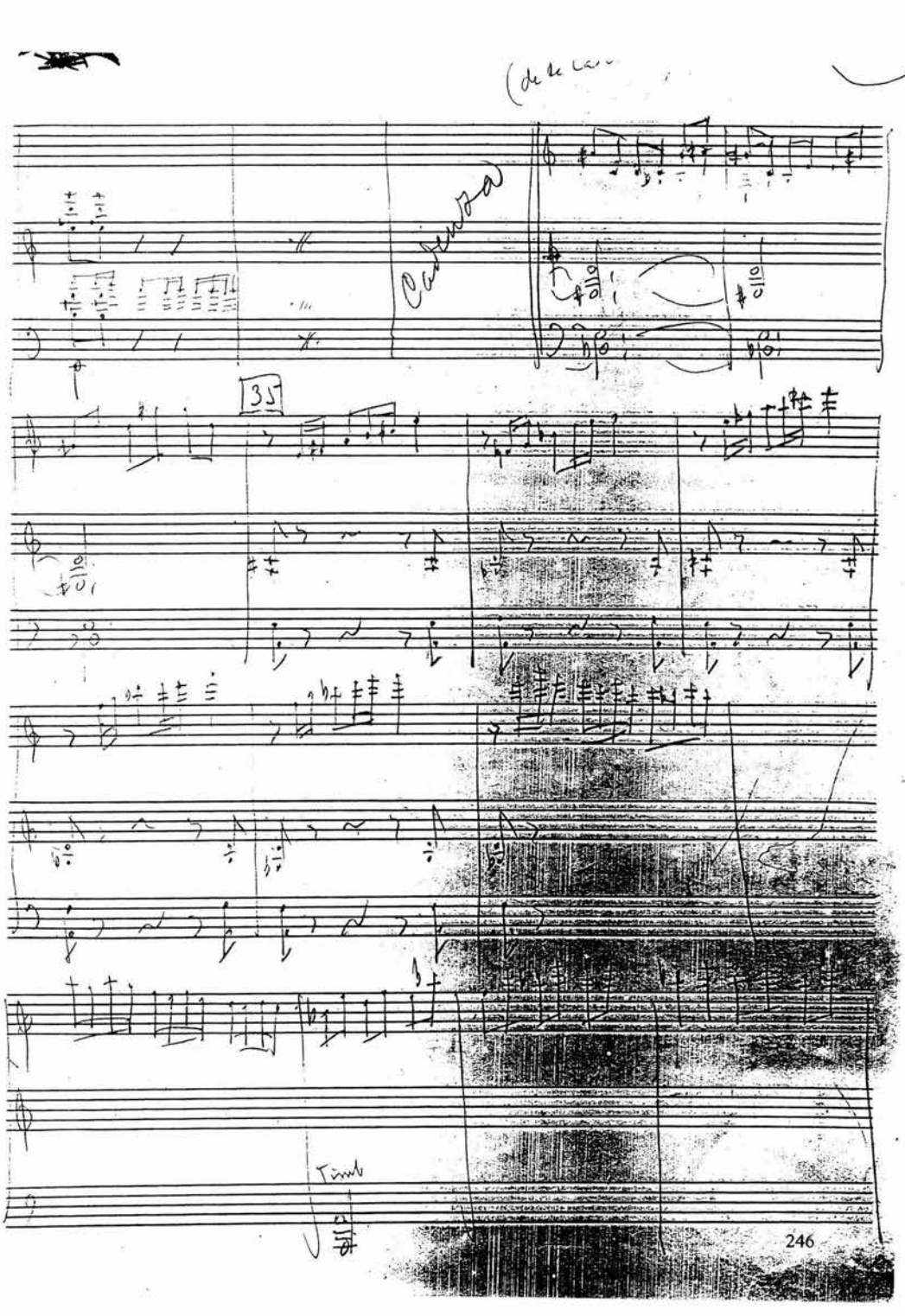


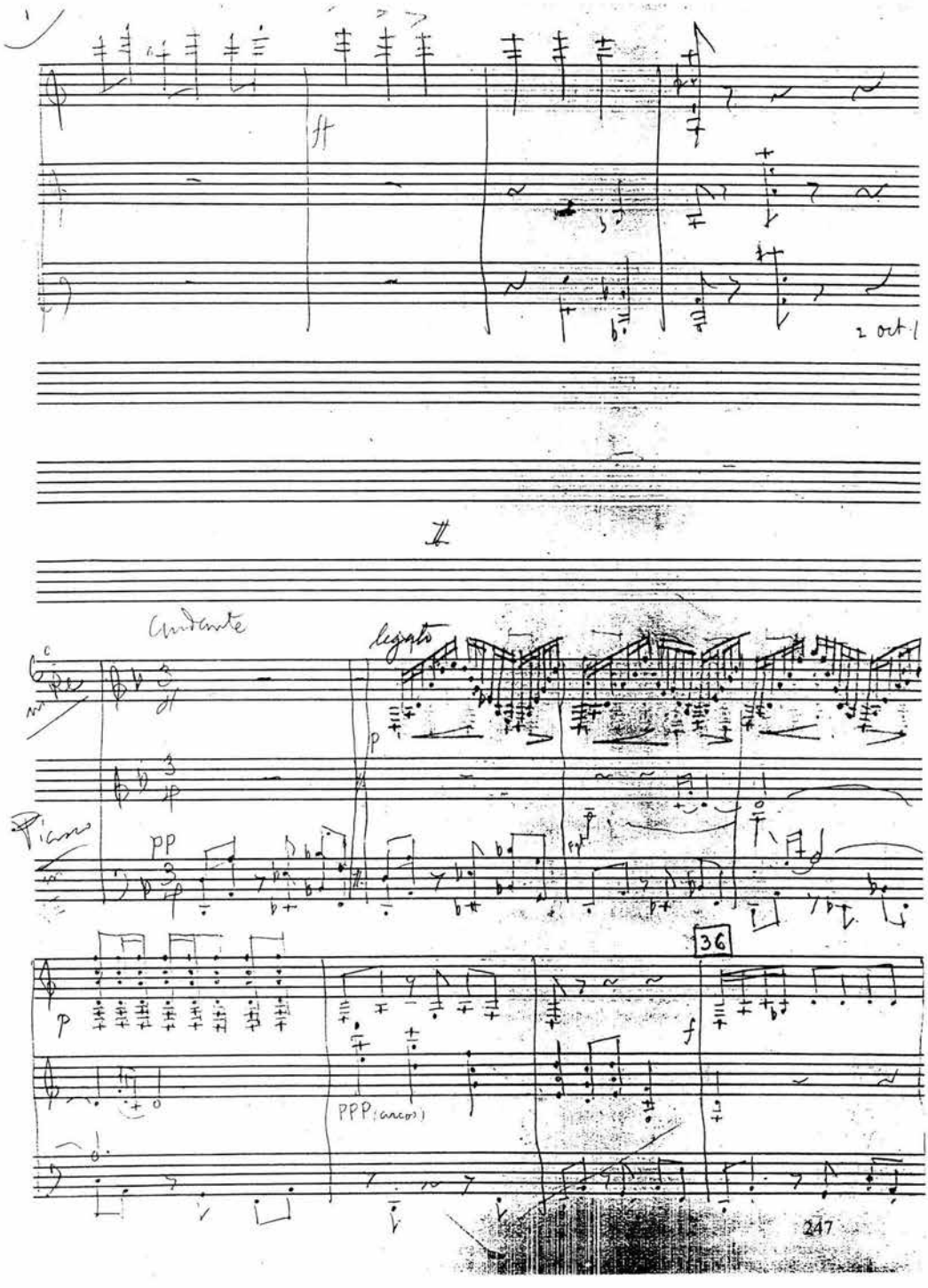

Cadenza
ad lib.
mi ha improvvisato
pp
Più mosso
242

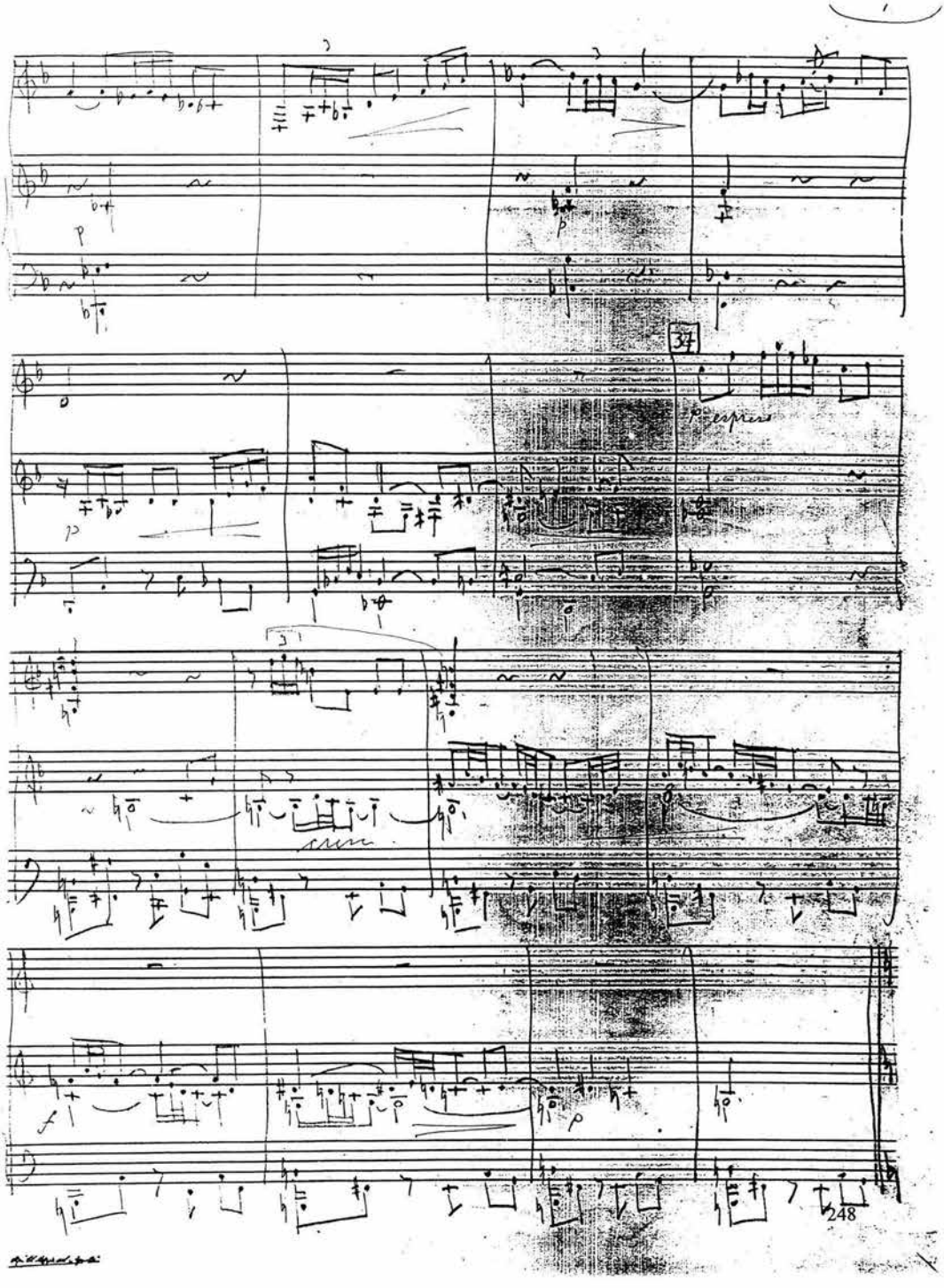

più agitato
Calmo

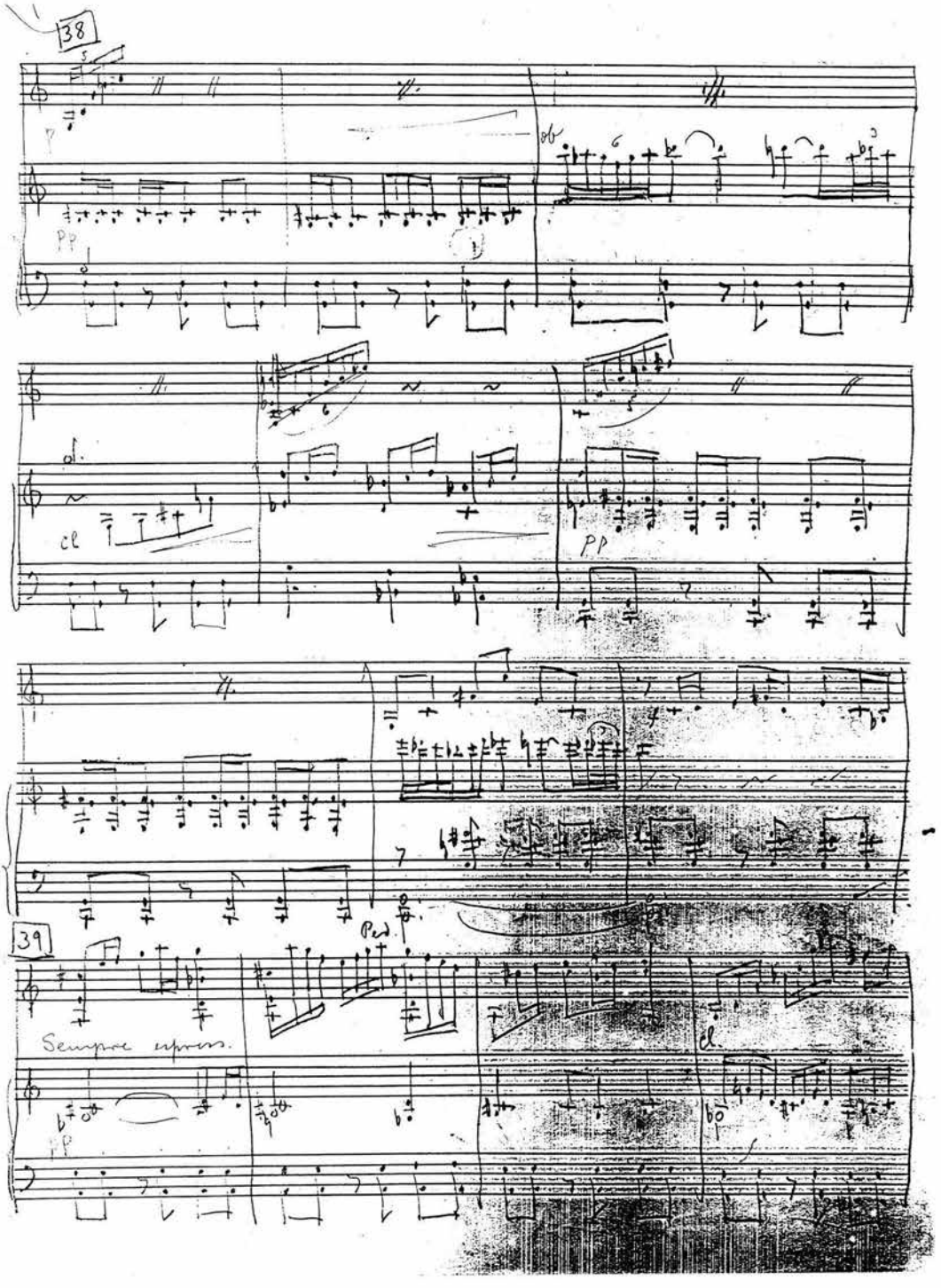


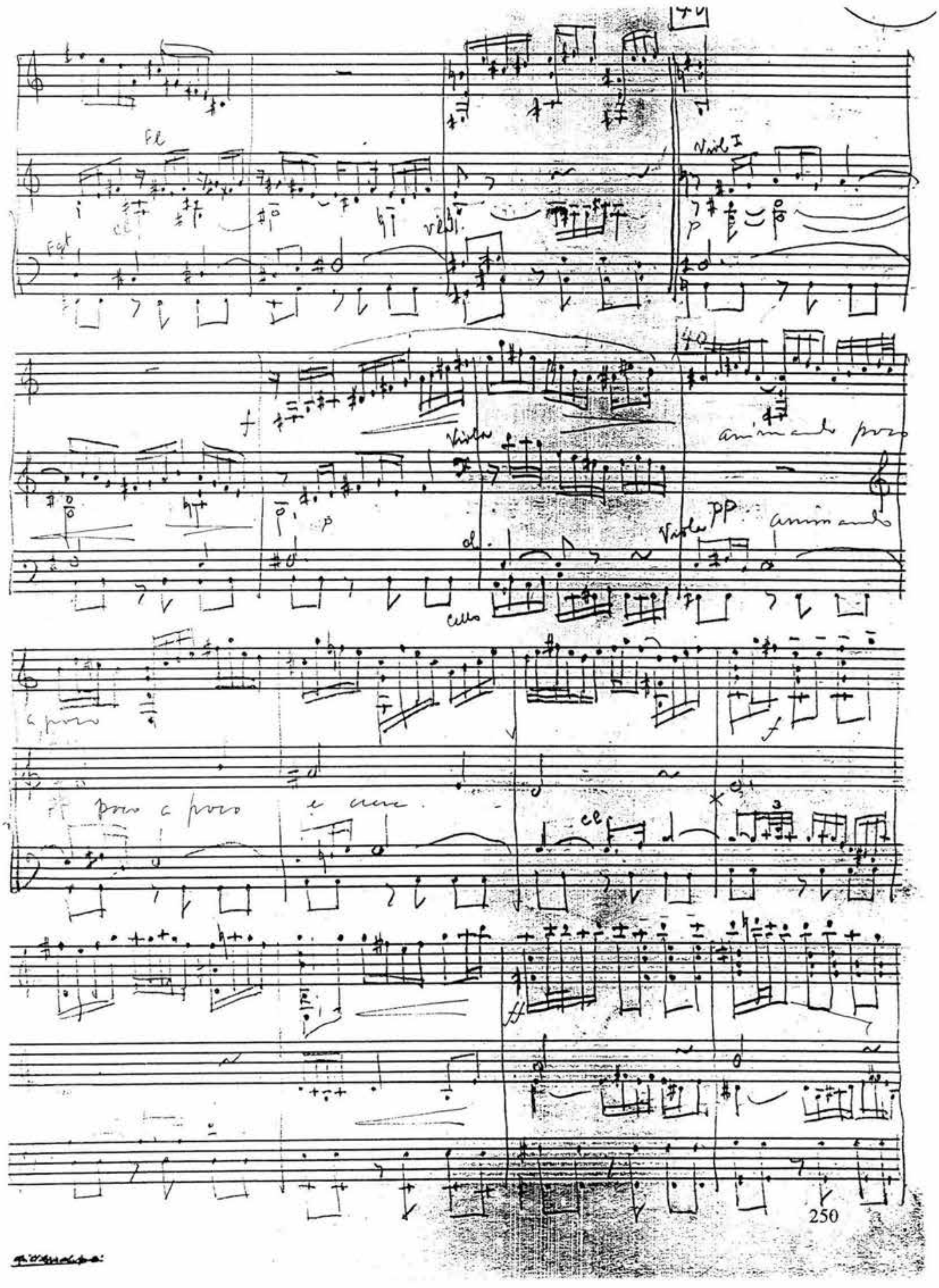

pp

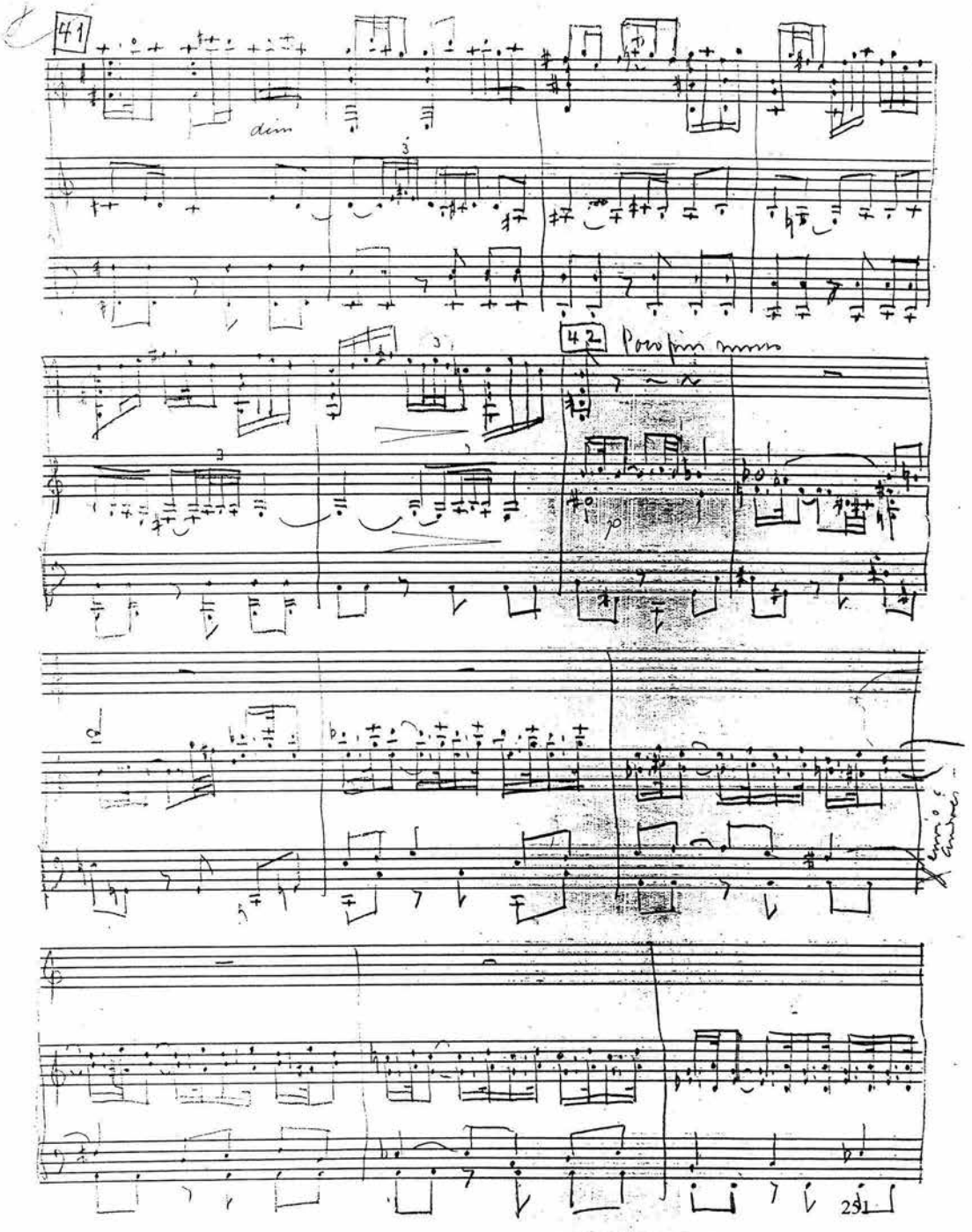

35

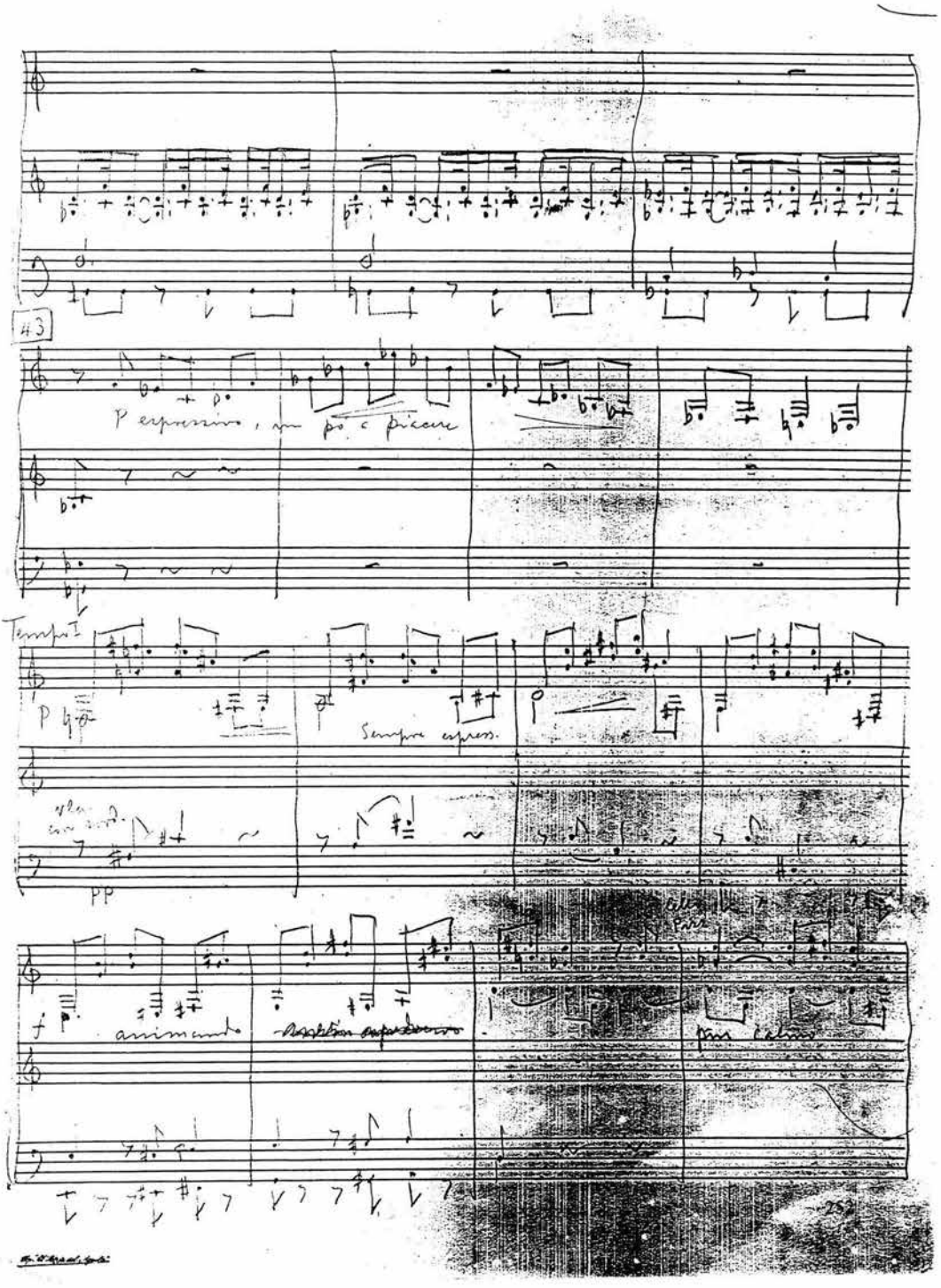

ff
2 oct.
Andante
legato
p
Piano
pp
36
f
PPP (arco)


37
espress
248


38
p
pp
cl
pp
39
Sempre espress.
p


Fl
Viol I
Viola
animando poco
pp
animando
poco a poco e cresc


41
dim
42
Poco più mosso
p



43

P espressivo, un po' a piacere

Tempo I

P

Sempre espress.

vla con sord.

pp

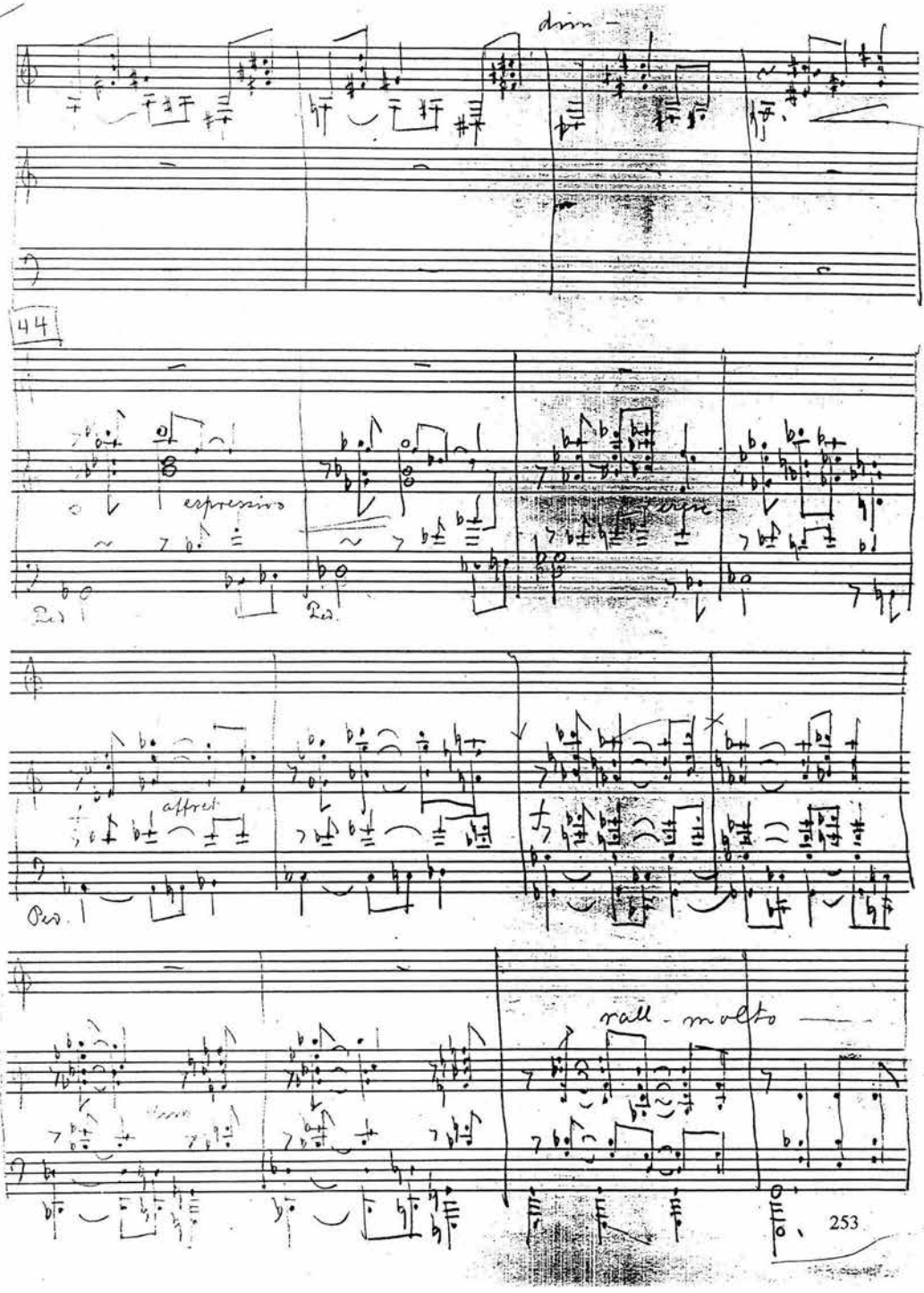
f

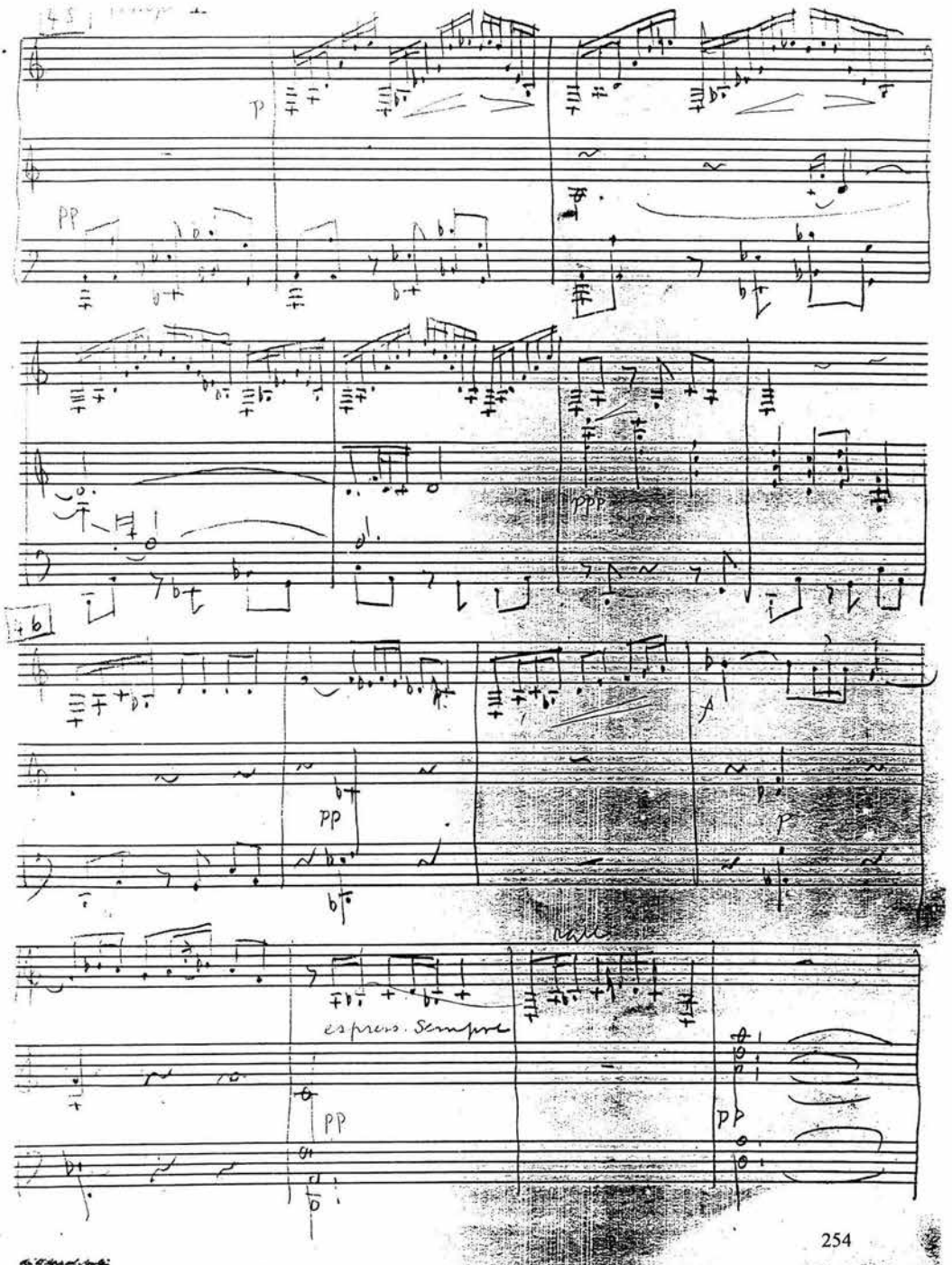
animando

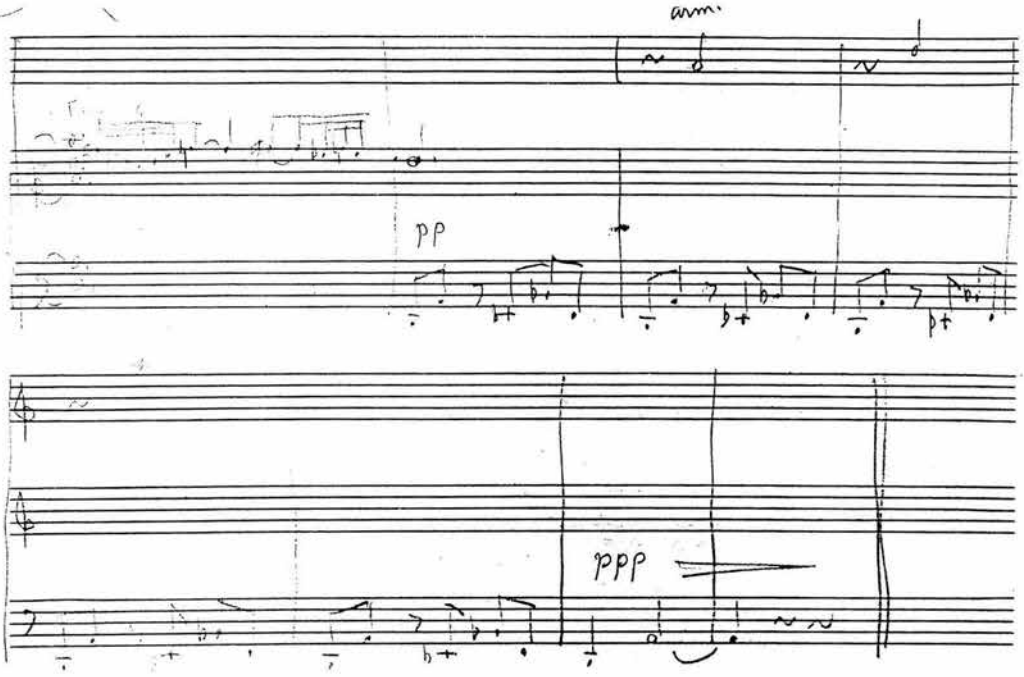
~~Anelin espressivo~~

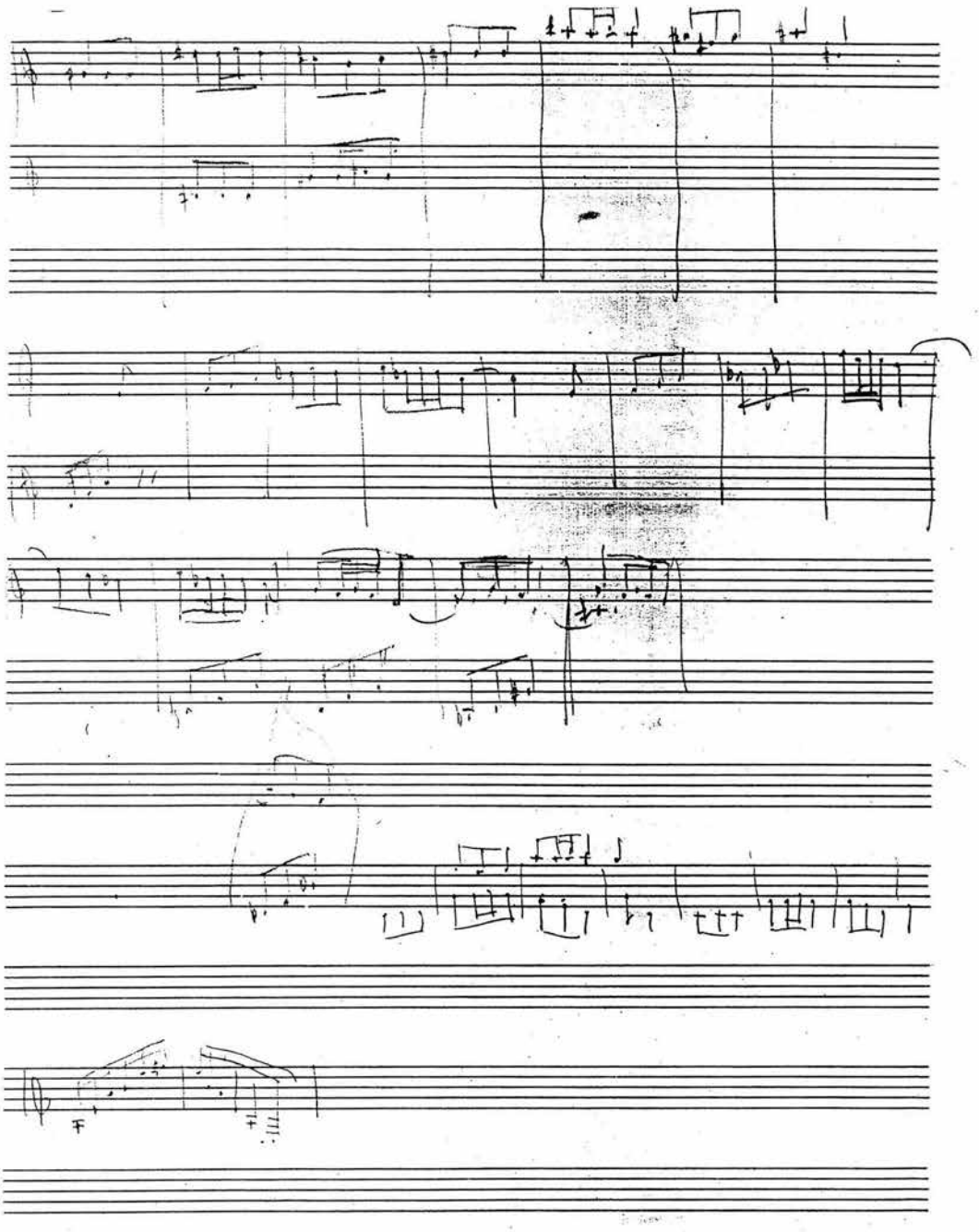
Cello Pizz

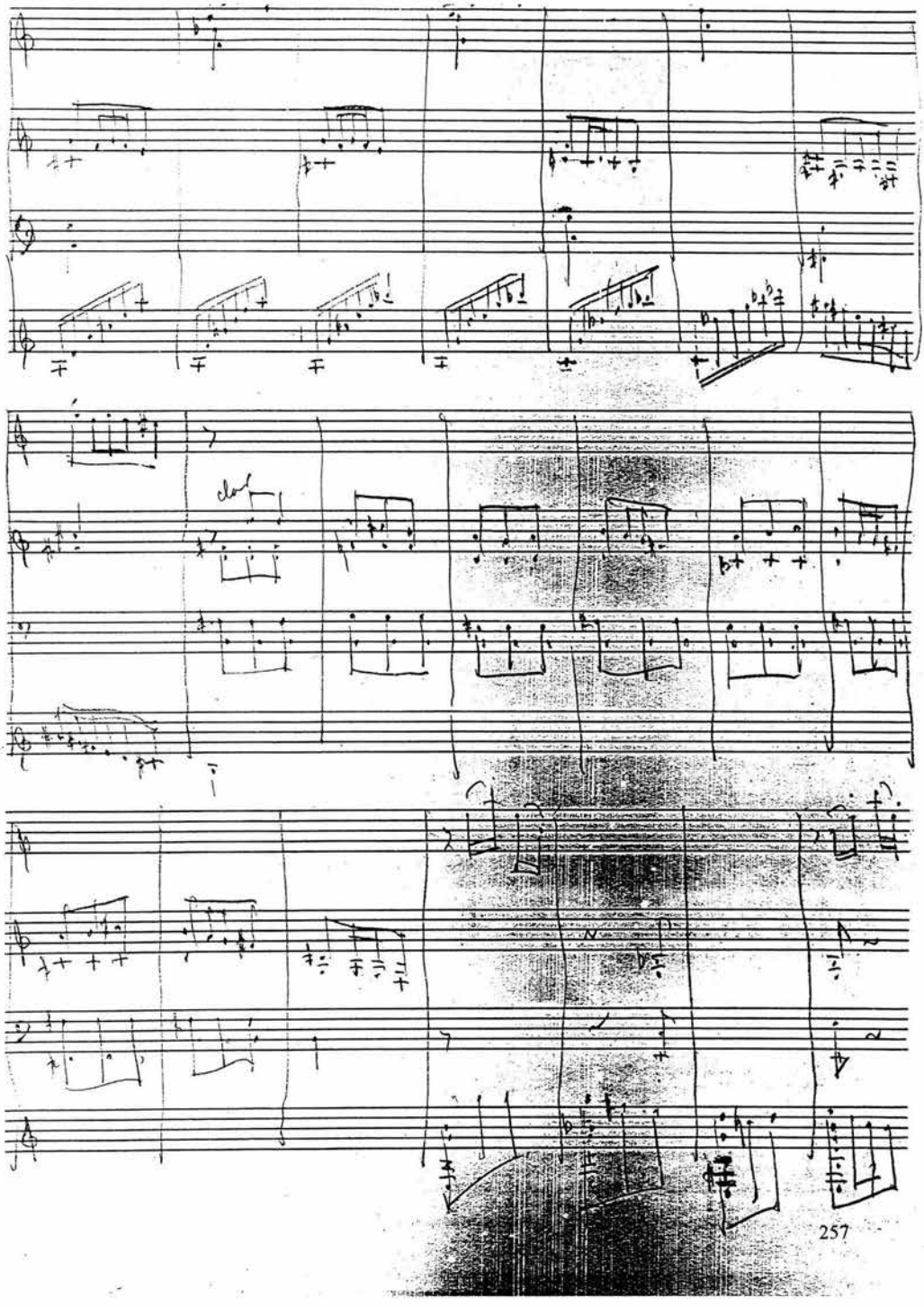
più calmo

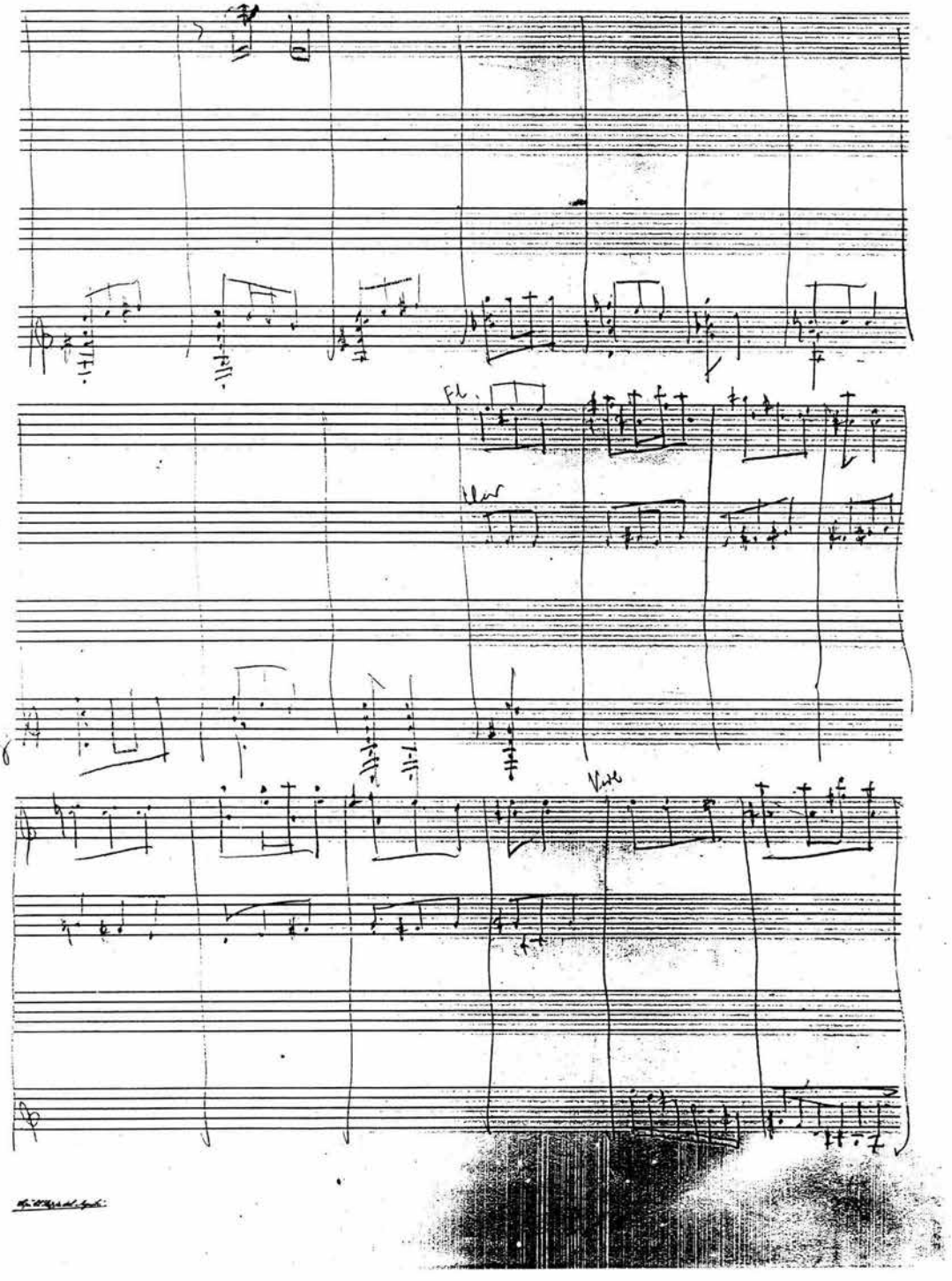

dim
44
espressivo
Ped.
affret
rall - molto

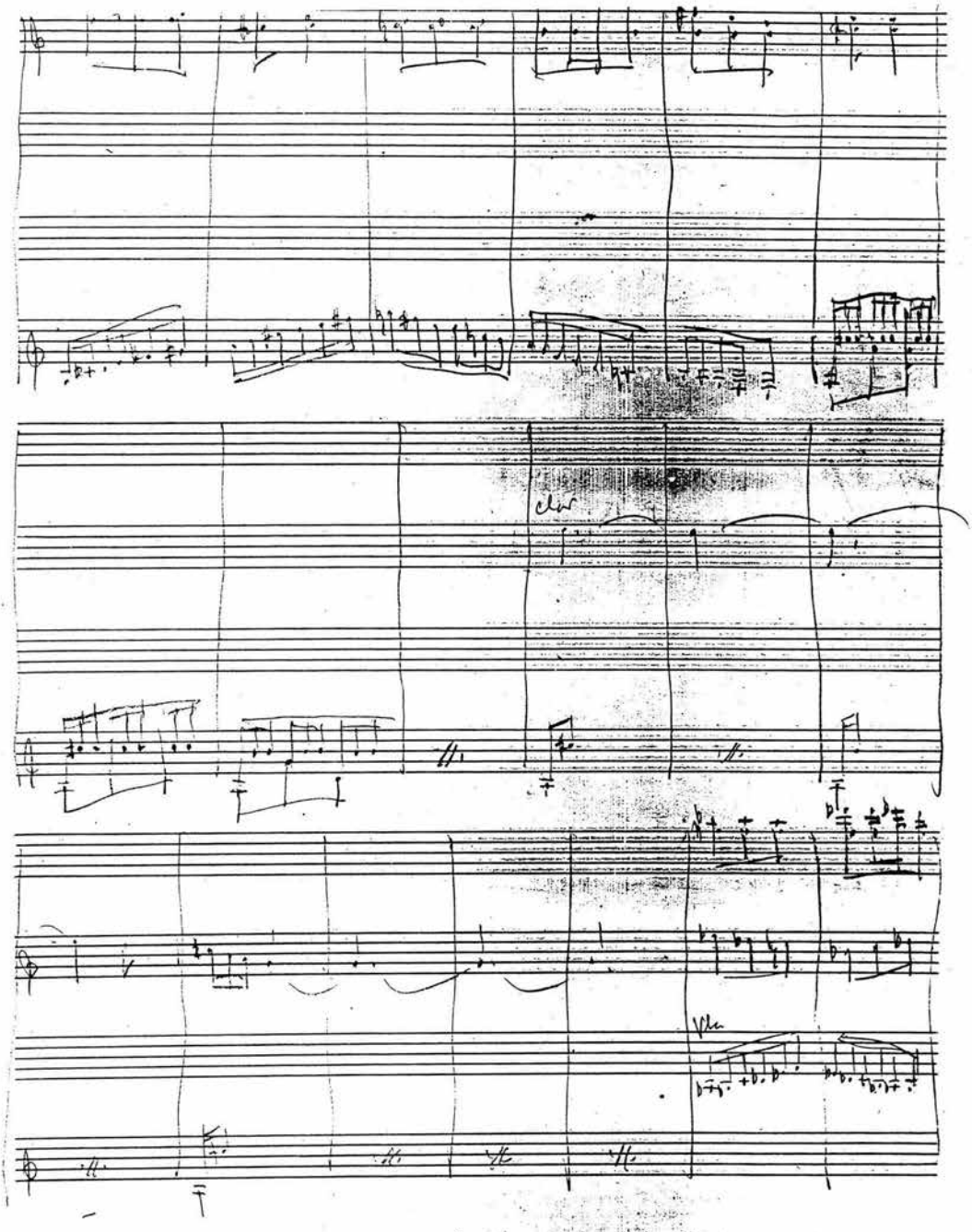

p
pp
ppp
pp
p
espress. Sempre
pp
pp

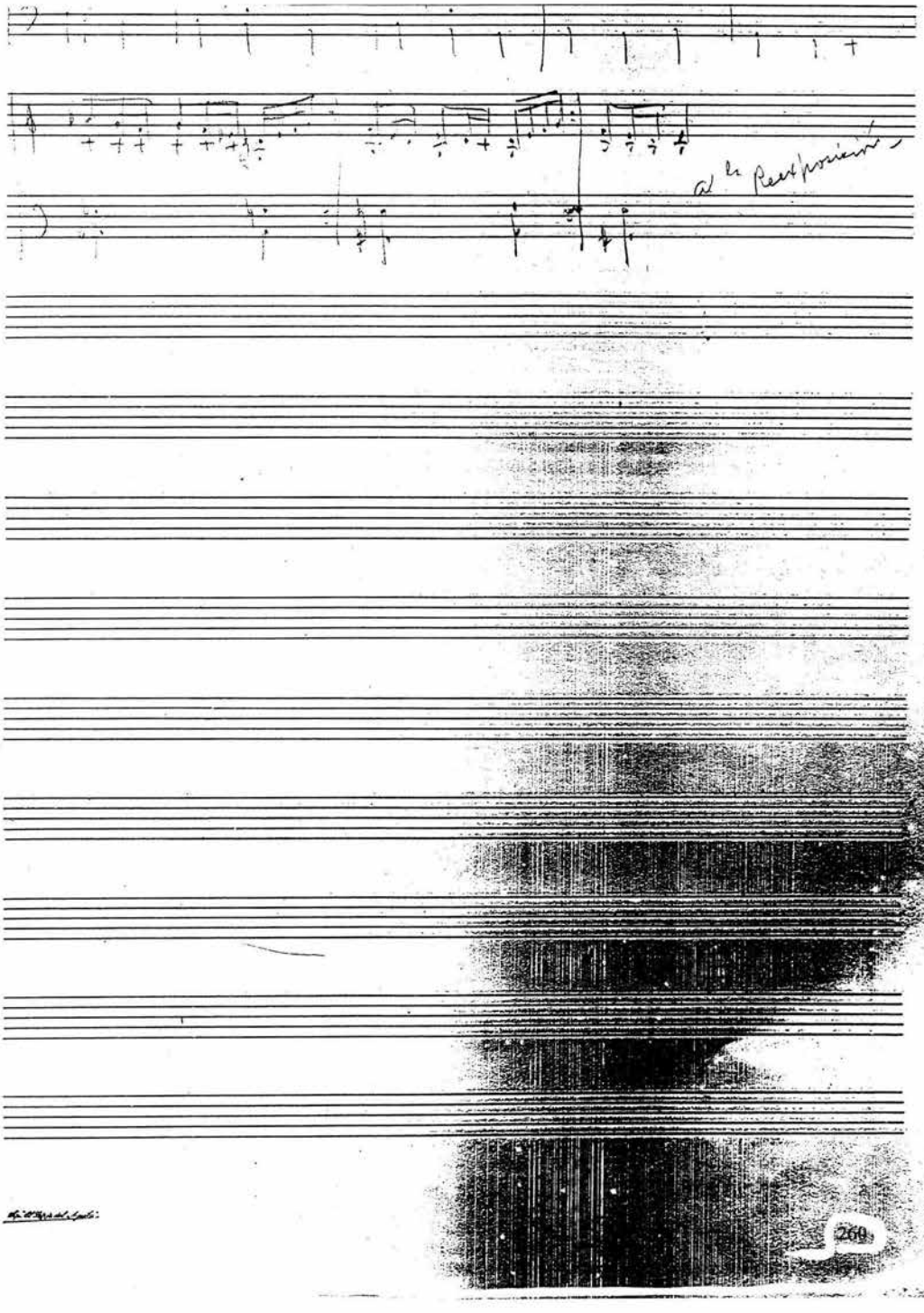

arm.
pp
ppp

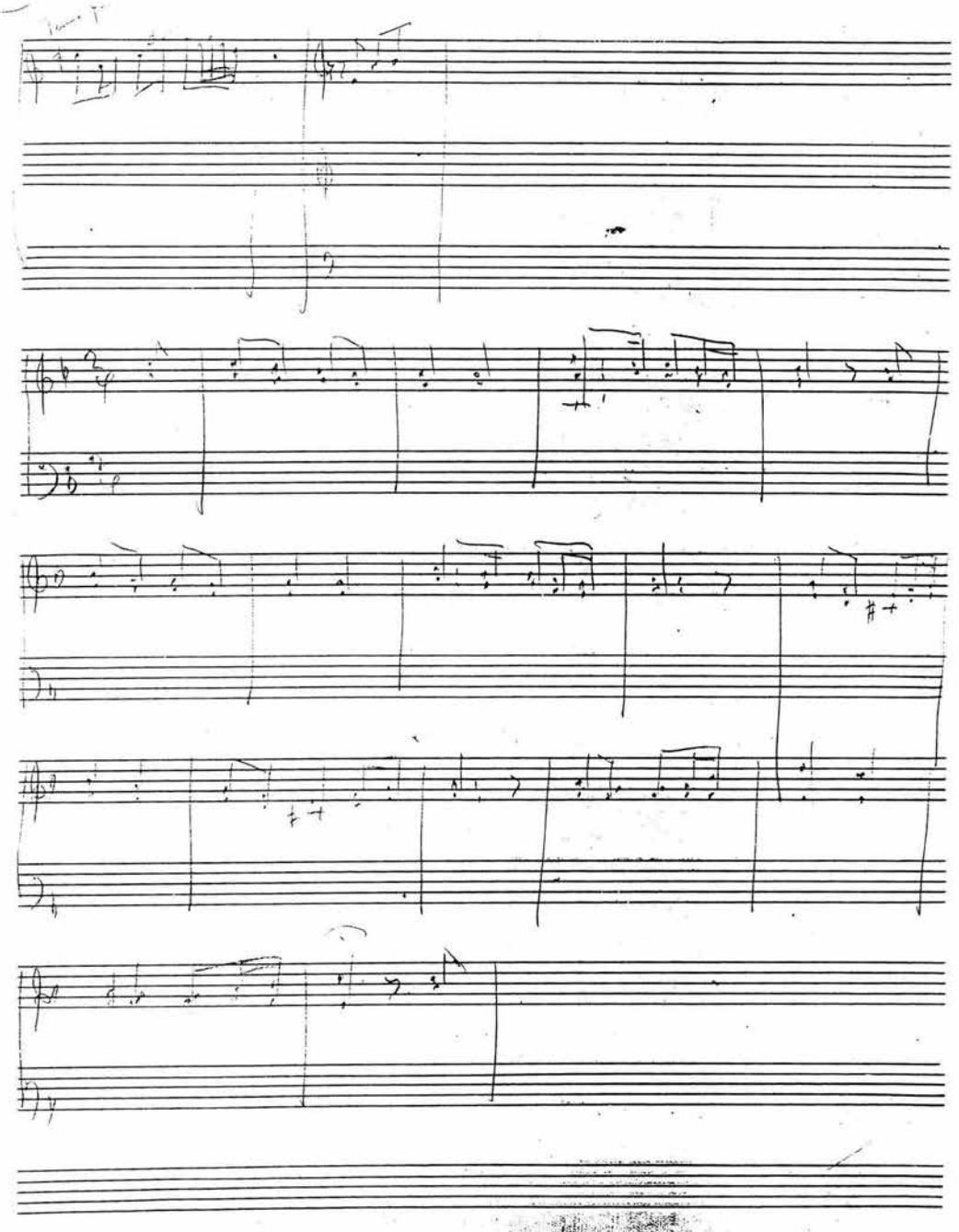


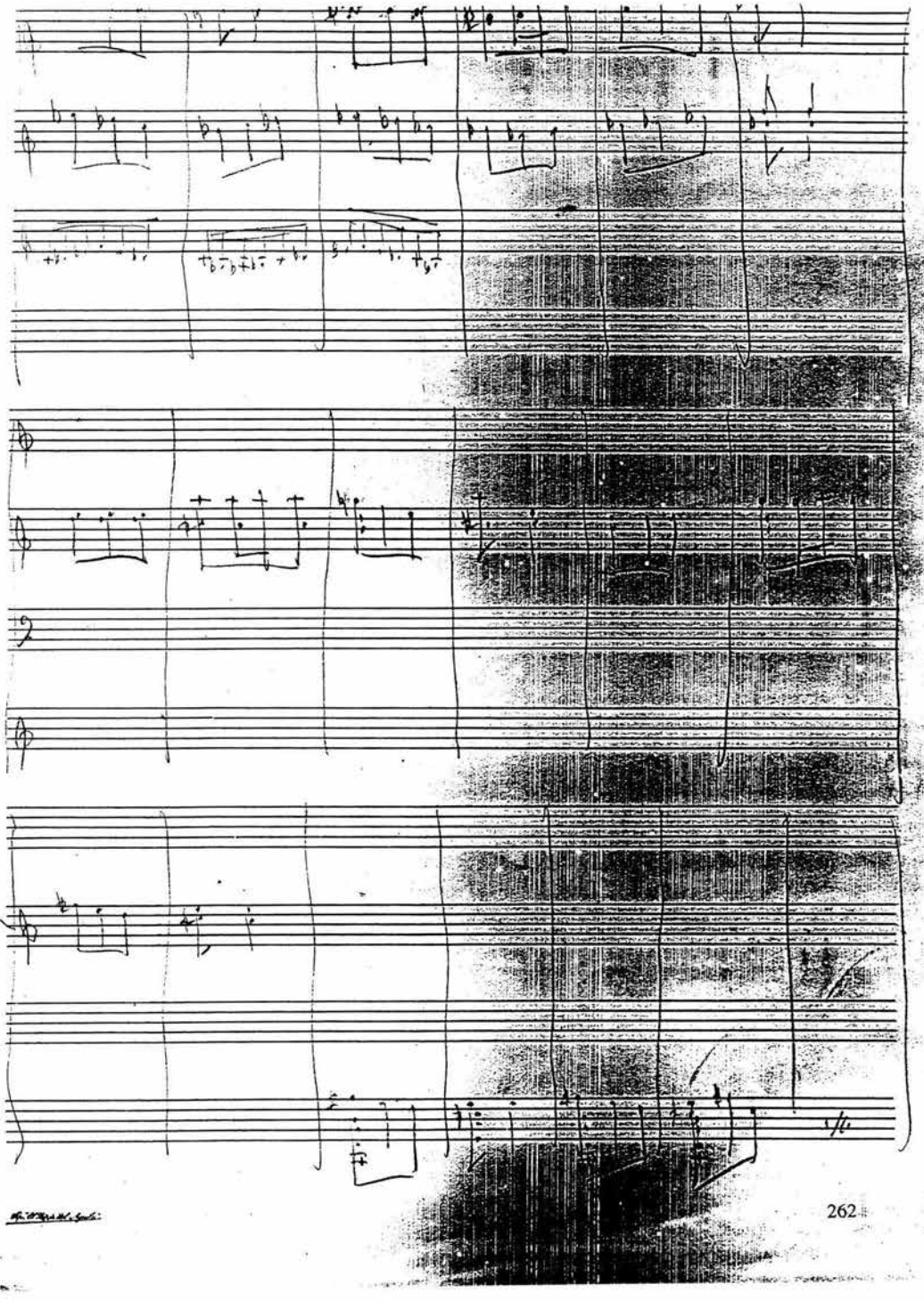


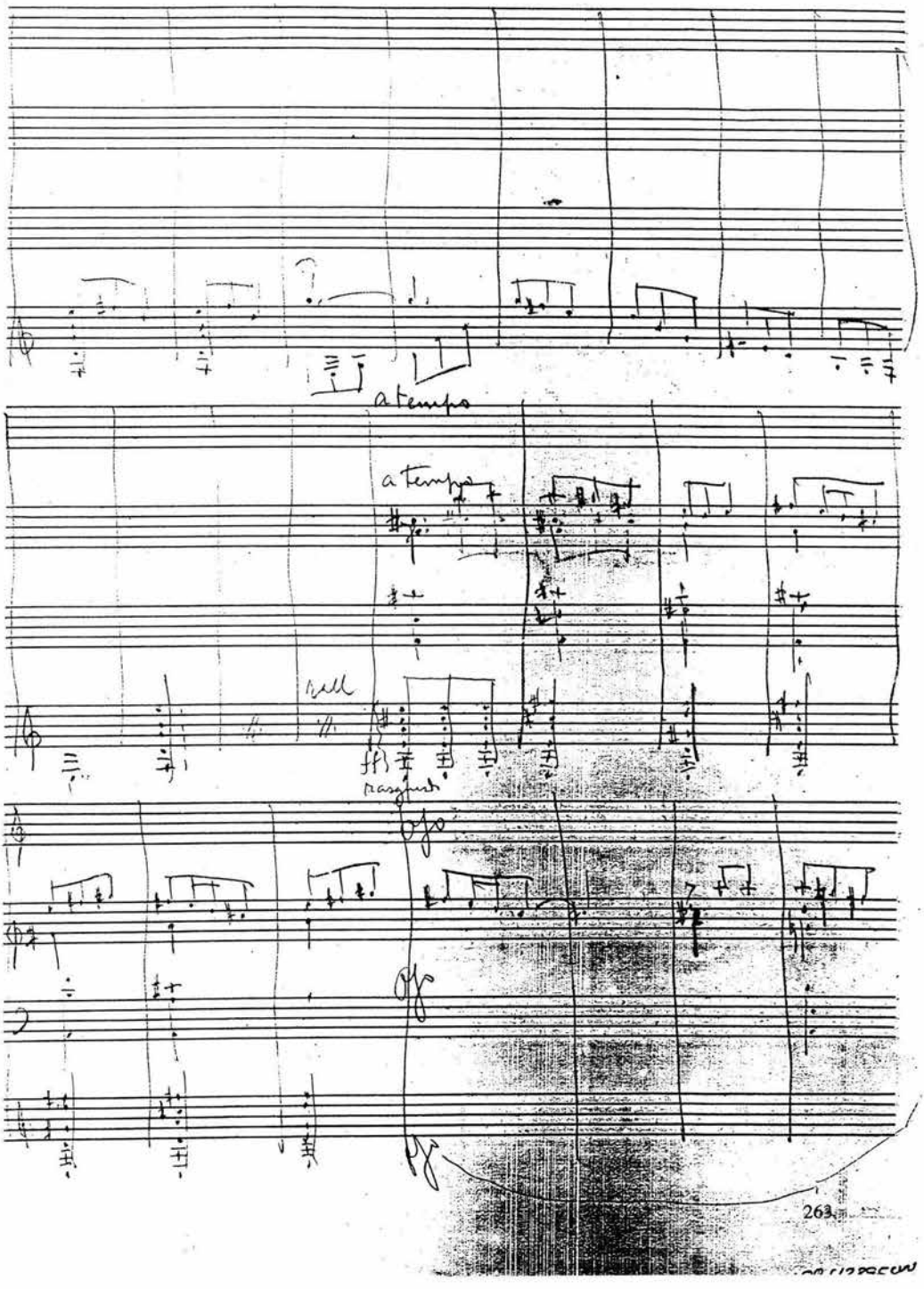
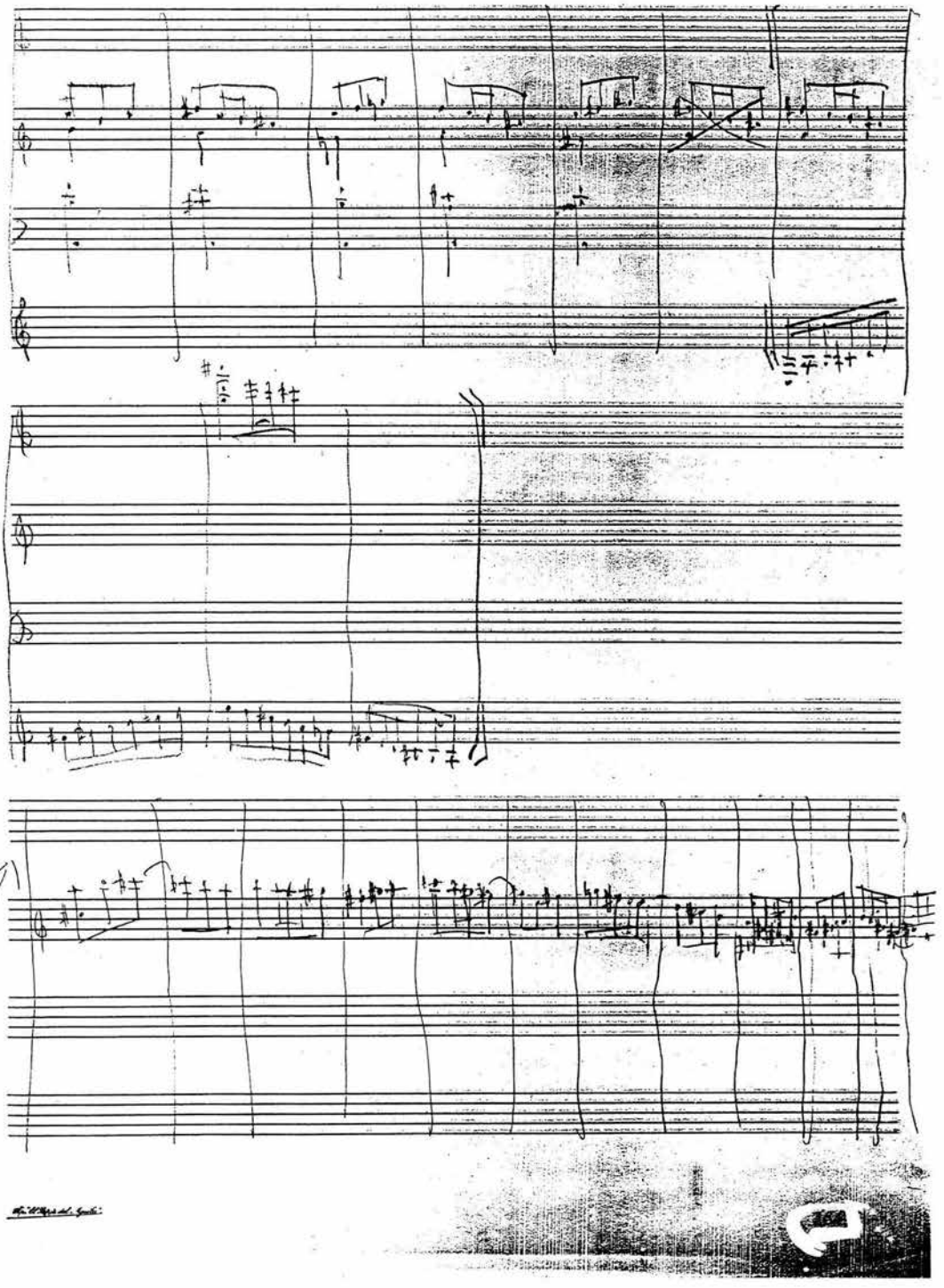

Fl.
Vln.




al la Reexposición






a tempo
a tempo
poco
263