

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

NOTAS AL PROGRAMA

**OPCION DE TESIS QUE PRESENTA
JOSE FRANCISCO GOMEZ PEREZ**

PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

-GUITARRA-

ASESOR DE OPCION DE TESIS

MTRO. SALVADOR RODRIGUEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO, D.F., 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A mis padres, por su amor, apoyo y comprensión en todo momento.

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

NOMBRE: Gómez Pérez
Jose Francisco
FECHA: 25/03/04
FIRMA: [Firma]

A Gabriela...

A Jeanet...

A Pavel, Hans, Ilde, y Marco con gran afecto y la amistad compartida por la música y la guitarra.

Agradecimientos:

A Juan Carlos Laguna por ser mi maestro y amigo.

A Eunice Padilla y Leonardo Coral por su tiempo y asesoría.

A Marco Iván López por su asesoría en la parte técnica de este trabajo, tiempo y amistad.

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

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**PROGRAMA DE RECITAL DE EXÁMEN PROFESIONAL PARA
OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN
-GUITARRA-**

Sonata BWV 1003 †

- Grave
- Fuga
- Andante
- Allegro

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Variaciones sobre la Jota Aragonesa

Francisco Tárrega
(1852-1909)

INTERMEDIO

La Catedral

- Preludio "Saudade"
- Andante Religioso
- Allegro Solemne

Agustín Barrios Mangoré
(1885-1944)

Sonata Op. 47

- Esordio
- Scherzo
- Canto
- Finale

Alberto Ginastera
(1916-1983)

† Original para violín solo

INDICE

INTRODUCCION	1
SONATA EN LA MENOR BWV 1003	2
BACH Y LA TRANSCRIPCION	2
LOS SEI SOLO	6
GRAVE	8
FUGA	11
ANDANTE	16
ALLEGRO	19
VARIACIONES SOBRE LA JOTA ARAGONESA	24
INTRODUCCION	25
JOTA	27
LA CATEDRAL	33
PRELUDIO "SAUDADE"	34
ANDANTE RELIGIOSO	36
ALLEGRO SOLEMNE	38
SONATA OP.47	41
I ESORDIO	43
II SCHERZO	45
III CANTO-	48
IV FINALE	51
BIBLIOGRAFIA	54

Introducción.

La selección de las obras a presentar en el recital para exámen profesional y sobre las que se habla en este trabajo, ha sido con el propósito de mostrar un breve panorama de la literatura escrita para la guitarra, basada en autores y obras que considero de gran importancia para el instrumento y sobre los que tengo un interés en particular.

En el caso de la *Sonata en La menor BWV 1003* de Johann Sebastian Bach, se puede decir que aunque es la única obra del programa que no fué escrita originalmente para la guitarra, es una obra que recientemente ha sido abordada por guitarristas de distintas latitudes y de la que comienzan a aparecer algunas transcripciones como la del guitarrista Manuel Barrueco y que es sobre la cual está basada mi propia versión. Me dí a la tarea de estudiar la transcripción (no autógrafa) de Bach para clave, para poder así explicar el proceso que se siguió al adaptar esta obra a la guitarra.

Las *Variaciones sobre la Jota Aragonesa* de Francisco Tárrega, es una de las obras más largas que compuso el célebre compositor español, quien es considerado uno de los pilares del desarrollo y redescubrimiento de la guitarra en los inicios del S.XX. En esta obra Tárrega nos da una muestra de las cualidades y recursos de la guitarra abordando en cada una de las variaciones distintos aspectos técnico-interpretativos.

La Catedral de Agustín Barrios Mangoré, es una obra que goza en la actualidad de gran aceptación en el ámbito guitarrístico internacional, al igual que toda su obra para el instrumento. En esta obra Barrios alude la música de Johann Sebastian Bach a manera de homenaje a uno de los pilares de la música universal.

La *Sonata Op. 47* fué escrita bajo la comisión del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima, a quién la obra esta dedicada. En ella confluyen los elementos de la música popular sudamericana con las tendencias del mundo moderno. Ello nos permite apreciar en su conjunto la gran universalidad de esta obra cumbre del repertorio guitarrístico de la segunda mitad del S. XX.

Sonata BWV 1003 de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Bach y la transcripción.

A pesar de que Johann Sebastian Bach nunca escribió música para la guitarra, arreglos de su música para instrumentos solos, su música para laúd y *lautenwerke*, han sido desde hace tiempo parte del repertorio guitarrístico. Ciertamente, esta literatura se ha convertido en un estándar sobre el cual los estudiantes se forman y los artistas de concierto se prueban.

Transcripciones, arreglos, transposiciones y adaptaciones, fueron parte de la vida musical en el barroco y Bach no fué ajeno a esas prácticas. Un contemporáneo de la época comentó que Bach podía tocar las Sonatas y Partitas para violín en el clave, agregando armonías o bajos como lo creyera necesario. Existe así un ejemplo de transcripción no autógrafa de Bach para clave de la Sonata en La menor BWV1003 (Sonata en Re menor BWV 964) atribuída a su hijo Wilhelm Friedemann Bach.

La transcripción de la Sonata BWV 1003 -original para violín solo- que se presenta en este programa, fué realizada por el guitarrista Manuel Barrueco, a la que he agregado en la práctica elementos y soluciones propuestas por el laudista Nigel North y por mí mismo basado en la versión antes mencionada para clave. Para transcribir esta obra del violín a la guitarra se tomaron en cuenta 3 aspectos fundamentales para su realización:

- Estructura Musical.
- Idioma instrumental.
- Análisis sobre otros modelos de transcripción del propio Bach.

Al analizar la *estructura musical* descubrí que Bach tuvo la intención de proyectar en su instrumentación original, una expansión de sus ideas hasta donde los medios lo permitieran, y es la esencia de lo que se intenta hacer en esta transcripción. Sobre el *idioma instrumental*, evalué las cualidades y limitaciones de la instrumentación original y de la guitarra, y especulo el cómo Bach pudiera haber adaptado sus ideas en la guitarra. Finalmente en el *Análisis sobre otros modelos de transcripción del propio Bach*, encontré 6 cambios importantes al original y que también se suceden en la presente transcripción, donde debo aclarar que no todos los cambios fueron necesarios en todos los movimientos.

Los ejemplos presentados corresponden todos al Grave de esta Sonata en La menor.

1.- Cambios de registro de las notas.

Violín:

Sonata II
BWV 1003

Johann Sebastian Bach

Grave




Guitarra:

Sonata II
BWV 1003

Johann Sebastian Bach
Transcribed by M. Barrueco

Grave



2.- Cambios de notas o figuras.

Violín:

22



Guitarra:

22



3.- Cambios de ornamentación.

Violín:



Musical notation for Violin, measure 22. The staff shows a sequence of notes with a trill ornament (*tr*) over the final note. A bracket above the staff indicates the duration of the trill. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Guitarra:



Musical notation for Guitar, measure 22. The staff shows a sequence of notes with a trill ornament (*tr*) over the final note. A bracket above the staff indicates the duration of the trill. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

4.- Cambios de ritmo.

Violín:



Musical notation for Violin, measure 3. The staff shows a sequence of notes with trills (*tr.*) and a bracket above the staff indicating a specific rhythmic change. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Guitarra:



Musical notation for Guitar, measure 3. The staff shows a sequence of notes with trills (*tr.*) and a bracket above the staff indicating a specific rhythmic change. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

5.- Adición de notas.

Violín:

Musical score for Violin, measure 20. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A vertical arrow points to a specific note in the upper staff, indicating an addition or correction in the transcription.

Guitarra:

Musical score for Guitar, measure 20. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. A vertical arrow points to a specific note in the upper staff, indicating an addition or correction in the transcription.

6.- Cambios en el valor de las notas.

Violín:

Musical score for Violin, measure 186. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Two horizontal arrows above the staff indicate changes in the value of the notes.

Guitarra:

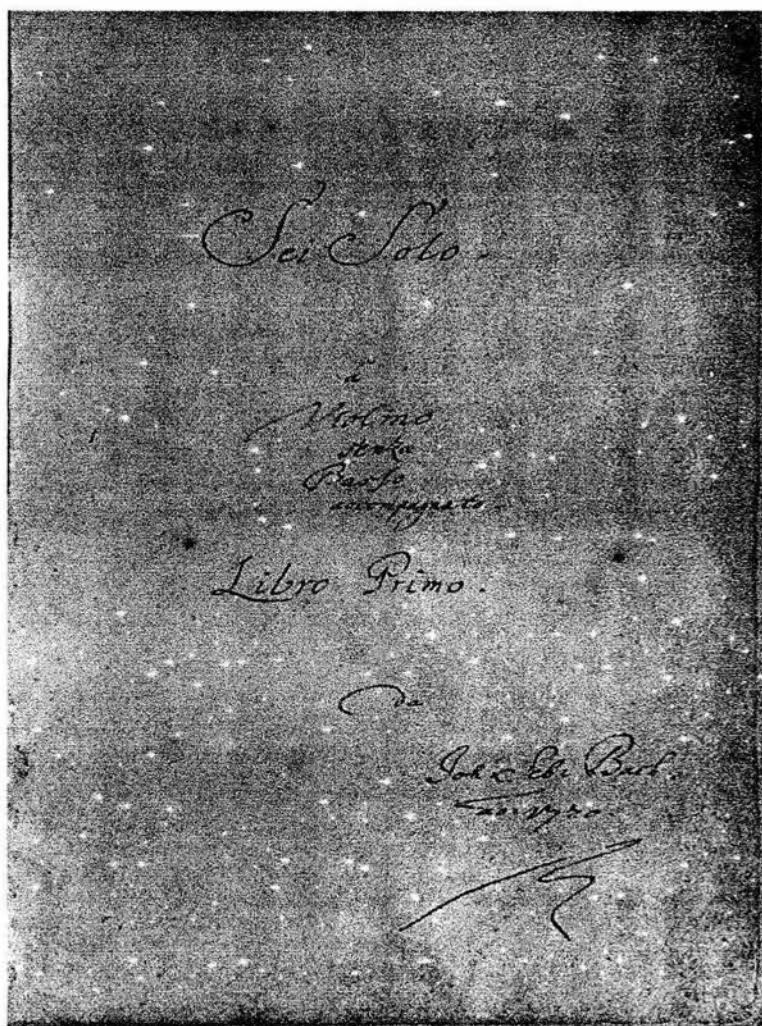
Musical score for Guitar, measure 186. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Two horizontal arrows above the staff indicate changes in the value of the notes.

Pero... ¿Qué obtenemos de una transcripción? ¿Para qué sirve? Una de las recompensas que obtenemos al transcribir del violín a la guitarra, es la posibilidad de sostener y clarificar el contrapunto, la armonía y el bajo, el cual sólo es insinuado en el original y por supuesto, el acercarnos a tocar este tipo de música que de otra manera no sería posible como guitarristas.

Los Sei Solo.

Las Sonatas y Partitas para violín solo de Johann Sebastian Bach no necesitan introducción. En el repertorio violinístico no tienen paralelo en calidad, profundidad de expresión musical y dificultades técnicas. Fueron escritas en Cöthen en el año de 1720, y el manuscrito autógrafo, tiene una página a título que dice:

*Sei Solo á Violino senza Basso accompagnato.
Libro Primo. da Joh. Seb. Bach. Annó 1720.*



Manuscrito de los Seis Solos para violín solo, (portada), hoja 1 [pag 1].

Las Sonatas de esta serie están relacionadas con la *Sonata da Chiesa* ya que a diferencia de la *Sonata da Camera* los movimientos que la integran no son danzables, sino piezas estructuradas en contrapunto con voces obligadas y de carácter menos galante, por consiguiente más apropiado para la iglesia.

Bach escribió los *Sei Solo* en formas alternadas: Sonata I, Partita I, Sonata II, Partita II, Sonata III, Partita III. Existen ediciones en las que equivocadamente se publican como Tres Sonatas y Tres Partitas por separado. Considero importante mencionar este error, porque en mi opinión la obra no funciona correctamente, ya que los movimientos de esta "suite de suites" interactúan entre sí y se desarrollan en función de los movimientos que los preceden.

De esta colección se desprende la 2da. Sonata en La menor BWV 1003 que tiene los siguientes movimientos: **I Grave, II Fuga, III Andante y IV Allegro.**

2da. Sonata en La menor BWV 1003.

I: Grave



Grave de la Sonata en La menor, Manuscrito autógrafo, hoja 8, [pag 15].

Este primer movimiento ocupa el lugar de un prelude al siguiente movimiento de la Sonata (Fuga) y podemos afirmarlo porque queda la armonía abierta (en el V grado de la tonalidad) al final. Después de una cadencia perfecta a tónica en el c.21 (Ej 1.1), un trozo musical adicional, nos lleva al final con un acorde abierto de dominante (c.23).

Ejemplo 1.1 Grave de la Sonata en La menor, c.21-23, Cadencia final y acorde abierto de dominante.



El fundamento de considerar este *Grave* como un preludio a la *Fuga*, no sólo está basada en la conexión armónica que acabo de explicar, sino que históricamente, en el barroco las fugas casi siempre eran precedidas por preludios de diversos tipos que podían llamarse *preludio*, *preambulium*, *toccatà*, *adagio*, *grave* o cualquier otro.

La música inicial de los compases 1-3 vuelve a aparecer trasportada una 5ta. abajo a la tonalidad de subdominante en los compases 14-16; de igual manera la música en la dominante de los compases 9-12 reaparece trasportada una 5ta. abajo a la tónica en los compases 19-21. Las flechas en el Ej. 1.2 destacan las secciones trasportadas una 5ta. abajo.

Ejemplo 1.2 Grave de la Sonata en La menor, c.1-23, Análisis estructural.



Mi menor.: La menor.: Re menor.:

Estos pasajes recurrentes se repiten con una actividad cada vez más intensa. Sin embargo, estas transposiciones de la sección inicial del *Grave*, no comprenden toda la primera parte de este, ya que varias de sus secciones –incluyendo toda la parte en Do mayor (compases 3-7) y los pasajes de conexión y conclusión (compases 7-9, 16-18, y 21-23) – no vuelven a aparecer. El la que yo llamo *Tabla de Descripción*, podemos ver la estructura general de la obra. Cabe mencionar, que la estructura del *Grave*, esta basada sobre una amplia variedad de movimientos melódico-armónicos en el bajo,

Tabla de Descripción, Grave de la Sonata en La menor:

COMPÁSES	TONALIDAD	DESCRIPCIÓN
1-7=7	i → III	Modulación al III en el c.4; Cadencia al I en el c.7.
8-12=5	→ v	Cadencia bien preparada sobre el V/v.
13-16=4	→iv	Transposición de los c.1-2 con nuevas figuras rítmicas. Cadencia al VII (Dominante del III) c.16.
17-21=5	→I	Transposición de los c.9-12 con nuevas figuras rítmicas.
21-23=2	→V	Cadencia recapitulando el c.1 para cromáticamente llegar al V.

El resultado es un prelude de construcción compleja, de preparación a la *Fuga* que le sigue.

II: Fuga

The image displays a page of handwritten musical notation for a fugue. The word "Fuga" is written in the top left corner. The score consists of ten staves of music, each containing complex rhythmic and melodic patterns. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, characteristic of a fugue's intricate texture. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly grainy texture.

Fuga de la Sonata en La menor, Manuscrito autógrafa, Hoja 8, [pag 16].

La Fuga de esta sonata tiene como característica general, un sujeto corto, en octavos y pares de dieciseisavos durante las exposiciones, que contrastan con compases de dieciseisavos durante los episodios (Ej 2.1 y 2.2).

Ejemplo 2.1 Fuga de la Sonata en La menor, c.1-6, Exposición del sujeto y respuesta.

Fuga

Ejemplo 2.2 Fuga de la Sonata en La menor, c.45-50, Episodio en movimiento rítmico constante.

Las secciones de la Fuga en La menor están delimitadas en la misma forma que en el *Adagio* : por la ubicación de sus puntos cadenciales. Contiene ocho grandes cadencias que articulan su flujo interno y que se ubican en en el c.45 sobre la tónica (La menor), en el c.73 sobre la dominante (Mi menor), en el c.103 en el relativo mayor (Do mayor), en el c.137 nuevamente en la dominante (Mi menor), en el c.166 sobre el relativo mayor de la dominante (Sol mayor), en el c.232 en la subdominante (Re menor), y los c.280 y c.289 sobre la dominante (en La menor y La mayor –con tercera de picardía- respectivamente).

Cada una de estas cadencias (con excepción de la última) esta seguida por una nueva sección, diferente en textura, figuración, y mecanismos contrapuntísticos, ampliando así mismo los registros de secciones anteriores, confirmándonos que las cadencias ciertamente articulan la forma de la pieza. Las relaciones entre las principales cadencias y la estructura de la *Fuga* son fuertemente coincidentes. Como en la mayoría de las obras de Bach, incluyendo el *Grave* de esta Sonata, Bach marca el progreso de esta *Fuga* al realizar las cadencias en diferentes alturas del instrumento. Además de esto, siempre detona una nueva sección de sus anteriores, haciendo diseños con mucha más actividad, en la que cada una de las exposiciones de la *Fuga* son más complejas que las anteriores.

En los compases iniciales (c.1-6), se aprecian tres ideas separadas que interactúan a lo largo de la *Fuga*, el sujeto, la figura episódica y su contrapunto escalo-cromático (Ej 2.1, Pag. 11). Un ejemplo de como se entrelaza este material temático, es la exposición del sujeto en el bajo que comienza en Sol en el c.91, con la escala cromática descendente arriba y formando con la voz interna una progresión armónica (Ej 2.3);

Ejemplo 2.3 *Fuga de la Sonata en La menor, c.91-94, El sujeto aparece en el bajo y progresión cromática en la voz superior.*

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins at measure 87 and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including rests and accidentals. The bottom staff begins at measure 92 and shows a similar contrapuntal texture, with a prominent chromatic line in the upper voice and a subject in the bass. Both staves include horizontal lines with arrows indicating the direction of the musical flow.

Comenzando en el c.162, este pasaje vuelve a aparecer recompuesto en otra presentación en acordes del sujeto que también comienza en Sol, esta vez en la voz superior, con la escala cromática –pero ahora ascendiendo- en el bajo (Ej 2.4).

Ejemplo 2.4 Fuga de la Sonata en La menor, c.162-167, Presentación del sujeto en la voz superior y secuencia cromática en el bajo.

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins at measure 158 and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The bottom staff begins at measure 163 and shows a bass line with a chromatic sequence of notes, marked with a trill (tr) above a note. Both staves include dynamic markings and phrasing slurs.

Ambos pasajes son exposiciones distónicas del sujeto por medio de acordes, que también comenzó en Sol en el c.81 (Ej 2.5).

Ejemplo 2.5 Fuga de la Sonata en La menor, c.81-84, Presentación del sujeto en la voz superior con la progresión diatónica, esta vez en el bajo.

The image displays two staves of musical notation. The top staff begins at measure 77 and shows a melodic line with a diatonic progression of notes. The bottom staff begins at measure 82 and shows a bass line with a chromatic progression of notes. Both staves include dynamic markings and phrasing slurs.

Estas ideas se entrelazan en formas cada vez más complejas, y cada idea aparece invertida después del c.125, con frecuentes referencias a pasajes anteriores (ej 2.6).

Ejemplo 2.6 Fuga de la Sonata en La menor, c. 125-133. Presentación invertida del sujeto en el bajo y secuencia cromática en el bajo.



Hacia el c. 286 un pasaje en treintaidosavos prepara la última cadencia, que resolverá al acorde final (Ej. 2.7) con la denominada *tercera de picardía* (en La mayor).

Ejemplo 2.7 Fuga de la Sonata en La menor, c. 286-289. Preparación y cadencia final en La mayor.



En la fuga... [Bach] permanece completamente solo, y tan solo, que por todas partes alrededor suyo, todo es, como fué, desértico y vacío. Nunca una fuga fué hecha por ningún compositor que pueda compararse con una de las suyas. Aquel que no este familiarizado con las fugas de Bach, nunca podrá tener una idea de lo que una verdadera fuga es y debe ser ¹.

¹ FORKEL, Johann Nikolaus, *Über Johann Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (Leipzig, 1802).

III: Andante



Andante de la Sonata en La menor, Manuscrito autógrafa, Hoja 10, [pag 19].

Este tercer movimiento, aparece en una tonalidad contrastante: Do mayor, relativo mayor de La menor (Ej 3.1). Este cambio de tonalidad le confiere a la Sonata una sensación de alivio, de la unidad tonal que plantean el preludio-fuga iniciales.

Ejemplo 3.1 Andante de la Sonata en La menor, c.1-3, Cambio de tonalidad a Do Mayor .



Cabe mencionar, que en este andante puede apreciarse una textura a dos voces en el inicio (c.1-2), pero surge una nueva en la voz superior que puede apreciarse mejor en la versión para clave (transportada una 5ta. abajo, en la tonalidad de Re menor), donde reescrita puede observarse de mejor manera la polifonía que se encuentra solo insinuada en la versión para violín (Ej 3.2). Obsérvense también los cambios en los giros melódicos que aparecen en esta versión.

Ejemplo 3.2 Andante de la Sonata en Re menor BWV 964, c.1-8, Cambio de textura polifónica, de tonalidad y variantes en los giros melódicos.



En cuanto a su forma en general, esta dividido en dos partes. Ambas partes del *Andante* son perfectamente identificables por los signos de repetición y las casillas 1ra. y 2da. para cada una de ellas (Ej 3.3 y Ej 3.4).

Ejemplo 3.3 Andante de la Sonata en La menor, c.11-12, Primera casilla de repetición y conclusión de la primera parte del movimiento en la dominante.



Ejemplo 3.4 Andante de la Sonata en La menor, c 26-28, Segunda casilla de repetición y conclusión de la segunda parte del movimiento en la tónica.



En cuanto al tipo de textura, es claramente identificable que se trata de un arioso en estilo italiano, haciendo muestra el compositor de sus cualidades líricas y como contraparte al contrapunto estricto de la *Fuga*. Cabe mencionar, que la segunda parte, sigue el orden de eventos de las primera mitad como puede apreciarse en la tabla siguiente tabla:

Primera mitad (c.1-11)	Segunda mitad (c.12-26)
1-4: frase moviéndose del I a una cadencia rota sobre el V.	12-15: re-composición cromática de la frase modulando del V al V/vi.
4-8: Continuación regresando a una cadencia rota sobre el I.	15-19: re-composición moviéndose hacia una cadencia en el iii.
8-11: cambio de tonalidad a el V y cadencia perfecta hacia el V.	19-23: sección interpolada basada sobre frases fragmentadas del c.4-5 y de otras partes, modulando a través del ii hasta el final sobre una media-cadencia hacia el I.
	23-26: re-composición de una cadencia mucho más elaborada hacia el I.

IV: Allegro



Allegro de la Sonata en La menor, Manuscrito autógrafo, hoja 10, [pag 20].

Este último movimiento de la Sonata en La menor, *Allegro*, como su título lo indica, esta escrito en un tempo rápido con subdivisiones de dieciseisavos, y reaparece en la tonalidad inicial en que está escrita la Sonata (Ej 4.1). El regreso a la tonalidad da unidad y balance a la estructura general de los cuatro movimientos.

Ejemplo 4.1 *Allegro* de la Sonata en La menor, c.1-2, *Allegro* en subdivisiones de dieciseisavos en La menor.



Lo componen dos partes (con repeticiones cada una) la segunda de las cuales más o menos sigue los materiales musicales de la primera, pero intensificados. Como resultado, si las comparamos en número de compases, la segunda parte resulta diez compases más larga que la primera, debido a la expansión y a la interpolación de nuevos materiales.

Como podíamos esperar de Bach, dentro de esas similitudes en general, en cada movimiento la mayoría de los modelos de la primera parte, reaparecen en la segunda parte en formas significativamente más complejas. La figura inicial en el c.1, por ejemplo, es un acorde cerrado arpegiado con una escala descendente (Ej 4.2.1), pero reaparece en la segunda parte con un salto de octava y una figura distinta vecina en el c.25. (Ej 4.2.2), la cual sitúa el duro intervalo Sol-Re# en octavas consecutivas sobre el segundo y cuarto tiempos, reemplazando así el consonante Mi-Do en las posiciones paralelas del c.1.

Ejemplo 4.2.1 *Allegro* de la Sonata en La menor, c.1, Acorde cerrado en arpeggio y escala descendente.



Ejemplo 4.2.2 *Allegro* de la Sonata en La menor, c.25, Acorde abierto y cambio de figura en el 2do. Y 4to. Tiempo.



El ritmo dieciseisavo+treintaidosavos dura sólo dos tiempos en el c.3 y c.4 (Ej 4.3.1) separados por dos tiempos de dieciseisavos, pero se extiende hasta casi muy al final del compás en c.27 y c.28. (Ej. 4.3.2).

Ejemplo 4.3.1 Allegro de la Sonata en La menor, c.3-4, Primer dibujo rítmico melódico que se intensificará en la 2da. parte.



Ejemplo 4.3.2 Allegro de la Sonata en La menor, c.27-28, Intensificación de los c.3-4 de la 1ra. parte.



Los arpeggios en movimiento ascendiendo y descendiendo de los c.5-6 con las notas bajas y altas sobre la parte fuerte de cada tiempo (Ej 4.4.1), vuelven a aparecer en los c.29-30 como arpeggios irregulares con picos melódicos constantes en los segundos dieciseisavos de el tiempo (Ej 4.4.2). Intensificaciones similares elaboran la mayoría de los otros modelos cuando reaparecen en la segunda parte del Allegro.

Ejemplo 4.4.1 Allegro de la Sonata en La menor, c.5-6, Presentación de un nuevo dibujo rítmico melódico.



Ejemplo 4.4.2 Allegro de la Sonata en La menor, c.29-30, Intensificación rítmica del diseño de los c.5-6.



A gran escala la primera parte del *Allegro* esta básicamente estructurada en dos áreas tonales, en donde cada una reafirma su tónica tan pronto como la tonalidad llega: *i* en los c.1-11 y *v* en los c.11-24. La segunda parte, en contraste, utiliza el mismo material temático para pasar por cuatro áreas tonales separadas, todas las cuales tienen la premisa de evitar una gran estabilidad sobre su acorde de tónica por mucho tiempo: *v* en los c.25-33, *bVII* en los c.34-36 (con una frágil cadencia en medio del c.36), *III* en los c.37-44 (con una cadencia en medio del c.44), y *i* en el c.45-58. La tonalidad final de la primera parte tiene dos cadencias en el c.19 (Ej 4.5.1) y en el c.24 (Ej 4.5.2).

Ejemplo 4.5.1 *Allegro de la Sonata en La menor, c.19, Primera cadencia de la primera parte en Mi menor.*



Ejemplo 4.5.2 *Allegro de la Sonata en La menor, c.124, Segunda cadencia de la primera parte en Mi menor.*



Ya en la segunda parte tiene tres cadencias: una cadencia rota en la mitad del c.53 (Ej 4.6.1) que trasportada de la versión para clave se va del *i* al *vi*. Encontramos la segunda sobre el tiempo fuerte del c.56 (Ej 4.6.2) y finalmente en el fantásticamente imaginativo pasaje cromático en los c.56-58 (Ej 4.6.3) -el único pasaje marcado *piano* en toda la obra que no es parte de un efecto de eco- que no es sino una transposición de la cadencia que finaliza la primera parte.

Ejemplo 4.6.1 *Allegro de la Sonata en La menor, c.53, Primera cadencia de la segunda parte a Fa mayor.*



Ejemplo 4.6.2 Allegro de la Sonata en La menor, c.55, Cadencia a La con Tercera de Picardía.



Ejemplo 4.6.3 Allegro de la Sonata en La menor, c.56-58, Cadencia final a La menor.



Tabla de descripción:

Primera mitad (c.1-24)	Segunda mitad (c.25-58)
<p>1-19: Primera sección moviéndose del i al v.</p> <p>19-21: Progresión armónica del v al relativo mayor de este hasta llegar a V/v.</p> <p>21-24 Preparación de la cadencia de la primera parte sobre el V/v.</p>	<p>25-32: re-composición en la dominante con mayor actividad rítmica.</p> <p>32-47 Mucha mayor actividad rítmica con la aparición de las figuras más rápidas de todo el movimiento.</p> <p>47-55 Progresiones armónicas que preparan el regreso al i.</p> <p>55-58: re-composición de una cadencia mucho más elaborada, basada en un cromatismo en la voz superior hacia el i.</p>

Variaciones sobre la Jota Aragonesa de Francisco Tárrega (1852-1909).

Debido a que la *Jota Aragonesa* es una síntesis de elementos de los que como en todas las manifestaciones artísticas populares, se origina a través de largos y a veces incógnitos procesos, hoy en día no podemos asegurar con precisión ni sus orígenes ni sus antecedentes históricos.

Tampoco está clara la etimología de la palabra; Según los estudiosos de la región de Aragón vendría de *xatha* (Pronunciado "xhota"), voz propia del dialecto de los moriscos españoles y que existe también en el hispanomarroquí y argelino, que significa "baile" ó "danza"¹.

La Jota comprende varias manifestaciones artísticas populares, que van desde danzas, contradanzas, villancicos, cantos, hasta las melodías instrumentales, que son llamadas normalmente "variaciones". Estas variaciones, son tocadas por *rondallas* -que en general están constituídas por guitarras, bandurrias, laúdes, guitarros ó requintos, hierrecillos, panderetas y castañuelas- y están basadas sobre acordes de tónica en modo mayor y de séptima de dominante, en compás ternario y de carácter festivo y muy alegre. Es sabido que esta forma era conocida en el s. XIX en Aragón y que sobre esta, improvisaban melodías o variaciones sobre la progresión armónica cada uno de los instrumentos que componían las rondallas. Pienso que probablemente en alguna de estas frecuentes representaciones instrumentales de la Jota el compositor Francisco Tárrega se inspiró para componer esta obra, ya que las representaciones se llevan a cabo por las calles y plazas de esta ciudad de manera abierta.

Según el guitarrista Narciso Yepes existen varios manuscritos autógrafos de las Variaciones sobre la Jota Aragonesa compuestas por Tárrega, en los que siempre el orden y número de variaciones que aparecen es distinto y que además varían en su grado de dificultad. Yepes en su grabación *TARREGA: Recuerdos de la Alhambra U.A.* interpreta la versión más completa que encontró en estos manuscritos. Encontré esta versión publicada y encuentro en ella una obra de gran solidez, ya que en ella se explotan todas las posibilidades técnico-interpretativas de la guitarra.

¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan, 1980.

Introducción:

Para la composición de estas *Variaciones sobre la Jota Aragonesa*, Tárrega escribe una introducción en la tonalidad de La menor, homónimo menor de la tonalidad en que el tema y las variaciones van a sucederse, así mismo en los compases iniciales (c1-4), emplea diseños melódicos variados que en el inicio se presentan sobre el i y se repiten consecuentemente en el v (Ej 1.1).

Ejemplo 1.1. *Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.1-4, Introducción en La menor y diseños rítmico-melódicos que se repiten en la dominante.*

Variaciones sobre la Jota Aragonesa

Andante Francisco Tárrega

ff mf ff

con sentimento

mf

Posteriormente se suceden varias progresiones armónicas, con ritmos variados en los que, si bien aparecen puntos cadenciales sobre el V/V, a su vez, van dando consecución al desarrollo de la introducción (Ej 1.2).

Ejemplo 1.2 *Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.8-11, progresión armónica hacia el V/V.*

mf

dim. cresc.

Después de un acorde de dominante en el c.21 (ad libitum) aparece una escala descendente con dibujos sobre la nota superior y es aquí que por primera vez se anuncia la tonalidad de La mayor (Ej 1.3)

Ejemplo 1.3 Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.22, Escala descendente en La mayor que prepara la Jota.



La Introducción a la *Jota* concluye con una una escala cromática ascendente (sin barras de compás aún) interumpida por una figura rítmica que se repite en intervalos de 3ra. menor en dos ocasiones cada una, y que extiende el movimiento cromático de la escala prescedente hasta llegar a nuevamente un acorde arpegiado de dominante (Ej 1.4).

Ejemplo 1.4 Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.26, Acorde arpegiado de dominante de La mayor y fin de la Introducción con la armonía abierta.



Jota:

La **Jota Aragonesa**, no es un *tema melódico*, sino que se trata de una serie de improvisaciones rítmico-melódicas que se dan sobre un enlace armónico de II:i-v:II, y que son realizadas por los instrumentos de las rondallas. En mi opinión es muy probable que en un acercamiento con la música popular de la región de Aragón, Tárrega concebiera la idea de construir una obra en forma de *Tema y variaciones* basados en el "tema" de la *Jota Aragonesa*. Desconozco si el tema de esta **Jota** que el compositor nos propone como base de sus variaciones, se trata de un tema prestado de la audición que seguramente presenciara ó si se trate de un tema original. Tengo la duda si además alguna de las variaciones es un arreglo similar, o si todas son originales de él.

Lo importante aquí es la imaginación y el profundo conocimiento de los recursos y posibilidades de la guitarra, ya que las variaciones (como en muchas otras obras de esta línea), tratan de mostrar las posibilidades técnico-interpretativas del ejecutante, al llevarlo en cada una de las variaciones a distintas técnicas instrumentales como arpeggios, ligados, acordes, efectos de tarolas, tambores, escalas entre muchas más.

Al analizar la obra, se encuentra que tiene un *tema* sobre una enlace armónico, que está compuesto de cuatro compases en La mayor y cuatro en Mi mayor, y que en contraposición existe un *contra-tema* que se desarrolla en tres compases en La Mayor, cuatro en Mi mayor y uno más en La mayor. Este *contra-tema* tiene además una indicación de cambio de tempo a *Meno mosso* en su 1ra. presentación para diferenciarse del *tema*. A continuación, presento una tabla en la que según la definición de *Variaciones*² del Diccionario Harvard de la Música pueden clasificarse estas.

² Apel, Willie, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982

Tema		Contra-tema	
Variaciones	Clasificación*	Variaciones	Clasificación*
Tema			
I	B-a	Contra-tema	
II	B-a		B-a
III	B-a		
IV	B-a	i	B-a
		ii	B-a
		iii	A
		v	B-a
V	B-a	(Contra-tema)	
(III)	B-a		
VI	B-a		
VII	B-a		
VIII	B-a		
IX	B-a	vi	B-a
(III)	B-a		
X	B-a		
XI	B-a		
XII	B-a		
XIII	B-g		
XIV	B-a	(Contra-tema)	
XV	B-a		
CODA			

Existen así pues, repeticiones de la Variación III y del Contratema (señaladas entre paréntesis) que dan conexión a los grupos de variaciones del *tema* o *contra-tema* entre las de ambos. Se presentan a continuación, algunos ejemplos de la manera en que están construidas las variaciones sobre el *tema* y *contratema* (Ej 2.1 y 2.2) donde cabe mencionar, que en ocasiones se presenta el mismo tema melódica y armónicamente, pero producido por un efecto distinto a la guitarra, dándole una mayor variedad y cohesión al enlace y al desarrollo de las variaciones.

Ejemplo 2.1 Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.28-36, c.69-77 y c.53-68. Tema y dos variaciones sobre la misma secuencia armónica.

Jota

26 *mf* *f* *ff* C VII

30

34

Tempo primo

69 *ff*

75 *p grazioso* *mf*

51

Ejemplo 2.2 Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.45-52, c.98-105 y c.205-212. Contratema y dos variaciones sobre la misma secuencia armónica de este.

Meno mosso 2/3 C VII₆

A Tempo

En base a estas estructuras se desarrollan variaciones sobre el esquema armónico del *tema* y *contratema* respectivamente de manera intercalada, pero no regular. Hacia el c.362 (*più mosso*) aparece la cadencia que nos llevará al acorde final en el c.376. Ej. 2.3.

Ejemplo 2.3 Variaciones sobre la Jota Aragonesa, c.362-376. Cadencia y final de la obra en acordes arpegiados.

Considero a Francisco Tárrega haber tenido un gran espíritu creativo, haber sido un instrumentista sobresaliente y un gran maestro que sentó las bases de una nueva escuela muy importante en la historia de la guitarra. Con sus aportaciones a la guitarra con obras nuevas, transcripciones, estudios, sus aportaciones técnico-instrumentales, Tárrega se convierte en pilar y puente, entre la escuela de Fernando Sor (1778-1839) y sus contemporáneos, y el gran resurgimiento de la guitarra en el S.XX.

La Catedral de Agustín Barrios Mangoré.

Agustín Barrios Mangoré nació el 5 de Mayo de 1885 en San Juan Bautista de las Misiones en Paraguay y compuso más de 300 obras para guitarra sola que aún esperan su clasificación definitiva. La mayor parte de estas obras están basadas en danzas y canciones latinoamericanas como la cueca, el chôro, el estilo, la maxixe, la milonga, el pericón, el tango, la samba y el zapateado.

Junto con Manuel M. Ponce y Heitor Villa-Lobos, forma la terna autoral más importante para la guitarra de la primera mitad del S.XX. En una entrevista al guitarrista, compositor y director Leo Brouwer dijo:

"...es el representante absoluto del Romanticismo en la guitarra. Sus estructuras formales son de una perfección no alcanzada por sus predecesores -incluyendo al prodigioso Tárrega-. Sus obras americanas son de una personalidad y fuerza indelebles"¹

La Catedral, es una de las obras más importantes en el repertorio guitarrístico y fué escrita al rededor del año 1914. Originalmente fué concebida en dos movimientos: *Andante Religioso* y *Allegro Solemne*. Según el musicólogo e investigador norteamericano Richard D. Stover dice que la composición de estos movimientos viene de una experiencia que tuvo Barrios en la Catedral de San José en Montevideo, Uruguay y la describe: pasando por la iglesia un día, escuchó salir de adentro música de Johann Sebastian Bach tocada en el imponente órgano de la catedral (el *Andante Religioso* representa esta impresión). Al término de la audición, Barrios dejó la atmósfera serena y religiosa de la catedral y nuevamente siguió caminando por la transitada calle... entre el bullicio, el apresuramiento del mundo de ese momento (el *Allegro Solemne* representa esta contrastante impresión)².

En el año 1938 en La Habana, Cuba, Barrios compuso el *Preludio* subtulado "Saudade", dedicado a su esposa Gloria. Desde entonces el *Preludio* fué añadido a los dos movimientos anteriores y en este formato en tres partes Barrios tocó la obra hasta sus últimos años.

Se han encontrado varias versiones de *La Catedral*, tanto en manuscritos como en grabaciones del propio Barrios, en las cuales aparecen ligeras variantes entre cada versión.

¹ HELGUERA, Juan, *La Guitarra en el Mundo (XXI)*, Var. Int., Disco Compacto, Radio Unam 1992, Notas, Pag s/n.

² BARRIOS, Agustín, *La Catedral*, Partitura, Belwin Mills Publishing, Co., 1979, pag 3.

Preludio “Saudade”

Este Preludio “Saudade” (que significa “Nostalgia” en portugués), esta compuesto de una melodía que comienza en el registro agudo de la guitarra y por un acompañamiento en arpeggios que aparecen entre cada una de las notas de la melodía (ej 1.1)

Ejemplo 1.1 Preludio “Saudade” de La Catedral, c.1-3. Inicio con una melodía acompañada en el registro agudo.

La Catedral (The Cathedral)

Preludio “Saudade”

AGUSTIN BARRIOS MANGORE
Edited by RICHARD D. STOVER



En la primera sección (c.1-20) se expone el tema con un breve desarrollo hacia el relativo mayor basado en un desarrollo armónico, que concluye con una cadencia hacia la tónica en el c.20 (Ej 1.2).

Ejemplo 1.2 Preludio “Saudade” de La Catedral, c. 20. Cadencia hacia la tónica y reexposición del tema inicial.



En el c.21 recapitula el tema melódico inicial, pero se interrumpe este en el c.26 para realizar una progresión melódica descendente que nos lleva hasta el c.43 (Ej .1.2). Aquí se detiene el movimiento melódico y la armonía adquiere un movimiento más importante.

Ejemplo 1.3 Preludio "Saudade" de La Catedral, c.43-45. Mayor movimiento en las figura rítmica de la armonía y menor en la melodía.



Aparece un acorde arpegiado de tónica que concluye en armónicos (con un carácter nostálgico y delicado) como final de este movimiento (c.46-49).

Ejemplo 1.4 Preludio "Saudade" de La Catedral, c.46-49. Final y conclusión en armónicos del 1er. Movimiento.



Andante Religioso

El *Andante Religioso* tiene la textura polifónica de un coral a tres voces y de un carácter muy espiritual. En los compases iniciales, aparece una frase de cuatro compases donde se presenta el tema inicial que tiene además la figura rítmica que aparecerá a lo largo de casi todo el movimiento (Ej 2.1).

Ejemplo 2.1 *Andante Religioso de La Catedral, c.1-4. Coral a tres voces y figura rítmica.*



Desarrolla entonces el tema hasta que en el c.12 aparece una progresión armónica, basada en cadencias subsecuentes en acordes que van del dominante menor hacia la tónica (Ej 2.2).

Ejemplo 2.2 *Andante Religioso de La Catedral, c.12-14. Progresión armónica hacia la tónica.*



En los c.19-20 aparece una cadencia rota a Do mayor que detiene el movimiento rítmico y que crea el clímax de este movimiento (Ej. 2.3)

Ejemplo 2.3 *Andante Religioso de La Catedral, c.20. Cadencia rota a Do Mayor.*



Los c.22-25 reafirma con cadencias la tónica y el bajo adquiere un movimiento importante que precede la cadencia final en armónicos. (Ej 2.4).

Ejemplo 2.4 Andante Religioso de La Catedral, c.22-25. Cadencia y final en armónicos.

The image shows a musical score for guitar, measures 22-25. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of chords and melodic lines. At the end of measure 25, there is a final chord with a circled measure number '25'. Above this chord, there are two arrows pointing to the 12th and 7th frets, labeled '12th' and '7th' respectively, with the word 'harms' above them. Below the staff, there is a legend: 'harm' (harmonics), '7th' (7th fret), and 'frett' (fret).

Allegro Solemne.

El *Allegro Solemne* tiene como características principales una serie de arpeggios en dieciseisavos que se desarrollan armónicamente y que reaparecen a lo largo de todo el movimiento, así como pasajes de tipo melódico-contrapuntísticos similares a la escritura del violín.

En la sección inicial (c.1-15) aparece una progresión de acordes hacia el V -con recurrentes apoyaturas sobre el 2do. tiempo del compás- que es el tema central del movimiento y que reaparecerá en repetidas ocasiones (Ej 3.1).

Ejemplo 3.1 *Allegro Solemne de La Catedral, c.1.8. Progresión armónica con apoyaturas sobre el 2do. tiempo de cada compás.*

Allegro Solemne

Hacia el c. 49 se detiene el movimiento para comenzar una nueva sección que tiene la función de ser un *interludio* y esta compuesto de una progresión por grados conjuntos que comienza en el Re mayor y que nos llevará finalmente a la dominante de la tónica para la reexposición del tema inicial (Ej 3.2 y 3.3).

Ejemplo 3.2 *Allegro Solemne de La Catedral, c.49-54. Progresión descendente por grados conjuntos en el relativo mayor.*

Ejemplo 3.3 Allegro Solemne de La Catedral, c.67-68. Cadencia hacia la tónica y regreso a la reexposición.



Al terminar la reexposición, comienza una nueva sección de escritura melódico-contrapuntística en la que compases después aparece una progresión por cuartas que da una sensación de alivio, y que se contrapone a las progresiones por grados conjuntos ascendentes y descendentes de las secciones anteriores (ej 3.4).

Ejemplo 3.4 Allegro Solemne de La Catedral, c.91-98. Progresión por cuartas que termina en el 4to. grado.



Aparece nuevamente la reexposición final del tema inicial para llevarnos a la coda que esta hecha de una variante melódico-armónica de la segunda sección (c.49-68) donde aparece la cadencia final a un acorde de tónica en diferentes posiciones que finalmente concluye en el c.125 (Ej 3.5).

Ejemplo 3.5s Allegro Solemne de La Catedral, c.115-125. Cadencia final y acorde en arpeggios de tónica.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff begins at measure 115, marked with a circled '115'. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second staff begins at measure 120, marked with a circled '120'. It continues the melodic line and ends at measure 125, marked with a circled '125'. The piece concludes with a final chord and the word 'Fine' written below the staff.

“Barrios es un romántico de Latinoamérica cuyo manejo de la armonía, la expresividad y la técnica no tienen par en la historia de la guitarra”³

³ STOVER, Richard, *Music of Barrios*, David Russell, Guitar, Disco Compacto, Telarc 1995. Notas. Pag. s/n.

Sonata Op. 47 de Alberto Ginastera (1916-1983).

A lo largo de su carrera musical, Ginastera tuvo el interés de enlazar y expresar la tradición Nacionalista –referida a la cultura *gauchesca argentina*- con las teorías y técnicas musicales y de composición de la vanguardia europea. Dejó que el *color* social que le rodeaba (las danzas y las canciones folclóricas) influenciaran su estructura rítmica y melódica. Al mismo tiempo que gustaba de los aspectos experimentales de sus contemporáneos, afirmaba que los conceptos del Clasicismo y Romanticismo europeos debían ser reestudiados y nunca olvidados.

Según el propio compositor su música está clasificada en tres períodos de composición: Nacionalismo Objetivo, Nacionalismo Subjetivo y Neo-Expresionismo . Este último comprendido de 1953 a 1983 y al cual pertenece esta Sonata Op.47, se caracteriza por una disminución de la importancia que hasta ahora el compositor había otorgado a las características nacionalistas explícitas, así como por un acercamiento cada vez más flexible hacia la escritura dodecafónica que había utilizado en su 2do. Período. Así mismo integra ciertos aspectos de la composición aleatoria y microtonal dentro de su propia orientación estilística.

Refiriéndose a su época Neo-Expresionista, Ginastera dice:

“...no hay más melodías folclóricas ni simbolismo. De todos modos hay constantes elementos argentinos, como ritmos fuertes y obsesivos, adagios meditativos sugiriendo la tranquilidad de la mágica y misteriosa Pampa”¹

La SONATA para guitarra, Opus 47, se realizó bajo la comisión del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima, y fué compuesta en Ginebra, Suiza, durante el verano de 1976. Se estrenó el 27 de noviembre de ese mismo año en la ciudad de Washington D.C., E.U.A., y fué ejecutada por el propio Carlos Barbosa-Lima, a quién la obra esta dedicada. Es una obra en la que la idea de su construcción está basada en contrastes entre los elementos que provienen de la tradición musical europea (el material melódico y armónico), y aquellos que pertenecen a las raíces de la música indígena sudamericana (el ritmo y los exóticos efectos percusivos).

¹ KNAFO, Claudia, *Tradición e innovación: Balances en las sonatas para piano de Alberto Ginastera*. DMA doc., Boston U., 1994. Pag. 95.

Sobre la Sonata el mismo Alberto Ginastera comentó:

"Surgió en mi espíritu la idea de componer una obra de vastas proporciones, y es por esta razón que escribí esta SONATA en cuatro movimientos donde aparecen, aquí y allá, ritmos de la música sudamericana."²

Otros elementos que dan forma y contraste a la obra van de la grandiosidad a la simplicidad, de rasgueos a punteados, de ponticellos a sul tastos, de *fff* a *ppp*, y de métricas estrictas a flexibles. Todo esto aunado a una serie de efectos contrastantes entre sí, alusivos a la cultura popular sudamericana. Esta Sonata contiene los siguientes movimientos: **I Esordio, II Scherzo, III Canto- IV Finale.**

² GINASTERA, Alberto, *Sonata Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

I Esordio:

El primer movimiento, *Esordio*, es un prelude solemne, lento, escrito sin indicación de compás, donde su 1ra. sección está basada en acordes en intervalos por cuartas, característicos de la afinación natural de la guitarra y que crean un ambiente de gran sonoridad (Ej 1.1).

Ejemplo 1.1 Esordio de la Sonata Op. 47, 1er. Sistema. Construcción de acordes por 4tas. que crean una sonoridad abierta en la guitarra.

I.
Esordio

Solenne ♩ = 46
arpeggiato lento

p *sim.* *sempre tutta forza!* *vibr.*

Cabe destacar que en la segunda frase (Ej 1.2) aparece un elemento pocas veces utilizado con anterioridad en la guitarra (señalado con la flecha) y que consiste en crear un efecto de "silbido", el cual nos evoca el sonido del viento en las *pampas* argentinas.

Ejemplo 2.2 Esordio de la Sonata Op.47, 2do. sistema. Variante armónica por 4tas. del primer sistema y recreación del sonido del aire de las Pampas argentinas.

sim. *l.v.*

Al cabo de cuatro exposiciones sobre el mismo principio armónico, aparece una 2da. sección que contrasta con la anterior (escrita en forma declamatoria) y la naturaleza rítmica de esta segunda (Ej 1.3). Ginastera siempre nos sugiere la música indígena por alusión en lugar de hacerlo por presentación. En esta 2da. sección aparece un canto, que contiene una *tambora* sugiriendo instrumentos de percusión nativos.

Ejemplo 1.3 Esordio de la Sonata Op. 47, c.1-6 de la 2da. sección. En compás de 3/4, con contraste de elementos temáticos y de textura, con presentación de efectos percusivos.

Poco più mosso $\text{♩} = 76$
tastiera

La última sección que concluye este primer movimiento, está compuesta de una reexposición abreviada de los dos elementos anteriores (Ej 1.4), dando un punto de reposo para lograr un mayor contraste entre este movimiento y el siguiente.

Ejemplo 1.4 Esordio de la Sonata Op. 47, c.1-14 de la última sección. Reexposición en base a elementos anteriores y nuevos elementos percusivos.

Tempo II $\text{♩} = 76$

tastiera

cedendo - sul pont. verso *allarg. - nat.*

molto *Lento* $\text{♩} = 50$
naturale

II Scherzo:

Scherzo está caracterizado por un ritmo constante y tiene como indicación: "Fantástico. Il più presto possibile..." (Ej 2.1) en el que a lo largo de su primera sección (c.1-79) se presenta un desarrollo basado en efectos sonoros de varios tipos.

Ejemplo 2.1, Scherzo de la Sonata Op. 47, c.1-4. En compás de 6/8 la base del desarrollo de este movimiento es el ritmo como contraste al primer movimiento.

II. Scherzo

Fantastico. Il più presto possibile, almeno $\text{♩} = 144$ The ternary rhythmic pulse must be maintained throughout. Interpretation of dynamics must allow for a maximum degree of contrast.

naturale *al* *ponticello* *verso*



Sobre el movimiento Ginastera nos dice:

"... es un juego de luces y sombras, de climas nocturnos y mágicos, de contrastes dinámicos, de danzas lejanas, de ambientes surrealistas..."³

Existe una primera sección de movimiento perpetuo (c.1-79), que está construido con notas punteadas, armónicos, rasgueos, acordes arpegiados, tamboras, glissandos, trémolos, que se conjugan dentro del incesante compás de 6/8, y que a su vez crean el contraste al interior del mismo. En los inicios del movimiento (c.15) aparece un nuevo elemento que nos indica en la partitura hacer un rasgueo en las seis cuerdas de la guitarra, pero en la parte de la cabeza (Ej. 2.2). Estos efectos percusivos hacen referencia a la música popular sudamericana.

Ejemplo 2.2, Scherzo de la Sonata Op. 47, c.15-16. Efecto en rasgueos sobre las seis cuerdas de la guitarra en la cabeza.



³ GINASTERA, Alberto; Sonata Op. 47, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

Hacia el c.80 (señalado con la flecha) comienza una nueva sección que contiene varios efectos de percusión intercalados con acordes arpegiados (Ej 2.3) que anuncian que algo importante sucederá: Se detiene el movimiento constante de los ♩ en el c.87.

Ejemplo 2.3, Scherzo de la Sonata Op. 47, c.80-87. Aparecen elementos percusivos que frenan el implacable movimiento rítmico hasta este momento.

The musical score for Example 2.3 consists of two staves. The first staff shows a melodic line starting with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. An arrow points to measure 80. The dynamics then change to mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and mezzo-forte (*mf*). The second staff continues the melodic line with dynamics *mf*, piano (*p*), and pianissimo (*pp*). The piece concludes with a glissando (*gliss.*) and a very forte fortissimo (*fff*) dynamic.

En el c.88 se presenta una indicación que nos dice hacer una muy rápida pero discontinua improvisación sobre la 1ra. 2da. y 3ra. cuerdas en la boca de la guitarra (Ej 2.4). Nuevamente aquí, un novedoso efecto más que contrasta por su discontinuidad con la primera sección, con combinaciones de *pizzicato* Bartók y *Glissandos* en el final (c.89-91).

Ejemplo 2.4, Scherzo de la Sonata Op. 47, c.88-91. Improvisación discontinua que concluye con efectos de glissandos en combinación de Pizzicatos Bartók.

The musical score for Example 2.4 consists of two staves. The first staff shows a series of upward-pointing arrows indicating *ponticello* effects, with a *pp* dynamic. The second staff continues with a *simile* section for 6 seconds, followed by *naturale* and *pizz.* markings. The dynamics include *ff* and *sfff*. The piece concludes with a *lunga pizz.* marking.

En el c.92 regresa al movimiento rítmico inicial en una recapitulación de la primera parte, utilizando materiales ya presentados con anterioridad.

Hacia el c. 142 aparece una nueva sección *senza tempo* en armónicos que representa un contraste extremo de color (Ej. 2.5). Ginastera cita de esta última sección:

"... ya cerca del final el tema del laúd de Sixtus Beckmesser aparece como una fantasmagoría..."⁴

Ejemplo 2.5, Scherzo de la Sonata Op. 47, c. 142. Interrupción rítmica, basada en imitación al laúd y a manera libre como contraste al ritmo característico del movimiento.

Ya en el final, aparece un *a tempo*, con indicación de *fff* y *súbito* el los c.152-155 (Ej. 2.6). Como siempre en contraste con el material anterior.

Ejemplo 2.6, Scherzo de la Sonata Op. 47, c. 152-155. Fortísimo súbito con señalamientos dinámicos posteriores que conducen al 3er. Movimiento.

⁴ GINASTERA, Alberto; Sonata Op. 47, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

III Canto:

"... *Canto*, es lírico, y rapsódico, expresivo y anhelante como un poema de amor..."⁵

Canto, no tiene indicación de compás y su escritura tiene como característica ser declamatoria. En el inicio, aparecen tres acordes, que proveen unidad temática al movimiento, ya que reaparecen en repetidas ocasiones posteriormente (Ej 3.1). Ello también nos sugiere un centro tonal más específico que en los movimientos anteriores.

Ejemplo 3.1, *Canto de la Sonata Op. 47, 1er. sistema. Acordes separados por trinos y una figura rítmicamente irregular.*

III.
Canto

Rapsódico ♩ = 54 ca. naturale

mf liberamente *p* *mf* *f*

Como contraste al carácter impetuoso del segundo movimiento, Ginastera utiliza en los diseños rítmico-melódicos de *Canto*, texturas de tipo improvisatorio (Ej 3.2) que en mi opinión no son sino aproximaciones rítmicas al tempo marcado en el inicio del movimiento *Rapsódico* ♩ = 54 ca.

Ejemplo 3.2, *Canto de la Sonata Op. 47, 3er. sistema. Diseños rítmico-melódicos de tipo improvisatorio.*

f 12 : 8 *cresc.* 22 : 16

⁵ GINASTERA, Alberto; *Sonata Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

La segunda sección, que esta delimitada por una barra de compás y la indicación de tempo "Più lento e poético" (Ej 3.3), fué concebida por Ginastera inspirado en la música de Chopin, según declaración del propio Carlos Barbosa-Lima⁶.

Ejemplo 3.3, Canto de la Sonata Op. 47. 1er. sistema de la 2da. sección. Indicación de tempo que sugiere un ritmo más regular, basado en una textura más homogénea.

La tercera parte (*Tempo I*) es una reexposición empleando los acordes iniciales con variantes rítmicas sobre los diseños del 1er. sistema de la 1ra. parte. Ej 3.4.

Ejemplo 3.4, Canto de la Sonata Op.47. 1er y 2do. sistema de la 3ra. Parte. variantes de los acordes iniciales de la primera parte.

⁶ SHMIDT, Timothy, A Master class on the Ginastera's Sonata by Carlos Barbosa Lima, Guitar Review Magazine, Spring 1992. Pags. 22-25.

Ya en el último sistema del 3er. movimiento (Ej.3.5) aparece una pequeña coda que sirve como conexión "attacca" al 4to. movimiento.

Ejemplo 3.5, Canto de la Sonata Op. 47, 3er. sistema de la 3ra. parte. Elementos rítmicos y de textura de la 2da sección que conectan el Canto con el Finale.

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a *ponticello* marking and a *rall.* tempo instruction. The first few notes are marked with *tr* (trills). The tempo then changes to *Ancora più lento* with a metronome marking of $\text{♩} = 46$. The texture is marked *tastiera* and *p dolce*. The tempo then returns to *rall.* and is marked *naturale*. The tempo then changes to *molto*. The texture is marked *quasi*. The score ends with an *attacca* marking.

IV Finale:

Este último movimiento, *Finale*, se caracteriza por la alternancia entre acordes rasgueados y notas pulsadas que se intercalan a lo largo de todo el movimiento.

“...Finale, rondó vivo y fogoso que recuerda los ritmos fuertes y marcados de la música de las pampas. Combinaciones de “rasgueados” y de “tamboras” percusivas mezclados con otros procedimientos de tonalidades metálicas o de rebotes de las cuerdas proporcionan un color especial a este movimiento rápido y violento que en la totalidad de su aspecto adquiere el carácter de una “toccata”.⁷”

La 1ra. sección (Introducción), que va de los c.1-23 esta construída sobre el efecto de tambora y acordes rasgueados, (técnica muy familiar en la música popular latinoamericana) en la cual las cuerdas son golpeadas contra los trastes de la guitarra (Ej 4.1). En este caso particular, encontré que el efecto se refiere al *malambo*, danza argentina en la cual los danzantes producen un sonido percusivo muy agudo al golpear sus pies con ambos talones. Debo señalar que la tambora siempre sucede en la parte débil de cada tiempo del compás.

Ejemplo 4.1 *Finale de la Sonata Op. 47, c.1-8. Introducción con rasgueos y tamboras en compases cambiantes y cambios que preparan la siguiente sección.*

IV. Finale

Presto e fogoso $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = 320$), sempre $\text{♩} = \text{♩}$
* rasgueado

pp cresc.
rasgueado *p*

mp cresc.
rasgueado

En la siguiente sección, utiliza acordes paralelos que se pulsan de manera normal y que se localizan en los c.24-32. Estos acordes estan interrumpidos por un compás en 3/4 que consiste de 3 acordes rasgueados (Ej 4.2).

⁷ GINASTERA, Alberto; *Sonata Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

Ejemplo 4.2 Finale de la Sonata Op. 47, c.24-32. Acordes punteados en compás de 6/8 como elemento de contraste a los rasgueos anteriores.

naturale

sempre ff sino al fine, allegramente

Hacia el final de esta misma sección (c.51-54) un movimiento de acordes por cuartas asciende cromáticamente, para concluir en el registro alto del instrumento (Ej 4.3). Este delimita a su vez el paso a la siguiente sección del *Finale*.

Ejemplo 4.3 Finale de la Sonata Op. 47, c.51-54. Movimiento cromático ascendente de acordes construidos por cuartas.

rasgueado *naturale*

impetuoso *mf*

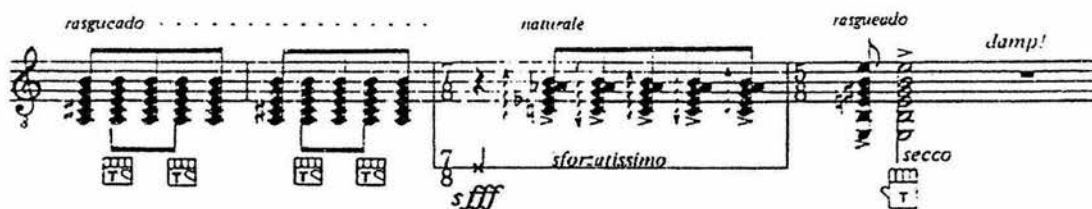
En el c.104 viene la recapitulación de los acordes paralelos de los c.24-27, pero ahora con una aumentación en la textura de 4 a 5 voces (Ej 4.4).

Ejemplo 4.4 *Finale de la Sonata Op. 47, c.104-107. Reexposición de los materiales utilizados anteriormente.*



En los c.119-128, una progresión de acordes conduce a un efecto de percusión (que detiene el carácter impetuoso precedente) y que prepara el acorde cadencial final hacia un acorde en Mi mayor (c.c.129-130), que es uno de los tonos más brillantes en la guitarra (Ej.4.5). En el mismo compás, se observa una indicación final marcada como *damp!* (sofocar, apagar) que nos indica hasta dónde debe terminar la obra.

Ejemplo 4.5 *Finale de la Sonata Op. 47, c.129-130. Efecto de percusión que da paso al acorde cadencial que resuelve a Mi mayor.*



Geneve - 1976

"...Cuando los críticos que asistieron a su estreno, acogieron esta obra como una de las más importantes escritas para la guitarra, tanto por su modernismo e imaginación sonora inédita, yo pensé que no en vano, convenía haber esperado varios decenios para tentar el ensayo..."⁸

⁸ GINASTERA, Alberto; *Sonata Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978, pag s/n.

BIBLIOGRAFIA

- NORTH, Nigel**, *Bach on the Lute*, Disco Compacto, Linn Records, 1994. Notas.
- LESTER, Joel**, *Bach's Works for Solo Violin*, Oxford University Press, 1999.
- ZANON, Favio**, *Guitar Recital*, Disco Compacto, Naxos, 1998. Notas.
- YATES, Stanley**, *J.S. Bach: Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Mel Bay Publications, 1998.
- YEPES, Narciso**, *Tárrega: Recuerdo de la Alhambra*, Disco Compacto 1983. Notas.
- THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS**. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan, 1980.
- APEL, Willie**, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982. Pags. 892 y 893.
- HELGUERA, Juan**, *La Guitarra en el Mundo (XXI), Var. Int.*, Disco Compacto, Radio Unam 1992, Notas.
- BARRIOS, Agustín**, *La Catedral*, Partitura, Belwin Mills Publishing, Co., 1979. Pag 3.
- HELGUERA, Juan**, *Conversaciones con Guitarristas*, Colección Música, 2001.
- STOVER, Richard**, *Music of Barrios, David Russell, Guitar*, Disco Compacto, Telarc 1995. Notas.
- KNAFO, Claudia**; *Tradición e innovación: Balances en las sonatas para piano de Alberto Ginastera*. DMA doc., Boston U., 1994. Pag. 95.
- GINASTERA, Alberto**, *Sonata Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, Inc. 1978.
- SHMIDT, Timothy** *A Master class on the Ginastera's Sonata by Carlos Barbosa Lima*, Guitar Review Magazine, Spring 1992. pags. 22-25.