



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TESIS
NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO INSTRUMENTISTA
-GUITARRA-

PRESENTA
SAYIL LÓPEZ CRUZ

ASESOR DE NOTAS: EUNICE PADILLA LEÓN

MÉXICO, D.F.
2007



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.

“A mi Madre, mi portal al mundo”

ÍNDICE

1. SUITE BWV 996, J. S. BACH

1.1 La Suite BWV 996 y la música para laúd de Bach-----	1
1.2 El laúd en Alemania durante la época de Bach-----	4
1.3 Suite BWV 996-----	6

2. INTRODUCCIÓN Y VARIACIONES SOBRE EL ARIA “MALBROUGH” OP. 28, FERNANDO SOR

2.1 Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough” Op. 28 en la música para guitarra de Fernando Sor-----	15
2.2 La guitarra en tiempos de Sor-----	17
2.3 Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”-----	19

3. CUATRO PIEZAS BREVES, FRANK MARTIN

3.1 Las Cuatro Piezas Breves en la música de Frank Martin-----	30
3.2 Cuatro Piezas Breves-----	32

4. SONATA PARA GUITARRA Y CLAVECÍN, MANUEL M. PONCE

4.1 La Sonata para Guitarra y Clavecín en la música de Manuel M. Ponce-----	40
4.2 Sonata para Guitarra y Clavecín-----	42

5. CAUDAS, JORGE RITTER

5.1 Caudas y la composición para guitarra en la segunda mitad del s. XX-----	49
5.2 Caudas-----	52

ANEXO 1-----	59
--------------	----

BIBLIOGRAFÍA-----	65
-------------------	----

PROGRAMA

Suite BWV 996

Praeludio
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée
Giga

J.S Bach
(1685-1750)

Introducción y Variaciones sobre el aria “Malbrough” Op. 28

Introducción
Tema
Variación I
Variación II
Variación III
Variación IV
Variación V

F. Sor
(1778-1839)

Cuatro piezas breves

Prélude
Air
Plainte
Comme une gigue

F. Martin
(1890-1974)

INTERMEDIO

Sonata para guitarra y clavecín

Allegro moderato
Andantino
Allegro non troppo e piacevole

M. M. Ponce
(1882-1948)

Caudas (para cuarteto de guitarras)

Adagio
Allegro maestoso
Andante cadencioso
Allegro giusto

J. Ritter
(1957)

1.1 La Suite BWV 996 y la música para laúd de Bach

Los movimientos de una suite se conformaron con el nombre y ritmo característico de danzas pertenecientes a diversas regiones de Europa. En un inicio eran cuatro las danzas que solían incluirse: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, aunque la *gavotte*, la *bourrée*, y el *minuet* eran también frecuentes.¹ Fue la diversidad de características expuesta por esta serie de danzas la que originó la idea de agruparlas.

De estas danzas, la *Suite BWV 996* está conformada por *allemande*, *courante*, *sarabande*, *bourrée* y *gigue*.

La *allemande* tuvo su origen durante la primera mitad del s. XVI, y posiblemente comenzó siendo una variación alemana de la *hoftanz*: danza cortesana del s. XVI. Durante el s. XVIII se convirtió en una de las danzas más estilizadas, aunque continuaron publicándose algunas coreografías asociadas a ella.²

Bach escribió 37 *allemandes*, todas para instrumento solista. El tratamiento que dio a la danza es diverso: de obertura francesa, aria ornamentada, contrapunto a dos voces, y otros.³

Los primeros ejemplos de la *courante* son del s. XVI, pero fue hasta el s. XVII que se volvió una danza popular en Francia e Italia, dando así lugar a dos tipos: la *corrente* italiana, (en 3/4 ó 6/8, de textura homofónica) y la *courante* francesa (usualmente en 3/2, con contrapunto más elaborado, uso de la hemiola y empleo frecuente de la armonía modal). Ambos tipos fueron adoptados en Alemania como movimientos estándar de la suite durante el s. XVII, y ambos fueron utilizados por Bach.⁴

La *sarabande* data del s. XVI, y tuvo su origen en Latino América y España, donde era una danza cantada. Más adelante surgieron dos tipos de *sarabandes*, uno rápido y uno lento, siendo éste último el desarrollado en Alemania. La mayoría de las *sarabandes* en Alemania durante el barroco pertenecen a suites para instrumentos solistas. Las 39 *sarabandes* que Bach compuso (más que cualquier otra danza) están destinadas a instrumentos solistas, salvo una en la *Suite Orquestal en Si menor BWV 1067*. En ellas muestra una gran variedad de técnicas y estilos de composición como variaciones y contrapunto imitativo.⁵

¹ Terry, C. S. *The Music of Bach, an Introduction*. Pág. 32-33

² Little, Meredith y Suzanne Cusick. "Allemande", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 1. Pág. 394

³ *Ibid*. Pág. 396

⁴ Little, Meredith y Suzanne Cusick. "Courante", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Pág. 602

⁵ Little, Meredith y Richard Hudson. "Sarabande", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Pág. 273, 277

La *bourrée* es una danza folklórica francesa, así como una danza cortesana que floreció de mediados del s. XVII a mediados del s. XVIII. Como danza folklórica desarrolló tanto un compás binario como uno ternario. Como danza cortesana es conocida a partir del s. XVIII, se caracteriza por un compás binario y un tempo de *moderato* a rápido.⁶

A pesar de que la *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, eran las danzas que siempre formaban parte de la suite, la *bourrée* solía incluirse en este grupo seguida de la *sarabande*.

De las 20 *bourrées* que sobreviven de Bach, ocho consisten en pares de *bourrées*; en algunos de estos casos la primera de ellas se repite después de tocar la segunda (“*bourrée da capo*”), tratamiento muy común en las danzas de carácter popular incluidas en la suite.⁷

La *gigue* se originó probablemente en Inglaterra, en donde desde el s. XV existen danzas populares denominadas “*jig*”, sin embargo en Alemania el nombre de la danza parece derivarse directamente de la palabra *gigue*, utilizada para denominar a un pequeño violín medieval. La danza se volvió popular en Alemania con la introducción de la misma por Froberger en sus suites para teclado.⁸

Solo un elemento resulta uniforme en esta serie de danzas contrastantes, y es la convención de componer todos los movimientos en una sola tonalidad.

Bach conoció el laúd, lo tocó, e instruyó a sus discípulos en la técnica del mismo. También escribió y adaptó música para éste instrumento. Muchas de sus obras para laúd son adaptaciones suyas de música hecha originalmente para violonchelo y violín.

A parte de sus obras para laúd solo, Bach escribió partes obligadas para laúd en las versiones originales de la *Pasión según San Mateo* y la *Pasión según San Juan*, y usó un par de laúdes en *Trauerode*.⁹

Compuesta entre 1707 y 1717, perteneciente a su periodo en Weimar, la *Suite BWV 996* fue la primer obra de sus siete composiciones sobrevivientes para laúd, aparentemente la totalidad de su producción para éste instrumento. Esta producción tomó aproximadamente un período de 30 años.

⁶ Little, Meredith. “Bourrée”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T.4 . Pág. 119

⁷ *Ibid.* Pág. 120

⁸ Little, Meredith. “Gigue”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 9. Pág. 849, 851

⁹ Poulton, Diana y Tim Crawford. “Lute: Repertory: Germany, Bohemia and Austria”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Pág. 354

Un manuscrito en la letra de Johann Gottfried Walther, primo de Bach, es la fuente principal de la *Suite BWV 996*. El título dice: “*Praeludio-con la Suite da Gio: Bast. Bach*”. Debajo del título, en letra desconocida, se lee: “*aufs Lauten Werck*”.¹⁰ Ésta inscripción hace referencia al *Lautenclavier* o *Lautenwerk*: instrumento de tecla barroco diseñado para imitar el sonido del laúd. De acuerdo a un tratado de instrumentos de tecla hecho por Jacob Adlung, en 1768, en el que describe un *Lautenclavier* hecho por Johann Nicolaus Bach, primo segundo de J. S. Bach, éste instrumento tenía un rango de tres octavas (en otros constructores cuatro o cinco), y estaba hecho con cuerdas de tripa. Sus dos primeras octavas tenían cuerdas dobles, y la octava más alta cuerdas simples. Menciona también que el sonido del *Lautenclavier* mejoraba si se fijaba un resonador en forma de cuerpo de laúd bajo la caja de resonancia del *Lautenclavier*.¹¹

A pesar de que no existe ningún ejemplar original ni ilustraciones del mismo, hay documentación que nos habla de su diseño. Ésta deriva principalmente de tres constructores: Johann Christoph Fleischer, Johann Nicolaus Bach, y Zacarias Hildebrandt.

Un inventario de la casa de J. S. Bach menciona dos *Lautenclavier* como propiedad del compositor.

A pesar de que ocasionalmente las obras para laúd eran tocadas en éste instrumento, se considera que la *Suite BWV 996* está hecha para laúd, tomando en cuenta que la inscripción proviene de alguien desconocido, fue una añadidura posterior al manuscrito (alrededor de 1800), y ninguna fuente posterior la confirma.

De acuerdo a los editores de la *NBA* (Nueva Edición de Bach), el rango de la tesitura y el carácter de los movimientos en la *Suite BWV 996*, hablan a favor de una composición hecha para laúd.¹²

¹⁰ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. v

¹¹ *Ibid.* Pág. ix

¹² *Ibid.* Pág. v

1.2 El laúd en Alemania durante la época de Bach

Algunas de las figuras más importantes en la historia temprana del laúd surgieron en Alemania, y durante el s. XVIII el centro de mayor actividad laudística pasó de Francia a Alemania y Bohemia. Destacaron compositores como: Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685-1750), Silvius Leopold Weiss (Dresde, 1686-1750) y su discípulo Johann Kropfgans (Breslau, 1708-1771), Wolf Jacob Lauffensteiner (Steyr 1676-1754), Adam Falckenhagen (Grossdalzig, 1697-1754) y Ernst Gottlieb Baron (Berslau, 1696-1760).

Quien más influencia tuvo en Alemania fue Silvius Leopold Weiss, cuya producción sobreviviente es mayor a la de cualquier otro laudista de su tiempo, y data de todas las etapas de su vida. Bach mismo arregló una de sus sonatas para laúd y la convirtió en la *Suite para Violín y Clavecín BWV 1025*.¹

A parte de sus composiciones para laúd solo, los principales compositores para éste instrumento elaboraron música de cámara para laúd con otros instrumentos, incluyendo algunos conciertos.

Hacia 1740, las composiciones para laúd se simplificaron a dos voces, incrementando cada vez más el rango entre el bajo y la soprano. Más adelante algunos instrumentistas, como el tecladista Rudolf Straube (1717-1780), o el violinista Joachim Bernhard Hagen (1720-1787) que también compusieron para el laúd, fueron fuertemente influenciados por sus respectivos instrumentos en sus obras para laúd.²

Durante el s. XVIII hubo una demanda importante de música para laúd en Alemania, como dejan ver varios catálogos de Breitkopf, en los que se ofrecían en venta más de 200 obras para laúd solo, 23 dúos para laúd, más de 150 tríos para laúd, violín y bajo, y 50 conciertos para laúd y ensamble de cuerdas.³

No obstante las obras mencionadas, la función tradicional del laúd como acompañante de la voz en situaciones domésticas se mantuvo, como sugiere la significativa cantidad de obras para esta dotación.

¹ Poulton, Diana y Tim Crawford. "Lute: Repertory: Germany, Bohemia and Austria", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Pág. 354

² *Ibid.* Pág. 355

³ *Ibid.*

El repertorio escrito por los laudistas alemanes durante el s. XVIII estuvo destinado a un laúd de 10 a 14 órdenes, siendo los de 13 órdenes los más utilizados en Alemania durante el s. XVIII ⁴, con una longitud de entre 70 y 73 cm.

Existieron dos tipos de lauds de 13 órdenes en Alemania durante el s. XVIII. El primero usaba una sola cabeza, como su antecesor de once órdenes, pero tal vez como inicio de la transición se agregó una cabeza adicional más pequeña, que contenía dos órdenes más en la parte de los bajos.

El segundo tipo es también llamado “Laúd Alemán Barroco”. Éste tenía una doble cabeza hecha de una sola pieza de madera. Usualmente este laúd tenía 8 órdenes sobre el diapason que iban a la cabeza principal, y los otros 5 por encima del diapason, que iban a la segunda cabeza.

Durante este período ocurrieron cambios importantes en el sistema de barras de este instrumento. Aumentó el número de abanicos del lado de los agudos, y en general a lo largo de toda la tapa, con la finalidad de incrementar la resonancia del instrumento. Las barras transversales se hicieron más pequeñas y menos altas, con la misma finalidad.

⁴ Harwood, Ian, et al. “Lute: History”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Pág. 342

1.3 Suite BWV 996

Praeludio.

Praeludio es un término de aplicación muy variada que, originalmente, se refería a una pieza que precedía una obra cuya tonalidad o modo introducía.¹ Eran instrumentales (las raíces *ludus* y *spiel*, de donde proviene el término, significan “tocado”, no “cantado”) e improvisados, de ahí que término francés *préluder* y el alemán *präcludieren* signifiquen “improvisar”.² Los “*Cinco Pequeños Preambula*” para órgano, de Adam Ileborgh, pertenecientes a 1448, son los primeros ejemplos escritos y eran utilizados para introducir música vocal en las iglesias.³

Durante el s. XVII, en la década de los 20’s y los 30’s, se estableció el preludio como pieza inicial de las suites instrumentales. El primer ejemplo de ello lo encontramos en la “*Tablature de Mandore*”, de Francois de Chancy, del año 1629.⁴ La asociación del preludio con la suite continuó durante el barroco, y la encontramos en las suites instrumentales de Bach.

El preludio alcanzó el clímax de su desarrollo en Bach. La colección de preludios a lo largo de su obra tiene un sentido didáctico, mostrando en ellos diferentes técnicas de digitación y de composición. En ellos expuso la gran diversidad de prototipos posible en el preludio como género (el preludio seccionado, el preludio figurado y la invención son algunos ejemplos), y los trató con toda la libertad que le permitía esta diversidad de aplicaciones.

Muchos tratadistas de la época asentaron instrucciones precisas acerca de la correcta escritura del preludio. Particularmente notables son las de Friedrich Erhard Niedt en su *Musicalische Handleitung* (1700), tratado que formó parte de la enseñanza musical de Bach.⁵ Algunas de las secciones del preludio que Niedt señala son: (1) pasaje de semicorcheas decorando el acorde de tónica, (2) sección de acordes decorados con ornamentos, (3) sección imitativa.⁶ Los preludios de este tipo fueron muy comunes en Alemania durante el s. XVII.

¹ Ledbetter, David. “Prélude: Before 1800”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Pág. 291

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Pág. 292

⁴ *Ibid.*

⁵ Ledbetter, David. *Bach’s Well-tempered Clavier, the 48 Preludes and Fuges*. Pág. 53

⁶ *Ibid.*

Los preludios que Bach escribió antes de 1713 exponen el “preludio seccionado”, desarrollado por Dietrich Buxtehude en el s. XVII.⁷ Este tipo de preludio contrasta pasajes floridos de carácter libre con elaboradas secciones fugadas.

El *prelude* de la *Suite BWV 996* es un ejemplo del prototipo de preludio de Buxtehude, y de los principios desarrollados por Niedt:

Pasaje de dieciseisavos adornando el acorde de tónica, al inicio del “praeludio”



Sección de acordes decorados con ornamentos



Sección imitativa



⁷ Ledbetter, David. “Prelude: Before 1800”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Pág. 292

Allemande.

Su compás binario es característico de la *allemande* desde su origen como variación alemana de la *Hoftanz*: danza cortesana del s. XVI.

Un rasgo usual de las *allemandes* para laúd son las frases melódicas irregulares,⁸ característica que tiene su origen en los ejemplos desarrollados en el s. XVII por la escuela de los virginalistas ingleses, contenidos en manuscritos como el *Fitzwilliam Virginal Book* y el *Dublin Virginal Manuscript*.⁹ Las características de las *allemandes* pertenecientes a esta escuela representaron una significativa contribución al desarrollo de esta danza en el resto de Europa. En Bach lo podemos observar en la *allemande* de la *Suite BWV 996*. Si bien los primeros compases están determinados por un fraseo común establecido por el ritmo, el fraseo durante el resto de la sección “A” rompe con éste esquema y se vuelve ciertamente irregular:



El contrapunto imitativo, así como la anacrusa al inicio de la danza, era una típica estilización francesa en las *allemandes* para teclado y laúd durante el Barroco, ejemplos de ello, además de Bach, los encontramos en compositores como Jacques Champion de Chambonnières y Johann Jacob Froberger.¹⁰ Tal anacrusa al inicio de la pieza se observa en la *allemande* de la *Suite BWV 996*:

⁸ Little, Meredith y Suzanne Cusick. “Allemande: Solo allemandes for keyboard and lute”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T.1. Pág. 395

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.* Pág. 396

Anacrusa



Courante.

Danza muy popular a inicios del s. XVII en Francia e Italia. Hacia finales de siglo desarrolló características distintas en cada país.

En la música para laúd solo existe la *courante* francesa¹¹, cuyo compás característico es de 3/2, con un contrapunto elaborado y ambigüedad rítmica y métrica derivada de la diversidad de acentuaciones distintas. La *corrente* italiana se escribía usualmente en 3/8 ó 3/4, era más rápida y menos compleja rítmicamente.

La *courante* en tiempos de Bach, se deriva de la danza y música en la corte francesa de Luis XIII, en el s. XVII. Fue una de las danzas más populares entre aristócratas, y se escribió, más que cualquier otra danza, para laúd y clavecín principalmente.¹² Ejemplos de ella los encontramos en laudistas como: Robert Ballard, Nicolas Vallet y Ennemond Gaultier.¹³

La ambigüedad rítmica característica de la *courante*, permitía que diversos patrones de acentuación pudieran realizarse en cada repetición a lo largo de la pieza, combinando la acentuación de 3/2 a 6/4 y dando como resultado acentos distintos entre música y danza¹⁴:

Acentuación de 3/2



Acentuación de 6/4



¹¹ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. XV

¹² Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 114

¹³ Little, Meredith y Suzanne Cusick. "Courante", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Pág. 605

¹⁴ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. XV

A pesar de esta ambigüedad rítmica y métrica, existen una serie de factores que logran unificar la danza, como la “*gesture*” al principio de la obra (anacrusa seguida del primer tiempo del primer compás), la acentuación del primer tiempo en cada compás y diversos patrones rítmicos recurrentes a lo largo de la pieza; en el caso particular de ésta *courante*, se observa un patrón muy usual en las danzas de este tipo¹⁵:



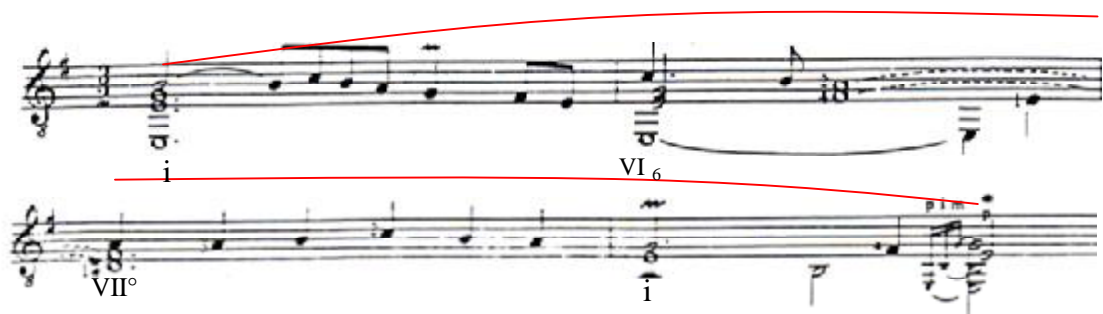
Mismo patrón en la *courante* de la suite BWV 996:



Además de estos factores, Bach matizó la ambigüedad métrica de la *courante* con progresiones armónicas y cadencias muy claras, lo que lo diferenció de sus predecesores franceses. El uso de armonías y melodías modales, rasgo muy común en la *courante* durante el s. XVII, no se observa en las courantes de Bach, lo cual fue una característica más que lo diferenció de sus predecesores.

Sarabande.

Las *sarabandes* de mediados y finales del barroco en Alemania se caracterizaron por su compás ternario, estructura bipartita (*AABB*), un gran equilibrio resultado de sus frases de cuatro compases¹⁶, y su cambio armónico siempre en tiempo fuerte¹⁷:




¹⁵ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 119

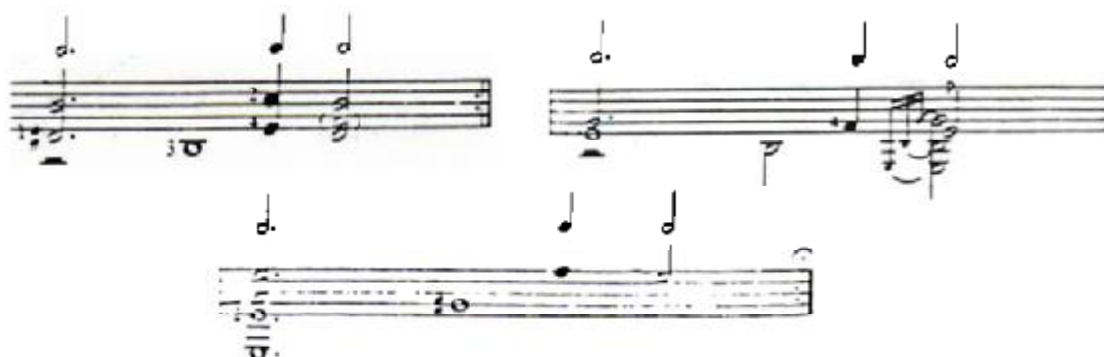
¹⁶ Little, Meredith. “Sarabande: France and Germany”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 22. Pág. 276

¹⁷ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 95

Como la mayoría de las *sarabandes* hechas por compositores alemanes, ésta es tética.¹⁸

Resulta muy característico de ésta *sarabande* los cuartos con puntillo en el primer tiempo de cada compás, rasgo propio de las *sarabandes* al estilo francés.¹⁹

A partir de 1630, el ritmo comenzó a ser una característica representativa de la *sarabande* en Italia y Francia.²⁰ Las *sarabandes* al estilo francés (las más difundidas no solo en Francia, sino en Italia, Inglaterra y Alemania) desarrollaron una serie de patrones rítmicos característicos. La célula rítmica:  es uno de ellos²¹, y es recurrente en la *sarabande* de la *Suite BWV 996* de Bach. Este patrón es observable también en compositores como Charles Dieupart, Louis Couperin, Girolamo Fantini, y particularmente en las *sarabandes* para teclado de J. J. Froberger.²²



Bourrée

Es característico de la *bourrée* las frases de cuatro compases (aunque no un rasgo invariable como en la *sarabande*) precedidas de una anacrusa de dos octavos.²³ Diferentes patrones rítmicos en la *bourrée* se desarrollaron durante el barroco y se volvieron muy representativos de esta danza. Aquellos que se observan en esta *bourrée* pueden verse también en compositores como Louis-Guillaume Pécour (“*La Bourrée d’Achille*”), Jean-Francois Dandrieu (“*Bourrée en Rondeau*”) y Francois Couperin

¹⁸ Little, Meredith. “Sarabande: France and Germany”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 22. Pág. 276

¹⁹ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. XV

²⁰ Hudson, Richard. “Sarabande: Early development to c1640”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 22. Pág.

274

²¹ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. XV

²² *Ibid.*

²³ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 37

(“*Les Nations*”).²⁴ El motivo rítmico: , es uno de ellos y se emplea para finalizar las frases:



Otro ritmo característico empleado para las cadencias de la *bourrée*, es²⁵:



Giga

Basadas en su estructura métrica, existen distintos tipos de *gigas* en Bach que, por sus características, pueden agruparse en tres categorías. La primera de ellas se caracteriza por el uso recurrente de figuras rítmicas con puntillo; la segunda se caracteriza por el uso de grupos de tres octavos llevando el pulso; la tercera, a la que pertenece la *giga* de la *Suite BWV 996*, está caracterizada por tener el mismo número de compases en cada sección, y por empezar la segunda parte con el inicio de la primera invertido:

²⁴ *Ibid.* Pág. 37 y 38

²⁵ *Ibid.* Pág. 37

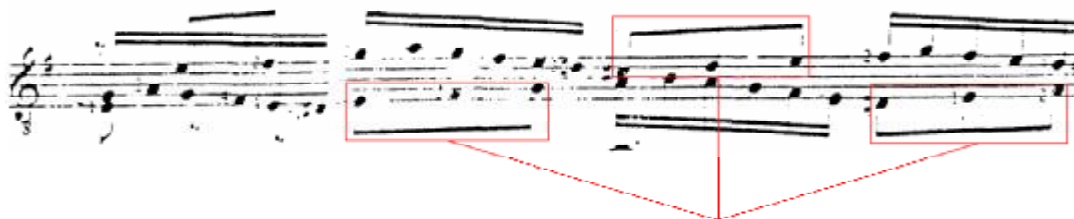


Inicio de la sección "A"



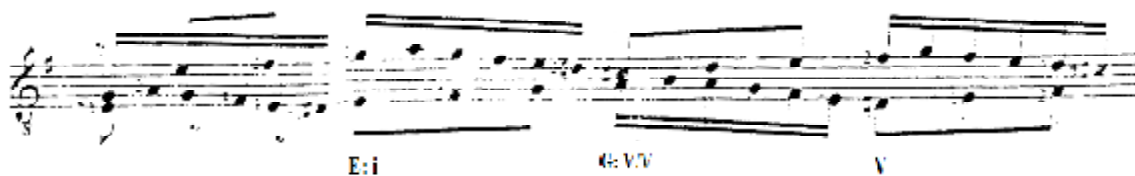
Inicio de la sección "B", invertido

Otra característica importante de este tipo de *gigas* es el pulso llevado por grupos de tres octavos, mezclados con una significativa cantidad de grupos de dieciseisavos. Esta particularidad hace de este tipo de *gigas* las más complejas métricamente de todos los tipos existentes en Bach.²⁶ En el caso particular de ésta *giga*, los dieciseisavos están presentes en toda la pieza:



Pulso llevado por grupos de tres octavos.

El cambio armónico al inicio de cada grupo de tres octavos es otro rasgo característico en este tipo de *gigas*:



Las *gigas* de esta categoría se observan casi en su totalidad en obras instrumentales, más que cualquier otra danza barroca, exceptuando la *allemande*²⁷, y se desarrollaron en su mayoría en compositores franceses. Además de Bach, es difícil

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 164

encontrar ejemplos en otros compositores, algunos pocos se observan en Montéclair, Couperin y Buxtehude.²⁸ Bach compuso 20 *gigas* en este estilo, algunas de las cuales son fugas a dos y tres voces.

La *Suite BWV 996* es un ejemplo claro de la suite barroca, cuya composición tradicional era: *allemande, courante, sarabande* y *gigue*. Incluso la *bourrée* que Bach agrega a este grupo era una de las danzas más usuales después de las tradicionalmente incluidas.

Si bien las danzas de la *Suite BWV 996* están muy apegadas a las características propias de las danzas cortesanas, cada una de ellas posee características muy específicas que son parte del estilo particular que Bach emplea en sus suites.

²⁸ *Ibid.*

2.1 Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”

Op. 28 en la música para guitarra de Fernando Sor

Hacia la segunda mitad del s. XVIII, el prestigio de la guitarra en España no era demasiado elevado, a pesar de tener mucha incidencia en la música popular de ese tiempo, en particular en las *seguidillas*, danzas de origen español.

Sor, con sus más de 65 composiciones para guitarra, contribuyó al desarrollo de ésta como instrumento de concierto, contribución que se debió en buena medida a la influencia del guitarrista y compositor Federico Moretti, quién fué oficial del ejército español, de origen italiano, y compuso algunas piezas para guitarra sola. Sor escribió a cerca de él:

“Escuché uno de sus acompañamientos[...]; y la forma de la línea del bajo, así como la armonía, me hicieron consciente de su mérito; lo reconocí como la antorcha que serviría para iluminar las carencias de los guitarristas”.¹

La música vocal de Sor influyó mucho en sus trabajos para guitarra, sobre todo en el tratamiento de la melodía. En cuanto a su estética, él mismo reconoció una fuerte influencia de Hadyn y Mozart.

Publicada en 1827, *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”* es parte de una serie de siete composiciones para guitarra que Sor publicó el mismo año en Paris.

Entre su llegada a Paris, en 1823, y su regreso a esa ciudad procedente de Roma, alrededor de 1827, Sor publicó un total de 16 obras para guitarra.

Se observan dos características esenciales en su producción guitarrística durante éste período. Las obras publicadas entre 1823 y 1826, período correspondiente a su estancia en Rusia, que van del Op.16 al 23, son básicamente nuevas versiones o adaptaciones de obras escritas por él anteriormente.

El tema de *Introduction et Theme Varié Op. 20*, por ejemplo, había sido usado en una serie anterior de variaciones (*Thema Varié pour la Guitare ou Lyre Par Dn. Fernando Sors*) publicada en 1810 por Salvador Castro de Gistau, editor de los primeros trabajos para guitarra de Sor. Dos piezas de *Cinquième Divertissement Op. 23* (un *minuet* y un *allegretto*), así como la *Grande Sonata, Op. 22* habían sido también

¹ Jeffery, B. *Fernando Sor: Composer and Guitarrist*. Pág. 15

publicadas por Castro anteriormente. Por último *Les Adieux Op. 21* fue compuesta anteriormente en Londres, en 1816.²

En cambio, las obras publicadas en 1827, el año de su regreso a París, correspondientes del Op. 24 al 29 no tienen una relación directa con obras anteriores. Su regreso de Rusia a París representó un cambio significativo en sus composiciones para guitarra, en el que dejó de usar material de sus primeros trabajos y comenzó a componer obras enteramente nuevas.³ A éste período pertenecen las *Huit Petites Pièces, Op. 24* (serie de seis minuetos y dos allegretos), *Deuxième Grande Sonate Op. 25*, los *Douze Etudes Op. 29* y cuatro series de variaciones: *Variaciones Brillantes sobre un Aria Favori de W. A. Mozart Op.9*, *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Que ne suis-je la fougère!” Op. 26*, *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Gentil Housard” Op. 27*, e *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough” Op. 28*. Cada serie posee características técnicas e ideas musicales nuevas y originales, a pesar de tener grandes similitudes con la primera, de la cual derivan: *Variaciones Brillantes sobre un Aria Favori de W. A. Mozart Op.9*, y al ser obras del mismo género.

² *Ibid.* Pág. 52

³ *Ibid.* Pág. 87

2.2 La guitarra en tiempos de Sor

Toda la música para guitarra correspondiente a los s. XVIII y XIX, fue hecha por guitarristas-compositores. Entre los más destacados están: Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841) y Mauro Giuliani (1781-1829). Fueron ellos quienes establecieron el repertorio “clásico” de la guitarra en su época, no obstante la guitarra permaneció un tanto al margen de las corrientes clásica y romántica.

En este período la guitarra tuvo por parte de algunos una gran aceptación (particularmente en España una fuerte incidencia en la música popular de ese tiempo) y por parte de otros un rechazo tajante. Ejemplo de éste rechazo son las palabras que al respecto escribió Luigi Boccherini (1743-1805):

“La guitarra se toca de una manera ridícula, su música es propia de inventerados bárbaros, que hacen cosas absurdas”.¹

Sin embargo la guitarra no fue ajena a figuras importantes como Paganini, Rossini, Schubert y Beriloz, quienes conocieron y tocaron la guitarra. En el Museo Instrumental del Conservatorio de París se conserva una guitarra de seis cuerdas construida por Grobert, en 1820, firmada por Beriloz y Paganini.²

Después de la gradual desaparición de de la vihuela y la guitarra de cuatro órdenes, la guitarra dominante por mucho durante el s. XVII y parte del XVIII, fue la guitarra de cinco órdenes, comúnmente conocida como *Guitarra Española*, al ser España considerada por muchos la cuna de la guitarra. Ejemplo de ello son las palabras de Joan Carles Amat contenidas en su método de acompañamiento, donde dice:

“[...]esta guitarra de cinco, llamada española por ser más recibida en esta tierra que en las otras[...].”³

¹ Cruz, Eloy. *La Casa De Los Once Muertos*. Pág. 42

² *Ibid.* Pág. 43

³ *Ibid.* Pág. 36

Durante el s. XVIII la *Guitarra Española* comenzó a utilizarse cada vez menos, y en comparación con el siglo anterior, se compusieron muy pocas obras para ese instrumento.

Se iniciaron entonces una serie de transformaciones en la guitarra, lo cual no permite hablar de un instrumento dominante en los s. XVIII y XIX. El número de cuerdas fue uno de los cambios más significativos, que derivó gradualmente en la guitarra de seis cuerdas simples. Se siguieron diversos caminos para la simplificación de los órdenes. En Francia e Italia simplemente se eliminó una cuerda a cada orden, y luego se agregó una cuerda afinada a una cuarta inferior de la cuerda más grave. En España se agregó un orden a la *Guitarra Española* y más adelante se eliminó una cuerda a cada orden, quedando así seis cuerdas simples. Otro cambio significativo durante éste período fue la sustitución por abanicos, de barras transversales en la parte interior de la tapa.

Hacia 1830, la guitarra para la cual se escribió más música fue la de seis cuerdas, abandonándose gradualmente las de seis órdenes y cinco cuerdas simples. En general, las guitarras pertenecientes a la primera mitad del s. XIX tenían ya muchas semejanzas con la guitarra moderna.

2.3 Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”

Acorde con la tradición de los s. XVIII y XIX de elaborar variaciones sobre canciones o arias populares¹, *Introducción y variaciones sobre el Aria “Malbrough”* está basada en la canción popular francesa *Marlborough s’en va-t’ en guerre*, también conocida en países de habla hispana como *Mambrú se fue a la guerra*. La letra original de la canción celebra a un héroe de guerra inglés llamado Marlborough, la melodía de la canción se volvió muy popular, convirtiéndose en una afamada marcha entre las tropas francesas.

Tema

Entre los s. XVI y XIX, se desarrollaron distintos tipos de variaciones a partir de la longitud y estructura del tema. La chacona es el tipo más pequeño, cuyo tema es usualmente una frase de 8 compases, y tiene forma unipartita. La “variación pequeña” le seguía en longitud, usualmente con un tema de 16 compases y de forma bipartita. Por último, la “variación larga”, tenía un tema de entre 20 y 24 compases con estructura tripartita.² Es este precisamente el caso del tema de *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”*.

Como regla general en las variaciones durante el clasicismo, cada variación debía guardar la misma estructura del tema, así como conservar el mismo número de compases³, éstas características, aunadas a un esqueleto armónico común, son patentes en *Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”*.

A continuación se muestran las secciones del Tema, así como el esqueleto armónico que comparte con el resto de las variaciones, amén de las diferentes inversiones en que los acordes se presentan a lo largo de la obra:

SECCIÓN A



¹ Percy, Goetschius. *The larger forms of musical composition*. Pag. 59

² *Ibid.* Pag. 58

³ *Ibid.* Pag. 72

SECCIÓN B

Musical score for SECCIÓN B. The top staff shows a sequence of notes with rests, including a fermata over a note. The bottom staff shows a similar sequence with dynamic markings 'p' and 'p p'. Fingering numbers 'I', 'IV', and 'I' are indicated below the notes.

SECCIÓN A'


Musical score for SECCIÓN A'. It consists of three staves. The top staff has notes with rests and dynamic markings 'p' and 'p p'. The middle and bottom staves continue the melodic and harmonic development with various notes, rests, and dynamic markings. Fingering numbers 'I', 'V', and 'I' are present.

El motivo inicial con el que comienza el Tema es de gran importancia para el resto de las variaciones, ya que es la característica principal del mismo, y por lo tanto el punto de contacto más importante entre el Tema y sus variaciones.⁴ Así, éste motivo suele escucharse siempre al inicio de cada variación. En un esfuerzo por evitar la monotonía en cada variación, este patrón puede sufrir ligeros cambios en su estructura melódica, pero difícilmente alterar su estructura rítmica. En ejemplos correspondientes a los s. XVIII y XIX, tal motivo era generalmente una figura breve que duraba desde un pulso, hasta dos compases de longitud (*Variaciones serias en re menor, Op. 54*, F. Mendelssohn).⁵ En *Introducción y Variaciones sobre al Aria “Malbrough”* es la anacrusa seguida del primer tiempo:

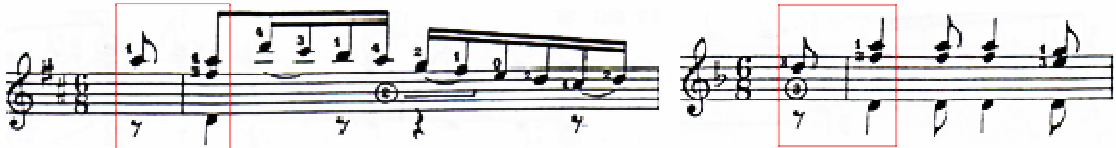
⁴ *Ibid.* Pag. 60

⁵ *Ibid.* Pag. 60, 62

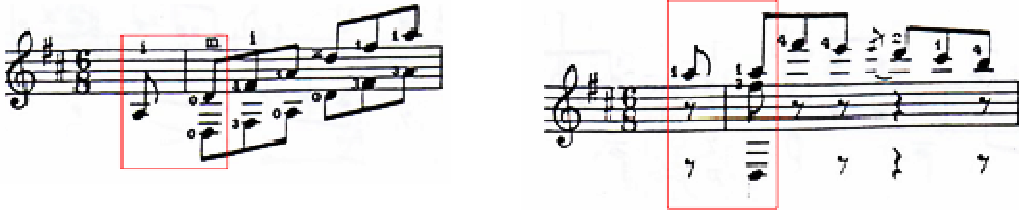
Tema



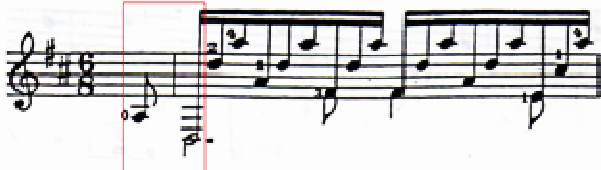
Variación I *Variación II*



Variación III *Variación IV*



Variación V



Este gesto al inicio de cada variación permitía al oyente relacionar cada variación con el Tema, a pesar de que su melodía o tonalidad pudieran ser distintas.

Introducción

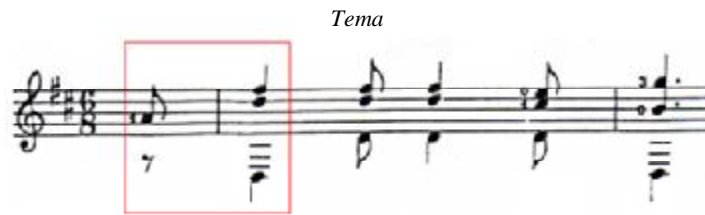
La Introducción expone los elementos más significativos del Tema.

Desde la primera frase de la Introducción, Sor establece tres elementos esenciales: el esbozo de la melodía del Tema, el ritmo de la melodía del Tema, y el motivo inicial, que se expuso anteriormente.

Introducción, frase inicial.



*Motivo común al inicio
de cada variación.*



*Motivo común al inicio
de cada variación.*

Sor subraya la importancia del motivo inicial a través de su reiteración al final de la Introducción:



Variación I

Desde el s. XVI, las variaciones han empleado distintas formas de “aludir” al tema a partir del cual se construyen, y era usual, sobretodo a partir del s. XVIII, utilizar más de un tipo de variación en cada serie.⁶

Una de las bases de la *Variación I* es la estructura armónica, característica que comparte con el resto del grupo de variaciones. Las variaciones cuyo elemento constante es la estructura armónica fueron una amplia categoría muy desarrollada entre los s. XVI, XVII y XVIII (*Variaciones Goldberg*, J. S. Bach). Estructuras como la folía, la romanesca y la chacona están muy emparentadas a este tipo de variación.⁷ La estructura armónica es el elemento constante, y la melodía del tema podía o no aparecer en la serie, o hacerlo de manera fragmentada. De esta manera, en ésta variación hay fragmentos de la melodía que la vinculan con el Tema.

El tipo de variaciones basadas en el contorno de una melodía fue muy usual a finales del s. XVIII y durante el XIX. En este tipo, la melodía del tema, o al menos el esbozo de sus notas principales, es reconocible a pesar de su alteración.⁸ En la

⁶ Sisman, Elaine. “Variations: Variation Types”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 26. Pág. 288

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Variación I la melodía del Tema, aunque desaparece casi por completo, reaparece con el contorno de sus notas principales en la *Sección “B”*, elaborada:

Tema, Sección “B”.



Variación I, sección “B”.



Así mismo, ésta variación, al igual que el resto, guarda como elemento constante la estructura del Tema y el mismo número de compases. Las variaciones basadas en la forma, construidas a partir de la estructura del tema, fueron un tipo predominante en el s. XIX⁹, y un principio al que se sujetaron las variaciones durante el clasicismo.

Variación II

El cambio de modo en alguna o algunas de las variaciones era una característica usual en los grupos de variaciones durante los s. XVIII y XIX (*Variaciones “Diabelli”*, *Op. 120*, L. V. Beethoven).¹⁰ Es el caso de la *Variación II*, cuya tonalidad es Re Menor; el Tema y el resto de las variaciones se encuentran en Re Mayor.

La estructura armónica y formal del Tema son constantes, como se señaló anteriormente. La melodía se encuentra casi intacta al inicio de cada sección, aunque en la sección “A” se encuentra en la contralto. Ésta es una característica del tipo de variaciones basadas en una melodía constante o un *cantus firmus*, donde una melodía muy conocida (en este caso la canción popular francesa *Marlborough s’en va-t’ en guerre*) aparece intacta o con ligeras elaboraciones a través de cada variación, mostrándose en voces distintas (*Variaciones Rusas*, L. v. Beethoven). Los primeros

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Percy, Goetschius. *The larger forms of musical composition*. Pag. 72

ejemplos de éste tipo pertenecieron a las variaciones corales de Jan Pieterszoon Sweelinck, entre los s. XVI y XVII.¹¹

Tema, Sección "A".



Variación II, Sección "A", Melodía en la contralto.



Al inicio de la sección "B" se observa la melodía casi intacta:

Tema, Sección "B".



Variación II, Sección "B".



Variación III

La estructura armónica y formal son elementos constantes.

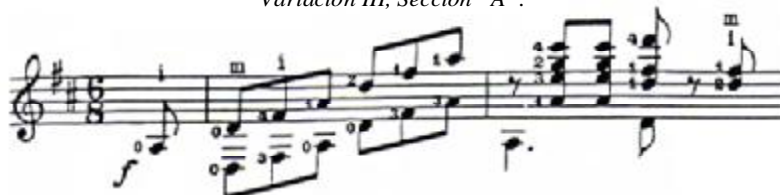
Como se mencionó anteriormente, en las variaciones cuya base es la armonía, la melodía del tema podía o no aparecer en la serie, o hacerlo de manera fragmentada. La relación melódica que la *Variación III* guarda con el Tema es casi nula:

¹¹ *Ibid.*

Tema, Sección "A"



Variación III, Sección "A".



Únicamente se observan algunas de las notas principales en la sección "B":

Tema, Sección "B".



Variación III, Sección "B".



Variación IV

Nuevamente, como variación basada en la armonía, encontramos que no solo no aparece la melodía del Tema, sino que Sor crea un nuevo *cantus firmus* en ella. A pesar de que algunas notas coinciden con la melodía del Tema, la *Variación IV* tiene una melodía muy definida y un escorzo muy distinto al original. La estructura formal es constante:

Tema, Sección "A"



Variación IV, Sección "A".



Tema, Sección "B".



Variación IV, Sección "B".



Variación V

Ésta variación, al igual que la *Variación II*, utiliza, entre otras formas, el tipo de variación basada en una melodía constante o un *cantus firmus*, donde una melodía muy conocida aparece intacta o con ligeras elaboraciones a través de cada variación, mostrándose en voces distintas.

En éste caso, la melodía del Tema se presenta en el bajo melódico:

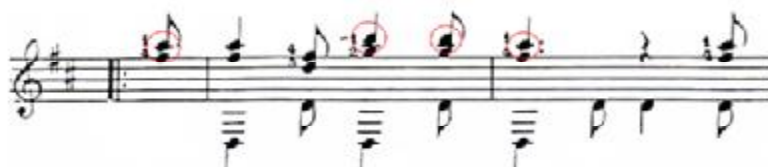
Tema, Sección "A".



Variación V, Sección "A", melodía en el bajo.



Tema, Sección "B".



Variación V, Sección "B", melodía en el bajo.



La estructura armónica y la forma del Tema permanecen sin alteración en esta variación.

Era una característica casi invariable en todos los tipos de variaciones durante los s. XVIII y XIX, la elaboración de una *coda* al final del *set*. El diseño de ésta era siempre seccionado, y usualmente se exponían los elementos más significativos del Tema, particularmente el motivo inicial.¹² También era común destinar alguna sección de la *coda* para elaborar una nueva variación, o podía simplemente ser una extensión con el carácter de la última. Al no tener una forma definida, la *coda* funcionaba como un elemento contrastante con el resto del *set*.

La coda seccionada de *Introducción y Variaciones sobre el Aria "Malbrough"* consta de tres partes. La primera de ellas (*Coda 1*) es simplemente una extensión de la última variación (*Variación V*), con el rasgo más significativo de la misma: el arpeggio en dieciseisavos:

¹² Percy, Goetschius. *The larger forms of musical composition*. Pag. 76

CODA 1, Extensión con el carácter de la Variación V.

The image shows a musical score for CODA 1, consisting of three staves of guitar notation. The top staff begins with a short melodic phrase marked with a 'p' (piano) dynamic. The middle two staves feature a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with the first measure of each staff marked with a 'VII' and a '3' (triplet). The bottom staff continues this pattern and concludes with a final chord and a double bar line. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'p', '3', and 'VII'.

La segunda parte de la coda (*Coda 2*), es el fragmento inicial de la melodía del Tema, donde por primera vez escuchamos algunas notas de la voz contralto:

Tema, Sección "A".

The image shows a musical score for Tema, Sección "A", consisting of a single staff of guitar notation. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are circled in red, highlighting the initial melodic phrase. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'p' (piano) and '3' (triplet).

CODA 2

The image shows a musical score for CODA 2, consisting of a single staff of guitar notation. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are circled in red, highlighting the initial melodic phrase. A red bracket is drawn under the notes, indicating an ascending melody. The notation includes various guitar-specific symbols such as 'p' (piano) and '3' (triplet).

Melodía a la segunda ascendente.

Para producir un contraste más claro con el resto del *set*, Sor escribió la *Coda 2* con armónicos; de ésta manera ésta sección funciona como una variación más, de carácter tímbrico.

Para concluir la obra, Sor cita por única vez en todo el *set*, el final de la melodía del Tema, contenido en la Sección “A’”:

Tema, Sección “A’”.



CODA 3



Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough” es un ejemplo claro de las diversas técnicas utilizadas para la elaboración de variaciones en los s. XVIII y XIX, en el cual Sor hace un uso apegado de las reglas propias de cada tipo. El empleo de varias formas de variación en una sola obra vuelve a la pieza un prototipo de la tradición del s. XIX, que consistió en utilizar más de un tipo de variación en cada grupo.

3.1 Las Cuatro Piezas Breves en la música de Frank Martin

Martin incursionó en una gran variedad de estilos y tendencias, lo cual no permite ubicarlo en una escuela o corriente en particular. Sus primeras obras se caracterizaron por un estilo allegado a la música antigua, alejado de la armonía clásica y romántica, utilizando en su mayoría melodías modales, como podemos observar en los *Quatre sonnets á Cassandre* (1921).¹ Durante la década de los 20's, Martin experimentó con música folklórica de diversas regiones, particularmente con ritmos de la India y Bulgaria, ejemplos de ésta etapa los podemos observar en *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* (1925) y *Rythmes*, para orquesta (1926).² Más adelante con su *Concierto para Cello* (1965-6) cambió radicalmente su estética, que se caracterizó por una mezcla entre armonías y melodías pentáfonas, con un lenguaje armónico cromático.³ Unos años más tarde Martin experimentó con el sonido de la guitarra eléctrica en obras como la *Ballade des pendus* (1969) y los *Poèmes de la mort*; ésta última para tres voces masculinas y tres guitarras eléctricas, con claras alusiones a la música pop.⁴ Los últimos años de Martin estuvieron caracterizados por obras sacras. Ejemplos de ello los encontramos en su *Réquiem* (1971-2) y *Polyptyque* (1973) para violín y dos orquestas de cuerdas: *set* inspirado en seis pinturas de la Pasión de Cristo.⁵

El acercamiento de Martin al serialismo ocurre a partir de 1933, en obras como: *Primer Concierto para Piano, Rapsodia, Trío de Cuerdas, Sinfonía, y Cuatro Piezas Breves*.⁶ De aquí en adelante el uso de su lenguaje armónico dentro de una tonalidad extendida, se volvió un rasgo característico en Martin.

El empleo del serialismo en Martin tiene su origen en Schoenberg, pero no es ortodoxo al tener ramificaciones tonales y modales. La estética de Schoenberg, incluso, fue en general rechazada por Martin como él mismo señala: “*Puedo decir que, así, con un mismo movimiento, he sido influido por Schönberg y me he opuesto a él con toda mi sensibilidad musical*”.⁷

Las *Cuatro Piezas Breves* fueron comisionadas a Martin por Andrés Segovia en 1933. Martin compuso un *set* de 4 piezas titulado “*Guitare*”. En 1935, la partitura fue

¹ Billeter, Benhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T 15. Pág. 908

² *Ibid.*

³ Billeter, Benhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T 15. Pág. 909

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Billeter, Benhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T 15. Pág. 908

⁷ Schweizerischer, Tonkustlerverein. *40 Contemporary Swiss Composers*. Pág. 104.

revisada por el editor Kart Scheidt, quién la publicó en 1959 bajo el título de “*Quatre Pièces Brèves*”; Segovia nunca estrenó la obra.

Al no tener respuesta de las *Cuatro Piezas Breves* en el interés de Andrés Segovia, Martin arregló la obra para piano, y más adelante la orquestó.⁸ La pieza original para guitarra fue finalmente grabada por el guitarrista Julian Bream.

Martin abordó a lo largo de su vida una gran cantidad de estilos muchas veces muy distintos entre ellos, lo cual no implica que no haya desarrollado un estilo personal claro y reconocible. Una de las raíces que determinaron su estética fue la música alemana.

La estética de Martin estuvo determinada en buena parte por antecedentes musicales alemanes; una gran cantidad de música de ese país fue tocada en su familia⁹ y formó parte de la vida musical de la ciudad suiza de Ginebra (lugar de nacimiento del compositor) hasta 1917. Cuando tenía doce años, un concierto de “*La pasión según San Mateo*” de J. S. Bach causó una fuerte impresión en él.¹⁰ Más adelante, fue tal la influencia de Bach en su música, que durante mucho tiempo su lenguaje armónico estuvo muy emparentado, como podemos observar en el *Quinteto para piano* (1919) y en *Golgotha* (1945-8).¹¹

Las *Cuatro Piezas Breves* fueron concebidas como una suite barroca (sus movimientos: *Prélude, Air, Plainte, Comme une Gigue*), y tienen semejanzas importantes con el uso del lenguaje armónico en la música de Bach.

⁸ Tanenbaum, David. “Perspectives on the classical guitar in the twentieth century”, en *The Cambridge Companion To The Guitar*. Pág. 190.

⁹ Billeter, Bernhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T 15. Pág. 908

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

3.2 Cuatro Piezas Breves

Prélude.

La gran mayoría de los preludios escritos en el s. XX están compuestos con las mismas características de los preludios del Barroco.¹ Esta tendencia tuvo su origen en el s. XIX, cuando el interés de los compositores por revivir formas musicales que habían caído en desuso se volvió patente. Aquellas formas desarrolladas por Bach (como el preludio) tuvieron particularmente una fuerte influencia en los compositores a partir del s. XIX. Tal es el caso de los *Seis preludios y fugas para piano*, Op. 35 (1832-7) de Felix Mendelssohn, el *Preludio y fuga sobre B-A-C-H* (1855) de Franz Liszt, los *24 Preludios*, Op. 28 (1836-1839) de Frédéric Chopin, el *Preludio, coral y fuga para piano* (1884) de César Franck, etc.² De estos compositores, tanto Chopin como Franck, además de Bach, tuvieron una importante influencia en la obra de Martin.³ Podemos encontrar ejemplos de ello en la *Primer sonata para violín* (1913), en donde la influencia de Franck es muy clara, así como en el *Quinteto para piano* (1919) y *Golgotha* (1945-8), ejemplos de la influencia de Bach en Martin, donde tanto el lenguaje armónico de los dos compositores como el tipo modulaciones y cadencias está muy emparentado.⁴

Los preludios que Bach escribió antes de 1713 exponen el “preludio seccionado”, desarrollado por Dietrich Buxtehude en el s. XVII.⁵ Este tipo de preludio contrasta pasajes floridos de carácter libre con elaboradas secciones fugadas, estableciendo relaciones motívicas entre las diversas partes, siendo este tipo de preludio uno de los más comunes en Alemania durante el s. XVII.⁶

Martin retoma los elementos esenciales del “preludio seccionado” para la elaboración del *Prélude*.

Utilizando el principio de secciones contrastantes, Martin divide el *Prélude* en:

LENT (1)-PLUS VITE-VITE (1)-LENT (2)-VITE (2)-LARGE

¹ Ferguson, Howard. “Prélude: From 1800”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Pág. 293

² *Ibid.*

³ Billeter, Benhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 15. Pág. 908

⁴ *Ibid.*

⁵ Ledbetter, David. “Prélude: Before 1800”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 20. Pág. 292

⁶ Ledbetter, David. *Bach's Well-tempered Clavier, the 48 Preludes and Fuges*. Pág. 54 y 55

En el inicio del movimiento se observan pasajes floridos en dieciseisavos, rasgo muy característico de la primera sección del “preludio seccionado” en el barroco:

Preludio, Suite BWV 996-Bach



Prélude, Cuatro Piezas Breves-Martin



Prélude, Cuatro Piezas Breves-Martin



Las relaciones motivicas a lo largo de la obra, otra más de las características del “preludio seccionado”, son patentes. El motivo principal con el que inicia la obra se expone en casi todas las secciones, variado de distintas formas, algunos ejemplos de ello son los siguientes:

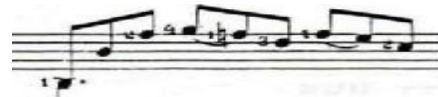
Motivo principal,



A la octava superior (Plus Vite)



A la octava superior (Vite 1)



A la décima menor ascendente (Vite 1)



A la octava superior, con pedal de mi en el bajo (Vite 1)



Cabeza del motivo, a la octava superior (Vite 2)



El empleo de los recursos del “preludio seccionado” es manifiesto y muy recurrente en el *Prélude*. Esto permite que la evocación del preludio barroco sea muy clara, a pesar de que el lenguaje armónico es serial.

Air.

El *air*, *aria* o *aire* es una forma musical cuyos orígenes datan del s. XVI. Tanto en los ejemplos vocales como instrumentales denota un género predominantemente melódico y sencillo en términos contrapuntísticos.⁷ Solamente en los *ayres* para laúd en Inglaterra encontramos composiciones con un contrapunto elaborado. El *ayre* inglés (como solía escribirse el término en ese país), se volvió un género muy popular en la música para laúd a fines del s. XVI, a partir de la publicación del *First Booke of Songes or Ayres*, de John Dowland.⁸

En Francia el término tuvo su origen en la aparición del *air de cour* (1571), forma destinada principalmente a piezas para laúd solo y para ensambles instrumentales.

Su inclusión como parte de una de las danzas de la suite en el s. XVII enriqueció el principio de contraste entre las mismas; J. S. Bach (*Suite No.3 en Re Mayor, BWV 1068*) y G. F. Handel (*Suite No. 5 en Mi Mayor*) son algunos de los autores que escribieron suites donde incluyen el *air*.

El *Air* de las *Cuatro Piezas Breves* está escrito a la manera de un *air* barroco en muchos sentidos. Se destaca de los demás movimientos por utilizar una armonía tonal y

⁷Fortune, Nigel. “Air: The Term”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T 1. Pág. 252, 253

⁸Greer, David. “Air: The English ‘Ayre’, 1597-1650”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T 1. Pág. 253

se caracteriza por el uso frecuente de apoyaturas seguidas de un mordente, ornamento usual en la música barroca de influencia francesa⁹ y en la música de Bach.

Preludio, Suite BWV 996- J. S. Bach



Air, Cuatro Piezas Breves- F. Martin.



El *Air* es también un ejemplo de la influencia de Bach en el manejo de la armonía en las *Cuatro Piezas Breves* de Martin. Las constantes modulaciones al tercer grado en el *Air* son también una característica a lo largo de la *Suite BWV 996* de Bach. En ambos casos se trata de modulaciones pasajeras, ya que no hay una cadencia posterior que reafirme la nueva tonalidad. El tipo de modulación en las dos obras es diatónica, utilizando como cadencia la dominante del tercer grado.

Preludio, Suite BWV 996- J. S. Bach



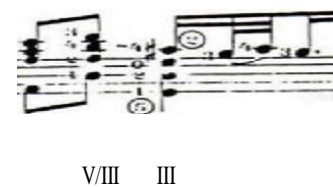
Air, Cuatro Piezas Breves- F. Martin.



Courante, Suite BWV 996- J. S. Bach



Air, Cuatro Piezas Breves-F. Martin



Sarabande, Suite BWV 996- J. S. Bach



⁹ Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. Pág. X

La alteración rítmica en la interpretación de algunas figuras con puntillo en los s. XVII y XVIII era muy común. El sobrepuntillado era una de las formas más usuales de alterar estos ritmos, en donde las notas que llevan el puntillo eran mantenidas más allá de su valor real, y fue muy empleado en una gran cantidad de formas musicales en la música francesa, algunas de ellas: *minuet*, *sarabande*, *loure* y la primera parte de las oberturas.¹⁰ El *Air* de las *Cuatro Piezas Breves* utiliza figuras rítmicas que sugieren el uso de sobrepuntillado. De acuerdo con los tratadistas franceses del s. XVIII Etienne Loulié y Jean-Baptiste Mètoyen¹¹, la duración del puntillo debía alargarse más mientras más corta era la nota que le seguía. La introducción de las oberturas de Bach emplea recurrentemente ritmos con puntillo que sugieren este tipo de interpretación.

Air, Cuatro Piezas Breves-F. Martin



En el *Air* de las *Cuatro Piezas Breves*, Martin emplea elementos rítmicos y ornamentos muy usuales en el Barroco. Ello aunado a una escritura tonal (característica exclusiva en este movimiento) directamente emparentada con el lenguaje armónico de Bach, vuelve al *Air* el movimiento más allegado a la estética barroca de las *Cuatro Piezas Breves*.

Plainte.

Término usado principalmente en música francesa correspondiente a los s. XVII y XVIII, o bien en música de estilo francés correspondiente a ese período, caracterizada por un tempo lento y un carácter expresivo y de lamento, además de cierto aire improvisado.

¹⁰ Helfing, Stephen. "Dotted Rhythms", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T 7. Pág. 515, 516

¹¹ *Ibid.*

El término *plainte* no está asociado a una forma musical definida, sino a una pieza que utiliza técnicas compositivas específicas que denotan tristeza. Asociado a este tipo de composición están recursos como el uso de un marcado y expresivo *rubato* (Froberger, *Plainte faite á Londres pour passer la melancholie*) y el uso de un reiterativo pedal combinado con una melodía lánguida (Francois Couperin, “*Plainte pour le violes ou autres instruments*”).¹² En el *Plainte* de las *Cuatro Piezas Breves* se observan algunas de éstas características:

Plainte pour le violes ou autres instrumens-Francois Couperin

Melodía de carácter “lánguido”



Pedal a lo largo de toda la pieza

Plainte, Cuatro Piezas Breves-Martin

Acorde pedal a lo largo de toda la pieza, combinado con una melodía de carácter “lánguido”



Acorde pedal recurrente en toda la pieza

Al margen de las características particulares que Martin expone en esta pieza, como cambios de *tempo* (*Quasi Allegro* a la mitad y *Vite* en la *coda*), el empleo reiterativo de dos elementos expresivos del *plainte* de los s. XVII y XVIII (pedal reiterativo y melodía “lánguida”), permite que la evocación de este tipo de composición sea patente.

¹² Tilmouth, Michael. “Plainte”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T. 19. Pág. 888, 889

Comme une Gigue.

Este movimiento contiene varios elementos que lo emparentan con una *gigue* barroca. El compás de 6/8 era muy usual en las *gigues* de origen francés desde el s. XVII. Los grupos de tres octavos a lo largo de toda la pieza son un rasgo característico en las *gigas* de origen italiano; Bach emplea esta característica en las *Suites Inglesas no. 1, 3, 4 y 6*, en la *Suite Francesa en Sol Mayor* y en las *Partitas para Teclado no. 1, 3, 4 y 6*¹³. En Martin se observan tanto el compás de 6/8 como los grupos de tres octavos en gran parte de la pieza:

Gigue, Partita para teclado en La menor-Bach



Comme une gigue, Cuatro Piezas Breves-Martin



Así mismo, el uso de la síncope y la hemiola en *Comme une gigue*, tiene su origen en las *gigues* de estilo francés. Ambas características eran comunes en ese tipo de *gigues*, como podemos observar en compositores como Jacques Chambonnières (1601-1672) y Georg Muffat (1653-1704)¹⁴:

Comme une gigue, Cuatro Piezas Breves-Martin



Hemiola en compás de 6/8

Gigue Bruscanbille-Jaques Chambonnières

Hemiola en compás de 6/4



¹³ Little, Meredith. "Gigue: Giges after c1690", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 9. Pág. 849-851

¹⁴ Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 148, 149

Comme une gigue, Cuatro Piezas Breves-Martin



Síncopa en compás de 6/8

Gigue, FP-Georg Muffat



Síncopa en compás de 6/8

El empleo de las características rítmicas de la *gigue* barroca en *Comme une gigue*, es muy personal. Mientras que en la *gigue* barroca el uso de la síncopa y la hemiola es en lugares muy específicos, Martin las utiliza recurrentemente en todo el movimiento. Por otro lado, el compás de 6/8 no es constante en todo el movimiento; Martin utiliza cambios de compás a 3/4. El empleo arbitrario de las características de la *gigue* barroca da como resultado una pieza rítmicamente muy compleja.

La originalidad de la obra de Martin recae en su capacidad de crear un lenguaje muy personal e innovador, utilizando formas y elementos compositivos de siglos atrás. Como resultado, el compositor consigue unificar lenguajes de dos épocas distintas en un estilo propio.

Las *Cuatro Piezas Breves* son un ejemplo claro de la gran variedad de estilos y tendencias en que Martin incursionó.

4.1 La Sonata para Guitarra y Clavecín en la música de Manuel M. Ponce

Ponce fue el primer compositor en contribuir al desarrollo del estilo nacionalista en México, recibiendo influencias tanto del romanticismo, como del impresionismo y el neoclasicismo.¹

Su obra abarcó una gran cantidad de estilos y tendencias. En el caso particular de la guitarra, las sonatas que compuso, con nombres como: *Clásica*, *Romántica*, *de Paganini*, *Mexicana*, etc. son ejemplo de su versatilidad estilística.

Casi la totalidad de su obra para guitarra se generó entre 1925 y 1932 durante su estancia en París, y es en ésta época que compone la *Sonata para Guitarra y Clavecín*, tras haber conocido al guitarrista Andrés Segovia, quien inspiró en Ponce la afición por la composición para guitarra.

Su obra abarcó desde el estilo romántico y el uso del folklore mexicano (en sus primeras obras para piano, por ejemplo), hasta el lenguaje casi atonal y la bitonalidad (*Sonata para violín y viola*, y *Cuatro Piezas para piano*, respectivamente)². Esta diferencia entre sus primeras obras y las últimas, dio lugar a dos lenguajes muy distintos en la obra de Ponce, convirtiéndose el último en un estilo propio donde aborda el nacionalismo y el uso de temas folklóricos mexicanos de una manera muy personal, echando mano de los recursos compositivos del impresionismo francés.³

Esta transformación en el idioma de Ponce comenzó a gestarse a partir de 1925, cuando el compositor decidió hacer un viaje a París para revisar su técnica de composición con Paul Dukas.

Herederero de una rica tradición romántica, habiendo pasado por el nacionalismo y el impresionismo, Ponce produjo en sus últimas obras algunas de las más significativas del modernismo en Latino América.⁴ Ejemplos claros de ellas, menos conocidas pero con nuevos elementos compositivos como la politonalidad, la modalidad, la armonía por cuartas, el uso de escalas derivadas del folklore no

¹ Miranda, Ricardo. "Ponce (Cuéllar), Manuel (María)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T Pág. 85

² *Ibid.* Pág. 86

³ Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. Pág. 37

⁴ Miranda, Ricardo. "Ponce (Cuéllar), Manuel (María)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T Pág. 86

occidental, el cromatismo, etc. son: *Concierto para Violín*, el poema sinfónico *Ferial*, y la *Sonata para Guitarra y Clavecín*.⁵

⁵ *Ibid.*

4.2 Sonata para Guitarra y Clavecín

Durante el s. XX los compositores emplearon técnicas compositivas específicas que generaron sistemas alternativos a la armonía tonal. La *Sonata para Guitarra y Clavecín*, junto con el *Concierto para Violín* y el poema sinfónico *Ferial*, forma parte del lenguaje modernista de Ponce, mismo que utiliza una gran cantidad de procedimientos compositivos característicos de la música del s. XX.

Escalas.

Las escalas no-tonales representaron un recurso compositivo muy socorrido por los compositores del s. XX; estas escalas derivaban generalmente del folklore de distintas regiones, o formaban parte de la propia creación del compositor.¹ Incluso las escalas derivadas de los modos eclesiásticos, anteriores al sistema tonal, ofrecieron a los compositores recursos nuevos para construir la melodía y la armonía, estableciendo nuevas relaciones jerárquicas.

En el primer movimiento de la *Sonata para Guitarra y Clavecín*, *Allegro Moderato*, Ponce utiliza dos escalas modales eclesiásticas:

Escala lidia construida sobre Sol



Escala hipodórica construida sobre Sol



El uso de escalas modales en el *Allegro Moderato* no se limita a los modos eclesiásticos. Su inclusión al margen del empleo sistemático de una armonía construida sobre tales modos, las vuelve un elemento enriquecedor en la obra.

En el s. XX, en gran parte gracias a Claude Debussy y a Béla Bartók, el uso de la escala pentatónica se volvió común en la música occidental. Más allá de su ambigüedad tonal inherente, fue considerada atractiva y exótica por compositores como Maurice

¹ Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. Pág. 27

Ravel y György Ligeti. Ganó terreno también gracias a las investigaciones que Bartók y Zoltán Kodály hicieron sobre las raíces musicales húngaras, a partir de las cuales trabajaron con una gran cantidad de melodías populares; algunas de ellas eran pentatónicas.²

Bartók habló del sistema tonal como “La regla tiránica de las tonalidades mayor y menor”, y describió su pentatonismo como “el más adecuado antídoto para el hiper-cromatismo de Wagner y sus seguidores”. Tal visión fue también compartida por compositores como Igor Stravinsky, Paul Hindemith y Vaughan Williams.³

En el *Allegro Moderato* Ponce construye un canon basado en la escala pentatónica (Do, Re, Mi, Sol, La) en la guitarra, con un acompañamiento basado en la misma escala en el clavecín:



La ambigüedad tonal de la pentafonía deriva de la ausencia de semitonos. Esta característica hace difícil establecer una dirección armónica y melódica en una obra puramente pentáfona. Es por ello que esta técnica es más efectiva cuando se utiliza por cortos espacios de tiempo⁴, como en el ejemplo anterior.

Aunque la serie de armónicos derivada de un sonido sugiere en primera instancia una escala mayor, la escala cromática, contenida en la región superior de los armónicos

² Day-O' Connell, Jeremy. “Pentatonic”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 19. Pág. 316

³ *Ibid.*

⁴ Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Pág. 50

ofrece una gran cantidad de combinaciones interválicas para la creación de escalas nuevas, también llamadas escalas sintéticas.⁵

Dentro de las escalas sintéticas figura la escala de tonos enteros. Ponce elabora muchos motivos basados en esta escala a lo largo del tercer movimiento, *Allegro non troppo e piacevole*:



Los pasajes contruidos a partir de la escala de tonos enteros fueron muy utilizados por compositores rusos en el s. XIX, como Mikhail Glinka (*Ruslan y Lyudmila*) y Alexander Dargomizhsky (*El Huésped de Piedra*). Pero fue en las obras de los impresionistas franceses, particularmente de Claude Debussy (*Voiles, Pelléas et Mélisande, La Mer*) que esta escala fue empleada como una oposición a sistema tonal. La escala de tonos enteros fue también un elemento importante de transición durante el desarrollo del sistema atonal en Alemania, en la década anterior a la Primera Guerra Mundial.⁶

⁵ *Ibid.* Pág. 41

⁶ Andrews, H. K. "Whole-tone scale", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 27 . Pág. 351, 352

Cromatismo.

El cromatismo tuvo su primer desarrollo en la música secular de la segunda mitad del s. XVI, particularmente en el madrigal italiano, con compositores como Cipriano de Rore, Luca Marenzio y Carlo Gesualdo.⁷

Los compositores del s. XIX desarrollaron extensiones del lenguaje tonal en donde las notas y acordes cromáticos se volvieron tan importantes como las notas y acordes diatónicos. La jerarquía tonal, de la cual se sirvieron compositores por siglos, comenzó a perder importancia.

Para lograr notas y acordes cromáticos sin ser necesariamente modulantes (ya que de esta manera no son estrictamente cromáticos), los compositores se valen, entre otras técnicas, de dominantes artificiales pertenecientes a los diferentes grados de la tonalidad original, como acordes independientes.⁸ Ponce realiza tal procedimiento a lo largo del *Allegro Moderato* y el *Allegro non troppo e piacevole*:

Allegro Moderato



Allegro Moderato



Allegro non troppo e piacevole



⁷ Dyson, George. "Chromatic", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 5. Pág. 815

⁸ Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. Pág. 15

En el s. XIX el cromatismo tuvo uno de sus desarrollos más importantes con obras como *Tristan e Isolda* de Richard Wagner.⁹ Después de Wagner el cromatismo continuó su desarrollo en los impresionistas y más adelante con Arnold Schoenberg y sus contemporáneos, después de 1907.

Armonía por Cuartas.

Una de las formas más usuales de superposición de intervalos para formar acordes durante el s. XX, una vez realizadas todas las combinaciones posibles superponiendo terceras, fue la construcción a base de intervalos de cuarta (justa y aumentada).¹⁰

Debido a que los intervalos de cuarta buscan siempre la resolución al intervalo de tercera, los pasajes en armonía por cuartas suelen utilizar un significativo número de estos intervalos para establecerlo y eliminar la tendencia tradicional de la resolución a la tercera.¹¹ En el *Allegro Moderato* de la *Sonata para guitarra y Clavecín* encontramos dos pasajes en los que Ponce emplea esta técnica:

Acorde de cinco notas construido a base de cuartas, en primera inversión



Acorde arpegiado, construido con intervalos de cuarta.

Pasaje construido a base de intervalos de cuarta



⁹ Dyson, George. "Chromatic", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 5. Pág. 816

¹⁰ Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía*. Pág. 442

¹¹ Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. Pág. 52

La armonía por cuartas fue muy utilizada por compositores como transición al lenguaje atonal, y por los neoclasicistas en Europa y América, en el periodo entre las dos guerras.¹²

Estilo Neoclásico.

Resulta difícil considerar al neoclasicismo y al posmodernismo como dos tendencias separadas, salvo en un sentido estrictamente histórico, en tanto que la primera fue el término más usual en la música entre la Primera Guerra Mundial y los 50's, y el pos-modernismo pertenece a la segunda mitad del s. XX.¹³

Como un movimiento en oposición al exacerbado expresionismo del romanticismo y al cromatismo pos-wagneriano, el neoclasicismo reivindicó entre otros elementos el sistema tonal anterior a Wagner y los románticos. En este sentido, sus fuentes se situaron más allá del romanticismo, en el clasicismo, el Barroco, e incluso épocas anteriores.¹⁴

El segundo movimiento de la *Sonata para guitarra y Clavecín, Andantino*, es una evocación de la música medieval lograda a través de una escritura en modo dórico.

Este modo tiene como característica el sexto grado, que de no estar ascendido daría como resultado una escala menor. El único accidente propiamente utilizado en la notación del canto llano era el *Si bemol*. En ciertas ocasiones, el *Si* se descendía medio tono en los modos dórico e hipodórico, y esporádicamente en el lidio e hipolidio.¹⁵ Con esta práctica, tales modos se convertían en facsímiles exactos de las escalas mayor y menor. Este procedimiento está presente a lo largo del *Andantino*:

Sexto grado característico del modo dórico. Modo dórico con Si alterado

¹² Simms, Bryan. *Music of the twentieth century: style and structure*. Pág. 40

¹³ Whittall, Arnold. "Neo-classicism", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 17. Pág. 753

¹⁴ *Ibid.* Pág. 815

¹⁵ Grout, Donald. *Historia de la Música Occidental, I*. Pág. 89

La *Sonata para Guitarra y Clavecín* resume algunos de los recursos compositivos más significativos del s. XX. Ello la convierte en un ejemplo claro y relevante de la música modernista en América, y en una de las obras donde el estilo de Ponce se muestra maduro y totalmente formado.

5.1 Caudas y la composición para guitarra en la segunda mitad del s. XX

Durante el s. XIX la mayor parte del repertorio guitarrístico estuvo escrito por compositores que a su vez fueron intérpretes de la guitarra. Uno de los aspectos más significativos de la composición para guitarra en la segunda mitad del s. XX fue el acervo de obras hechas por compositores no guitarristas. Tales obras fueron una aportación muy importante a este repertorio, ya que no estuvieron sujetas a la concepción tradicional que durante el s. XIX se tuvo de las posibilidades interpretativas del instrumento.¹

Si bien durante el s. XIX, la composición para guitarra se desarrolló particularmente en España, hacia mediados del s. XX los compositores para este instrumento pertenecieron a toda Europa y América.

El repertorio guitarrístico del s. XX evolucionó de un estilo predominantemente tonal y romántico en la primera mitad, a obras atonales y seriales, muchas veces influenciadas por música folklórica, flamenco y jazz; el empleo de las capacidades percutivas de la guitarra fue también usual en la segunda mitad del s. XX.² La gran variedad de estilos en que se compuso durante este periodo convirtieron a la guitarra en un medio muy viable para interpretar la música contemporánea.

Entre los ejemplos más destacados se encuentran obras de compositores como: Alberto Ginastera, (*Sonata* Op. 47, 1976), Ernst Krenek (*Suite para Guitarra* Op. 164), Benjamin Britten (*Nocturnal después de John Dowland*, 1963), Lennox Berkeley (*Sonatina* Op. 52/1, 1957, *Tema y Variaciones* Op. 77, 1970), Stephen Dodgson (*Partita*, 1963, *Fantasy-Divisions*, 1973), Michael Tippett (*The Blue Guitar*, 1985), William Walton (*Cinco Bagatelas*, 1971), Alexandre Tansman (*Cavatine*, 1950, *Homenaje a Chopin*, 1966, *Variaciones sobre un Tema de Scriabin*, 1972, *Homenaje a Lech Walesa*, 1982), Francesco Malipiero (*Preludio*, 1961), Goffredo Petrassi (*Suoni notturni*, 1959), Darius Milhaud (*Segoviana*, Op. 366, 1957), Francis Poulenc (*Sarabande*, 1960), Hans Werner Henze (*Royal Winter Music*, 1975-7, *Drei Tentos*, 1958), Richard Benett (*Cinco Impromptus*, 1968), Elliott Carter (*Changes*, 1983), Luciano Berio (*Sequenza XI*, 1988) y Toru Takemitsu (*Folios*, 1974, *All in Twilight*, 1987).

¹ Turnbull, Harvey y Paul Sparks. "Guitar: The Modern Classical Guitar", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 10. Pág. 567-568

² *Ibid.* Pág. 568

La tradición de compositores guitarristas, no obstante casi olvidada durante el s. XX, revivió a finales del mismo.³ Entre los más destacados cabe mencionar a Leo Brower (*La Espiral Eterna*, 1970, *Elogio de la Danza*, 1972, etc.), Nikita Koshkin (*Los Juguetes del Príncipe*), Smith Brindle (*El Polifemo de Oro*, 1956) Stepan Rak (*La era del rock and Roll-Para Elvis Presley*), Stephen Funk Pearson (*Elassomorph*) y Abel Carlevaro (*Preludios Americanos*, 1970, *Cronomías*, 1975, etc.)

A raíz de la influencia que Andrés Segovia ejerció en América Latina, compositores como Manuel M. Ponce y Héctor Villalobos escribieron para la guitarra durante la primera mitad del s. XX. Más adelante, Antonio Lauro, Francisco Mignone, Guido Santórsola, Leo Brower y Alberto Ginastera ampliaron considerablemente el repertorio, todos ellos inspirados en la música folklórica latinoamericana.

El repertorio escrito para guitarra dentro de la música de cámara, así como en óperas y sinfonías tuvo un lugar significativo en la segunda mitad del s. XX. Ejemplos de óperas y sinfonías los encontramos en Pierre Boulez (*Le Marteau sans Maître*, 1952-4), Roberto Gerhard (*Concierto para Ocho*, 1962 y *Libra*, 1968) y Hans Werner Henze (*Carillon, Récitatif, Masque*, 1974).⁴ Las composiciones para guitarra como acompañamiento de la voz también figuraron en compositores como Benjamin Britten (*Songs from the Chinese*, 1957), Roberto Gerhard (*Cantares*, 1956), Thea Musgrave (*Five Love Songs*, 1955) y William Walton (*Anon in Love*, 1959).⁵

En México, dos importantes obras forman parte del repertorio de la segunda mitad del s. XX. La primera de ellas pertenece a Carlos Chávez (*Feuille d'album*, 1974) y la segunda a Blas Galindo (*Andante y Allegro*, 1986)

Entre los compositores con quienes Jorge Ritter (1957) estudió, figuran Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Earl Brown, Luciano Berio, y Leo Brower.

Su contacto con la guitarra como intérprete se ha dado principalmente a través de diversos géneros populares, incluyendo de manera importante el rock y el jazz. Tales géneros, junto con ritmos derivados de la música folklórica mexicana se exponen recurrentemente en su obra para guitarra. Su catálogo de obras para este instrumento está compuesto por: *2 Conciertos, Contemplación y Rondó, Poemas Tabulares, Tocatta Rítmica, Meridión, 10 Estudios, Fantasía Concertante, Fantasía* (1944), *Tres piezas para guitarra* (1982), *Variaciones "Capoeira"* (1987), y *Cygnus* (1998). *Caudas* (2005)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

es su única obra para cuarteto de guitarras, y tiene una fuerte influencia del jazz y del flamenco.

La composición para cuarteto de guitarras, así como para dúos y tríos, fue un rasgo característico en la música para este instrumento de finales del s. XX.⁶

⁶ *Ibid.* Pág. 567

5.2 Caudas

La fuente principal del presente análisis son las consideraciones que hizo el propio autor sobre la obra a través de una entrevista personal.

Caudas, para cuarteto de guitarras, está conformada por cuatro movimientos: *Adagio*, *Allegro Maestoso*, *Andante Cadencioso* y *Allegro Giusto*; el primero de ellos funciona como una introducción.

Si bien Ritter utiliza diversas técnicas de composición, *Caudas* es una obra lírica, en tanto que el empleo de tales técnicas es aplicado de manera muy libre y personal.

Forma Sonata.

Ritter considera que la forma sonata no es algo que deba superarse, sino que debe evolucionar de acuerdo a la estética musical de su época.¹ Salvo la introducción (*Adagio*), los distintos movimientos de *Caudas* están basados en la estructura de la forma sonata.

Durante el s. XX la forma sonata aún figuró en su modelo convencional. Excepto por el estilo armónico disonante característico de este periodo, los modelos no variaron mucho en comparación con aquellos del s. XIX.² Debido a tal ambigüedad tonal, los compositores del s. XX han construido la forma sonata basados en su estructura seccionada y en el desarrollo de las ideas musicales. Incluso es posible generar centros tonales en música no tonal, lo cual permite elaborar claramente una exposición, un conflicto (desarrollo), y una recapitulación (reexposición).³

Ritter diferencia sus exposiciones de sus reexposiciones elaborando variaciones rítmico-melódicas en las diferentes partes.

A continuación se muestra el inicio de cada sección en el *Allegro Maestoso*:

Exposición



The image shows a musical score for the beginning of the Exposition section of the 'Allegro Maestoso' movement from 'Caudas'. It consists of four staves of music. The top staff is the first violin part, starting with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a series of eighth notes and quarter notes, followed by a half note. The second staff is the second violin part, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The music begins with a series of eighth notes and quarter notes, followed by a half note. The third staff is the first guitar part, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The music begins with a series of eighth notes and quarter notes, followed by a half note. The fourth staff is the second guitar part, starting with a treble clef and a 3/4 time signature. The music begins with a series of eighth notes and quarter notes, followed by a half note. The score is marked with a forte dynamic (f) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

¹ Entrevista Personal (19/09/07).

² Webster, James. "Sonata form: The 20th Century", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 23. Pág. 696

³ *Ibid.*

Desarrollo

Musical score for the 'Desarrollo' section, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp* and *p*. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

Reexposición, con variaciones rítmico-melódicas

Musical score for the 'Reexposición, con variaciones rítmico-melódicas' section, consisting of four staves. This section features variations in rhythm and melody compared to the previous section, with dynamic markings like *f*.

Carácter.

Ritter escribe su música basado en dos grandes vertientes en cuanto al carácter. Por un lado aquellas obras de un carácter *recitativo*, donde el *tempo* puede ser flexible, y por otro aquellas de un carácter *dancístico*, donde el *tempo* debe ser constante y regular. Con respecto a las últimas, Ritter estima que la música “sólo adquiere su aspecto a través de un pulso exacto; sobre todo la de influencia *dancística*”.⁴

En *Caudas*, Ritter expone ambas vertientes. La primera de ellas (la del carácter *recitativo*) en el *Adagio*, donde, a través de indicaciones como *alargando*, exige que el *tempo* sea flexible:

Musical score for the 'Caudas' section, showing two staves. The notation includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, and *pp*, and tempo indications like *Tempo 1* and *poco alarg.*. The piece is in a minor key.

⁴ Entrevista Personal (19/09/07).

Los tres movimientos que siguen al *Adagio* muestran la otra vertiente: el carácter *dancístico*. Particularmente el tercer movimiento, *Allegro Giusto*, expone esta característica, en donde su textura contrapuntística, así como el compás de 12/8 (muy usual en la *giga* de origen italiano desde el s. XVII)⁵, lo emparentan con una *gigue* barroca:



Centros Tonales.

Aunque la obra no es tonal, Ritter busca establecer centros tonales claros, no de la manera tradicional, sino utilizando diversos elementos que generen la sensación de tales centros.

Uno de ellos es a través de “resonancias”, es decir, una nota o notas que sean sonoras en el instrumento.⁶ En el caso de la guitarra, Ritter utiliza las cuerdas “al aire”, que son las que generan más resonancia. En el *Andante Cadencioso* utiliza la sexta cuerda (*Mi 4*) como centro tonal:



⁵ Little, Meredith. “Gigue”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 9. Pág. 849.

⁶ Entrevista Personal (19/09/07).

En el tercer movimiento, *Allegro Giusto*, Ritter utiliza como “centro tonal” un ostinato⁷:



El uso del ostinato en este movimiento, responde, por otro lado, al carácter *dancístico* que Ritter emplea en sus obras, en las cuales el uso de patrones rítmicos definidos le permiten expresar mejor tal carácter.⁸

Tanto en el *Andante Cadencioso* como en el *Allegro Giusto*, la sensación de un centro tonal se logra a través de la repetición constante del elemento escogido para dar tal efecto.

Ritmos paralelos.

A parte del uso de patrones rítmicos, Ritter se vale constantemente de la elaboración de ritmos iguales entre las voces, como una manera de establecer un *tempo* claro y definido:



⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

En el caso del *Allegro Maestoso*, Ritter combina tales ritmos con el rasgueo en les cuatro guitarras. La influencia del jazz, del blues y del rock en la obra en general de Ritter es notable, en el caso de este pasaje en particular, la influencia del rock es patente.⁹

Armonía por Cuartas.

El empleo de intervalos y acordes contruidos a base de cuartas (justas y aumentadas) es recurrente a lo largo de toda la obra. Esta característica no solo responde a la afinidad de Ritter con este sistema armónico, sino a la intención de no alejarse de las características idiomáticas de la guitarra, cuya afinación es por cuartas.¹⁰ La escritura de acordes con este intervalo permite que la ejecución en este tipo de pasajes sea fácil para el ejecutante. Ritter considera que uno de los problemas más recurrentes en las composiciones para guitarra es que no se conoce el instrumento. Desde temprana edad Ritter se acercó a la guitarra, y ello le permite ser muy idiomático en sus composiciones:

The image displays two musical score excerpts. The left excerpt, titled "Andante Cadencioso", shows four staves of music in 3/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and melodic lines. Dynamics markings include *sfz*, *p*, *mp*, and *pp*. The right excerpt, titled "Allegro Maestoso", shows a similar four-staff texture in 3/4 time. It includes a red box highlighting a specific chordal structure in the upper staves, and dynamics markings such as *mp* and *pp*.

La armonía por cuartas fue utilizada por compositores como transición al lenguaje atonal durante el s. XX, y por los neoclasicistas en Europa y América, en el periodo entre las dos guerras.¹¹

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Simms, Bryan. *Music of the twentieth century: style and structure*. Pág. 40

Independencia de voces.

A diferencia de los cuartetos de cuerdas, donde las tesituras están determinadas en gran parte por las características de cada instrumento, en un cuarteto de instrumentos iguales, existe la posibilidad de asignar tesituras distintas a cada instrumento y cambiarlas constantemente. Ritter explota esta capacidad en toda la obra:



Como resultado, cada voz realiza constantemente saltos de intervalos muy amplios.

Caudas es una obra altamente contrapuntística. Si bien las voces no lo son de manera independiente, el conjunto de ellas genera esa textura. Ritter procura emplear líneas melódicas homofónicas, una vez más por razones idiomáticas¹²; una textura a dos o más voces en la guitarra tiene varias complicaciones técnicas, entre ellas (y por la cual Ritter no emplea tal textura) el hecho de que el ataque en pasajes de esa naturaleza debe ser “tirando”, lo cual disminuye las capacidades sonoras del instrumento.

Para construir una textura contrapuntística, Ritter se vale, entre otros elementos, de varias secciones imitativas, que están basadas en el *canon* del s. XX.¹³ El uso de polifonía imitativa en la música del s. XX fue característico, como una forma de alejarse de la estética romántica y buscar formas compositivas que contrastaran con tal estética.¹⁴ Si bien algunos compositores del s. XX escribieron *canones* basados en los principios tradicionales de tal forma, muchos compositores se alejaron de estas reglas. Ejemplos de ello los encontramos en el “*canon* rítmico”, muy empleado por Oliver Messiaen y Pierre Boulez, donde se rompe con la estructura melódica del canon

¹² Entrevista Personal (19/09/07).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Mann, Alfred, Kenneth Wilson, Peter Urquhart. “Canon: After 1900”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 5. Pág. 5

tradicional, y en la música serial, donde los *canones* se construyen sin una estructura rítmica definida.¹⁵

Así mismo, Ritter toma de los canones de Bártok la separación de las voces distancias muy cortas, para elaborar secciones imitativas.¹⁶ En el *Allegro Maestoso*, las imitaciones están a un octavo de distancia:



Caudas, aunque no es una obra tonal por no estar construida sobre un sistema armónico tradicional, tampoco es atonal, debido a la existencia de puntos de referencia claros a partir de los cuales se elabora cada movimiento. La originalidad de la obra estriba en que tales puntos de referencia no obedecen a ningún otro sistema armónico moderno, sino a una elaboración libre de patrones rítmicos y búsqueda de resonancias que generen esta sensación. La textura altamente contrapuntística de la obra acerca más esta composición a la música barroca, que a un estilo compositivo específico.

Más allá del lenguaje armónico alejado de la tonalidad en la música de mediados del s. XX y principios del s. XXI, el empleo de recursos rítmicos y contrapuntísticos de épocas anteriores es observable en una gran cantidad de autores. En el caso particular de Ritter y Martin, el uso de tales recursos provienen en su mayoría de la música barroca, y es a través de ellos que pueden expresar ideas nuevas y crear un lenguaje propio.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Entrevista Personal (19/09/07).

ANEXO 1

J. S. Bach: Suite para laúd en Mi menor BWV 996

La suite es una forma musical barroca conformada con el nombre y ritmo característico de danzas pertenecientes a diversas regiones de Europa, que en un inicio eran cuatro: *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, aunque la *gavotte*, la *bourrée*, y el *minuet* eran también frecuentes. Fue la diversidad de características expuesta por esta serie de danzas la que originó la idea de agruparlas.

Compuesta entre 1707 y 1717, la *Suite BWV 996* fue la primer obra de Bach de sus siete composiciones sobrevivientes para laúd, instrumento que Bach conoció, tocó, y cuya técnica enseñó a sus discípulos.

La *Suite BWV 996* está conformada por *allemande*, *courante*, *sarabande*, *bourrée* y *gigue*. A continuación se describen sus características:

Preludio. El preludio de esta suite tiene su origen en el “preludio seccionado” del s. XVII. Este tipo de preludio contrasta secciones de carácter libre con secciones muy contrapuntísticas.

Allemande. La *allemande* tuvo su origen durante la primera mitad del s. XVI, y fue una de las danzas más estilizadas. Como la perteneciente a esta suite, todas las *allemandes* que Bach escribió están hechas para instrumentos solistas.

Courante. Los primeros ejemplos de la *courante* son del s. XVI. En la *courante* de esta suite, como característica esencial de la *courante* francesa, el ritmo es ambiguo a lo largo de todo el movimiento.¹

Sarabande. La *sarabande* data del s. XVI, y tuvo su origen en Latino América y España. La *sarabande* de esta suite se caracteriza por un gran equilibrio entre sus frases, rasgo característico en las *sarabandes* del barroco en Alemania.

Bourrée. La *bourrée* es una danza folklórica francesa, así como una danza cortesana que floreció de mediados del s. XVII a mediados del s. XVIII. Durante el Barroco surgieron diferentes patrones rítmicos que se utilizaban exclusivamente en la *bourrée*², mismos que podemos escuchar en la *bourrée* de esta suite.

Giga. La *gigue* se originó probablemente en Inglaterra, en donde desde el s. XV existen danzas populares denominadas “*jig*”, sin embargo en Alemania el nombre de la

¹ Little, Meredith y Suzanne Cusick. “Courante”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 6. Pág. 602.

² Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Pág. 37 y 38

danza parece derivarse directamente de la palabra *gigue*, utilizada para denominar a un pequeño violín medieval. Existen distintos tipos de *gigas* en Bach, el tipo al que pertenece la *giga* de esta suite se observa casi en su totalidad en obras instrumentales.

Si bien las danzas de la *Suite BWV 996* exponen las características propias de la danza cortesana, cada una de ellas posee características particulares del estilo de Bach.

F. Sor: Introducción y Variaciones sobre el Aria “Malbrough”

Hacia la segunda mitad del s. XVIII, el prestigio de la guitarra en España no era demasiado elevado, a pesar de tener mucha incidencia en la música popular de ese tiempo, en particular en las *seguidillas*, danzas de origen español.³

Toda la música para guitarra correspondiente a ese periodo fue hecha por guitarristas-compositores; Fernando Sor (1778-1839) fue uno de los más destacados.

Sor, con sus más de 65 composiciones para guitarra, contribuyó al desarrollo de la guitarra como instrumento de concierto. La música vocal influyó mucho en sus trabajos para guitarra, sobre todo en el tratamiento de la melodía. En cuanto a su estética, él mismo reconoció una fuerte influencia de Hadyn y Mozart.

Cada una de las variaciones que Sor compuso posee características técnicas e ideas musicales nuevas y originales, a pesar de tener grandes similitudes con las primeras variaciones que compuso y de la cual derivan: *Variaciones Brillantes sobre un Aria Favori de Mozart Op.9*.

Acorde con la tradición de los ss. XVIII y XIX de elaborar variaciones sobre canciones o arias populares *Introducción y Variaciones sobre al Aria “Malbrough”* está basada en la canción popular francesa *Marlborough s'en va-t' en guerre*, también conocida en países de habla hispana como *Mambrú se fue a la guerra*.

Como regla general en las variaciones durante el clasicismo, cada variación debía guardar la misma estructura del tema⁴ y desde el s. XVI, las variaciones emplearon distintas formas de “aludir” al tema a partir del cual se construían. En *Introducción y Variaciones sobre al Aria “Malbrough”* podemos reconocer al Tema en cada variación a través de la sucesión de acordes así como en melodía. En las variaciones I, III y IV se “alude” al Tema a través de la sucesión de acordes, mientras

³ Jeffery, B. *Fernando Sor: Composer and Guitarist*. Pág. 15

⁴ Percy, Goetschius. *The larger forms of musical composition*. Pag. 72

que en las II y V podemos escuchar la melodía del tema; en la II en una tonalidad menor, y en la V en la voz del bajo.

Debido a la amplia gama de formas de variar el tema contenidas en esta obra, *Introducción y Variaciones sobre al Aria “Malbrough”* es un ejemplo muy claro de las tradiciones más importantes que durante los ss. XVIII y XIX se utilizaron en la elaboración de las variaciones.

F. Martin: Cuatro Piezas Breves

Martin incursionó en una gran variedad de estilos y tendencias, lo que no permite ubicarlo en una escuela o corriente en particular. Su acercamiento al serialismo, aunque de manera no ortodoxa, ocurre a partir de 1933, en obras como: *Primer Concierto para Piano, Rapsodia, Trío de Cuerdas, Sinfonía, y Cuatro Piezas Breves*.⁵

Las *Cuatro Piezas Breves* fueron comisionadas a Martin por Andrés Segovia en 1933. Martin compuso un serie de 4 piezas titulada “*Guitare*”. En 1935, la partitura fue revisada por el editor Kart Scheidt, quién la publicó en 1959 bajo el título de “*Quatre Pièces Brèves*”; Segovia nunca estrenó la obra.

Al no tener respuesta de las *Cuatro Piezas Breves* en el interés de Andrés Segovia, Martin arregló la obra para piano, y más adelante la orquestó. La pieza original para guitarra fue finalmente grabada por el guitarrista Julian Bream.

La estética de Martin estuvo muy determinada por antecedentes musicales alemanes. Fue tal la influencia de Bach en su música, que durante mucho tiempo su lenguaje armónico estuvo muy emparentado.⁶

Las *Cuatro Piezas Breves* fueron concebidas como una suite barroca (sus movimientos: *Prélude, Air, Plainte, Comme une Gigue*), y tienen semejanzas importantes con el uso del lenguaje armónico en la música de Bach.

Prélude. El *Prélude* de las *Cuatro Piezas Breves* está muy emparentado con los preludios que Bach escribió antes de 1713, que se caracterizan por contrastar secciones de carácter libre con secciones altamente contrapuntísticas, como pudo escucharse anteriormente en la *Suite BWV 996* de Bach.

Air. Este movimiento está basado en la forma musical barroca que lleva el mismo nombre, caracterizada por ser predominantemente melódica. Se destaca de los

⁵ Billeter, Benhard. “Martin, Frank”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T 15. Pág. 908

⁶ *Ibid.*

demás movimientos por ser tonal, y por el uso frecuente de ornamentos usuales en la música barroca de influencia francesa y en la música de Bach.

Plainte. Término usado principalmente en música francesa correspondiente a los ss. XVII y XVIII, caracterizada por un tempo lento y un carácter expresivo y de lamento, además de cierto aire improvisado.

Comme une gigue. Contiene varios elementos de carácter rítmico, como el tipo de compás y la acentuación, que lo emparentan con la *gigue* barroca de origen francés.

La originalidad de la obra de Martín radicó en su capacidad de crear un lenguaje muy personal e innovador, utilizando formas y elementos compositivos de siglos atrás.

M. M. Ponce: Sonata para Guitarra y Clavecín

Ponce fue el primer compositor en contribuir al desarrollo del estilo nacionalista en México, recibiendo influencias tanto del romanticismo, como del impresionismo y el neoclasicismo.⁷

Su obra abarcó una gran cantidad de estilos y tendencias. En el caso particular de la guitarra, las sonatas que compuso, con nombres como: *Clásica*, *Romántica*, *de Paganini*, *Mexicana*, etc. son ejemplo de su versatilidad estilística.

Casi la totalidad de su obra para guitarra se generó entre 1925 y 1932 durante su estancia en París, y es en ésta época que compone la *Sonata para Guitarra y Clavecín*, tras haber conocido al guitarrista Andrés Segovia, quien inspiró en Ponce la afición por la composición para guitarra.

Herederero de una rica tradición romántica, habiendo pasado por el nacionalismo y el impresionismo, Ponce produjo en sus últimas obras algunas de las más significativas del modernismo en Latinoamérica. Entre tales obras figura la *Sonata para Guitarra y Clavecín*.⁸

Durante el s. XX los compositores emplearon técnicas compositivas específicas que generaron sistemas alternativos a la armonía tonal. La *Sonata para Guitarra y Clavecín*, como parte del lenguaje modernista de Ponce, es una obra que utiliza una gran cantidad de procedimientos compositivos característicos de la música del s. XX. Entre ellos encontramos el uso de escalas derivadas del folklore de distintas regiones, o de la

⁷ Miranda, Ricardo. "Ponce (Cuéllar), Manuel (María)", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.T Pág. 85

⁸ *Ibid.* Pág. 86

propia creación del compositor, así como un estilo neoclásico: movimiento que se opuso al romanticismo, cuyas fuentes se situaron más allá del romanticismo, en el clasicismo, el Barroco, e incluso épocas anteriores. Ejemplo de ello se observa en el segundo movimiento de la *Sonata para Guitarra y Clavecín (Andantino)* el cual es una evocación de la música medieval.

Jorge Ritter: Caudas

El contacto de Jorge Ritter con la guitarra como intérprete se ha dado principalmente a través de diversos géneros populares, incluyendo de manera importante el rock y el jazz. Tales géneros, junto con ritmos derivados de la música folklórica mexicana se exponen recurrentemente en su obra para guitarra. *Caudas* (2005) es su única obra para cuarteto de guitarras, y tiene una fuerte influencia del jazz y del flamenco.

Si bien Ritter utiliza diversas técnicas de composición, *Caudas* es una obra lírica, en tanto que el empleo de tales técnicas es aplicado de manera muy libre y personal.

Ritter escribe su música basado en dos grandes vertientes en cuanto al carácter. Por un lado aquellas obras de un carácter *recitativo*, donde el *tempo* puede ser flexible, y por otro aquellas de un carácter *dancístico*, donde el *tempo* debe ser constante y regular.⁹ En *Caudas*, Ritter expone ambas vertientes. La primera de ellas (la del carácter *recitativo*) en el *Adagio*, los tres movimientos que le siguen muestran la otra vertiente: el carácter *dancístico*; particularmente el tercer movimiento, *Allegro Giusto*.

Ritter busca establecer ejes a lo largo de la pieza que den cohesión a la obra. Uno de ellos son las “resonancias”¹⁰, es decir, una nota o notas que sean sonoras en el instrumento. En el caso de la guitarra, Ritter utiliza las cuerdas “al aire”, que son las que generan más resonancia en el instrumento, como puede escucharse en el segundo movimiento *Andante Cadencioso*. Otro eje importante son los patrones rítmicos, que pueden escucharse en el tercer movimiento, *Allegro Giusto*, donde utiliza un patrón que se repite en las cuatro guitarras.

Caudas es una obra altamente contrapuntística. Si bien las voces no llevan melodías de manera independiente, el conjunto de ellas genera esa textura.

⁹ Entrevista Personal (19/09/07).

¹⁰ *Ibid.*

El presente programa es una muestra de las características y la evolución de la guitarra desde el s. XVIII hasta el s. XXI, y muestra como, a pesar de pertenecer a épocas muy distintas, los compositores de estas obras vuelven a los principios compositivos más esenciales de épocas anteriores para enriquecer los propios.

BIBLIOGRAFÍA

- Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. México, UNAM, 1982.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. New York, Schirmer, 1997.
- Cruz, Eloy. *La casa de los Once Muertos*. México, UNAM, Escuela Nacional de Música, 1993.
- Grout, Donald y Claude Palisca. *Historia de la Música Occidental, I*. España, Alianza Música, 1999 (© 1984).
- Hotel Brian. "Twentieth Century Music and the Guitar, Part II: 1945-2000". *Guitar Review* (New York), Invierno 2000, núm. 119. pp.8-18.
- Tanenbaum, David. "Perspectives on the classical guitar in the twentieth century", en *The Cambridge Companion To The Guitar*. Cambridge, Cambridge University, 2003.
- Jeffery, B. *Fernando Sor: Composer and Guitarrist*. Miami, Hansen, 1977.
- Koonce, Frank. *The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach*. San Diego, California Kjust West, 1989.
- Ledbetter, David. *Bach's Well-tempered Clavier, the 48 Preludes and Fuges*. Gran Bretaña, Yale University Press New Haven and London, 2002.
- Little, Meredith y Natalie Jenne. *Dance and the music of J. S. Bach*. Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Mello, Paolo. "Breve Reseña de la Obra de Ponce". *Boletín de la Escuela Nacional de Música de la UNAM* (México), Abril, Mayo y Junio de 1999, Boletines 22, 23, 24.
- Percy, Goetschius. *The larger forms of musical composition: an exhaustive explanation of the variations, rondo and sonata designs, for the general student of musical analysis and for the special of structural composition*. New York, Schirmer, 1915.
- Persichetti, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid, Real Musical, 1995.
- Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan: Grove, 2001.
- Schweizerischer, Tonkustlerverein. *40 Contemporary Swiss Composers*. Amriswil, Bodensee-Verlag, 1956.
- Simms, Bryan. *Music of the twentieth century: style and structure*. New York, Schirmer, 1996.
- Terry, C. S. *The Music of Bach, an Introduction*. New York, Dover, 1963.
- Zamacois, Joaquín. *Tratado de Armonía*. t. 1. España, SpanPress, 1997.
- *Tratado de Armonía*. t. 3. Barcelona, Labor, 1948 (©1945).