



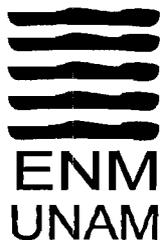
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**OPCIÓN DE TITULACIÓN
“NOTAS AL PROGRAMA”**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA
P R E S E N T A :
JOSE EMIGDIO FERNANDEZ GUERRERO

ASESOR: DR. FELIPE RAMIREZ GIL



MÉXICO, D.F.

2008



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 mis padres por haber creído en mi sueño

A mis maestros por su paciencia y conocimientos

A Alberto Ruiz, René Viruega y Felipe Gil por su sabiduría

A mi Universidad por su cobijo

A mi familia por estar ahí

Y muy en especial a mi Rocío, por todo

Gracias

PROGRAMA

Suite BWV 996

Preludio y presto

Alemanda

Corranda

Zarabanda

Bourré

Giga

Johann Sebastián Bach
(1685-1750)

Variaciones op.9

Sobre un tema de “La flauta mágica” de W.A.Mozart.

Fernando Sor
(1778-1839)

Sonatina meridional

Campo

Andante

Fiesta

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

Sonata I “Las campanas” op.13

Diálogos Criollos

Canción

Son

Ernesto García de León
(1952)

INDICE

| | |
|--|--------------------------------------|
| Introducción..... | 5 |
| 1. Suite BWV 996 | Johann Sebastian Bach (1685-1750) |
| 1.1. Marco histórico..... | 8 |
| 1.2. Aspectos biográficos..... | 13 |
| 1.3. Análisis de la obra..... | 19 |
| 1.3.1. Comentarios generales de la Suite..... | 19 |
| 1.3.2. Análisis estructural..... | 20 |
| 1.4. Sugerencias técnicas e interpretativas..... | 24 |
| 2. Variaciones op.9 | |
| Sobre un tema de “La flauta mágica” de W. A. Mozart | Fernando Sor (1778-1839) |
| 2.1. Marco histórico..... | 26 |
| 2.2. Aspectos biográficos..... | 31 |
| 2.3. Análisis de la obra..... | 32 |
| 2.3.1. Comentarios generales sobre la variación..... | 34 |
| 2.3.2. Análisis estructural..... | 34 |
| 2.4. Sugerencias técnicas e interpretativas..... | 39 |
| 3. Sonatina meridional | Manuel M. Ponce (1882-1948) |
| 3.1. Marco histórico..... | 41 |
| 3.2. Aspectos biográficos..... | 44 |
| 3.3. Análisis de la obra..... | 48 |
| 3.3.1. Antecedentes de la sonata..... | 48 |
| 3.3.2. La sonatina meridional..... | 49 |
| 3.3.2. Análisis estructural..... | 49 |
| 3.4. Sugerencias técnicas e interpretativas..... | 53 |
| 4. Sonata 1 “Las campanas” op.13 | Ernesto García de León (1952) |
| 4.1. Marco histórico..... | 55 |
| 4.1.1. La música en el México contemporáneo..... | 55 |
| 4.1.3. La música comercial..... | 57 |
| 4.2. Aspectos biográficos..... | 58 |
| 4.3. Análisis de la obra..... | 60 |
| 4.3.1. La evolución de la sonata..... | 60 |
| 4.3.2. Análisis estructural..... | 60 |
| 4.4. Sugerencias técnicas e interpretativas..... | 65 |
| Conclusiones..... | 66 |
| Bibliografía..... | 68 |
| Anexos..... | 72 |

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo, independientemente de la obtención del título, es resolver los distintos problemas con lo que me he enfrentado a lo largo de la carrera, y de alguna forma apoyar también a los compañeros estudiantes de la guitarra que aborden las obras presentadas en el programa.

A lo largo de mis estudios musicales, me he dado cuenta que la interpretación es un largo proceso de maduración y de conocimiento ya que no solo se trata de estudiar la pieza en el instrumento, implica algo más que el desarrollo técnico, es un estudio a fondo sobre el compositor y su obra, es decir, toma en cuenta elementos que en pocas ocasiones reflexionamos, pero que a fin de cuentas son los que darán un mayor entendimiento de la obra, logrando una mejor interpretación a través del análisis musical.

Algunas de las obras que conforman el programa han sido parte de mi proceso de formación académica, sin embargo fueron seleccionadas en un principio por sugerencia de mi profesor Alberto Ruiz y posteriormente como un reto de interpretar a compositores tan importantes en la guitarra y en la música, como J. S. Bach, Fernando Sor, Manuel M. Ponce, Ernesto García de León y abarcando así algunos de los periodos más importantes de la historia de la música.

El periodo barroco será presentado por Bach, quien lo llevó a su máximo esplendor y que aunque su música escrita para laúd no es lo que más se escucha tomando en cuenta su amplio repertorio para diversos instrumentos, es sin duda un repertorio de alto grado de dificultad para la guitarra y tal vez ésta sea la razón principal por la que decidí interpretarlo. Y una de las sugerencias que planteé es unificar varias transcripciones que se han hecho sobre la Suite BWV 996 para laúd ya que cada una tiene posibilidades muy distintas en cuanto a digitación, afinación e incluso notas.

En cuanto al Clasicismo, fue un periodo en el que el músico empieza a emanciparse, la vida social se reajusta y la clase media reluce poco a poco, además es un periodo en el que la guitarra se transforma, ya que por ejemplo, se le añade una sexta cuerda y su encordado comienza a ser con cuerdas simples mejorando notablemente su sonoridad; es por esto que las obras para guitarra empiezan a cobrar importancia y la técnica toma un papel más relevante en la interpretación. Por eso Fernando Sor es el mejor ejemplo al hablar de la guitarra clásica, ya que sus obras representan un reto para el intérprete y la mayoría de sus obras integran los programas de enseñanza para la guitarra y su repertorio no puede faltar; y una de sus obras más características son las “Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica de Mozart”, obra compleja por su diversidad técnica que sin duda se antoja interpretar.

Para mostrar el repertorio nacionalista he seleccionado la Sonatina Meridional de Manuel M. Ponce, obra de una fuerte influencia española por la ya conocida amistad de Ponce con el guitarrista español Andrés Segovia, y que desde mi punto de vista es una obra que necesita de un gran carácter y firmeza para su expresión musical.

Para concluir el programa, he escogido la Sonata de “Las Campanas” de Ernesto García de León, obra que sin duda constituye una de las más brillantes expresiones de la

guitarra en México debido a su riqueza tanto melódica y armónica como rítmica en sus tres movimientos.

Consecuentemente mi propósito será realizar una interpretación en base al conocimiento exhaustivo del compositor, su época y sin lugar a dudas, sobre un detallado análisis musical de cada una de ellas, ya que sin éste elemento me sería imposible entender el sentido de la obra y que definitivamente es necesario a la hora de interpretar.



**1. JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685 – 1750)**

SUITE BWV 996

1.1. MARCO HISTORICO

El Barroco

La palabra *barroco* es una traducción francesa de la palabra portuguesa "*barroco*" (en español sería "*barrueco*"), que significa perla irregular, o joya falsa. Una palabra antigua similar, "*barlocco*" o "*brillocco*", es usada en el dialecto romano con el mismo sentido. Al período Barroco lo ubicamos cronológicamente entre los años 1600 y 1750, sin embargo es preciso señalar que este vocablo no es parte del lenguaje de aquella época y que no se encontrará sino hasta principios del siglo XX¹ en el que varios investigadores tuvieron la necesidad de encontrar una terminología para referirse a esta brillante época, en la que el artista tiene una actitud apasionada y desproporcionada que contrasta a la actitud serena y pasiva del hombre renacentista.

Históricamente, el barroco se enmarca en un tiempo en el cual la unidad de la Iglesia Católica se rompería y dividiría a toda Europa, principalmente a Roma a través de numerosos movimientos revolucionarios y culturales que produjeron una nueva ciencia y nuevas formas de religión. Y es que después de un Renacimiento lleno de armonía, vendrían acontecimientos radicales como la Reforma del sacerdote agustino Martín Lutero, quien revisó las doctrinas medievales según el criterio de su conformidad a las Sagradas Escrituras. En particular, en 1517 rechazó el complejo sistema sacramental de la Iglesia medieval, que permitía y justificaba exageraciones como la "venta de indulgencias"², según Lutero, un verdadero secuestro del Evangelio, el cual debía ser predicado libremente, y no vendido. Durante casi 20 años, la iglesia católica había visto cómo gran parte de Europa se separaba de ella y en la misma Roma incluso entre los cardenales había muchos partidarios de que la iglesia reaccionase, mejorase sus costumbres y eliminara los abusos y corrupciones que habían provocado la reforma protestante. A esta reacción de la iglesia católica contra el protestantismo vino la Contrarreforma y aunque muchos creían que era necesario reformarse, no sabían el modo de hacerlo; los Papas tenían miedo de ver limitado su poder y la Reforma suponía la pérdida de numerosos privilegios que disfrutaban cardenales y obispos. Pronto se llegó a la idea de que la mejor solución era convocar un concilio donde la iglesia se reformase. Carlos V presionaba a los Papas para que esto se realizara y tener la esperanza de que los protestantes volverían así a la iglesia católica, pero los Papas eran enemigos de Carlos V en Italia y no convocarían sino hasta 1545 el Concilio de Trento.

Las sesiones del concilio duraron casi 18 años, ya que muchas veces se interrumpían, varios Papas se sucedieron en Roma y cuando el concilio finalizó en 1563, ya había muerto Carlos V. En el Concilio de Trento se aclararon una serie de medidas que reformaron el catolicismo y crearon una nueva iglesia libre de las corrupciones anteriores: se cuidó la formación de los obispos, se establecieron medidas de disciplina para los sacerdotes y se crearon seminarios para que los nuevos sacerdotes tuvieran una preparación religiosa adecuada para poder enseñar la fe³.

Se reafirmaron todos los puntos de la doctrina católica frente a los protestantes: la salvación por las obras, el culto a los santos, los 7 sacramentos y las imágenes religiosas en las iglesias, muchas de ellas vinculadas al culto de la Virgen y los Santos. Esto

¹ CASARES Rodiejo, Emilio; La música en el Barroco. Oviedo 1977 pag. 15

² http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_Protestante

³ Gran Enciclopedia Larousse. Ed. Planeta, España 1990. pag.11005

tendrá una enorme importancia para el arte de las iglesias católicas europeas, y el llamado arte barroco será el arte de la Contrarreforma, con gran abundancia de imágenes para atraer al hombre a la fe católica.

Por otra parte, América seguía siendo dominada por la corona española, y es que con las nuevas rutas descubiertas por los conquistadores, América del Norte, Centro y Sur llenaron las arcas españolas, convirtiendo a España en ese momento en el país más poderoso del mundo. Y más bajo el reinado de Carlos I, que después de ser el soberano español, pasó a ser Carlos V del Sacro Romano Imperio debido a la combinación de una herencia, matrimonio y su alta riqueza, convirtiendo a este personaje en un temeroso y ambicioso emperador.

A finales del renacimiento el hombre empezaba a advertir que la Tierra no era el centro del universo, si no todo lo contrario, era un planeta menor que giraba alrededor del sol, por lo que adquirió un nuevo concepto de sí mismo y de su sitio en el universo. Todo esto a las investigaciones constantes del astrónomo Copérnico y seguidas por Galileo, dando por consecuencia a desechar la creencia de los milagros y de la intervención divina en la humanidad. Por todo esto el Papa prohibió a Galileo, quien estuvo preso, a no difundir más estas investigaciones.⁴

El Barroco expresó nuevos valores, liberó al intelecto y al corazón; rompió el equilibrio, aquí el hombre no solo es espectador de la vida sino de sí mismo; piensa y luego es. El artista se sumerge en la soledad pero sin huir de lo que lo rodea, el arte se hace entonces menos distante de las personas, más próximo a ellas, solucionando el vacío cultural que se solía guardar, no hay espacios en blanco, todo parece ser recargado, desmesurado y dinámico, dando paso del equilibrio a lo violento, a lo movido, a lo inestable, a lo dramático.

La Iglesia, fue la primera en comprender el poder ilimitado del arte como vehículo de propaganda y control ideológico. Por esta razón contrata grandes cantidades de artistas, que aumentan los niveles de producción para satisfacer las demandas de la gran base de fieles. Se exige a todos los artistas que se alejen de las elaboraciones sofisticadas y de los misterios teológicos, para llevar a cabo un arte sencillo, directo, fácil de leer, que cualquier fiel que se aproxime a una iglesia pueda comprender de inmediato⁵. Los personajes han de ser cercanos al pueblo, los santos dejan de vestir como cortesanos para aparecer casi como pordioseros, con rostros vulgares. El énfasis de la acción ha de colocarse sobre el dramatismo, la consigna: ganar al fiel a través de la emoción.

Música barroca

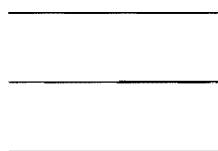
El periodo barroco en la música no coincide cronológicamente con el de otras bellas artes, en especial las plásticas, sin embargo la música barroca es una de las épocas musicales más largas, fecundas, revolucionarias e importantes de la música occidental. Se ha coincidido en dividir en 3 etapas el periodo barroco: El Barroco temprano o primitivo (1580-1630 aprox), el Barroco pleno o medio (1630-1680), y el Barroco tardío (1680-1750).

⁴ FLEMING, William. Arte música e ideas. Ed. McGraw-Hill. México. Pag. 216.

⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco>

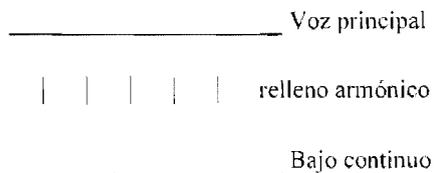
La primera etapa rompe con la polifonía neerlandesa, veneciana, romana y española del Renacimiento representada principalmente por Palestrina donde varias voces superpuestas tenían la misma importancia (ej.1). Esto da como resultado a la monodia acompañada que es el predominio de una voz sobre las demás y donde éstas sirven armónicamente para acompañar a la principal. Esto implica un segundo principio básico, y es que con la aparición de una voz principal, tendrá que haber otra que de el cimiento y sustento a esta nueva estructura y es entonces que surgirá el *bajo continuo*. De esta forma, habrá una melodía principal, un bajo que la sostiene y una armonía que rellena el espacio sonoro entre ambas⁶. (ej.2)

(ej.1) RENACIMIENTO



Igualdad en voces

(ej.2) BARROCO



Es así como de la unidad sonora del coro polifónico evolucionó hacia los dobles y triples coros; la masa sonora vocal o instrumental evolucionó hacia el solo acompañado; los instrumentos llegarán donde las voces no llegan; el elemento contrastante de la ópera monódica fue la dualidad recitativo-aria, elementos que la ópera conserva hasta el periodo wagneriano; la declamación rítmicosilábica del texto sin melodía concreta y en forma narrativa da lugar al recitativo. La obra de Monteverdi (1567-1643) será el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, además este músico italiano introdujo a través del madrigal la diferencia entre la *seconda prattica* o estilo nuevo donde la música debía subordinarse al texto, y la *prima prattica* o estilo antiguo, donde la música era dueña de la palabra⁷. En lo instrumental, específicamente el órgano, gracias a que G. Frescobaldi introdujo elementos cromáticos como elementos expresivos, en Alemania se sentirá su influencia a través de su discípulo J. J. Fröberger. Además en esta primera etapa las obras serán de poca extensión y empieza la diferencia entre la música instrumental de la vocal.

El barroco pleno o medio se extiende a lo largo de casi todo el siglo XVII, en este se desarrollan los estilos concertantes y algunas formas instrumentales; las danzas antiguas se estilizan en suites instrumentales; se desarrolla la ópera hacia el bel canto y el oratorio y la pasión conforman sus estructuras definitivas. En esta etapa barroca ligado en un principio a Italia, se propaga hacia Alemania dando a Heinrich Schütz (1585-1672) quien es recordado como uno de los más importantes compositores alemanes antes de Bach y Francia donde su máximo representante es Juan Bautista Lully (1632-1687), éste adopta los recursos de la ópera seria italiana, partiendo de sus ballets de corte o ballets alegóricos hacia la comedia-ballet y la ópera-ballet. Lully influirá a compositores posteriores como a Jean-Philippe Rameau (1683-1764), quien es considerado el compositor más sobresaliente del rococó francés.

⁶ CASARES Rodicio, Emilio: La música en el Barroco. Oviedo 1977 pag.21

⁷ BUKOFZER, Manfred: La música en la época barroca. Ed. Alianza Música, Madrid 1994. pag. 48

En la tercera etapa del barroco se desarrollaron las formas instrumentales basadas en la suite y el concierto grosso, buscando la unidad formal, mientras que la cantata llegó a la par con el oratorio. La ópera por su parte, se dividió en dos tendencias: en Italia, la ópera bufa se opuso a la seria, como ejemplo de ópera bufa es *La Serva Padrona* (1736), de Pergolesi (1710-1736). En Inglaterra sobresalió la ópera seria como *Dido y Eneas* (1688) de Henry Purcell (1658-1695). Alemania asimiló el movimiento operístico napolitano a través de J. A. Hasse (1699-1783), discípulo de Alessandro Scarlatti (1660-1725), quien escribiría 80 óperas y 14 oratorios. También sobresale en Alemania Georg Philipp Telemann (1681-1767), autor de 40 óperas, 12 ciclos de cantatas y 44 pasiones, además de oratorios y suites instrumentales. Hendel (1685-1759) se convirtió en el principal representante sajón de la ópera italiana, a la vez que desarrollo otras formas corales e instrumentales como el concierto grosso y el gran oratorio, formas en las que puso a prueba su maestría dándole grandes éxitos en Inglaterra. Otros compositores de este último barroco son Domenico Scarlatti (1685-1757), italiano establecido en Madrid; Dietrich Buxtehude (1637-1707) compositor y organista germano-danés y Antonio Vivaldi (1678-1741), compositor italiano cuya obra mas popular talvez son *Las 4 estaciones*.

Y es así que en esta etapa deseo dar mayor énfasis, debido a que es el momento histórico donde aparecerá una de las figuras más importantes en la música: Johann Sebastián Bach, el cual es compositor de la Suite que interpretaré en el programa.

Bach y Europa

Acontecimientos como la Reforma y la Contrarreforma en el siglo XVI marcaron enormemente el pensamiento religioso en Europa, y como la religión está mezclada con la política, sucedieron distintos conflictos entre las potencias europeas para mantener el control sobre otros, dando como resultado la Guerra de los Treinta Años iniciada en 1618 donde sus protagonistas serán los Países Checos, Dinamarca, Suecia y Francia y lo que empezó siendo una guerra religiosa entre católicos y protestantes se convirtió en una guerra por los dominios territoriales y políticos, la cual acabaría con el tratado de Westfalia en 1648*, dando por consecuencias a una Europa central casi en ruinas, una libertad religiosa con sus limitantes y a una Francia poderosa.

Después de la guerra, los Países Bajos vivieron en absoluta sencillez y rusticidad; Inglaterra vivió su peor desastre con el Gran Incendio de Londres en 1666; Alemania, que después de ser destruida y saqueada, fue tratada no como una nación sino como a muchos pequeños estados en el que cada uno tenia su príncipe siendo el reino de Prusia el más importante; España, al quedarse sin rey vivió la Guerra de Sucesión Española (1701-1713), concluyendo en que Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV, seria el nuevo rey absteniéndose de serlo también en Francia, ésta ultima, después de la Guerra de los Treinta Años y bajo el reinado de el "Rey Sol" (Luis XIV) vivió una de sus épocas cumbres convirtiéndose en el país mas influyente de Europa

Paralelamente a la vida de Bach, sucedían acontecimientos importantes, que si bien eran cosas ajenas al compositor alemán, eran resultado de la corriente artística que se vivía en ese momento. Una de ellas se dio con la muerte de Luis XIV en 1715, donde el barroco aristocrático pasó a su fase final de Rococó ó *arte de salón* dando como características la abundancia y la elegancia en colores suaves y claros para su uso en

* Nueva Enciclopedia Temática. Ed. Cumbre. México 1988 pag.17

decoración de interiores principalmente. Otro hecho paralelo fue la Ilustración, corriente intelectual de pensamiento que dominó Europa, en especial Francia e Inglaterra. Esta corriente abogaba por la razón como la forma de establecer un sistema ético, estético y de conocimientos y dando además a prominentes filósofos ilustrados como Voltaire y Jean-Jacques Rousseau. Con las corrientes del racionalismo y academismo, su expresión más característica fue la *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (en español: *Enciclopedia, o diccionario razonado de las ciencias, artes y oficios*). Editada por Dionisio Diderot y con la colaboración de 180 intelectuales se dieron todos los conocimientos hasta entonces existentes en un lenguaje claro y sencillo

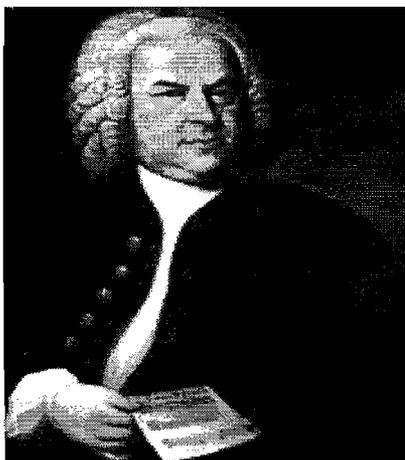
Si bien el barroco musical tuvo como eje principal el siglo XVII, es en este tercer periodo donde alcanza un importante esplendor. Y es que después de haber ocurrido acontecimientos importantes en la música como la expansión del espacio sonoro, el auge del órgano, el comienzo de la armonía cromática, la construcción de los instrumentos de aliento y de cuerda por familias, y la producción de una enorme cantidad de obras musicales. Llegará un personaje que llevará a la música a dimensiones nunca imaginables y unificará de una manera muy particular las tres trayectorias de la música barroca ya que su producción está totalmente sostenida en la coral alemana, el concierto italiano y la suite francesa, donde el contrapunto alemán del norte, muy complejo y rebuscado, tiene un papel muy importante. Éste personaje será Johann Sebastián Bach.

Con Bach, el barroco alemán llega a su máximo nivel y su móvil será la religión, por lo mismo, para entender a Bach hay que saber que era un hombre religioso, conocedor de la teología luterana y un protestante convencido, es así como dedica su mayor parte de obra a una función religiosa⁹. Su producción es amplia e integral, aplicó el método científico a la composición musical en el *Arte de la fuga*, demostrando además su conocimiento contrapuntístico y sistematizando todos los tipos posibles de fugas. Compondrá cantatas para cada domingo del año. Su obra para instrumento de teclado se ordenará de manera enciclopédica. Su *Clave bien temperado* constará de dos ciclos de preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores de la gama cromática. Y en sus conciertos de Brandenburgo explorará todas las combinaciones instrumentales.

⁹ CASARES Rodicio, Emilio: Música y actividades musicales. Ed. Everest, España. pag. 69

1.2. ASPECTOS BIOGRAFICOS

Johann Sebastian Bach



Johann Sebastian Bach fue el octavo hijo de Johann Ambrosius Bach_(1645-1695) y María Elisabeth Lämmerhirt (1644-1694), nació en Eisenach el 21 de marzo de 1685 (el mismo año que Domenico Scarlatti y Handel), en el seno de una familia de conocido arraigo musical dando mas de medio centenar de músicos de importancia, y que se remonta al siglo XVI, desde Veit Bach (1550 – 1619aprox.)¹⁰ desempeñándose como molinero en Wechmar hasta Paul Bernhard, nacido en 1878 y siendo oficial de correos en Eisenach. Bach fue bautizado el 23 de Marzo en la Iglesia de San Jorge de la misma población. Uno de sus padrinos fue el músico y amigo de su padre, Sebastian Nagel, en honor del cual, lleva uno de sus nombres. A la edad de 7 años realiza sus primeros estudios en la escuela de latín en Eisenach. Dos años después su madre muere, y su padre, quién ya le había dado las primeras lecciones de música, muere al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir con su hermano 16 años mayor que el, Johann Christoph Bach, organista en Ohrdruf, el cual se hizo cargo de la formación musical del niño. Su pasión por la música era manifiesta; se cuenta que en esa época, habiéndose rehusado su hermano a prestarle un libro que contenía piezas de Fröberger, Kerl y Pachelbel, se apoderó de él a escondidas y lo copió a la luz de la luna durante seis meses y cuando ya había avanzado bastante en esta labor, fue descubierto por su propio hermano, al principio éste se molesto y le arrebató el libro, al día siguiente, más tranquilo, Johann le pidió a Bach que tocara algunas piezas que había copiado, y al darse cuenta que una pieza estaba equivocada debido a la mal copia, el hermano mayor le destruyó el libro, pero enseguida tomó el libro original y permitió que Bach lo estudiara.¹¹

A los 14 años, Johann Sebastian fue premiado con una escolaridad coral, para estudiar en la prestigiosa Escuela de San Miguel en Lüneburg, no muy lejos de la ciudad más grande de Alemania, el puerto marítimo de Hamburgo. Además de cantar en el coro de la iglesia de San Miguel, tocaba el clavicordio y el violín. En este lugar permaneció tres años, llegando a desempeñar el cargo de Prefecto (suplente de director de la escuela) de los Niños del Coro y teniendo oportunidad de actuar como organista y director del coro. También aprendió francés e inglés, y recibió lecciones de teología, latín, geografía y física. Tuvo un significativo contacto con los organistas en Lüneburg, en particular con Georg Böhm, y visitó a varios de ellos, como a Johann Adam Reinken y a Nicolaus Bruhns. En 1703 fue violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de

¹⁰ GEIRINGER, Kart: La familia de los Bach. Ed. Espasa-Calpe, S.A. Madrid 1962. pag.25

¹¹ ULRICH Rühle: Locos por la música. Ed. Alianza, Madrid 2004 pag. 51

Weimar y más tarde, en ese mismo año es organista de la iglesia de San Bonifacio en Arnstadt. Dos años después parte hacia Lubeck para conocer la obra de Dieterich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, quedándose con él 4 meses, provocando conflictos con las autoridades eclesiásticas del Consistorio Condal, ya que solo le habían dado un permiso por 4 semanas y además que se quejaban de los extravagantes adornos y armonías con las que acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos.

En 1707, considerando que tenía 22 años y que ganaba dinero como para formar una familia, se casa con su prima segunda María Barbara en octubre de ese mismo año y teniendo un total de 7 hijos, entre ellos Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, (teniendo como padrino a Georg Philipp Telemann) y Johann Christian, quienes se convirtieron en compositores respetados. Al poco tiempo Bach y su familia se instalan en Mulhausen donde trabaja como organista, sin embargo no faltaron los reproches por su música y aunque logró ser respetado, en junio de 1708 renuncia a su puesto¹²

Período en Weimar (1708–1717)

Un año después de su boda, regresa como invitado a Weimar, a la corte del duque Wilhelm Ernst. En 1708, fue nombrado organista de la corte, y en 1714 director de orquesta en la corte del duque. Su estancia en Weimar fue muy tranquila, además que le pagaban bien, pero no como genio ni compositor, sino simplemente como un gran organista. En este periodo escribió la mayoría de sus obras para órgano y alrededor de 30 cantatas; entre sus obras más escuchadas destacan la "Tocata y fuga en Dm" y "Pasacalle en do menor".

Uno de los más importantes acontecimientos ocurridos a finales de esta época fue su viaje artístico a Dresde en 1717, donde se hallaba el notable organista y compositor francés Jean Luis Marchand (1669–1732), a quien Bach admiraba. Pero Marchand no solamente exaltaba la superioridad del arte francés, sino que, además, se proclamaba a sí mismo como el mejor organista.

Entre los músicos de Dresde estaba Baptist Volumier (167-1728) eminente violinista francés y amigo de Bach, quien lo invitó a competir con Marchand. La competencia consistiría en desarrollar un tema, dado por el oponente en el mismo momento en que se efectuara el acto. Señalado el jurado, la fecha y como lugar la casa del primer ministro Flemming, Bach se presentó puntualmente a la hora convenida, pero esperó inútilmente a su rival. Marchand se ausentó de la ciudad en la mañana de ese mismo día, y según una nota enviada por un mensajero, había partido admitiendo la superioridad de su rival germano dando así, implícitamente, la victoria al maestro alemán, quien recibió de los asistentes felicitaciones e innumerables consideraciones que llevaron su fama a distintos países.¹³

Cöthen (1717–1723)



El palacio y los jardines de Cöthen en un grabado del *Topographia* (1650) de Matthäus Merian.

¹² GEIRINGER, Kart: La familia de los Bach. Ed Espasa-Calpe S.A. Madrid 1962 pag. 56

¹³ GONZALES, Ruiz Nicolás: Dos músicos geniales. Ed Cervantes, Barcelona 1952 pag. 188

Percibiendo tensiones políticas en aumento en la corte de Weimar, considerarse como un criado más del duque y con la falsa promesa de ocupar el puesto de director de la orquesta, Bach comenzó nuevamente a buscar un trabajo más estable que propiciara sus intereses musicales. Sin embargo el duque de Weimar no aceptó su renuncia, y al sentir el disgusto de Bach, el duque lo encarceló por desacato. Pero después de éste percance que no paso a mayores salió liberado y el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen contrató a Bach como Kapellmeister (director musical). El príncipe Leopold, que también era músico, apreciaba el talento de Bach, le pagaba bien, y como su corte era calvinista, es decir, en la iglesia no habría lugar para cantatas, el músico no tenía que estar en la capilla por lo que le dio un tiempo considerable para componer y tocar, por esa razón, durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos orquestales e instrumentos solistas.

El 7 de julio de 1720 mientras Bach estaba de viaje en Hamburgo, la tragedia llegó a su vida: su esposa, Maria Barbara, murió repentinamente. Ante el dolor, Bach se apoyó en sus hijos enseñándoles el arte del clavecín y las formas musicales, para esto escribió pequeñas piezas como ejercicios destinados a la enseñanza, resultando ser cada una de ellas en una obra maestra y dando por resultado tiempo después el "Clave Bien Temperado"



Sonata para violín n° 1 en sol menor (BWV 1001)

Esta fotografía de la página inicial de la primera sonata para violín muestra la escritura del compositor, pero tan adornada visualmente como la música que contiene. Los muy conocidos Conciertos de Brandeburgo dedicados al monseñor Cristián Luis, margrave de Brandeburgo el 24 de marzo de 1721 también datan de este período.¹⁴ En esta obra se muestra el poder acumulativo de la escritura de fuga del compositor; apoyado por el clave, cada instrumento entra sucesivamente con una desenfadada melodía, que suena contra una compleja red de contrapunto tocada por aquéllos que ya han entrado.

Un año después de quedar viudo, Bach conoce a Anna Magdalena Wilcke, una soprano joven y dotada que cantaba en la corte de Cöthen. Y con la que termina casándose el 3 de diciembre de 1721 y pese a la diferencia de edad ya que ella tenía 21 años, resultó un matrimonio feliz, además que tuvieron 13 hijos. Curiosamente, una semana después de que Bach se casara, el Príncipe Leopold también se casó y por desgracia, la falta de interés de su esposa por las Artes terminó apagando el apoyo que recibía el músico alemán.

¹⁴ ALAIN, Olivier: Bach. Ed Espasa-Calpe S.A. Madrid 1981 pag. 45

Leipzig (1723–1750)

Bach añoraba sus primeros trabajos donde servía a la iglesia y a los oficios religiosos, por lo que decidió renunciar a la corte de Cöthen y solicitar empleo en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig, donde gozaba de buen prestigio, ya que en esa época Leipzig era un baluarte del protestantismo, donde la religión era una fuerza muy poderosa. En 1723 Bach fue nombrado Cantor y director musical de la Thomaskirche (Iglesia Luterana de Santo Tomás) en Leipzig, puesto que ocuparía el resto de su vida y que estaría al servicio de muchos superiores, ya que el cantor tenía que rendir cuentas al rector del Colegio, al Consistorio eclesiástico que era responsable de los servicios en las iglesias y dado que ocupaba el cargo de director municipal de música, también rendía cuentas al Concejo del municipio. El sueldo base de Cantor era no más de 100 táleros, sin contar pequeños impuestos, pero estos ingresos aumentaban a 700 táleros, ya que obtenía ingresos extras por sus servicios musicales en bodas y funerales.

Cuando Bach ocupó su puesto le esperarían diversos conflictos, para empezar la escuela estaba en un deplorable estado de desorganización, las aulas eran pequeñas y malsanas, no había disciplina entre los alumnos, además de que había pocos con verdaderas capacidades musicales sin contar que no podían conservar sus voces en buen estado a causa del continuo cantar al aire libre y por si fuera poco entre los profesores las relaciones no eran muy armoniosas.



Estatua de Bach en Leipzig

El nuevo trabajo de Bach le requería enseñar canto y latín a los estudiantes y proveer de música semanalmente en las dos iglesias de Leipzig, Santo Tomás y San Nicolás. Es así como escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales durante sus primeros seis años en Leipzig (dos de los que aparentemente se han perdido). Muchas de estas obras concertadas se ejecutaban durante las lecturas de la Biblia de cada domingo y días festivos en el año luterano sin volverse a repetir ninguna composición.

Para los ensayos y ejecuciones de estas obras en la Iglesia de Santo Tomás, Bach se sentaba al clavicémbalo o se paraba frente al coro que el mismo seleccionaba. A la derecha del órgano estarían los maderas, metales y timbales y a la izquierda los instrumentos de cuerda pulsada. El Concilio solo otorgaba alrededor de ocho instrumentistas permanentes, fuente de constante fricción con el Cantor, que tuvo que reclutar el resto de los 20 o más músicos requeridos para las partituras medianas o grandes. El órgano o el clavicémbalo era tocado por el compositor, el organista de casa o uno de los hijos mayores de Bach, Friederich o Emmanuel.

Como he señalado, las presentaciones en bodas y funerales daban un ingreso extra al coro y es probable que para este propósito, además del escolar, Bach escribiese al menos seis motetes, la mayoría para doble coro. Como parte de su trabajo regular en la

Iglesia, dirigía motetes de la Escuela Veneciana y de alemanes como Heinrich Schütz, que servirían como modelos formales para sus propios motetes.

A partir de 1736, después de ser nombrado Hofkomponist (compositor) de la Corte, y comenzada la década de los 40, Bach goza de una gran actividad compositiva y pedagógica, llegando a disponer de hasta 80 alumnos. En 1742, recibió un encargo del conde Reichgraf Hermann von Keyserling, quien vivía en Dresde como embajador de Rusia, para que el clavecinista de su corte, Johann Theophilus Goldberg, le entretuviese con ellas durante las noches de insomnio, por lo que escribió un Aria con Variaciones Diversas, mejor conocida como *Variaciones Goldberg*, en honor al clavecinista, haciéndole tocar al joven Goldberg una u otra de las treinta variaciones. El conde recompensó de forma generosa a Bach con un copa de oro que contenía un centenar de *louis d'or* (luisas de oro), el equivalente a 500 táleros, casi el sueldo de un año de la Thomaskirche.

Para esos años, Bach se encontró con un poder más fuerte que el de las autoridades municipales y es que una nueva época había surgido adversa a la música litúrgica protestante: la Ilustración. Esas ideas enciclopédicas dieron pie a dedicar mayores esfuerzos a las ciencias, relegando a la música a un segundo plano, por lo que el compositor alemán fue desinteresándose en los asuntos escolares, sin embargo, su prestigio entre los músicos va en aumento, y en 1747 ingresa a la Sociedad de Ciencias Musicales de Mizler.

En los últimos 10 años de vida, realizó 2 viajes a Berlín, uno en 1741 visitando a su hijo Philipp Emanuel y el otro en 1747 donde fue recibido con honores en la corte de Federico el Grande; en ese encuentro, Bach tuvo que improvisar sobre un tema que le dio el Rey, dando por resultado su "Ofrenda Musical", un compendio de fuga, canon y sonata basado en el tema real. Además de ésta obra mencionada, Bach escribiría dos de sus últimas obras: las *Variaciones canónicas sobre una canción de Navidad*, escrita en ese mismo año, y *El Arte de la fuga*, escrita en 1749, demostrando la madurez musical del maestro.

La gran mayoría de la música vocal está compuesta en Leipzig: 224 cantatas, tres obras sobre la Pasión de Cristo, misas, dos Pasiones completas (la de San Mateo y la de San Juan) entre muchas composiciones más. Su reputación como organista y clavecinista era legendaria, conociéndose con el sobrenombre "el príncipe del teclado", y siendo famoso en toda Europa. Bach tenía un profundo conocimiento técnico del órgano y solía inspeccionar órganos y arreglarlos, además de probarlos con una obra suya después. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba.

Bach prácticamente compuso para todos los géneros en múltiples combinaciones instrumentales y vocales. Culminó y realizó obras destacables abarcando todos los aspectos, aparte de mejorar el género, lo elevó a un nivel superior. Su estilo es fácilmente adaptable en todos los géneros de su época, quizás excepto la ópera, género en el cuál no escribió ni una sola nota.

Un encuentro nunca afortunado fue con Handel (1685-1759), músico al que admiraba enormemente Bach, Handel vino de visita desde Londres a Halle, su ciudad natal, en 3 ocasiones. En 1719, Bach estaba en Cöthen a 4 millas de Halle, cuando Bach se enteró de su llegada fue a visitarlo, pero a su llegada Handel había partido. Entre 1730 y 1740, Bach se encontraba enfermo en Leipzig, pero cuando supo de la llegada de Handel, envió a su hijo Wilhelm Friedemann para invitarlo a su casa, desafortunadamente Handel

se excusó alegando que no podía desplazarse. La última visita fue en el año 1752 ó 1753, pero para esos años Bach ya había muerto.¹⁵

Bach murió de apoplejía el 28 de julio de 1750 en Leipzig, a la edad de 65 años. Después de 2 intervenciones fracasadas en un ojo por un cirujano ambulante inglés llamado John Taylor, que años después operaría a Handel con resultados iguales. Bach fue quedándose ciego hasta perder totalmente la vista, pero días antes de fallecer la recuperó pudiendo disfrutar de su familia. Según ciertos médicos, Bach padecía una enfermedad ocular llamada "blefaritis". Fue enterrado en el cementerio de Saint John el 31 de julio y dejando como única herencia su música. Ana Magdalena murió diez años después en la pobreza.

Durante los últimos años de su vida su obra fue considerada anticuada, difícil, rebuscada y muy llena de adornos, pero, después de su muerte, la música tomará una dirección en la que su obra no tendrá cabida ya que Bach fue innovador y abrió caminos para la música de las nuevas generaciones.

Para concluir esta biografía presento una cita de Forkell de su libro *Juan Sebastián Bach*: "*Bach nunca vio en su arte una misión individual. El arte era para él un oficio que debía realizar honradamente. Escribía sus obras porque se necesitaban. Y este artista, quizá el más modesto de todos, que nunca luchó porque se reconociera su trabajo, no presintió ni por asomo que algún día la posteridad se inclinaría reverente a su obra*".¹⁶

¹⁵ KOLNEDER, Walter: Guía de Bach. Ed. Alianza, Madrid 1996 pag. 125

¹⁶ FORKELL, J.N.: Juan Sebastián Bach. Ed. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1949 pag.109

1.3. ANALISIS DE LA SUITE BWV 996 EN MI MENOR, ESCRITA PARA LAUD POR JOHANN SEBASTIAN BACH

1.3.1. Comentarios generales de la suite

Analistas e historiadores se han planteado la pregunta en relación a que si Bach tocó el laúd, sin embargo se sabe de su interés por este instrumento debido al laúd-clave que fue construido bajo sus indicaciones, al igual que su amistad en Dresde con el laudista Sylvius Leopold Weiss, probablemente en el año de 1736 y sin dejar de mencionar el acompañamiento de laúd en la “*La pasión de San Juan*”¹⁷. Carlos Bonell, en el libro “*La guitarra. Una guía para estudiantes y profesores*”, nos dice que gran cantidad de la música para laúd de Bach no parece haber sido compuesta para éste instrumento, ya que las transcripciones son muy complicadas, inclusive más que la música de laúd o vihuela del renacimiento.¹⁸

La “Suite” es una de las formas musicales más importantes de los siglos XVII y XVIII¹⁹, y tuvo varias denominaciones según el país: “Odre” en Francia, “Partita” en Alemania, “Sonata” en Italia, y en otros países se denominaba “Tocata”, “Obertura”, etc. La Suite es una obra construida con varias danzas de distinto carácter, con lo que se consigue dar el sentido dramático de contraposición, típico del Barroco, distinguiéndose así, el tipo de *Suite antigua*. Entre la notable variedad de danzas, se destaca de manera muy general la Alemanda, Corrandas, Zarabanda y Giga. Cabe señalar que las danzas que forma la Suite son de distintas naciones, por ejemplo: la Alemanda es alemana, la Polonesa es polaca, el Bourré es de Francia, la Zarabanda es española y la Giga es inglesa. Y aunque todas las danzas son de distinto carácter, cuando están reunidas en una sola obra son escritas en una misma tonalidad sin importar si el modo cambia, ésta es otra característica de la Suite antigua; el número de danzas puede variar ya que no está determinado. Bach va a llevar este estilo a la perfección.

La Suite que interpretaré esta integrada por las siguientes danzas:

* *Preludio*: No siempre se encuentra en las Suites, pero cuando lo hay, varía mucho en amplitud e importancia. A veces está integrado por un solo periodo, con carácter de introducción.

* *Alemanda*: Como se ha dicho anteriormente, es una danza popular alemana, en un compás de 2 ó 4 tiempos, de movimiento moderado y que comienza generalmente anacrúsico, con una corchea o una semicorchea. De forma binaria, se repite cada una, y las dos partes son casi de igual extensión con apenas una breve coda.

* *Corranda*: Es una danza rápida de origen francés en compás ternario generalmente. Las corrandas o courantes más antiguas presentan el comienzo anacrúsico y frecuentemente la prolongación del primer tiempo sobre el segundo por medio de un puntillo. Igualmente es una danza binaria con la segunda parte ligeramente ampliada.

* *Zarabanda*: Es una danza de origen español, con un compás ternario simple y de movimiento lento. Su melodía es muy expresiva, con valores largos y recargados de

¹⁷ Bach: The tour lute suites. John Williams, guitar. Disco compacto 1975 CBS Records.

¹⁸ STIMPSON, Michael: La guitarra, una guía para estudiantes y profesores. Ed. Rialp. Madrid. pag. 166

¹⁹ ZAMACOIS, Joaquín: Curso de formas musicales. Ed.Labor. España 1960. pag.151

trinos, grupetos y mordentes. De forma binaria, es característico en Bach que la segunda parte se extienda.

* *Bourré*: Es una danza de origen francés, en un compás regular de 2/4 ó 4/4, interpretándose de manera alegre y ligera; en cada compás hay un acento rítmico.

* *Giga*: Es una danza inglesa aunque también es considerada italiana. Por lo general está en 3/8, 6/8 ó 12/8, y se ejecuta de manera rápida y alegre.

Originalmente, algunas danzas se repetían y para evitar la pesadez de la repetición, se adornaba la melodía a fin de obtener un movimiento mas movido.

1.3.2. Análisis estructural

La Suite BWV 996 que interpretaré está en una tonalidad de Mi menor y consta de 6 movimientos:

- *Preludio
- *Alemanda
- *Corranda
- *Zarabanda
- *Bourré
- *Giga

Preludio

El primer movimiento es un preludio que consta de 2 partes: *Passagio* y *Presto*, ambas en mi menor y para interpretarlo es necesario bajar un tono la sexta cuerda El *passagio* inicia con una introducción melódica en dieciseisavos y con saltos de cuarta y segundas y utilizando en su mayoría la escala de mi menor armónica. (fig.1)

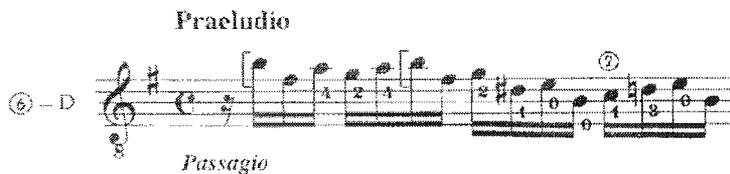


fig.1

el resto se puede interpretar de manera mas libre, jugando con pequeñas escalas, en su mayoría descendentes y resolviendo en acordes de una manera enérgica como se muestra en el siguiente ejemplo (fig.2):

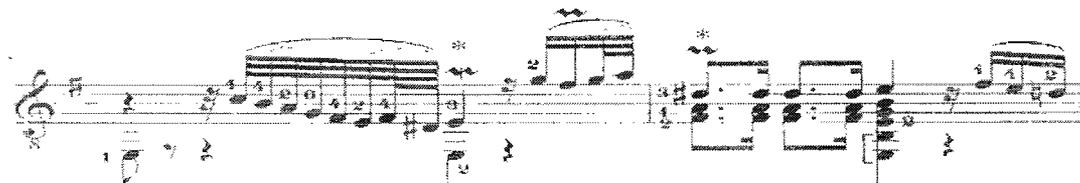


fig.2

El presto, con un carácter más alegre y en forma fugada tiene su motivo principal en los primeros 8 compases (fig. 3) el cual se reexpondrá en cinco ocasiones más.

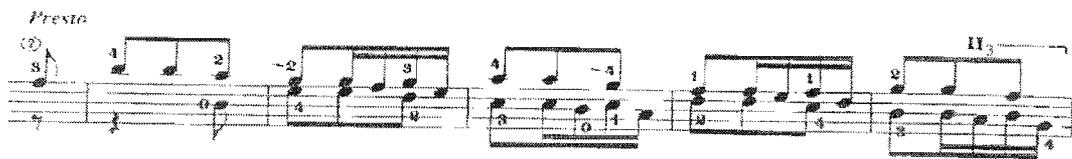


fig. 3

A continuación pongo la estructura general del prelude:

Estructura del prelude

| | | | |
|------------|--------------|----------|--|
| Compás | 1-4 | 5-15 | 16-74 |
| Estructura | Introducción | Pasaggio | Presto |
| Tonalidad | Si 7 | Mi menor | Mi menor modulando del compás 48 al 56 a Re mayor y terminado en tercera de picardía |

Allemande

Para esta danza y las siguientes, es necesario regresar la sexta cuerda a su tono original (MI). Esta allemande es bipartita modulando en la primera parte hacia la dominante; la línea melódica que inicia con anacruza, esta formada por pequeñas escalas y saltos, con una subdivisión rítmica en su mayoría en dieciseisavos. (fig.4) Cabe señalar que la parte B tiene 2 compases más que sirven como cadencia para esta danza.

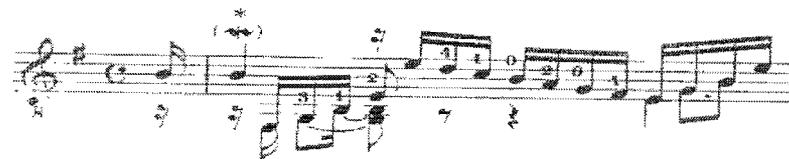


fig.4

Estructura de la Allemande

| | | |
|------------|------------------------------------|---|
| Compás | 1 - 8 | 9 - 18 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor, cadencia al quinto grado | Mi menor, terminando en su homónimo mayor |

Courante

En un compás de 3/2 y de forma bipartita, la primera parte modula al quinto grado. En la primera parte de esta danza, que comprende 10 compases, la melodía tiene como característica que en cada compás inicia con un cuarto con puntillo donde le antecede una anacruza(fig.5), salvo el tercer y décimo compás.



fig.5

La parte B inicia con su relativo mayor (Sol mayor) y luego se mantiene de manera general en Mi mayor, a diferencia de la parte A que está totalmente en mi menor. Al igual que la allemande, la parte B tiene 2 compases mas que la parte A que sirven de preparación para la cadencia perfecta.

Estructura del courante

| | | |
|------------|-------------------------------------|----------|
| Compás | 1 – 10 | 11 – 22 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor, modulando al quinto grado | Mi mayor |

Sarabande

Es una danza lenta de forma binaria en un compás de 3/2, la melodía principal se encuentra en los 2 primeros compases, (fig. 6) repitiéndola en la segunda parte solo que en su quinto grado, en esta segunda parte, la melodía se desarrolla de manera más extensa.

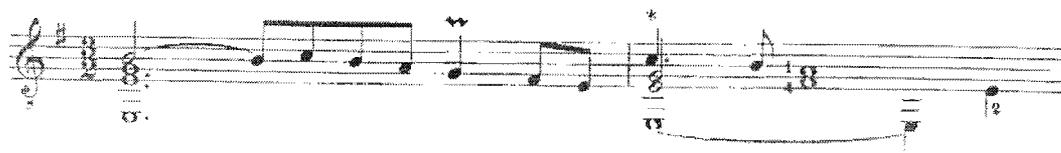


fig.6

Estructura de la sarabande

| | | |
|------------|----------|----------|
| Compás | 1 – 8 | 9 – 24 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor | Mi menor |

Bourée

De forma binaria, lleva una rítmica constante de 2 octavos como anacruza seguido de un cuarto en la melodía, y el bajo lo lleva generalmente en cuartos y de manera contrapuntística a la melodía haciendo una segunda voz igualmente interesante (fig. 7). Armónicamente resulta relevante el hecho de iniciar la parte A en Mi menor y terminarla en su relativo mayor (Sol) y la parte B realizarla de manera viceversa, iniciando en Sol mayor y terminado en Mi menor

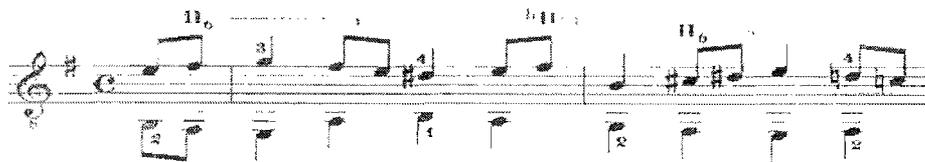


fig.7

Estructura del bourée

| | | |
|------------|----------------------|----------------------|
| Compás | 1 – 8 | 9 – 24 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor – Sol mayor | Sol mayor - Mi menor |

Giga

Es una danza viva de forma binaria y en un compás de 12/8, es el movimiento de mayor carácter contrapuntístico de la Suite, y desarrolla la segunda parte como inversión de la primera. (fig.8)

Parte A

Parte B

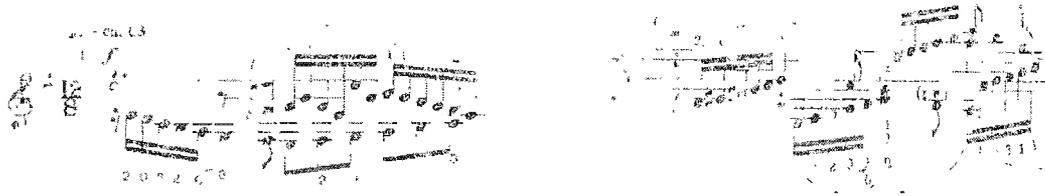


fig. 8

En el compás tres de las 2 partes utiliza una pequeña escala cromática en la melodía: ascendente en la parte A y descendente en la parte B (fig. 9)

Parte A

Parte B



fig.9

Estructura de la giga

| | | |
|------------|---------------------------------------|--|
| Compás | 1 – 10 | 11 – 20 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor con cadencia al quinto grado | Mi menor terminando en su homónimo mayor |

1.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS PARA LA SUITE BWV 996 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Las sugerencias que presento para este repertorio han sido el resultado de varios años de trabajo y que sin el apoyo de mi profesor Alberto Ruiz no hubieran sido posibles.

A los primeros días de estudiar esta suite, fui encontrando varias ediciones sobre esta obra: una edición alemana de la que desconozco la editora; una edición de Rosalyn Tureck, una transcripción por Julian Bream, y una edición por Frank Koonce; esto fue de gran ayuda ya que pude tomar distintas posibilidades en lo que se refiere a digitación y posición de algunas notas.

A continuación señalo las siguientes sugerencias:

1.- La edición de Rosalyn Tureck a mi punto de vista es la más cómoda para su estudio, ya que por ejemplo, algunas posiciones que sugiere Julian Bream son algo incómodas.

2.- Fue de vital importancia separar las voces e interpretar cada una, en especial la voz grave, así que sugiero que desde un principio se haga esta separación ya que se puede entender de mejor manera la conducción de las diferentes voces.

3.- El preludio tiene 2 secciones: *Passagio* y *presto*, en la primera sección sugiero interpretarla de manera más libre, haciendo énfasis en los puntillos de la figura rítmica octavo con puntillo y dieciseisavo ($\frac{1}{8} \text{ con } \frac{1}{16}$). Para el *presto* sugiero el uso del metrónomo en la etapa de preparación y es importante que en un principio se inicie el estudio de manera lenta y solo acelerarlo hasta que la música fluya sin tropiezos.

4.- Las siguientes danzas cuentan con puntillos de repetición, por lo que en la primera presentación sugiero omitir la mayoría de los adornos, y aprovechar su ritornello para incluirlos y lograr una diferencia en la repetición de la partes.

5.- Para el *bourée* sugiero revisar las diferentes digitaciones que presentan las 3 ediciones y de ser necesario crear otras diferentes, ya que en lo particular tuve problemas a la hora de ejecutar, por lo que tuve que revisar las digitaciones disponibles e incluso aportar algunas nuevas.

6.- La *Giga* es una pieza muy ágil, sin embargo aun cuando es de gran importancia la velocidad, considero que primero se debe poner atención a la conducción de las diferentes voces, y a medida que ésta mejore, subir gradualmente la velocidad, pero sin ser demasiado impacientes al principio ya que la música deberá fluir por si sola.

7.- Se sugiere escuchar música antigua en los instrumentos originales y en el caso de esta suite apoyarnos en por lo menos 2 versiones ejecutadas por el laúd.



2. FERNANDO SOR
(1778 – 1839)

**Variaciones op.9 sobre un tema de
“La flauta mágica” de W.A.Mozart**

2.1. MARCO HISTORICO

Clasicismo

El barroco francés tuvo un carácter muy particular y diferente al de los demás países gracias al reinado de Luis XIV; cuando éste muere en 1715, deja como herencia cultural un arte decorativo, solemne y aristocrático, perfecto para la sociedad frívola de aquella época: el Rococó²⁰. Éste se seguirá desarrollando bajo el reinado de Luis XV pero no durará mucho ya que será el vehículo perfecto para desembocar en un nuevo estilo, dando nacimiento al clasicismo.

El periodo clásico abarca aproximadamente de 1750 a 1825 y es el nombre que se da a las reproducciones intelectuales de la Antigüedad clásica, es decir: el Arte griego y el Arte romano, o la cultura grecorromana, que en el Renacimiento eran consideradas clásicas, es decir, dignas de imitación. Pero cuando en el transcurso del siglo XVIII se produjo este retorno al estilo clásico de las Bellas Artes, aun existían muchos ejemplos originales (algunas en ruinas), entonces para distinguir este nuevo movimiento del original surgió, eventualmente, el término “neoclasicismo”. Sin embargo la música no fue considerada neoclásica debido a que en aquella época las investigaciones musicales sobre los romanos y griegos eran muy limitadas, y solo se conservaban algunos fragmentos melódicos breves. Es por eso que el término “clásico” se aplicó a las obras de Haydn (1732-1809) y Mozart (1756-1791) en vida de estos músicos²¹.

A la par de este cambio cultural, sucederán distintos acontecimientos y guerras que marcaran a ésta época, estas primeras guerras sucederán en Alemania encabezadas por el rey Federico el Grande, la primera: la guerra de la Sucesión Austriaca en la que saldrá victorioso y que le quitará Silesia a Austria, y la segunda será la Guerra de los Siete Años (1756-1763) entre dos alianzas rivales: por un lado el Reino de Gran Bretaña, Hanóver y Prusia; por otro Austria, Francia, la Rusia Imperial, Sajonia y Suecia. Y a pesar de la resistencia y sufrir reveses serios el rey de Prusia salió victorioso. Pero el acontecimiento social y político más importante fue sin duda el que se desarrolló en Francia entre 1789 y 1799: La Revolución Francesa.

Los acontecimientos políticos que condujeron a esta revolución afectaron muchos aspectos de la civilización europea, ya que se desató una época de levantamientos que no solo afectaron a Francia sino que se sintieron en distintos grados por toda Europa. Estos hechos fueron provocados en un principio por el desequilibrio económico (en parte debido al apoyo económico enviado por el gobierno a las 13 colonias inglesas en la guerra de independencia americana) y además un descontento social y cultural de una nación, ya que no todos estaban en condiciones de igualdad. El surgimiento de una clase burguesa (que cobraba cada vez mayor relevancia), la falta de cobro de impuestos a los ricos provocando el descontento de las clases más bajas, los privilegios feudales y, no menos importante, la expansión de las nuevas ideas liberales desató este cataclismo social, que se inició en 1789 con la toma de la Bastilla, símbolo del absolutismo monárquico²².

²⁰ FLEMING, William: Arte, música e ideas. Ed. Mc Graw-Hill, México 1989. pag.270

²¹ PAULY, Reinhard: La música en el periodo clásico. Ed. Victor Leru, Buenos Aires 1980. pag.13, 14

²² DOWNS, Philip: La música clásica. Ed. Akal, Madrid 1998. pag.340



La liberté guidant le peuple, por Eugène Delacroix (1830), Museo del Louvre, Paris

Los primeros objetivos alcanzados en este movimiento fueron la abolición del feudalismo, una declaración de derechos del hombre, la racionalización de impuestos, la expropiación de las tierras de la iglesia, la promulgación de una constitución que se realizaría en 1791 y el fin de la monarquía absoluta junto con la proclamación de la República, eliminando las bases económicas y sociales del Antiguo Régimen y además dio a luz a un nuevo régimen donde la ciudadanía, y en algunas ocasiones las masas populares, se convirtieron en la fuerza política dominante en el país. Sin embargo todo esto no era suficiente, y en 1793, el rey Luis XVI es ejecutado por traición, provocando que muchos países y tronos europeos estuvieran en contra de estas acciones, llevando a una situación extrema bajo el Reino del Terror cuyo principal objetivo era eliminar a todo aquel que se oponía a la revolución. Un año después (1794) ocurrió otra revuelta popular, esta vez contra los excesos del Reinado del Terror y en 1795 se aprobó una nueva constitución. La nueva legislación confería el poder ejecutivo a un Directorio, formado por cinco miembros llamados directores.

La nueva Constitución encontró diferentes revueltas que fueron reprimidas por el ejército, motivando a que el general Napoleón Bonaparte diera el 9 de noviembre de 1799 un golpe de estado instalando el Consulado, que le daba de forma efectiva poderes dictatoriales, cerrando con esto el capítulo histórico de la Revolución Francesa y dando paso al futuro Primer Imperio Francés. El nuevo gobierno instaurado, a pesar de seguir siendo una monarquía, mejoraba las condiciones de vida del “Tercer estado” (campesinos y clase media), otorgándoles derechos y obligaciones morales y cívicas iguales a los otros dos estados (el clero y los nobles); por lo que Napoleón recibió un gran apoyo popular siendo gobernante de Francia hasta 1804, para convertirse posteriormente en Emperador de Francia hasta 1815, además de autoproclamarse Rey de Italia.

Napoleón es considerado un genio militar, sus guerras de conquista se convirtieron en las mayores guerras conocidas hasta entonces en Europa, involucrando a un número de soldados jamás visto en los ejércitos. Durante el periodo de poco más de una década, adquirió el control de casi todo el occidente y parte central de Europa por conquistas o alianzas y solo fue tras su derrota en la Batalla de las Naciones cerca de Leipzig en octubre de 1813 que se vio obligado a abdicar unos meses más tarde. Regresó a Francia en lo que es conocido como los Cien Días y fue decisivamente derrotado en la Batalla de Waterloo en Bélgica, el 18 de junio de 1815, siendo exiliado a la isla de Santa Elena donde falleció²³.

²³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Napoleon>



Napoleón cruzando los Alpes, obra de Jacques-Louis David

Pero no todo era guerra en Europa, durante las últimas décadas del siglo XVIII, la ciencia y el desarrollo industrial marcaron un rumbo importante en la sociedad. En las ciencias, el personaje más importante fue el francés Antoine Lavoisier (1743-1794) quien es considerado el padre de la química moderna, ya que dio las bases de la teoría de los elementos, dio nombre al oxígeno, describió el proceso de oxidación, realizó los primeros experimentos de la combustión y formuló la Ley de la conservación de la Materia, en la cual la materia no se crea ni se destruye. Por otro lado Gran Bretaña se desarrolló rápidamente en el terreno industrial dando paso al mayor cambio socioeconómico y cultural de la historia, ocurrido entre fines del siglo XVIII y principios del XIX: la Revolución Industrial.

Esta revolución se caracterizó por la sustitución de la producción artesanal doméstica por la máquina de vapor, movida por la energía del carbón. La máquina exigía individuos más calificados, produciéndose una reducción en el número de personas empleadas, arrojando como consecuencia de manera incesante masas de obreros de un ramo de la producción a otra. Esto hizo que pueblos y villas se convirtiesen en ciudades y se crearan nuevas comunidades. Este progreso de industrialización se dio con la invención de distintas máquinas: principalmente la máquina de vapor por James Watt, la máquina de hilar de James Hargreave, el telar de Edmundo Cartwright y la desmontadora de algodón de Eli Whitney. Debido a la concentración de la población, eran frecuentes los intercambios de ideas políticas y religiosas, por lo que los cambios sociales fueron profundos en este periodo²⁴.

Tomando en consideración la opinión del autor Reinhard Pauly en su libro *La música en el periodo clásico*²⁵, el uso del término Clásico continúa siendo ambiguo, ya que puede tener diversas connotaciones y no necesariamente referirse a un periodo de la historia: por ej, Classicus se refiere a las clases de la sociedad romana, en especial a la clase más alta. Un discurso, película, pieza musical, etc, puede considerarse clásico debido a su permanencia y gusto entre la gente. Y en la actualidad, definimos a la música clásica (sinfonía, suites, óperas, entre otras) para distinguirla de la música popular. Pero el término "clásico" aplicado a un periodo musical, se refiere a la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. Es importante señalar que algunos estudiosos gustan de usar el término pre-Clásico, ya que antes de que el barroco terminara a través del espíritu del Rococó, nuevas manifestaciones musicales surgieron.

Muchas cualidades tiene la música de fines del siglo XVIII: deberá ser sencilla para poseer la significación universal que se asocia con el clasicismo; tienen que tener

²⁴ DOWNS, Philip: La música clásica. Ed. Akal, Madrid 1998. pag.338, 339

²⁵ PAULY, Reinhard: La música en el periodo clásico. Ed. Victor Leru, Buenos Aires 1980. pag.12

equilibrio y orden; la función musical ya no radica en la imitación de la naturaleza sino en una expresión simbólica del más alto orden; la música representa el sonido organizado y no las emociones personales.

La mayor parte del pensamiento de éste periodo se centró mas en la filosofía moral, pasando a un segundo plano la teología; se aplicó más la responsabilidad moral, la igualdad de los individuos sin importar clase social y las ideas humanitarias se empezaban a reflejar en todas las artes, ya que se pensaba que el arte mejoraría la humanidad, por dar un ejemplo, óperas como *Entführung* y *La Flauta Mágica* de Mozart, muestran que un pasha tuco y un alto sacerdote egipcio pueden ser representados como seres humanos sabios y morales y no como seres despreciables, o que un noble invite a una campesina a su castillo y terminen casándose como en *Don Giovanni*. Esto muestra que las ideas de los grandes filósofos de la Ilustración fueron tomadas muy seriamente como la de Rosseau en su *Contrato Social* de 1762, en la que afirma que el hombre nace libre, dando por consecuencia que la gente se sienta con la libertad de utilizar su mente, de investigar, de pensar sin inhibiciones. Estas ideas también vieron nacer diversas organizaciones fraternales, la más importante quizá: la masonería, donde su primera logia fue fundada en Londres en 1717 atrayendo a personajes políticos (Federico el Grande), filosóficos (Goethe) y artísticos (Mozart y Haydn).

Palabras como sublime, belleza, sensibilidad, sentimiento, virtud, horror, fueron tomando importancia y se escuchaban con mayor insistencia en esta segunda mitad de siglo XVIII, ya que personajes como Burke insistían en que en la literatura y arte lo sublime esta por encima de la belleza e inclusive el dolor y el horror es parte de lo sublime.

Lágrimas = Sentimiento

Sentimiento = Virtud

Virtud = Dolor

La tabla anterior resume básicamente a un movimiento literario iniciado en Alemania llamado *STURM UND DRANG* (tormenta y asalto), este nombre fue tomado del titulo de una obra dramática de 1776 de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831), y es así como los partidarios de este movimiento declaran que la Naturaleza imponía su voluntad oscura al hombre. "*El amante Werther, un joven poeta, se dispara sin éxito y tarda en morir, tiempo suficiente como para que su amada Charlotte repare en cuanto le ama, sabiendo lo inevitable de su muerte*" éste es el resumen de una de las obras más representativas del movimiento: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), escrita por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).²⁶

La vida del músico también empezó a cambiar en este periodo artístico, ya no era posible estar al servicio de un rey o un duque y tener relativamente un modo de vida seguro, los cambios en la estructura social estaban cambiando y proporcionaban a la clase media la oportunidad de participar en situaciones políticas, económicas y artísticas. En el campo de la música, un ciudadano de buena posición, podía convertirse

²⁶ DOWNS, Philip G.: *La música clásica*. Ed. Akal, Madrid 1998 pag. 125

en un mecenas, aunque de manera irregular a comparación de un rey, ya que podían encargar alguna obra individual y emplear a músicos de manera circunstancial. Sin embargo, el hecho de que la economía dejara de ser para unos cuantos, la economía musical se vio afectada, por ejemplo, cortes menores dejaron de mantener a sus compañías de ópera por que no podían con los costos, y se veían en la necesidad de buscar pequeños grupos instrumentales ya que eran mucho mas accesibles en la paga. Es así como el músico se veía en la necesidad de buscar otras posibilidades y poder desarrollarse sin mayores problemas, y los conciertos públicos eran una muy buena opción, inclusive las operas podían ser un trampolín para darse a conocer y tener más demanda. Es entonces que el público se constituyó principalmente en el sostenedor de la música, y los conciertos públicos, obviamente con admisión de paga, fueron en muchas ocasiones la tranquilidad económica para el músico. Sin embargo el público del siglo XVIII no esperaba ni toleraba la música que ya había sido ejecutada varias veces, ya que solo deseaba escuchar lo último en música, teniendo así, a un periodo clásico sin clásicos como ocurre en la actualidad, pero por otro lado de una riqueza inigualable, ya que se necesitaba de una gran cantidad de música nueva para la actividad musical de la época. Otra característica importante en los conciertos públicos era la longitud del programa, estos podían durar fácilmente 4 horas sin que el público se quejara. Un ejemplo es un concierto de beneficio que Beethoven ofreció el 2 de abril de 1800, este incluyó una sinfonía de Mozart, un concierto para piano de Beethoven que el mismo interpretó, también se escuchó su primera sinfonía, además de otras composiciones más.²⁷

Obviamente a medida que se difundían más los conciertos públicos, crecía el número de oyentes, por lo que la música dejó de ser privilegio para conocedores y un nuevo grupo aparecería: los aficionados. Un aficionado era un amante de la música, cuyo entrenamiento y habilidad podían o no igualar a los de un profesional y su interés podía radicar únicamente en la ejecución o la voz, mientras que el conocedor buscaba su significado, su estructura, un porque de la composición. Sin embargo había muchos aficionados cultos que participaban de manera importante en la vida musical y que llevaban al hogar la actividad musical, compraban instrumentos musicales y entre todos los miembros de la familia podían interpretar alguna pieza de cámara.

Como he señalado, el músico se emancipaba, subía su estima, adquiría un reconocimiento mayor y empezaba a ser considerado como artista y no como sirviente a la orden de un rey, tanto que empezaba haber amistad entre el empleador y el músico. Los ejemplos más significativos fueron Haydn y Mozart, a pesar de no protestar, aparentemente, por su situación de “sirvientes musicales”, siempre lucharon y lograron al final la libertad deseada. Haydn de la familia Esterházy y Mozart de Salzburgo y aunque al primero le sentó bien éste nuevo reconocimiento, al segundo no le fue del todo bien, muriendo bajo circunstancias financieras desfavorables. Pero con sus altas y bajas, este será el nuevo camino que los músicos del siglo XIX recorrerían y dejarían huella a futuras generaciones.

²⁷ PAULY, Rehinhard G.: La música en el periodo clásico. Ed. Victor Leru, Buenos Aires 1980 pag.125

2.2. ASPECTOS BIOGRAFICOS

Fernando Sor



Nació en Barcelona, sin embargo no se conoce exactamente su fecha de nacimiento, según una biografía escrita por el mismo Sor y publicada en una enciclopedia musical, pone como fecha el 17 de febrero de 1780, sin embargo en el registro de bautizos de la catedral de Barcelona, señala que fue bautizado el 14 de febrero de 1778, por lo que podría ser que haya nacido un día anterior. Su nombre completo es José Fernando Macario Sors, nacido en el seno de una familia Catalana bastante acomodada, Sor descendía de una larga línea de soldados e intentó continuar esa tradición, pero se apartó de ella cuando su padre, Joan Sors quien tenía gusto por el arte, lo introdujo a la música, y así desde muy pequeño empezó a tocar la guitarra y violín. En 1789 su padre muere, y a sugerencia del abad José Arredondo, entró al Monasterio de Monserrat un año después bajo la dirección del Padre Anselmo Viola y comienza sus estudios de música e idiomas. En su estancia ingresa a la orquesta, estudia órgano, violín, guitarra, canto, armonía, contrapunto, composición y francés. Después de 5 años egresa del Monasterio, aparentemente por que no estaba destinado a una profesión musical, iniciando una carrera militar en Barcelona.

En este lapso, Sor estudió algunas obras de guitarra bajo el método del guitarrista F. Moretti y asistía ocasionalmente a las funciones de ópera que se presentaban en el Teatro Principal de Barcelona, y es el 25 de agosto de 1797 cuando debuta como autor teatral con el estreno de su ópera *Telémaco en la isla de Calipso* en el teatro de la “Santa Cruz” de Barcelona²⁸, teniendo una temporada de 15 representaciones. También tuvo la oportunidad de estudiar algunos cuartetos de Haydn y Pleyel, y compuso obras que desgraciadamente están perdidas como una tonadilla escénica “*Las preguntas de la Morante*”.

En 1800 fue nombrado oficial del ejército de Madrid, y es ahí donde consigue patrocinio y protección de Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, mejor conocida como la Duquesa de Alba, quien fuera inmortalizada por Goya; en esta etapa conoce a varios artistas importantes, entre ellos al guitarrista Dionisio Aguado. La duquesa de Alba le había encargado una ópera sobre el libreto de la obra *Don Trastulio*, sin embargo ella muere el 23 de julio de 1802 y dicha composición quedó sin terminar, por lo que Sor se queda sin un patrón, pero no por mucho tiempo, ya que el duque de Medinaceli lo emplea como administrador de sus tierras en Cataluña²⁹, cargo compatible con su carrera militar y teniendo la oportunidad de realizar múltiples viajes, todo esto

²⁸ BOYD, Malcom y CARRERAS, Juan José: La música en el siglo XVIII. Ed. Cambridge University Press, Madrid 2000. pag.187

²⁹ MARTÍN, Moreno Antonio: Historia de la música española 4 siglo XVIII. Ed. Alianza Editorial, Madrid 1985. pag 338

sin dejar de componer distintas obras musicales como el melodrama *Elvira la Portuguesa*, un motete a 4 voces para la iglesia de la Merced y boleros para voz y guitarra y además Sor descubre las posibilidades de este instrumento: la guitarra y es entonces que lo marcará y le dedicará una entrega total.

En 1804 fue nombrado administrador real de Andalucía radicando por 4 años en Málaga y desarrollándose en su actividad musical como director y organizador de los conciertos que se realizaban en la residencia del cónsul de Estados Unidos William Kirkpatrick. Tanto en Málaga como en Andalucía, Sor siguió componiendo: boleros como “No tocan las Campanas” datado el 1 de noviembre de 1809 en Málaga, y varias piezas para guitarra que se difundían por medio de copias manuscritas.

En 1808 España estaba viviendo varios acontecimientos: la destitución de Godoy con el motín de Aranjuez, el levantamiento del 2 de mayo en Madrid contra los franceses, la abdicación de Fernando VII a favor de su padre Carlos IV y éste a favor de Napoleón quien nombró a su hermano José como rey de España; de todo esto Sor estaba al tanto ya que era capitán del ejército y además escribió música nacionalista para la guitarra, acompañada a menudo por líricas patrióticas contra los franceses y por la libertad como “Vivir en cadenas”, “Marchemos, marchemos”, “Fuentes son de llanto” y “Venid vencedores”, himno que fue cantado por el ejército español en su entrada a Madrid el 23 de agosto de 1808. Como capitán del Regimiento de Voluntarios de Córdoba combatió contra los franceses en La Mancha y Aranjuez en 1809 sin embargo para 1810 los franceses ocuparon la mayor parte de la península Ibérica.

Bajo el gobierno de José Bonaparte se abolió la Inquisición, los derechos feudales se acabaron y las aduanas internas cesaron favoreciendo enormemente al comercio, estos acontecimientos cambiaron el pensamiento de varios españoles a favor de los franceses, entre estos españoles se encontraban funcionarios, militares, escritores y artistas como Sor, considerándose a este grupo como “afrancesados”³⁰. Por esta razón Sor aceptó un puesto administrativo en el gobierno de ocupación durante los 3 años siguientes y tuvo la oportunidad de conocer a la duquesa de la Albufera, aficionada al canto a quien le compuso una cantata a 3 voces para coro y orquesta y que fuera interpretada por la orquesta del Teatro de Valencia. Tras la expulsión de los franceses en 1813, Sor y muchos otros artistas y aristócratas que simpatizaron con los franceses abandonaron España por miedo a las represalias y se trasladaron a París.

Ahí Sor ya era conocido como guitarrista debido a las publicaciones para guitarra por el editor Salvador Castro de Gistau y a su llegada a este país los elogios no se dejaron esperar y continuo ya plenamente su trabajo como compositor, publicando con el editor Ignacio Pleyel la “Fantasía” y “6 piezas breves” para guitarra. En enero de 1815 intentó ocupar el puesto de compositor en la capilla de música del rey de Francia pero desafortunadamente no lo logró y para otoño del mismo año se traslada a Londres y en enero de 1816 es socio de la Sociedad Filarmónica de Londres teniendo grandes oportunidades musicales y no solo como compositor y guitarrista, sino también como maestro de cantor y autor de arias italianas. En los próximos años, Sor se presentaría con gran éxito en diversas salas acompañado por grandes músicos y siendo el único guitarrista de su tiempo donde se presento en el Palacio Real y en La Sala Filarmónica de Londres.

³⁰ Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Director y coordinador Emilio Cásares Rodicio 2002. Tomo 9. pag.1170

Para 1819, Sor ya se había casado y posteriormente enviudado, teniendo una hija llamada Carolina, pero en este año conoció a la bailarina de ballet Felicité Hullin, con la que se uniría profesional y sentimentalmente. En 1821, se estrena en el Teatro Real de Londres su ballet “La feria de Esmirna”, “El señor generoso” y en 1822 se estrena el ballet “Cenerentola” inspirado en el cuento de La Cenicienta de Perrault. Ésta obra fue la de mayor éxito teatral para Sor, presentándose en Londres, París y Moscú.

En 1823, Sor viaja a Moscú con Felicité y su hija Carolina, ahí compone la música de “Deux pas de danse” para el Teatro Real, y “El correo de Varsovia” obra que elogió a Sor como guitarrista y cantante y a su hija Carolina como arpista. En 1824 escribe el ballet “El amante pintor” y “El triunfo de la musas”, entre otras obras para guitarra. En 1826 escribe una marcha fúnebre ejecutada en el funeral de zar Nicolás en San Petesburgo, y para la coronación del nuevo zar escribe el ballet Hércules y Onfalia y que es considerada como la mejor obra que Sor haya escrito para este género³¹.

En 1826, Sor decidió radicar definitivamente en París donde ya era un prestigiado guitarrista por la publicación de sus obras para este instrumento, y donde se desarrollará como profesor, guitarrista y compositor. Como concertista actuará en la Escuela Royal de Música con sus “Variaciones sobre un tema de La flauta mágica de Mozart”, en 1828 coincidirá en una presentación con Liszt y en 1829 actuará junto con su colega y amigo Dionisio Aguado, con el que colaboró y convivió. Por esta estrecha amistad Sor compuso un dueto para los dos “Les Deux Amis”, (los dos amigos) y en el que una parte está marcada “Sor” y la otra “Aguado”. En 1830 se publica su famoso “*Método para guitarra*” el cual fue traducido a varios idiomas. En el campo del ballet, Sor compondrá obras como “El siciliano” en 1827 y “Hassan y el califa” en 1828 y “La bella Arsenia” en 1834. En los años siguientes enseñó guitarra, armonía y piano, escribió su autobiografía para *L'Encyclopédie pittoresque* (La enciclopedia pintoresca) de Ledhuy aparte de un artículo llamado “Bolero”, y en los últimos años de vida conoció al guitarrista Napoleón Coste y compuso a raíz de esta amistad probablemente su última composición para guitarra, el dúo “Souvenir de Rusia”.

Una de sus últimas obras fue una misa en honor de su hija Carolina que había destacado como pintora y arpista, y que murió el 8 de julio de 1837. Esta muerte sumió al ya enfermo Sor en una depresión muriendo el 10 de julio de 1839 a los 61 años de edad y siendo enterrado el 12 de julio en el cementerio de Montmartre.

³¹ Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Director y coordinador Emilio Cásares Rodicio 2002. Tomo 9, pag.1171

2.3. ANALISIS DE LAS VARIACIONES, op. 9, DE FERNANDO SOR SOBRE UN TEMA DE LA FLAUTA MÁGICA DE W. A. MOZART.

2.3.1. Comentarios generales de la variación

Las variaciones de F. Sor están inspiradas en la obra de Die Zauberflöte (La flauta mágica) de Mozart que fue estrenada en Viena el 30 de septiembre de 1791. En Inglaterra se estrenó en mayo de 1819 y es muy probable que ésta producción haya inspirado a Sor para componer estas variaciones.³²

La variación, como forma musical, consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema (que casi siempre, se expone al principio de la obra) el cual se va modificando.³³ Hay varios tipos de variaciones, todo depende de las modificaciones que se den al tema, ya que estas pueden ser a la melodía, a la armonía, o bien puede ser una variación decorativa, libre, amplificada o contrapuntística.

Cabe decir que este tipo de variaciones estuvieron de moda en la época clásica, del cual Sor es partícipe, y se hacían variaciones a toda clase de temas pertenecientes a sinfonías, óperas o a obras ligeras, y tales variaciones se limitaban a un relleno de escalas, arpeggios, figuraciones y trucos virtuosos que al no fundirse con el tema, únicamente lo recargaban de notas.

En el repertorio de Sor abundan las variaciones, así como estudios y valsos; pero en la mayoría de estas variaciones se requiere de una técnica bastante depurada, ya que Sor utiliza diversos elementos de la técnica guitarrística como son arpeggios, pasajes de escalas rápidas, pasajes de terceras y sextas, ligaduras ascendentes y descendentes, entre otras más.

El tema que Sor utiliza aparece al final del primer acto de la mencionada ópera y estas variaciones son uno de sus trabajos más famosos y es una edición inglesa publicada en Londres a principios de 1821 la que parece ser la primera y la más confiable.

Las variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica, consisten en una variación ornamental o melódica, es decir, la melodía del tema es modificada, tanto en su ritmo como en su línea de sonidos, añadiendo algunas escalas y arpeggios, pero conservando los puntos básicos del contexto y armonía del tema, y conservando además, la estructura de los periodos y subdivisiones.

2.3.2. Análisis estructural

Consta de una introducción de carácter dramático, la exposición del tema, cinco variaciones y dentro de la quinta variación una coda. El tema y las 5 variaciones son de forma binaria ||:A:|| – ||:B:|| (con su respectiva repetición) con un total de 16 compases desarrollándose en un compás de 2/4 e iniciando en anacruza.

³² JEFFERY, Brian: Fernando Sor, Composed and guitarist. Ed. Tecla, USA, pag. 70

³³ Zamacois, Joaquín: Curso de Formas Musicales. Ed. Labor. España, 1982 pag. 136

Introducción

Consta de 24 compases en una tonalidad de Mi menor, con un carácter dramático. Abre esta introducción con un preámbulo de 8 compases, utilizando el primer y quinto grado pasando rápidamente por el cuarto grado, con valores de mitades y cuartos llevándola a un tempo lento, como se muestra a continuación (fig.10)

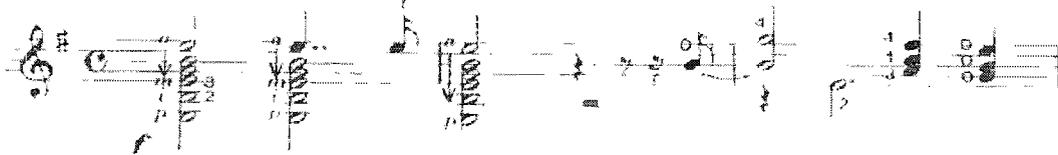


fig.10

En los siguientes 16 compases desarrolla la melodía, pero esta vez de manera más rítmica a través de tresillos en cada cuarto, presentando pequeñas melodías cromáticas a partir del compás 13 (fig. 11)

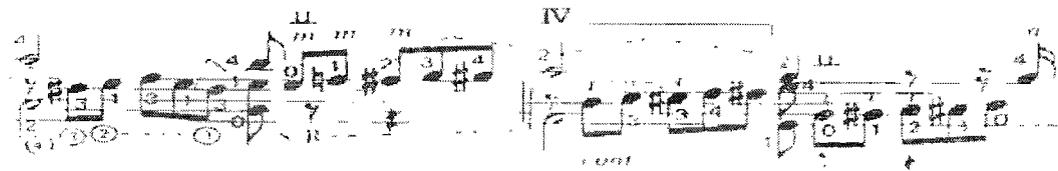


fig.11

A continuación presento la estructura general de la introducción:

Estructura de la introducción

| Compases | 1 - 8 | 9 - 19 | 20 - 24 |
|------------|-----------|----------|---------------------------------|
| Estructura | Preámbulo | A | B |
| Tonalidad | Mi menor | Mi menor | Mi menor Cadencia al V grado |

Esta introducción termina en V grado para iniciar con el tema principal de estas variaciones

Tema

El tema y sus 5 variaciones son de forma binaria $||:A:|| - ||:B:||$ (con su respectiva repetición cada una) con un total de 16 compases desarrollándose en un compás de 2/4 e iniciando en anacruza.

El tema se desarrolla en Mi mayor, teniendo en los dos primeros compases el motivo principal el cual se va desarrollando hasta el octavo compás. (fig. 12). Armónicamente usa el primer y quinto grado, pasando por el cuarto grado en el sexto compás.

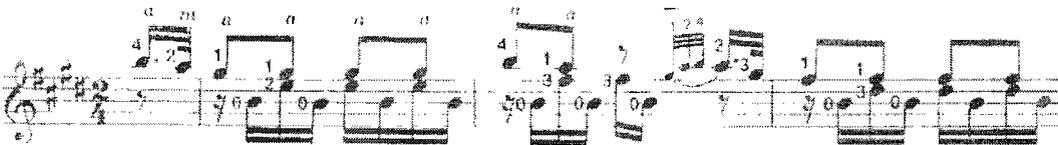


fig.12

En la parte B se sigue desarrollando el tema de la misma manera que en la parte A pero esta vez empezando en V grado.

A continuación presento la estructura general del tema::

Estructura del tema

| | | |
|------------|----------|----------------------------------|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi mayor | Mi mayor Inicia en el V grado |

Primera variación

De forma binaria ||:A:|| – ||:B:||, conserva la tonalidad y la estructura del tema, solo que esta variación es de carácter más ligero y alegre resaltando por su rítmica en treintaidosavos. (fig. 13)

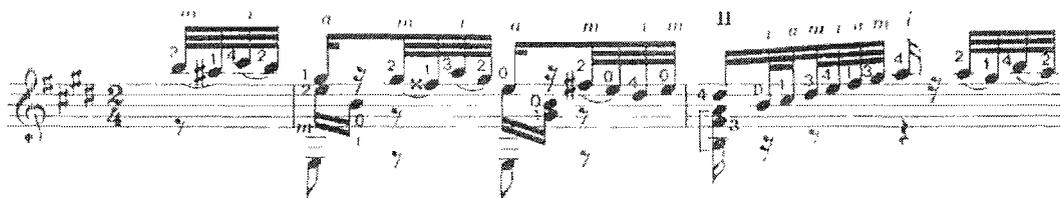


fig.13

A continuación presento la estructura general de la 1ra variación:

Estructura de la primera variación

| | | |
|------------|----------|----------------------------------|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi mayor | Mi mayor Inicia en el V grado |

Segunda variación

De forma binaria ||:A:|| – ||:B:||, esta variación contrasta con las otras 4 variaciones, principalmente por ser la mas lenta (Lento expresivo), y por estar en modo menor. (fig.14)

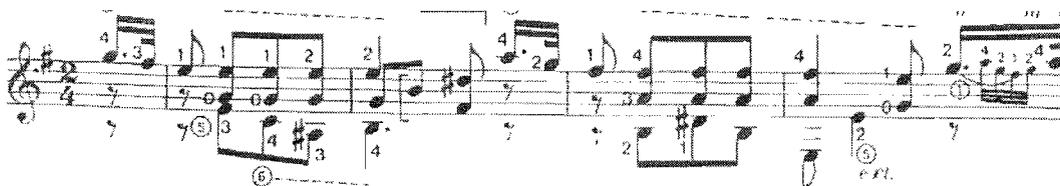


fig.14

A continuación presento la estructura general de la 2da variación:

Estructura de la segunda variación

| | | |
|------------|--|--|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi menor Cadencia al relativo mayor | Mi menor Inicia en Mi mayor terminando en modo menor |

Tercera variación

De forma binaria $||:A:|| - ||:B:||$, esta variación regresa a la tonalidad principal (Mi mayor) tomando un tempo mas ágil y contrastando rítmica y melódicamente con la anterior variación (fig. 15), conservando desde luego la naturaleza del tema.

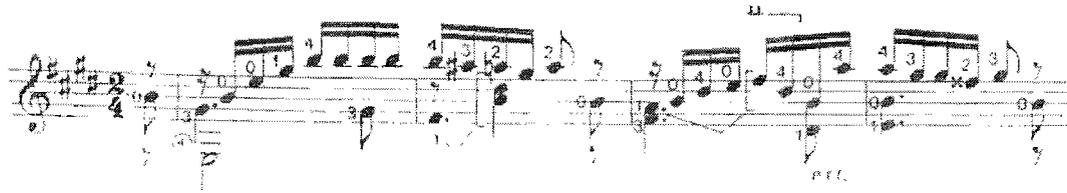


fig.15

A continuación presento la estructura general de la 3ra variación:

Estructura de la tercera variación

| | | |
|------------|----------|----------------------------------|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi mayor | Mi mayor Inicia en el V grado |

Cuarta variación

De forma binaria $||:A:|| - ||:B:||$, al igual que la variación anterior, contrasta con el tema, rítmicamente se mantiene con el ostinato de pregunta respuesta a lo largo de los 16 compases, (fig.16) melódicamente juega con la armonía de los acordes teniendo un carácter mucho más ágil y alegre (piu mosso).

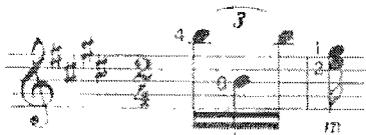
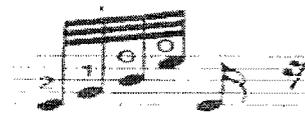


fig.16 pregunta en dieciseisavos iniciando en anacruza



respuesta treintaidosavo

A continuación presento la estructura general de la 4ta variación:

Estructura de la cuarta variación

| | | |
|------------|----------|----------|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi mayor | Mi mayor |

Quinta variación

De forma binaria $||:A:|| - ||:B:||$, retoma la idea del tema, con algunos cromatismos y rítmicamente es muy parecida, sin embargo lo que le hace diferente es el acompañamiento de tresillos por cada octavo del tema, (fig.17), dando la sensación de rapidez y agilidad.

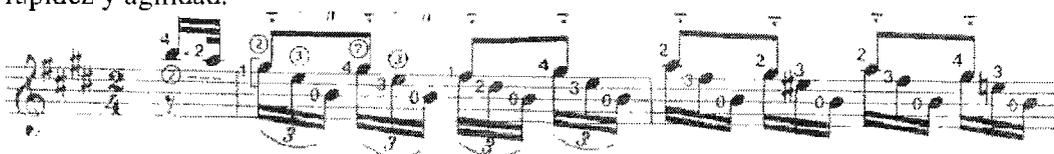


fig.17

A continuación presento la estructura general de la 5ta variación:

Estructura de la quinta variación

| | | |
|------------|----------|-----------------------------------|
| Compases | 1 - 8 | 9 - 16 |
| Estructura | A | B |
| Tonalidad | Mi mayor | Mi mayor. Inicia en el V grado |

Dentro de esta quinta variación, la sección final funciona como coda de la obra, utilizando la nota Mi como pedal y teniendo elementos rítmicos como el tresillo en cada octavo y continuando aunque ya no de manera formal con la variación del tema, jugando con la melodía e inclusive con la tonalidad ya que al principio da la sensación de irse al cuarto grado, sin embargo afianza la tonalidad en Mi mayor en lo que sería el inicio de la cadencia en el octavo compás, terminando de manera brillante en los últimos compases con una cadencia perfecta de I – V – I.(fig 18)

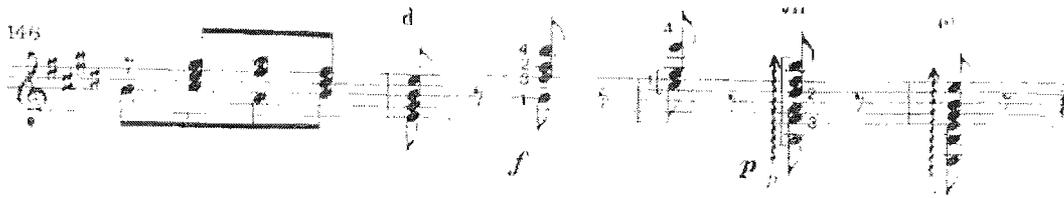


fig. 18

2.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS PARA LAS VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE LA FLAUTA MÁGICA Op.9 DE FERNANDO SOR

En la obra de *Variaciones sobre un tema de la flauta mágica* de Sor encontré cuatro ediciones, todas ellas con propuestas diferentes: una por Jean-Francois Delcamp, otra por Horacio Ceballos, una revisión de Narciso Yepes y naturalmente, la de Andrés Segovia. Las tres primeras incluyen la introducción, la de Segovia no, así que fue necesario usar por lo menos dos versiones.

A continuación, algunas sugerencias interpretativas:

1.- En cuanto a la digitación, la edición de Andrés Segovia me parece la más adecuada, ya que es bien sabido que Segovia era un guitarrista que conocía muy bien el instrumento, por lo que su digitación es bastante accesible; en cuanto a la dinámica, esta versión nos aporta una gama muy amplia de matices.

2.- Es necesario desde el principio ubicar la melodía y tocarla de manera separada, ya que los dieciseisavos de la segunda voz pueden confundir la conducción de la voz principal.

3.- Se hace imprescindible que a la par de estudiar esta obra, también se estudien los diversos elementos técnicos que aparecen en la obra por separado, como lo son los ligados ascendentes y descendentes, arpeggios y escalas, y de preferencia con el uso del metrónomo, e inclusive a una velocidad superior ya que sin duda nos dará más control en la ejecución.

4.- Sugiero jugar discretamente con la agógica de las diferentes variaciones para hacerla más interesante; en la edición de Segovia, se sugieren algunas ideas, sin embargo el gusto del intérprete definirá la versión final.

5.- La cuarta variación se presta para jugar con las sonoridades, haciendo un juego de pregunta-respuesta (usando tiempos variados), por lo que sugiero tener la imaginación abierta y poder explotar todos los matices posibles.



**3. MANUEL M. PONCE
(1882 – 1948)**

SONATINA MERIDIONAL

3.1. MARCO HISTORICO

El nacionalismo en México

El general Porfirio Díaz contendió en 2 ocasiones como candidato para ser Presidente de la República, sin embargo en las dos fue vencido por Benito Juárez y en noviembre de 1871 se levantó en armas sosteniendo en un principio la “no reelección” debido a las reelecciones de Juárez; curiosamente su gobierno fue el más largo: de 1876 a 1911.³⁴ En un principio, el gobierno de Díaz fue visto de buena manera, ya que pudo establecer un orden mediante la fuerza pública, se realizaron obras importantes en distintos puertos, las líneas del ferrocarril crecieron facilitando así el intercambio comercial; el correo y el telégrafo se extendió; se fundaron bancos organizándose de mejor manera las finanzas y el cobro de impuestos, permitiendo así el progreso de la agricultura, el comercio, la minería y la industria como la textil, la vidriera, la tabacalera y la cervecera. Es así como se logró un importante despegue económico, social y cultural; lamentablemente por su largo gobierno y el lema “poca política y mucha administración”, la gente vivía reprimida dándose diversos acontecimientos, como las huelgas de Cananea en Sonora en 1906 y la de Río Blanco en Veracruz en 1907, había una desigualdad económica ya que era poca la gente que contaba con recursos como para invertir, además de que Díaz no aceptaba ninguna crítica de algún periodista³⁵.

Porfirio Díaz, al negarse a dejar el poder, provocó el descontento de las nuevas generaciones en los que se encontraban maestros, médicos, ingenieros, abogados, agricultores e industriales y quienes querían participar en la vida política de su país, pero era imposible debido a que el gobierno estaba a la orden de unos cuantos. Así aparece Francisco I. Madero, quien ante la negativa de Díaz a dejar el cargo, se levanto en armas junto con el pueblo el 20 de noviembre de 1910 y arrojó del poder al dictador. Se sumaron a la rebelión numerosos grupos de las más diversas clases sociales y regiones, y enarbolando las más variadas banderas: en el noroeste, Álvaro Obregón encabezó la revuelta de la pequeña clase media campesina; en Chihuahua Francisco Villa encabezaba un regimiento formado por ganaderos; en Coahuila, Venustiano Carranza representaba a los hacendados; y en el estado de Morelos, Emiliano Zapata y sus tropas de indígenas reclamaban el reparto agrario. Díaz finalmente dimitió el 24 de mayo de 1911 y salió exiliado del país rumbo a Francia, donde murió y fue sepultado en julio de 1915.

Culturalmente los artistas empezaban a crear un movimiento que glorificara a la patria, la familia, los paisajes y las costumbres de las personas, venerando a los héroes. Las comunicaciones en un principio fueron malas, y aunque en 1852 se inauguró el telégrafo, era difícil transportarse de un lugar a otro debido a que los caminos eran malos y largos; fue en la época porfiriana que se logró construir 20,000 km de vías férreas, ayudando significativamente a que las distancias se acortaran ya que por ejemplo una diligencia de la Ciudad de México a Guadalajara tardaba 6 días, con el ferrocarril el viaje era de un día. Además la electricidad, el teléfono, el tocadisco, el cine, la bicicleta, y el automóvil fueron de gran novedad y entretenimiento, pero más que nada de ayuda para la vida que se empezaba a vivir a principios de siglo XX.

³⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Porfirio_D%C3%ADaz

³⁵ MALMSTROM, Dan: Introducción a la música mexicana del siglo XX. Fondo de Cultura Económica, México 1977. pag.20

Las ciencias, las artes y la educación avanzaron en buena medida, en 1883 se reorganizó la enseñanza y se fundaron escuelas normales y en 1905 se creó la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes y en 1910 la Universidad Nacional.³⁶ También se fundaron teatros, museos, asociaciones artísticas y científicas. La gente pudo continuar con estudios superiores creando una clase media de profesionales, la vida cultural se enriqueció con periódicos, revistas y libros. El cine fue de gran diversión ya que por su bajo costo se pudo difundir en carpas, y aunque era muy limitado a comparación de hoy, lo que llamaba la atención era ver las imágenes en movimiento. Hubo una gran influencia extranjera, sobre todo francesa, reflejándose en monumentos y edificios, aunque en ningún monumento se descuido el arte nacional; nacieron grupo de historiadores, Justo Sierra inauguró la Universidad Nacional; José Maria Velasco y Saturnino Herrán plasmaron en pinturas el paisaje, el pueblo y las alegorías mexicanas; músicos como Juventino Rosas, Ricardo Castro y Felipe Villanueva hicieron música con raíces populares; novelas y poetas como Federico Gamboa, Ángel Campo, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel José Othón y Amado Nervo no dejaban de describir sobre los valores nacionales. Desgraciadamente con el surgimiento de la Revolución, la mayoría de los trabajos fueron interrumpidos, obligando a muchos artistas a exiliarse en otros países. Afortunadamente después de la revolución se retomó el trabajo artístico, y vendría un personaje importante para la educación: José Vasconcelos, quien daría a la Universidad Nacional el lema “Por mi raza hablara el espíritu”³⁷. Es el iniciador de las campañas de alfabetización y el principal impulsor de la construcción de escuelas, creando comisiones culturales y enviando a maestros por todo el país. Mejoró la Biblioteca Nacional y mandó a construir el actual edificio de la Secretaría de Educación Pública. Vasconcelos apoyó a músicos, escritores, pintores y a todo el arte mexicano dando un renacimiento de espíritu y valor.

Ya desde el siglo XIX, los artistas debían de resolver sus necesidades y encontrar un camino propio, sin embargo para tratar de modernizarse sentían la necesidad de unirse al pensamiento occidental, y como Europa era la vanguardia musical, no paso mucho tiempo para que en México se sintieran las influencias italianas, francesas y alemanas de un romanticismo que en Europa estaba en pleno apogeo. Es por eso que en la mayor parte del siglo XIX hubo una fuerte imitación al modelo romántico³⁸.

Sin embargo, también los artistas mexicanos, a pesar de tener la influencia europea, se preocuparon por iniciar un pensamiento nacional y encontrar una identidad propia que definiera al pueblo. Desgraciadamente el nacionalismo musical estaba un poco lejos, y es que los primeros brotes nacionalistas se podían escuchar en “sonecitos populares” que eran interpretados en todo tipo de funciones y entreactos de los teatros mexicanos, convirtiéndose en corto plazo en un costumbrismo musical y es que si en alguna función de ópera o zarzuela se le añadía un toque local como un son o una danza folclórica, aportaba al público esa identificación que lo hacia sentir como mexicano. Inclusive era casi tradición que los músicos extranjeros agregaran a sus conciertos ese toque popular en alguna pieza, logrando fácilmente el aplauso del público.

Pero lejos de criticar esta “moda”, los músicos del siglo XIX sentaron las bases técnicas para que en años posteriores surgiera una escuela verdaderamente nacionalista, esto si además se le agrega el proceso de transición que sufrió la cultura mexicana por sucesos

³⁶Nueva Enciclopedia Temática ed.Cumbre tomol2 México 1988

³⁷ <http://dgenp.unam.mx/planteles/p5/paginas/josevasconcelos.html>

³⁸ FRISCH, Uwe: Trayectoria de la música en México. UNAM pag.13

políticos como la revolución mexicana de 1910. El primero en inaugurar al calor de la Revolución el folklore en las salas de concierto y llevando la transición del romanticismo al nacionalismo fue Manuel M. Ponce³⁹, y aunque en un principio pueda verse talvez un nacionalismo inmaduro, este sería el camino a la emancipación musical del país, encontrando una propia voz y una nueva fase en la historia de la música mexicana. Después de el, le seguirán músicos como José Rolón, Candelario Huizar, Julián Carrillo y posteriormente, naciendo otra generación, desde Carlos Chávez, hasta Silvestre Revueltas.

³⁹ MAYER – SERRA, Otto: Panorama de la música mexicana. Ed. Fondo de Cultura Mexicana, México 1941. pag. 95

3.2. ASPECTOS BIOGRAFICOS

Manuel M. Ponce



Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, pero debido a los acontecimientos políticos que su padre, Felipe de Jesús Ponce de León, tenía que sobrellevar, lo llevaron a él y a su familia a radicar un año después en Aguascalientes; es así como Ponce consideró a este estado como su patria chica. Fue el menor de los 12 hijos del matrimonio Ponce Cuellar, y debido a que su madre, María de Jesús Cuellar, o doña Jesusita, como le llamaban cariñosamente, poseía un gran temperamento artístico, logró que todos sus hijos estudiaran música. Fue así cuando Ponce, que no había cumplido ni los 4 años, después de haber escuchado atentamente las clases de piano que recibía su hermana Josefina, se sentó frente al instrumento y sin más preámbulos interpretó una de las piezas que había oído.

A los 6 años empezó a recibir clases de solfeo de su hermana y dos años después clases de piano con el Lic. Cipriano Ávila.⁴⁰ A esa edad (8 años), después de haber enfermado de sarampión, escribió lo que sería muy probablemente su primera obra musical: *La marcha del sarampión*; 2 años después ingresa al coro del Templo de San Diego, donde un hermano mayor Antonio, era el sacerdote, y en 1898 se convirtió en organista del mismo lugar.

Para el año de 1900, Ponce ya contaba con varias composiciones para piano, y para ampliar sus conocimientos, se traslada a la capital, hospedándose en la casa del maestro español Vicente Mañas, quien era pianista español y que en su casa contaba con una academia de música, y donde además el maestro Eduardo Gabrielli, quien daba clases de armonía, fue el primero en recomendar a Ponce que se fuera a Italia a estudiar, e inclusive le ofreció hacerle una carta de recomendación para reunirse con el maestro Marco Enrico Bossi, y perfeccionar su música.⁴¹

En 1901 ingresó al Conservatorio Nacional de Música ya con cierto prestigio de pianista y compositor, pero permaneció poco tiempo ya que consideraba que perdía el tiempo debido a que lo que le enseñaban él ya lo sabía, es así como regresa a Aguascalientes como profesor de la Academia de Música de ese estado e inclusive abrió su propia academia, todo esto en el año de 1903 y a la par, realiza también una pequeña gira de conciertos por varios estados de la República. En esos años, tenía por amigos al pintor Saturnino Herrán y al poeta López Velarde, a los que consideraba como verdaderos artistas nacionales y con los que asistía a las reuniones de la gente intelectual. En diciembre de 1904, con la única idea de superarse, se traslada a Europa con el deseo de estudiar con Marco Enrico Bossi pero éste lo considera algo anticuado en su estilo musical e inclusive le dice a Ponce: "En 1905 se debe escribir música 1905, inclusive música 1930, pero jamás música 1830".⁴² , sin embargo le sugiere que estudie cursos superiores de música en el Liceo de Bolonia, en Italia. Ahí toma clases de piano con

⁴⁰ ORTA, Velásquez Guillermo: Breve historia de la música en México. Ed.Porrúa, México 1970 pag. 422

⁴¹ MONCADA, García Francisco: Grandes músicos mexicanos. Pag. 215

⁴² MORENO, Rivas Yolanda: Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana. UNAM 1995. pag.91

Luigi Torchi y composición con Cesare Dall'Ollio, quien fuera también maestro de Puccini. En este periodo Ponce escribió obras para piano de identidad nacional, como la *Balada Mexicana*, donde se basa en la canción popular "Me he de comer un durazno", también escribe las *Rapsodias mexicanas* y una *Barcarola mexicana* obviamente todas con su sello romántico. Posteriormente viajó a Alemania, donde estudió en 1906 en el Conservatorio Stern la carrera de piano y recibiendo cátedra de Martin Krause, quien fuera discípulo de Litz, figura que admiraba enormemente Ponce.

En 1907 regresa a Aguascalientes para seguirse desarrollando más como intérprete que como compositor, y un año después ingresa nuevamente al Conservatorio para ocupar la cátedra que daba el pianista Ricardo Castro, y formando además un grupo de alumnos entre los que destaca Carlos Chávez. En 1909 escribió una pieza de piano para la mano izquierda a la que tituló "Malgré tout" (A pesar de todo) en honor del escultor Jesús F. Contreras quien en un accidente de fundición, perdió la mano derecha. En los próximos años, Ponce, dedicado a la pedagogía, realiza un concierto con sus alumnos donde todo el programa es sobre la música de Debussy, y donde además, Carlos Chávez toca la famosa obra "Claro de Luna" del compositor europeo, todo esto ocurre en el año de 1912. Un mes después, estrena en el Teatro Abreu su obra *Concierto para piano y orquesta* junto con la dirección de Julián Carrillo, y en ese mismo año publica sus *Cinco canciones mexicanas* arregladas para piano solo. Entre las canciones coloquiales que Ponce realizó, destaca sin duda "Estrellita", publicada en 1914 y de la cual no recibió ningún centavo ya que, por un descuido técnico en los derechos de autor no se registró la obra a su nombre.⁴³ Esta pieza, no es propiamente una canción de amor, como se podría pensar, sino una "nostalgia viva"; una queja por la juventud que comienza a perderse. Ese mismo año, Ponce realizó en el Teatro Nacional el memorable concierto de Música Popular Mexicana que, si bien escandalizó a los ardientes defensores de lo europeo, vino a constituir un hito fundamental en la historia de la canción nacional.

Con esta valiosa actividad de promoción de la música de su país y con melodías como "Estrellita", "A la orilla de un palmar", "Alevántate", "La Pajarera", "Marchita el alma" y "Una multitud más", Ponce ganó el honroso título de "Creador de la Canción Mexicana Moderna". Y fue también el primer compositor mexicano de música popular que proyectó su música al extranjero: "Estrellita", por ejemplo, ha sido parte del repertorio de las principales orquestas del mundo y de incontables cantantes, aunque muy a menudo sus intérpretes ignoran el origen de la canción y el nombre del autor.

Ponce siempre trató de representar los ideales sociales y político de la Revolución Mexicana, lo que le trajo como consecuencia que en 1915, tras haber apoyado al Gobierno de Victoriano Huerta y después de que éste fue vencido, Ponce fue exiliado y se refugió en Cuba en compañía de otros intelectuales y músicos. Esta experiencia fue beneficiosa para el compositor mexicano, ya que tuvo la oportunidad de descubrir la música cubana junto con su variedad de ritmos y colores, y esto se reflejó sin duda en sus composiciones, como la *Suite cubana*, *Guateque*, *Elegía de la ausencia* y la *Sonata para violonchelo y piano*. Es así como se hizo merecedor de que la Sociedad de Artes y Letras de la Habana le otorgara una insidia y diploma. El 10 de marzo Ponce ofreció un recital en el Aeolian Hall de Nueva York, pero desgraciadamente su éxito se vio opacado por el ataque a la ciudad estadounidense de Columbus que dio el general Francisco Villa.

⁴³ MALMSTRÖM, Dan: Introducción a la música mexicana del siglo XX. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1977. pag. 54

En 1917, mientras se encontraba en Cuba, Ponce fue nombrado profesor del Conservatorio por lo que regresa nuevamente a su país. En el barco que lo traía de regreso, conoció a la que sería su compañera sentimental Clementine Maurel de origen francés y mejor conocida como “Clema”, y a la quien le dedicaría la mayor parte de su obra, con ella contrajo nupcias el 3 de septiembre de ese mismo año. Clema, tenía voz de soprano, por lo que llegó a actuar en compañía de su esposo presentándose como solista con la Orquesta Sinfónica de México en las temporadas de 1930 y 1935.⁴⁴

Un año después, el ministro de Educación, Félix Palavicini, lo nombra director de la Orquesta Sinfónica Nacional y durante 1919 y 1920 dirigió junto con Rubén M. Campos la *Revista Musical de México* y colaborando además en la revista *México Moderno*, dirigida por el poeta Enrique González Martínez. Musicalmente Ponce incorpora elementos folklóricos, estilizando la música popular, y donde muchos compositores seguirán sus pasos en la llamada corriente nacionalista. Es así como su producción musical va en aumento, y con el deseo de siempre evolucionar y a estar al día en cuanto al lenguaje musical, regresa a Europa el 25 de mayo de 1925 y desde ese año hasta 1933 vive en París, ingresando a la Ecole Normale y estudiando con Paul Dukas y poco después con Nadia Boulanger, absorbiendo las corrientes europeas de aquella época. En 1928, y a pesar de estar en tierras europeas, funda la *Gaceta Musical* donde tiene un buen recibimiento tanto en París como en México; en estos años, Ponce tiene la oportunidad de codearse con los grandes músicos de aquella época, como Villa-Lobos, Rodrigo, Rolón, Schoenberg y en un viaje a España, organizado por la Diputación Provincial de Barcelona para la realización de los festivales sinfónicos Ibero-americanos conoce a Andrés Segovia, con quien entabla una importante amistad y daría a Ponce la oportunidad de aplicar sus conocimientos musicales a la guitarra, desarrollándolo en un estilo totalmente diferente.

El 11 de julio de 1932 Ponce obtiene la licenciatura en Composición de la École Normale, y en 1933 regresa a México para ser nombrado primero profesor y posteriormente director del Conservatorio. También es profesor y consejero técnico de la Facultad de Música de la UNAM. Ya para estos años, Ponce había cambiado su estilo, incorporando los nuevos elementos aprendidos en Francia, pero su lenguaje fue muy distinto al del movimiento nacionalista que había iniciado Chávez en 1921 y que se había adoptado en México como la postura oficial en la música.

Los siguientes años serán importantes en la vida musical de Ponce, en 1934, recibe un reconocimiento por el estreno en Filadelfia y Nueva York de su tríptico sinfónico *Chapultepec* por Leopold Stokowsky; en 1937, Ernest Anserment estrena la *Suite en estilo antiguo*; en 1941 Andrés Segovia estrena en Montevideo el *Concierto del sur* y dirigiendo el mismo Ponce y en 1943 Henryk Szeryng estrenó el *Concierto para violín y orquesta* dirigido por Carlos Chávez.

Mientras la obra musical de Ponce seguía estrenándose en diversos escenarios, su carrera dentro de la educación musical continuó durante 1933 hasta 1945, después de su nombramiento como director del Conservatorio, siguió la fundación de la cátedra de Folclore en la Facultad de Música, en 1935 formó parte del consejo directivo de la Orquesta Sinfónica de México, en 1936 fue inspector de jardines de niños, también fue catedrático de Análisis, Pedagogía y Estética del CNM y en 1945 director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Y a la par dentro de su desempeño en el

⁴⁴ MONCADA, García Francisco: Grandes músicos mexicanos. Pag. 218

Conservatorio, creó la revista *Cultura Musical*. El 26 de febrero de 1948 el presidente Miguel Alemán Valdés en compañía de Carlos Chávez entrega a Ponce el Premio Nacional de Ciencias y Artes⁴⁵.

Ponce es considerado como el precursor más importante del nacionalismo musical mexicano, fue el primer compositor que emprendió una investigación de la música folklórica mexicana, aunque esta investigación no tuvo un carácter muy estricto y se basó principalmente en las raíces mestizas, dejando un poco de lado la herencia indígena, además solo rescató lo que iba de acuerdo con su inclinación por una música con un color natural e íntimo, exaltando lo bello del pueblo y sin exaltar lo burdo y lo vulgar. La obra de Ponce se identifica con las obras del romanticismo tardío europeo, pero siempre con nuevas propuestas y con una evolución cultural de su tiempo. Además de que nunca pretendió que su música fuera determinada por una postura política.

Compuso para varios instrumentos, y dominó especialmente la guitarra gracias a la amistad que sostuvo con el guitarrista español Andrés Segovia, este encuentro lo consolidó como un gran compositor para la guitarra, a pesar de que su instrumento fue el piano, su obra comprende más de 20 obras para guitarra sola e incluye 5 sonatas, una sonata para guitarra y piano y su obra más famosa para guitarra y orquesta, el Concierto del Sur.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Murió el 24 de abril de 1948 y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México. En su honor se encuentra una placa de reconocimiento en la parte posterior de la columna de la Exedra, junto a la fuente dedicada a este músico poeta. Hoy día, la sala de conferencias más importante del Palacio de Bellas Artes lleva su nombre.

⁴⁵ Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Director y coordinador Emilio Cásares Rodicio 2002. Tomo 8, pag. 885

3.3. ANALISIS DE LA SONATINA MERIDIONAL DE MANUEL M. PONCE

3.3.1. Antecedentes de la sonata

La etimología del vocablo "Sonata" se encuentra en el verbo *sonar*, y es una palabra italiana creada para llamar así a las obras que tenían que ser *sonadas* por un instrumento de arco, (por oposición a *cantata*, obra cantada y a *tocata*, obra tocada en teclado) por lo tanto, originalmente, la palabra *Sonata* no significaba una forma musical.⁴⁶

Posteriormente se empleó en el sentido de pieza que servía de *Introducción* y empleándose en muchas ocasiones como sinónimo de *Suite*, sin embargo su transformación continuó hasta llegar a ser la forma musical más importante del periodo clásico. Es importante señalar que a pesar de ser una palabra italiana, la *Sonata clásica* es principalmente alemana ya que Beethoven la llevaría a su máximo esplendor.

Tiempo o movimiento es la denominación generalizada para llamar a cada una de las piezas que constituye una sonata, la mayoría de 3 ó 4 tiempos. Es importante mencionar que al primer movimiento se le denomina *Forma sonata*, ya que éste adopta el esquema ternario de la sonata moderna.

1. El primero es un *tiempo vivo inicial*, que puede tener o no una introducción lenta. Está formado por tres secciones: Exposición, Desarrollo y Reexposición. La exposición consiste de dos temas, el primer tema "A" esta en la tonalidad principal de la sonata y el segundo en una tonalidad vecina (para sonatas en tonos mayores por lo general al quinto grado y en tonos menores al tercer grado o relativa mayor). Entre el tema "A" y el "B" hay un puente que modula de una tonalidad a la otra. Tras el tema "B" hay una coda de la exposición en la que se puede volver a la tónica inicial o mantenerse en la tónica secundaria propia del tema "B".
2. El segundo tiempo es un movimiento lento, teniendo como característica el reposo y la expansión melódica.
3. El tercer tiempo es un movimiento en forma de danza, *minuet* o a veces *scherzo*; de carácter relativamente ligero.
4. Y el último, un tiempo vivo final, con una estructura menos formal al primero pero igual de brillante .

Sonatina y sonata

En el siglo XVII se designaba *sonatina* al preludio de una Suite, posteriormente en los siglos XVIII y XIX la sonatina pasó a ser una pieza esencialmente para piano, de menor interés que la sonata. En el siglo XX se convirtió en una obra de virtuosismo para uno o varios instrumentos, caracterizada por la brevedad de sus desarrollos temáticos.⁴⁷

La diferencia entre una sonatina y una sonata no es estructural, ya que ambas, en su versión clásica, suelen respetar un mismo patrón, sino que se encuentran en su extensión y desarrollo; la sonatina suele ser una pieza breve que muchas veces no llega a los tres

⁴⁶ ZAMACOIS, Joaquín. Curso de formas musicales. Ed. Labor Barcelona 1960 pag. 167

⁴⁷ Gran Enciclopedia Larousse. Ed. Planeta, España 1990. Tomo 21, pag. 10323

movimientos y cada procedimiento compositivo se encuentra presentado sin alardes de complejidad.⁴⁸

3.3.2. Sonatina Meridional

La sonatina meridional fue terminada en París en el año de 1930. Tiene un fuerte carácter español debido a que el guitarrista Andrés Segovia así se lo solicitó el 31 de agosto del mismo año, esta obra además posee un color impresionista, muy del estilo de Debussy o Ravel.⁴⁹ Sin embargo tuvo varias modificaciones debido a las sugerencias que le daba Segovia para que finalmente en mayo de 1932, fuera estrenada en la Salle Gaveau de París. Siete años más tarde, Segovia publicaría la obra con la editora Schott bajo el título de *Sonatina meridional*, además de añadirle un nombre a cada movimiento y modificando el tempo del primer y último movimiento⁵⁰, quedando:

Primer movimiento: **Campo** (*allegretto*), antes allegro non troppo

Segundo movimiento: **Copla** (*andante*)

Tercer movimiento: **Fiesta** (*allegro con brio*) antes vivace

3.3.3. Análisis estructural

Antes de iniciar con el análisis musical y para tener un panorama general de esta obra deseo presentar como referencia una cita de Carlos Bonell extraída del libro “La guitarra, una guía para estudiantes y profesores”:

“La Sonatina Meridional de Ponce es una obra de tres movimientos, titulados Campo, Copla y Fiesta, con una fuerte influencia española que se refleja en los lánguidos tresillos del movimiento lento, así como en los acordes rasgueados y en los ritmos de tresillos mucho más rápidos del final. El primer movimiento es un modelo conciso de sonata”⁵¹

Campo

Es el primer movimiento de esta sonatina y al igual que los 2 movimientos siguientes, la sexta cuerda hay que afinarla un tono abajo (Re), en una tonalidad de Re mayor, en un compás de 3/8vos y con 227 compases, inicia con la presentación del tema A, mismo que tiene como característica una progresión medio tono arriba (Mib) 2 compases después, dándole desde un principio un carácter español. (fig.19)



fig. 19

⁴⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonata>

⁴⁹ ALCÁZAR, Miguel. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. Ed. CONACULTA, México 2000. pag. 166

⁵⁰ ALCÁZAR, Miguel. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. Ed. CONACULTA, México 2000. pag. 168

⁵¹ STIMPSON, Michael. La guitarra, una guía para estudiantes y profesores. Ed. Rialp, S.A. Madrid, pag.172

En el compás 52 aparece el tema B, modulado al quinto grado (La), (fig.20), y al igual que el tema A, tiene una progresión medio tono arriba en el compás 62

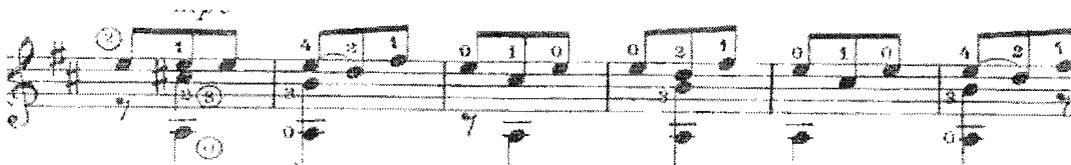


fig. 20

Después de repetir esta exposición, en el compás 80 se inicia el desarrollo, que es rítmicamente mucho más ágil que la exposición (fig.21), armónicamente se va moviendo a varias tonalidades.

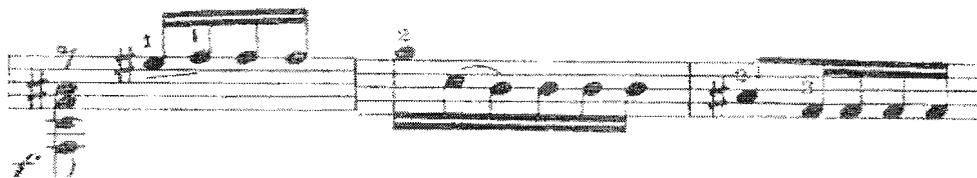


fig.21

En el compás 142 inicia la reexposición, manteniéndose hasta el final la tonalidad original. Cabe señalar que a lo largo de este primer movimiento, Ponce varía mucho con los tempos y las sonoridades de la guitarra, ya que por momentos sugiere sonidos tapados (pizzicatos) y en otros momentos juega con la agónica, presentando velocidades mas lentas.

A continuación la estructura general del primer movimiento:

| Compás | 1 - 79 | 80 - 141 | 142 - 213 | 214 - 227 |
|------------|---------------------|-----------------------|-------------------------|-----------|
| Estructura | Exposición A - B | Desarrollo | Reexposición A' - B' | Coda |
| Tonalidad | D-F#-B-E-A | F#-C#-G#-E- B-Am-A | D-F#-A-D | D |

Copla.

En una tonalidad de Re menor y en un tempo andante inicia el tema tomando como base la escala de Re menor armónica y con un pedal de La en los primeros 7 compases (fig.22)

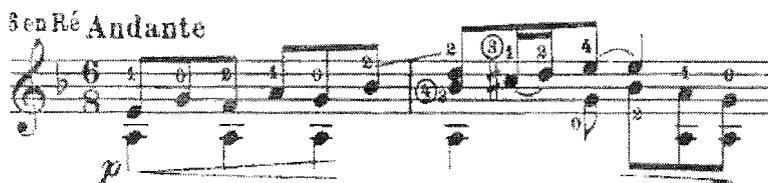


fig. 22

En el compás 7 pasa a Re mayor, iniciando con el tema inicial y desarrollándolo bajo un pedal que va subiendo por medios tonos a partir de un re índice 4 (fig. 23)

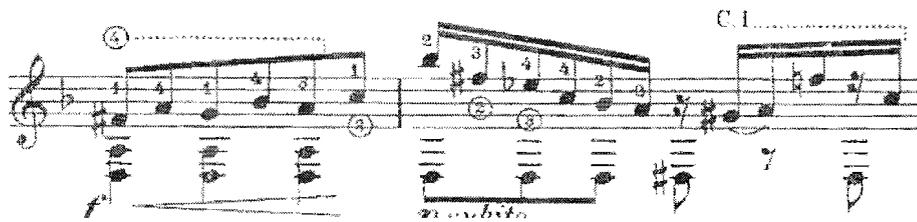


fig. 23

En el compás 15 se expone el desarrollo en una tonalidad de Mi bemol, rítmicamente es más ágil debido a los 32vos a lo largo de esta sección (fig24). Posteriormente regresa al tema original de este movimiento y así terminarlo.

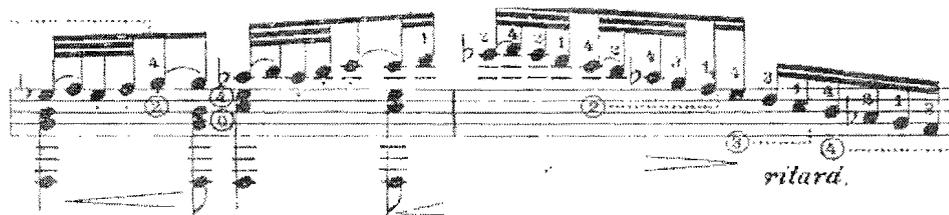


fig. 24

A continuación la estructura general de la *Copla*:

| Compases | 1 – 14 | 15 – 21 | 22 – 28 |
|------------|---------------------|------------------|--------------------|
| Estructura | Exposición A – B | Desarrollo | Reexposición A' |
| Tonalidad | Re menor – re mayor | Eb-Ab-F-Bm-Am-Gm | Re menor |

Fiesta

Regresando a la tonalidad original (Re mayor), este ultimo movimiento inicia rítmicamente con gran fuerza debido a sus rasgueos y utilizando la nota Re como pedal en los primeros 16 compases (fig. 25)

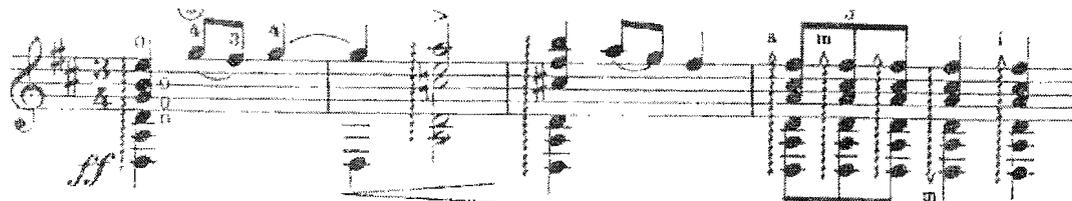


fig. 26

En el compás 17 inicia otra sección arpegiando el acorde de Lam7 y desarrollando pequeños motivos melódicos como el del compás 31 (fig.27) cabe destacar que toda esta sección solo se mantiene rítmicamente con la figura de cuartos, permitiendo así un extenso juego de melodías tanto graves como agudas



fig. 27

En el compás 80 tenemos la melodía inicial de este movimiento solo que medio tono abajo, y en el compás 88 la voz inferior toma fuerza y no por su melodía esta vez, si no por la marcación de las notas graves en un intervalo de quinta justa. (fig. 28)



fig. 28

Al inicio del compás 104 y en los 11 compases siguientes, combina varios elementos rítmicos que han aparecido a lo largo de este movimiento donde rítmicamente hay mucha fuerza debido a los rasgueos de tresillo (fig. 29)



fig. 29

Continúa este movimiento combinado diversos motivos melódicos, rítmicos y varias sonoridades para finalizar la obra utilizando de base la escala de Re mayor descendente y enriqueciéndola con ligados en los tresillos y con un rallentando al final para terminar con gran fuerza en el acorde de Re mayor. (fig. 30)



fig. 30

A continuación la estructura general de este tercer movimiento;

| Compás | 1 - 25 | 26 - 48 | 49 - 79 | 80 - 103 | 104- 135 | 136-150 | 151-171 |
|------------|--------|---------|---------|----------|----------|---------|------------|
| Estructura | A | B | C | A' | D | C' | CODA |
| Tonalidad | D | F#-A-F | A-Bb-B | B-C | C-G | Bb-G | Bb-(A#m)-D |

3.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS PARA LA SONATINA MERIDIONAL DE MANUEL M. PONCE

En relación a la sonatina meridional de Ponce, quiero comentar que se cuenta con la versión original escrita por el autor, sin embargo es de gran importancia tomar en cuenta la versión de Andrés Segovia en la que nos aporta indicaciones de digitación y dinámica, por lo que sugiero tener a la mano las dos versiones.

A continuación, algunas sugerencias interpretativas:

- 1.- Sugiero hacer un estudio con ayuda del metrónomo pero sin el instrumento, es decir, cantar las melodías y marcar el tiempo con las palmas de las manos, esto para entender el sentido musical, tanto melódico como rítmico. Esto sin duda nos ayudará en gran manera cuando la interpretemos con el instrumento, sobre todo en el primer y tercer movimiento de la sonatina.
- 2.- Estudiar de manera independiente, los pequeños motivos que se nos presentan, así como diversas escalas tanto de manera apoyada como tirada y con una intensidad fuerte; esto nos permitirá tener un mayor control en la ejecución de la mano derecha, ya que es importante nivelar los rasgueos con las melodías.
- 3.- Una sugerencia más en cuanto a los rasgueos, sobre todo del tercer movimiento, es probar diferentes posibilidades de digitación: ya sea usando únicamente el pulgar, el índice o rasgueando con los tres dedos (anular, medio, índice).
- 4.- Una sugerencia muy relacionada con lo anterior es estudiar los rasgueos de una manera aislada y metódica con diferentes digitaciones e intensidades con el fin de lograr mayor fuerza y velocidad en la ejecución en general.



**4. ERNESTO GARCIA DE LEON
(1952)**

**SONATA 1
LAS CAMPANAS**

4.1. MARCO HISTORICO

MÉXICO CONTEMPORANEO

Después de la Segunda Guerra Mundial, México crecía como un país urbano e industrial, además de que se ponía al día con las tendencias en la participación democrática del mundo, cuando en 1947 se reconoce el voto de la mujer en las elecciones municipales y en 1953 el derecho de votar y ser votada en cualquier elección. La estabilidad de entonces iba de la mano con el predominio del PRI (que había sustituido al PRM en 1946).⁵²

Durante los siguientes años de gobierno del PRI, México vivió una época de gran desarrollo económico, ya que con el crecimiento de la industria, mucha gente se empezó a mudar de sus pueblos a las ciudades, por lo que crecieron los caminos, los automóviles se multiplicaron, aparte del ferrocarril, aparecían las líneas de autobuses; los medios masivos de información como la prensa, el cine, la radio, así como las transmisiones de televisión en la ciudad, abren la comunidad nacional al mundo. Pero también fue tiempo de protestas y peticiones de libertad y de derechos civiles: en 1968, fue escenario de la matanza a los manifestantes de Tlatelolco a pocos días de inaugurarse los Juegos Olímpicos celebrados en México.

Por otro lado se reabrió el debate sobre la economía mexicana y se produjo una apertura y privatización hacia la década de los ochenta. En 1985, varias partes del país fueron sacudidas por un terremoto que dejó miles de muertos y desaparecidos; y un año después, México fue sede del campeonato mundial de fútbol. El 1º de enero de 1994, se levantó en armas el EZLN y en el año 2000 México vivió por primera vez, tras 71 años, la "alternancia" política cuando una alianza de los partidos Acción Nacional y Verde Ecologista de México derrotó al PRI en las elecciones presidenciales.

Durante el año 2006 se da un proceso de crisis en el país debido a la inacción y titubeos del gobierno, así como la polarización social por las elecciones presidenciales cuya contienda se vio envuelta en numerosas polémicas y ataques entre los principales aspirantes a la presidencia de la república.

4.1.1. La música en el México contemporáneo

En el campo de las artes, con la creciente expansión económica que se vivía en los cincuentas, el arte de México se vuelve un poco inestable, además recibió el impulso de varios compositores extranjeros que radicaron en el país después de la II Guerra Mundial; entre ellos figuran de manera prominente Rodolfo Halffter, de origen español, a quien se debe la formalización de la enseñanza de la música serial en el Conservatorio Nacional de Música, es por eso que el folclore pierde importancia y tanto la urbanización como la radio comercial hacen que el nacionalismo desaparezca. Esto provoca también que los compositores, sobre todo los que estaban en proceso de formación, se vieran en crisis de inspiración, ya que el único respaldo que tenían era el de una escuela nacionalista que había desaparecido o bien, ya era obsoleta, por lo que los nuevos compositores vivieron una desorientación hacia muchos estilos que iban emergiendo. Por fortuna, los que ya tenían un camino recorrido, supieron aprovechar esta diversidad sin perder su estilo: Blas Galindo, José Pablo Moncayo, Silvestre

⁵² <http://www.pri.org.mx/estadeturado/index.html>

Revueltas, este último, marcaría la cumbre estilística de la escuela mexicana de composición a su muerte en 1940. Y para mayor fortuna aún, estos grandes compositores fueron la guía para la nueva ola, ya que por ejemplo, Chávez, en plena madurez, fundó su taller de nuevos creadores dirigiéndolo de 1960 a 1964 y dejando discípulos importantes como Héctor Quintanar (1936) quien siguió la continuidad del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música y que inauguró además el Laboratorio de Música Electrónica en ese plantel, en 1971⁵³. Además de Quintanar, compositores como Manuel Enríquez (1926-1994), Joaquín Gutiérrez Heras (1927), Alicia Urreta (1931-1987) y Manuel de Elías (1939) fueron los protagonistas de la ruptura nacionalista con tendencias plurales y hoy ellos pueden ser considerados como “clásicos” de la nueva música mexicana. La generación siguiente consolidó las búsquedas experimentales y de vanguardia con creadores tan importantes como Mario Lavista (1943), Julio Estrada (1943), Francisco Núñez (1945), Federico Ibarra (1946) y Daniel Catán (1949). Los autores nacidos en los años cincuenta continuaron con la apertura hacia nuevos lenguajes y estéticas, experimentando con tendencias híbridas que recrean de nueva forma la música popular urbana y la música étnica de México, como Arturo Márquez (1950), Marcela Rodríguez (1951), Federico Álvarez del Toro (1953), Eugenio Toussaint (1954), Eduardo Soto Millán (1956), Javier Álvarez (1956), Antonio Russek (1954) y Roberto Morales (1958), entre los más destacados⁵⁴. Algunos de estos compositores, junto con otros que nacieron en la década de los sesenta como Gabriela Ortiz (1964), Juan Trigos (1965), presentan obras rasgos neotonales y una emotividad directa que han logrado cautivar a públicos amplios, alejados de los experimentos vanguardistas, siendo tal vez Arturo Márquez uno de los más destacados por el éxito de sus 5 danzones, en especial el Danzón No. 2, el cual es frecuentemente interpretado en las salas de concierto en los últimos años.

Además de estas generaciones, encontramos a varios compositores que podrían ubicarse dentro de una especie de neonacionalismo, debido a su insistencia en cultivar estilos afectos a la música popular mezclados con las nuevas técnicas seriales europeas y las técnicas de música aleatoria.⁵⁵ Entre ellos Mario Kuri Aldana (1931) y Leonardo Velázquez (1935). Algunos autores se aproximaron a una corriente neoclásica de nuevo siglo, como es el caso de Gutiérrez Heras, Ibarra y Catán; otros compositores se inclinaron por una corriente denominada “renacimiento instrumental”, que buscaba nuevas posibilidades expresivas con los instrumentos musicales tradicionales, entre ellos están Mario Lavista y algunos de sus discípulos como Graciela Agudelo(1945), Ana Lara(1959) y Luis Jaime Cortés(1962). Otra experimentación importante ha sido con la música electroacústica y la poderosa influencia de la informática musical a partir de los años ochenta con compositores como Álvarez, Russek y Morales.

Sin dejar de lado la creación de estos compositores, la interpretación también ha sido importante en estas últimas décadas ya que se han fundado importantes orquestas como la Sinfónica del Estado de México (1971) y la filarmónica de la Ciudad de México; además se han inaugurado importantes recintos para ésta música como la sala Nezahualcoyotl en 1976 y en 1980 la sala Ollin Yolistli.⁵⁶ En lo que respecta a los medios de comunicación, la radio ha sido un medio importante de difusión, ya que si

⁵³ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_mexicana_moderna_y_contempor%C3%A1nea

⁵⁴ <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5222-La-m%C3%AAsica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-XX/>

⁵⁵ <http://www.artesonoro.net/electroacustica/electromex.html>

⁵⁶ MORENO RIVAS, Yolanda: La composición en México en el siglo XX. Consejo Nacional para la cultura y las artes. México 1994. pag 98

bien son muy pocas las estaciones, se puede escuchar la emisora de radio Opus de la Ciudad de México, perteneciente al Instituto Mexicano de la Radio, y quién celebró en el 2007 su XXI aniversario. Otra emisora importante es Radio UNAM, quien se ha encargado de abrir nuevos espacios a propuestas de calidad en los campos de las artes plásticas, la danza, la literatura y la promoción y difusión de la cultura desde 1934⁵⁷. La televisión ha sido otro medio de difusión, probablemente menos que la radio pero afortunadamente se encuentra el Canal 22, la emisora de televisión del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del Gobierno de México la cual realizó sus primeras transmisiones en junio de 1993 como televisora pública de carácter cultural⁵⁸.

4.1.2. La música comercial

A mitad de siglo, y con la rápida difusión de la radio y televisión, la música comercial comienza a adquirir importancia y surgen varias corrientes musicales, que para bien o para mal, son parte del desarrollo de la cultura musical en México en estas últimas 5 décadas. A partir de los años cincuenta, esta música empezó a enfocarse en los salones de baile bajo el dominio de músicos de origen caribeño, aunque el bolero también tuvo su esplendor durante esta década con compositores como Agustín Lara. En los 60's el Rock and Roll llegó a México traducido al español siendo el antecedente del Rock mexicano y que se fue desarrollando por medio de la creciente Cultura urbana a finales de los años 60's, revolucionando el pensamiento y el baile en estilo libre de expresión. En los 70's, eventos masivos y festivales nacen, como es el caso histórico del festival Avandaro.

También durante los años 70 se consideró que la música popular más valiosa radicaba en la música de protesta, debido a los movimientos políticos y sociales que el mundo en general observó en esta década. Durante los 80 el panorama musical popular estuvo dominado por baladistas, intérpretes de canciones románticas y pop de autores españoles y mexicanos. A finales de los 80 y con mayor fuerza en los 90 el rock regresó, con la bandera del rock en español, pero esta vez los rockeros crearon un rock mexicano más preocupado con la vida diaria de su entorno que con imitar a músicos de otros países. A finales de los 90's, la música grupera comienza a adquirir importancia y el mariachi en su forma más comercial, se ha modificado para dar lugar a arreglos (mariachi light) y ejecutar canciones más parecidas a una balada que a un son o una canción ranchera⁵⁹.

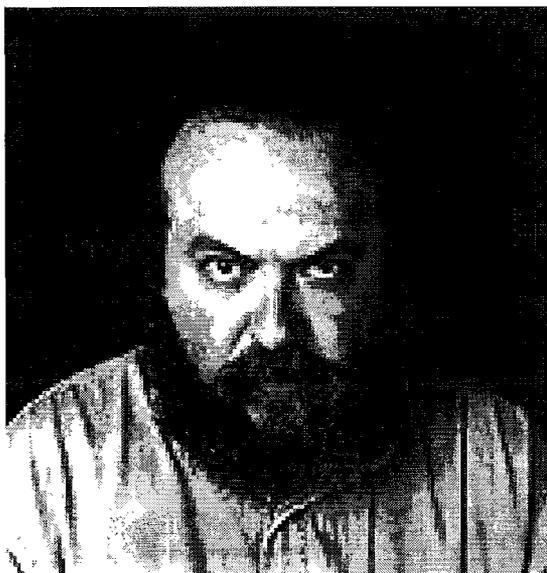
⁵⁷ <http://www.radiounam.unam.mx/htm/historia.htm>

⁵⁸ http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_Canal22

⁵⁹ http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_popular_mexicana

4.2. ASPECTOS BIOGRAFICOS

ERNESTO GARCIA DE LEÓN



Ernesto García de León nació en Jaltipán, Veracruz, cerca de Coatzacoalcos, en julio de 1952. Desde pequeño estuvo interesado en la música, a pesar de que en su familia no hubiera algún músico que lo alentara a seguir los mismos pasos.

Estudió en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y se especializó como concertista de guitarra, tomando clases de guitarra con Alberto Salas y Guillermo Flores Méndez; composición con Juan Antonio Rosado quien lo instruyó en lo referente al pandiatonalismo⁶⁰, la dodecafonía libre y la técnica composicional y con María Antonieta Lozano estudió armonía, además de tomar cursos de composición con Leo Brouwer y Jovi Yuasa⁶¹; posteriormente fue becado para continuar con estudios superiores en el Royal School of Music de Londres en 1978, teniendo la oportunidad también de estudiar en Italia, Francia y España.

Tomó cursos de perfeccionamiento con destacados maestros como Manuel Barrueco, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, Óscar Ghiglia, José Luis Rodrigo y John Williams. Como guitarrista y compositor se ha presentado en distintas ciudades del mundo; entre otros, en el evento con motivo del Premio de Musicología Casa de las Américas en La Habana, Cuba que el mismo fundó junto con otros músicos latinoamericanos⁶²; en Italia se presentó en la Ressegna di Nuova Música; ha participado en el encuentro guitarrístico "A Seis Cuerdas", patrocinado por el Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos, la Fundación Rockefeller, la Fundación Cultural Bancomer y el FONCA. También ha participado en el Foro Internacional de Música Nueva: La guitarra hoy y La guitarra en México, de Radio UNAM; así como en el Primer Encuentro de Guitarra Cubano-Mexicano y se ha presentado en el XV y el XVIII Festival Internacional Cervantino.

⁶⁰ Término sugerido por el compositor que consiste en iniciar con una estructura tonal sin alteraciones, para después alejarse y al final regresar al punto de partida.

⁶¹ Moreno García, José Antonio. *Notas al programa* (opción de tesis), ENM, UNAM, México, 2003, p.76.

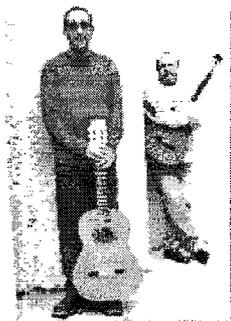
⁶² <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=3&fecha=2006-07-11>

Su obra musical se ha publicado en Nueva York, por Mel Bay Publications Inc., dentro de las Ediciones Michael Lorimer y se han editado varios discos con su obra. Es miembro de la American Society of Composers, Authors and Publishers ASCAP, desde 1984 en la ciudad de Nueva York, y pertenece a la Broadcast Music, Inc. BMI, es también miembro fundador del *Premio de Musicología Casa de las Américas* en la Habana. En México forma parte de la Academia de Etnomusicología de la Escuela Nacional de Música. Se ha desempeñado también como coordinador de las academias de guitarra y de composición en la Escuela Superior de Música del INBA. Actualmente imparte clases en el Conservatorio de Música del Estado de México.⁶³

La mayor parte de su obra está destinada para la guitarra, pero en su catálogo también incluye música para clavecín, música de cámara para diversos instrumentos, conciertos y obras para orquesta sinfónica. Conociendo profundamente la música popular mexicana por sus labores de etnomusicología, y por su estudio de las formas clásicas y contemporáneas, incluye gran variedad de ritmos y melodías en sus composiciones para guitarra y de concierto, además como buen veracruzano, toda su música tiene como raíz el son jarocho y la rumba, y como un soporte, la música caribeña.⁶⁴

En cuanto a su manera de componer, García de León comenta: "Tengo muchas maneras de proceder ante la composición, a veces mis obras nacen de la improvisación, otras directamente sobre el papel con mi guitarra en mano y algunas más sobre el piano, instrumento que utilizo como herramienta cuando tengo que escribir para varios instrumentos u orquesta. También hago diferentes mezclas de todo lo anterior, donde siempre se involucran por igual la inspiración y el conocimiento".⁶⁵

En 1999, durante el Festival Internacional de Música Contemporánea que se celebró en La Habana, Cuba, nació el dúo García de León – Mariña, con el guitarrista Fernando Mariña, donde cuentan con un repertorio tradicional desde el Renacimiento hasta lo contemporáneo, presentándose así, en diversos foros de Latinoamérica.⁶⁶ En el año 2006, en la ceremonia inaugural del 9º Concurso y Festival Internacional de Guitarra de Taxco se le entregó a García de León una presea, un estímulo económico y un pergamino en el que se reconoce su obra musical⁶⁷.



Duo García de León-Mariña

⁶³ <http://www.enca.gob.mx/enca/nuevo/diarias/240999/laguitar.html>

⁶⁴ http://www.arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html

⁶⁵ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2005/11feb/ernesto.htm>

⁶⁶ http://www.arts-history.mx/feeds/ilce/noticiario.php?id_notia=01032005160821

⁶⁷ <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=3&fecha=2006-07-11>

4.3. ANALISIS DE LA SONATA No.1 LAS CAMPANAS DE ERNESTO GARCIA DE LEON

4.3.1 La evolución de la sonata

Previamente di algunos antecedentes de la sonata, ahora profundizaré un poco más sobre esta forma musical que se elaboró en el siglo XVII, inspirándose en las obras instrumentales en boga, especialmente en la suite, agrupando transcripciones de danzas de moda escritas en la misma tonalidad y generalmente ordenadas como *preludio*, *alemanda*, *courante*, *zarabanda* y *giga*. Había 2 tipos de sonata: sonata da chiesa y sonata da camera, la primera se interpretaba en los oficios religiosos inspirándose en el repertorio polifónico y la segunda amenizaba la vida de la corte con un carácter netamente coreográfico.

Los primeros creadores de la Sonata fueron, por mencionar algunos, Giovanni Legrenzi, Vitali, Basani, y Arcangelo Corelli, éste último sintetizó los dos estilos anteriores. Con la evolución del arte, el espíritu italiano de la sonata se esparció por Europa, en Francia por ejemplo, perpetuó la tradición de la sonata para violín y en Alemania, gracias a Bach, se inclinaron por la sonata para clave. Hacia 1740, sedujo a los austriacos ampliando sus límites con las estructuras adoptadas por Mozart y Haydn, estructurando la sonata con tres o cuatro movimientos, llevando el primero la *Forma sonata* que consta de una exposición de dos temas, un desarrollo y una reexposición.

Beethoven transformó la sonata haciendo movimientos más extensos y cuyos temas están ampliados hasta convertirse en frases melódicas o rítmicas muy contrastadas dando a la obra un carácter dramático. En la época romántica, Chopin, Schumann, Liszt y Brahms, ampliaron las dimensiones de la sonata, haciéndola más virtuosa. A partir de 1850, se dio un retorno a las fuentes y Debussy, Ravel y otros colegas post-románticos aportaron a la sonata la utilización de las formas cíclicas.

El paso de la sonata al mundo moderno se combinó con las aportaciones del folclore que aportaban los países escandinavos, Europa central, España e inclusive los músicos negros norteamericanos. Compositores como Bartok consideró los temas populares de su país como un material sonoro junto con la escritura tradicional de la sonata. Finalmente Schonberg y Pierre Boulez dieron nuevas posibilidades a la sonata, y es que esta forma musical sigue siendo la principal representante del arte instrumental⁶⁸.

Sonata no.1 “*Las campanas*”

En cuanto a la sonata para guitarra de Ernesto García de León, ésta constituye una de las más brillantes expresiones de la guitarrística mexicana, a la fecha a compuesto 4 sonatas para este instrumento. Esta primera sonata fue terminada en febrero de 1982 y estrenada el mismo año por el guitarrista Marco Antonio Anguiano en la sala Carlos Chávez. García de León grabó esta sonata en el año de 1988 en su disco “*Del crepúsculo*”

4.3.2. Análisis estructural

Rubén Ortiz, comentarista de Radio Educación hizo el siguiente comentario respecto a la sonata de *Las campanas* el día 8 de agosto del año 1982: “*De principio a fin* y

⁶⁸ Gran Enciclopedia Larousse. Ed. Planeta, España 1990. Tomo 21, pag. 10323

durante toda la obra, el compositor establece un discurso musical congruente con temas melódicos enmarcados dentro de una gran riqueza rítmica y en un contexto armónico enriquecedor, sin transgredir los requerimientos de la forma sonata. Destacan un estupendo andante en el segundo tiempo, muy expresivo y fiel al espíritu del canto mexicano, así como el brillante empleo de los ritmos danzarios o "sones" de la zona del sotavento veracruzano, empleados en el allegro del tercer tiempo con gran virtuosismo."

Diálogos criollos

Combinando los compases 3/8 y 2/8 en el tema inicial, es así como García de León inicia este primer movimiento titulado *Diálogos criollos* en una clara forma sonata. El tema A es iniciado con una disonancia de tritono y semitono de las notas: mi, la# y si, (fig.31) mismas que aparecerán a lo largo de la sonata.

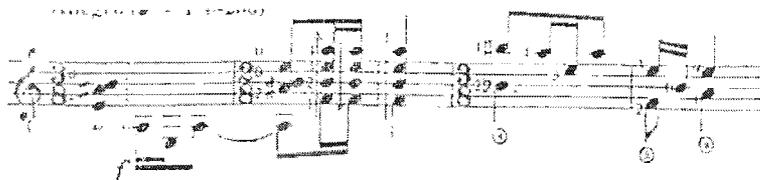


fig. 31

El tema B inicia en el compás 24 con el mismo material del tema A para posteriormente variarlo y hacer un juego melódico donde la figura rítmica negra-octavo () abunda en esta sección. En el compás 51 y manteniéndose en 3/8 inicia un puente que desembocará, primero a la repetición de la exposición y luego al desarrollo de este movimiento. El puente se desarrolla en contrapunto donde la melodía del bajo sube por semitonos (fig. 32)



fig. 32

En el compás 75 inicia el desarrollo, y es aquí donde se presenta el primer repicar de las campanas, mientras que una segunda voz la acompaña con un ostinato de negra-octavo, y 5 compases después aparece una tercera voz, misma que apareció en el puente antes mencionado, solo que 2 octavas abajo (fig. 33)



fig. 33

En el motivo que inicia en el compás 100, se nota una inclinación a la tonalidad de Re mayor y posteriormente a La mayor, en este motivo a 2 voces, la voz aguda se

desarrolla con un ritmo de negra octavo ($\frac{1}{8}$), y la voz grave con una rítmica de tresillos-negra octavo ($\frac{1}{8}$) (fig. 34). En el compás 111 aparece un segundo campaneo y en compás 127 el tercero y en donde los rasgueos juegan un papel importante sirviendo como puente entre estos dos repiqueos

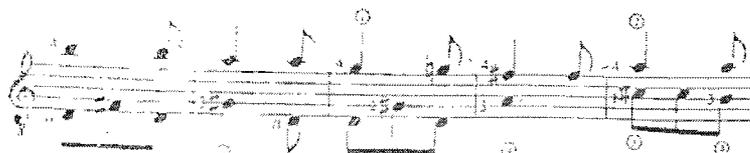


fig. 34

En el compás 155 hace presencia nuevamente el mismo puente del compás 51, solo que esta vez desembocará en la re-exposición que inicia en el compás 173. ya en el compás 215 aparece nuevamente el puente, solo que una quinta abajo y funcionado como coda para así, finalizar este movimiento.

A continuación expongo una estructura general de los *Diálogos criollos*, sin embargo, por la complejidad armónica del primer y tercer movimiento, es difícil definir una tonalidad debido a los constantes cambios cromáticos que se presentan por lo que en esta ocasión omitiré el área tonal

| Compás | 1-23 | 24-50 | 51-74 | 75-154 | 155-172 | 173-214 | 215-236 |
|------------|-----------|-------------|--------|------------|---------|-------------------|---------|
| Estructura | A expo | B sición | puente | Desarrollo | puente | re- exposición | Coda |

Canción

Es el segundo movimiento de esta sonata, con una estructura A B A y en un compás de 3/4 en la parte A y de 2/4 en la parte B. Inicia el tema de manera anacruzica con dos octavos y llevándola a una blanca en el tiempo fuerte, continuando con esta rítmica la línea melódica (fig.35)



fig. 35

Los primeros compases de esta sección se caracterizan por su atonalidad y conservando el tritono y semitono de mi, la# y si que iniciaba el movimiento anterior, sin embargo esta atonalidad se ira definiendo a Do mayor para posteriormente en el compás 12 module a Mi mayor (fig. 36)

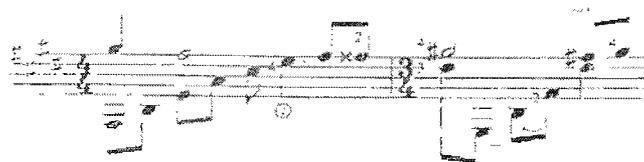


fig. 36

La voz grave lleva un papel importante en esta sección ya que va rellenando los espacios de la otra voz, enriqueciendo enormemente esta parte A y logrando desde un principio el carácter melancólico que desde el inicio sugiere el autor.

La parte B sigue manteniéndose en Mi mayor y la línea melódica lleva un carácter lejano y triste acompañado por un arpeggio y que rítmicamente hace que esta sección se desarrolle en dieciseisavos (fig. 37)

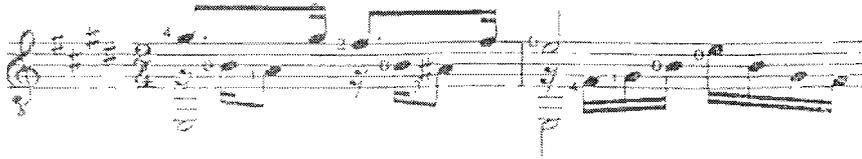


fig. 37

En el compás 68 inicia un puente que mas tarde desembocará nuevamente a la parte A, en este puente se modula en 2 ocasiones, la primera en el compás 75 a Sol mayor y la segunda en el compás 80 a Re mayor.

A continuación la estructura general de la *Canción*:

| Compás | 1-33 | 34-88 | rep. 1-33 |
|------------|----------------|----------|-----------|
| Estructura | A | B | A |
| Tonalidad | Atonal – C – E | E - G- D | |

Son

Son es el tercer y último movimiento de esta sonata, con la indicación desde un principio de un compás combinado (6/8 - 3/4) y nuevamente con el mismo tritono-semitono mi-la#-si solo que esta vez de manera melódica, iniciándose así el primer tema (fig. 38), mismo que se desarrollará en 4 diferentes maneras, siendo esta la sección A

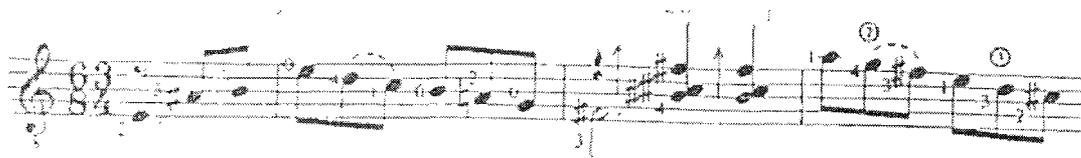


fig. 38

La sección B inicia en el compás 48 caracterizándose principalmente por su biritmia de 3 contra 2 (fig.39) y tomando elementos del movimiento anterior.

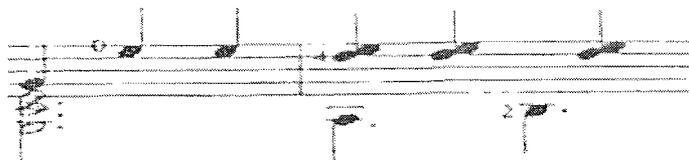


fig. 39

Posteriormente se desarrollaran las secciones C y D donde abunda la biritmia de 3 contar 2, además se siguen tomando fragmentos de los movimientos anteriores. La parte E se caracteriza por ser la sección más ágil y donde se presenta el clímax del movimiento debido a sus fuertes rasgueos que van de menos a más y en donde además los acordes se van abriendo hasta su limite en un triple forte (fig.40)

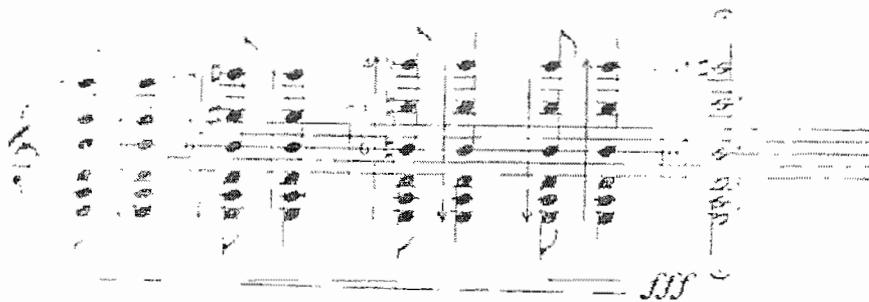


fig.40

Después vuelve a repetir el motivo melódico inicial, solo que esta vez se desarrollará de manera diferente,



fig. 41

A continuación la estructura general del *Son*:

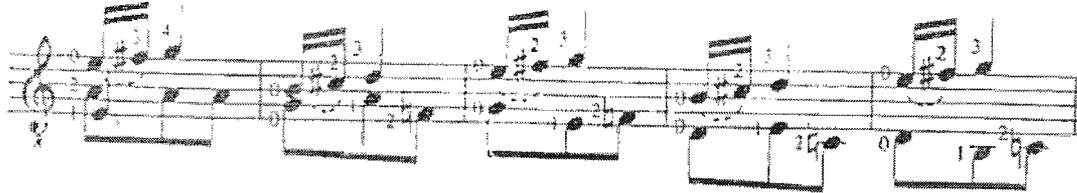
| Compás | 1-47 | 48-77 | 78-104 | 105-151 | 152-174 | 175-213 | 214-222 |
|------------|------|-------|--------|---------|------------|---------|---------|
| Estructura | A | B | C | D | E (puente) | A | Coda |

4.4. SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS PARA LA SONATA “LAS CAMPANAS” DE ERNESTO GARCIA DE LEON

En cuanto a la sonata “Las campanas” de García de León, tenemos una edición editada por Michael Lorimer, la cual parece ser la única disponible.

A continuación, algunas sugerencias interpretativas:

1.- Sugiero desmenuzar ciertos pasajes musicales, en especial del primer movimiento donde se hace el juego melódico entre dos voces, como lo veremos en el ejemplo 1, por lo que es importante tocarlas e manera separada y poder resaltar su riqueza melódica.



2.- Es de gran importancia estudiar las pequeñas escalas que se presentan, ya que aunque en un inicio parezcan sencillas, por la agilidad rítmica de la obra pueden resultar engañosas y nos hagan tropezar sobre todo cuando toquemos la obra a tempo, en especial en el primer movimiento.

3.- Por ser una obra contemporánea y disonante, será de gran utilidad tocar los discursos musicales cerca del puente para lograr un sonido brillante y resaltar sobre todo la parte melódica. Así mismo realizar prácticas con sonido bastante fuerte (*ff*) para asegurar una pulsación clara.

4.- De ser posible, sugiero escuchar esta obra tocada por el mismo compositor en su disco “Del crepúsculo”

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En relación a lo que señale en la introducción, quiero finalmente comentar que el proceso de búsqueda y entendimiento con la obra y el autor pueden convertirse en un largo camino. El pensar que por fin le sacamos todas las posibilidades a la obra es truncarnos todavía un largo camino de sorpresas que sin lugar a dudas nos podemos llevar. Y es que no es suficiente conformarnos con lo que encontramos en las partituras, en el estudio del análisis y en los libros históricos, hay que abrirnos a nuevas posibilidades como pueden ser las diferentes propuestas de cada intérprete, conocer su punto de vista, su perspectiva y lo que puede ofrecer. Esto nos puede abrir otras puertas, y es que me doy cuenta que este proceso de titulación en el que me encuentro es el inicio de un camino hacia el quehacer profesional.

Por ello creo que es necesario también la experimentación y la exploración en el instrumento, romper un poco las reglas y confiar un poco más en nuestra intuición y musicalidad a la hora de interpretar, y es que si bien importante poner atención a la posición del instrumento, la técnica, las uñas, el sonido, el tempo, el ritmo, el volumen, etc; me he dado cuenta en estos meses, que podemos crear cosas interesantes dejando a un lado la formalidad y la rigidez con la que se nos ha enseñado, dejar en la libertad la música para jugar un poco con el instrumento y la obra. Y que junto con las bases académicas que hemos aprendido, se pueden crear cosas interesantes y mucho más expresivas.

Pero también debo tener en cuenta la exploración del contexto histórico de cada uno de los compositores, para encontrar ciertas verdades en cuanto a los principios socio-políticos, culturales y religiosos y que de los cuales surgen en los compositores las obras que finalmente representan dicho contexto. En la misma forma, observar detenidamente los aspectos biográficos de cada compositor y que sumado al análisis musical respectivo de cada obra, sin duda me llevará a poder entenderla en tiempo y estilo y como consecuencia, mejorar la interpretación de las citadas obras que conforman el programa que presento.

Por todo esto, creo que he logrado satisfactoriamente cumplir con los objetivos señalados en la introducción, y aunque estoy conciente de que falta mucho, he logrado entender mas mi repertorio y por lo mismo mi interpretación, que eso es a fin de cuentas, el objetivo de mi formación musical, sin embargo será necesario el continuar esta idea de acercamiento a la obra y compositor a través de todos los puntos propuestos.

Es importante no titubear, tener una actitud de búsqueda y no conformarse con lo establecido ya que siempre podemos encontrar algo, si no nuevo si diferente: en cada historiador, maestro, intérprete, alumno, analistas, etc. y no quiero referirme a un algo particular, todo va relacionado: historia, biografía, análisis, técnica, sensibilidad, interpretación; y nuestra responsabilidad final será no descuidar ninguna de ellas.

Finalmente espero que el presente trabajo aporte algunas ideas y sea útil al guitarrista ejecutante, a partir de mis sugerencias y experiencias personales a lo largo de estos años.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALAIN, Olivier: Bach. Ed Espasa-Calpe S.A. Madrid 1981
- ALCAZAR, Miguel. Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. Ed. CONACULTA, México 2000.
- BOYD Malcolm y CARRERAS Juan José: La música del siglo XVIII. Ed. Cambridge University Press. Madrid 2000
- BUKOFZER, Manfred: La música en la época barroca. Ed. Alianza Música, Madrid 1994.
- CASARES Rodicio, Emilio: La música en el Barroco. Oviedo 1977
- CASARES Rodicio, Emilio: Música y actividades musicales. Ed. Everest, España.
- Diccionario de la Música española e hispanoamericana. Director y coordinador Emilio Cásares Rodicio 2002.
- DOWNS, Philip: La música clásica ed. Akal, Madrid 1980
- Enciclopedia Salvat de la Música, tomo IV. Ed. Salvat, Barcelona 1967
- FLEMING, William: Arte música e ideas. Ed. McGraw-Hill, México 1999
- FORKELL, J.N.: Juan Sebastián Bach. Ed. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1949
- FRISCH, Uwe: Trayectoria de la música en México. UNAM
- GEIRINGER, Kart: Johann Sebastián Bach: Culminación de una era. Altalena Editores S.A.
- GEIRINGER, Kart: La familia de los Bach. Ed Espasa-Calpe S.A. Madrid 1962
- GONZALES, Ruiz Nicolás: Dos músicos geniales. Ed Cervantes, Barcelona 1952
- Gran Enciclopedia Ilustrada Círculo. Volumen 2. Ed. Círculo de Lectores España 1984
- Gran Enciclopedia Larousse. Ed. Planeta, España 1990.
- JEFFERY, Brian: Fernando Sor, Composed and guitarist. Ed. Tecla, USA
- KOLNEDER, Walter: Guía de Bach. Ed. Alianza, Madrid 1996
- MALMSTROM, Dan.: Introducción a la música mexicana del siglo XX. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1977

- MARTIN, Moreno Antonio: Historia de la Música Española 4. Siglo XVIII. Ed. Alianza Madrid 1985.
- MAYER – SERRA, Otto: Panorama de la música mexicana. Ed. Fondo de Cultura Mexicana, México 1941
- MONCADA. García Francisco: Grandes músicos mexicanos.
- MORENO GARCÍA, José Antonio. *Notas al programa* (opción de tesis), ENM, UNAM, México, 2003
- MORENO Rivas, Yolanda Rostros del nacionalismo en la Música Mexicana. Ed. UNAM ENM. México 1995
- Nueva Enciclopedia Temática. Ed.Cumbre, México 1988
- ORTA Velásquez Guillermo, Breve historia de la música en México Ed. Porrúa, México 1970
- PAULY, Reinhard G.: La música en el periodo clásico ed. Victor Leru, Buenos Aires 1980
- PESTELLI, Giorgio: La época de Mozart y Beethoven. Edición española
- STIMPSON, Michael: La guitarra, una guía para estudiantes y profesores. Ed. Rialp. Madrid.
- ULRICH Rühle: Locos por la música. Ed.Alianza, Madrid 2004
- ZAMACOIS, Joaquín: Curso de formas musicales. Ed.Labor, España 1960.

Paginas electrónicas:

- <http://dgenp.unam.mx/planteles/p5/paginas/josevasconcelos.html>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco>
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_mexicana_moderna_y_contempor%C3%A1nea
- http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_popular_mexicana
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Mexico>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Napoleon>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Porfirio_D%C3%ADaz
- http://es.wikipedia.org/wiki/Reforma_Protestante

- <http://es.wikipedia.org/wiki/Sonata>
- <http://www.artesonoro.net/electroacustica/electromex.html>
- http://www.arts-history.mx/de_hito_en_hito/garcia.html
- http://www.arts-history.mx/feeds/ilce/noticiario.php?id_nota=01032005160821
- http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_Canal22
- <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/240999/laguitar.html>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2005/11feb/ernesto.htm>
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/index.php?indice=3&fecha=2006-07-11>
- <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5222-La-m%FAstica-mexicana-de-concierto-en-el-siglo-XX/>
- <http://www.pri.org.mx/estadetulado/index.html>
- <http://www.radiounam.unam.mx/htm/historia.htm>

Discografía:

- Bach: The tour lute suites. John Williams, guitar. Disco compacto 1975 CBS Records.

ANEXOS

SUITE

BWV 996

(In E minor)

Edited for Guitar by Frank Koonce

Johann Sebastian BACH

Praeludio

⑥ = D

Passagio

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

Presto

Musical staff 1, measures 1-6. Includes fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a trill-like figure labeled II₃.

Musical staff 2, measures 7-12. Includes fingering numbers and a trill-like figure labeled II₄.

Musical staff 3, measures 13-18. Includes fingering numbers and a trill-like figure labeled II₅.

Musical staff 4, measures 19-24. Includes fingering numbers and a circled measure number 25.

Musical staff 5, measures 25-30. Includes fingering numbers and a trill-like figure labeled V₁.

Musical staff 6, measures 31-36. Includes fingering numbers and trill-like figures labeled II₆, III₅, II₇, and II₇.

Musical staff 7, measures 37-42. Includes fingering numbers and trill-like figures labeled II₇ and III₇.

5. Original

See page xiii.
"The Mordent," Example 12

6. See page xiii, "17-18 String Ornament."

10. See page xiii, "The Mordent," Examples 11a and 11b

11. The editors of the *NBA* conclude that the \flat in beat two and the \flat in beat three should be natural, as shown in the present edition; whereas the editors of the *BGA* thought they should be sharp. In the first edition of this publication they were also indicated as being sharp, as shown below. The confusion stems from the Walther manuscript that has an initial \sharp and \sharp in beat one, but no sharp signs in the remainder of the measure. It must be understood that in Baroque notation practices, accidentals usually apply only to the note they immediately modify. Thus, if a sharp is intended to modify a note twice in one measure, the \sharp sign will be written twice. The exception is when a note is immediately re-bowed without any intervening notes.

14. (continued)

Ossia (as found in many guitar editions)

There is also an E in the tenor voice of beat three, as shown in this example, that is omitted in the present edition for technical considerations.

15. Original

Allemande

Musical staff 1: Treble clef, G-clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with various ornaments and a bass line with fingerings. A circled '2' is above the staff, and circled '5' and '6' are below it. A bracket labeled 'IV₆' spans the latter part of the staff.

Musical staff 2: Continuation of the melodic and bass lines from the first staff, featuring similar ornamentation and fingerings.

Musical staff 3: Continuation of the piece, showing a circled '5' above the staff and circled '4' and '3' below it.

Musical staff 4: Continuation of the piece, featuring a circled '3' above the staff and circled '5' below it. A bracket labeled 'VII₆' is positioned above the staff.

Musical staff 5: Continuation of the piece, showing a circled '2' above the staff and circled '4' and '3' below it. A bracket labeled 'IV₆' is positioned above the staff.

Musical staff 6: Continuation of the piece, showing a circled '3' above the staff and circled '4' and '3' below it. A bracket labeled 'II₆' is positioned above the staff.

11

12

13

11 Original

12 Original

12 Interpretation

(The "mixed" fingering facilitates the trill.)

13 Original note durations

(Also see 17-19)

15 Original

18 Original

Alternative solutions:

or

or

Courante

The musical score for 'Courante' is written on seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings include asterisks (*) above notes, wavy lines above notes, and Roman numerals (II, IV, II) with horizontal lines above the staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

1. Original

Set base VI, I sample 5

14-15 Original

16. Original

5. Interpretation

Alternative solution

19. Original

7. Interpretation

11. Original

21. Interpretation

Sarabande

The image displays a musical score for a piece titled "Sarabande". The score is written on six staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a slow, melodic line with various ornaments and phrasing. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody, featuring a double bar line and a fermata. The third staff includes a section marked "II" and a fermata. The fourth staff has a section marked "II1" and a fermata. The fifth staff features a section marked "V1" and a fermata. The sixth staff includes a section marked "V2" and a fermata. The score is annotated with various symbols, including asterisks, double asterisks, and Roman numerals, which likely indicate specific performance techniques or structural markers. The overall style is that of a classical or romantic-era sarabande.

VI, IV, *

This musical staff features a sequence of notes and chords. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there are markings for Roman numerals VI and IV, and an asterisk (*). A slur covers the notes from G4 to C5. Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 8 is located below the bass clef notes.

II₆

This musical staff continues the sequence. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there is a Roman numeral II₆ with a horizontal line extending across the staff. Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 6 is located below the bass clef notes.

1 2 1 4 0

This musical staff continues the sequence. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there is a sequence of numbers: 1, 2, 1, 4, 0. Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 5 is located below the bass clef notes.

4 3 1 4

This musical staff continues the sequence. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there is a sequence of numbers: 4, 3, 1, 4. Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 1 is located below the bass clef notes.

IVII II₅

This musical staff continues the sequence. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there are Roman numerals IVII and II₅. Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 3 is located below the bass clef notes.

040 *

This musical staff continues the sequence. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, there is a Roman numeral 040 and an asterisk (*). Below the staff, there are bass clef notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1. A circled number 1 is located below the bass clef notes.

Bourrée

The musical score consists of seven systems, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used to group notes across measures. Fingering numbers (1-4) are placed above or below notes to indicate fingerings. Dynamic markings like ff (fortissimo) and hff (fortissimo) are present. Some measures contain circled numbers (1, 2, 3, 4, 6) which likely refer to specific measures or techniques. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Giga

The first system of musical notation consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a treble clef and a sharp sign. The music features a series of eighth notes and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

The second system continues the musical piece. It includes a circled '2' above the staff and a circled '5' below the staff. The notation is dense with sixteenth notes and includes various fingerings and slurs.

The third system of musical notation shows further development of the piece. It features a variety of note values and rests, with some notes marked with slurs and accents.

The fourth system includes a circled '11' above the staff. The notation continues with complex rhythmic patterns and slurs.

The fifth and final system of musical notation on this page. It concludes with a double bar line and includes various musical markings such as slurs and accents.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings. A circled number '4' is present below the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a circled number '4' below it. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings. A circled number '4' is present below the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with notes and rests. The lower staff contains a bass line with notes and fingerings.

11

VII₆

V₃-

II₃

IV₂

II₄

II₃

II₃

II₃

16

⑤

⑤

② ③

④

④

INTRODUCTION

et Variations

sur un Thème de Mozart

Composées et Dédicées

À CH. SOR

Par son Frère

FERDINANDO SOR.

Œuv. 9. Prix 3.^{fr}

A PARIS

Au Bureau du Journal de Violon, Chez MEISSONNIER, Rue Montmartre, N^o 162.

Et A TOULOUSE, Chez MEISSONNIER Aîné et Comp^{te}, M^{str} de Musique, Rue S^t Rome, N^o 27.

Introduction and variations on a theme by Mozart
Introduktion und Variationen über ein Thema von Mozart
Introducción y variaciones sobre un tema de Mozart



Revised and arranged by
Revidiert und angeordnet von
Revisión y arreglos de
Narciso López

Fernando Sor
opus 9

Andante largo

INTRODUCTION

Andante moderato

THEME

Musical notation for the first system of the 'THEME' section, measures 1-7. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, the letters 'i m i m i m i' are written, corresponding to the notes. Above the staff, there are some markings: '11' above measure 1, '11' above measure 2, and '11' above measure 3. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 2, and '11' in a circle above measure 3. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 2, and '11' in a circle above measure 3.

Musical notation for the second system of the 'THEME' section, measures 8-15. The notation continues with eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, there are some markings: '11' above measure 8, '11' above measure 9, and '11' above measure 10. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 8, and '11' in a circle above measure 9. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 8, and '11' in a circle above measure 9.

Musical notation for the third system of the 'THEME' section, measures 16-23. The notation continues with eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, there are some markings: '11' above measure 16, '11' above measure 17, and '11' above measure 18. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 16, and '11' in a circle above measure 17. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 16, and '11' in a circle above measure 17.

Musical notation for the fourth system of the 'THEME' section, measures 24-31. The notation continues with eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, there are some markings: '11' above measure 24, '11' above measure 25, and '11' above measure 26. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 24, and '11' in a circle above measure 25. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 24, and '11' in a circle above measure 25.

Musical notation for the fifth system of the 'THEME' section, measures 32-39. The notation continues with eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, there are some markings: '11' above measure 32, '11' above measure 33, and '11' above measure 34. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 32, and '11' in a circle above measure 33. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 32, and '11' in a circle above measure 33.

Musical notation for the sixth system of the 'THEME' section, measures 40-47. The notation continues with eighth and quarter notes. Fingering numbers (1-4) are indicated above the notes. Below the staff, there are some markings: '11' above measure 40, '11' above measure 41, and '11' above measure 42. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 40, and '11' in a circle above measure 41. There are also some circled numbers: '11' in a circle above measure 40, and '11' in a circle above measure 41.

VAR. I

Musical notation for measures 48-53. The piece is in G major and 4/4 time. Measure 48 starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody is written in a single staff with a guitar-style bass line below. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include *m* (mezzo) and *f* (forte). A section marker **II** is placed above the staff at measure 51.

51

Musical notation for measures 54-59. The notation continues from the previous system. Measure 54 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody and bass line are shown with various fingerings and dynamics. A section marker **II** is placed above the staff at measure 51.

54

Musical notation for measures 60-65. The notation continues from the previous system. Measure 60 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody and bass line are shown with various fingerings and dynamics. A section marker **IV** is placed above the staff at measure 64.

59

Musical notation for measures 66-71. The notation continues from the previous system. Measure 66 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody and bass line are shown with various fingerings and dynamics.

62

Musical notation for measures 72-77. The notation continues from the previous system. Measure 72 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody and bass line are shown with various fingerings and dynamics.

Poco meno mosso

a)

VAR. II

69

77

Poco più mosso

IV

VAR. III

93

b) b)

a m a m m a m a a

83

VIII IX VII

rit.

Piu mosso

VAR. IV

(1) m (2) m

IX

93

101

a) IX

107

110

VAR V

Musical notation for VAR V, measures 112-117. The piece is in 2/4 time and E major. It features a sequence of chords and melodic lines with fingerings (1-4) and accents. Above the staff, there are rhythmic markings: a pair of eighth notes with a '+' sign, followed by a quarter note with a '+' sign, and then a sequence of eighth notes with '+' signs: m, i, a, m, i, a.

a)

b)

115

Musical notation for measures 115-117, variant a). It continues the sequence from VAR V with similar chordal and melodic structures and fingerings.

118

Musical notation for measures 118-121, variant c). It continues the sequence with similar chordal and melodic structures and fingerings. Above the staff, there are rhythmic markings: m, i, a, i, m.

c)

Musical notation for measures 122-125. It continues the sequence with similar chordal and melodic structures and fingerings.

b)

123

Musical notation for measures 123-126, variant b). It continues the sequence with similar chordal and melodic structures and fingerings.

c)

19

127

Musical notation for measures 127-130. It concludes the sequence with similar chordal and melodic structures and fingerings.

128

а) V

131

134

V. II

b)

137

b)

140

b)

с)

arm V

143

pp

p

146

d)

VII

c)

f

p

МАТЕРИАЛ
САЛЕ ДЕ
ДИДИЦИОН

Sonatina meridional

Clas. _____
Adquis. 7-57
Proced. _____
Fecha _____
Red. 54
Manuel M. Torrec

Adaptado para la Guitarra por A. Segovia

I Campo

6 en Re **Allegretto**

The musical score for "I Campo" is written for guitar in G major and 3/4 time, marked "Allegretto". It consists of seven staves of music. The notation includes various guitar-specific elements such as fingering numbers (1-4), breathes, and dynamic markings like *pizz.*, *p*, *f*, *sf*, and *cedendo un poco*. The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (1-6) indicating specific fingering or breathes. The piece concludes with a *poco* marking and a *cedendo un poco* instruction.

a tempo

p con grazia

CII.....

poco più lento

pp

CII.....

CIII.....

a tempo

animando e cresc.

CIII.....

CII.....

CII.....

CIII.....

CII.....

CIII.....

CIV.....

CIV.....

CII.....

CII.....

CIII.....

CII.....

CIII.....

C II

arrimando

f

C III C II C III C I C II C III C I C III C V C III

p

cresc.

C V C V C V C III

cedendo poco

a tempo

f

f

f

pizz.

Il Copla

6 en Ré Andante

p

C.II.....

C.III..... C.I..... C.II.....

animandu *pesante*

C.I..... C.II.....

p subito *cresc.*

C.III..... C.V.....

animando poco

a tempo C.III..... C.IV.....

ritard.

a tempo C.II.....

p

C.III.....

flexible *espressivo*

C.II-III.....

trancuillo *sonoridad retardada* *sonoridad metálica*

III Fiesta

Allegro con brio

rasgueado

ff

ritmico

rallento

p

destacado con humor

ff marc

p con dulzura

p con dulzura

robusto

C V

C IV

p

mf ironica

con calor

con calor

claras ambas voces

cediendo un poco

rasgueado

I marcado la parte inferior

rasgueado

mf

ff rasgueado

③ ④ ⑤ ⑥

C.IV. ① ② ③ ④

C.III. C.II. C.I. 0 1 2 3

f 1 2 3 4 1/2 C.I. *lejano y humorístico*

f apasionado 1 3 4 3 2 1 *f apasionado*

p 2 4 2 1 2 *metallico* *lochissimo*

metallico *p crescendo* *ff* 3 4 3 1 4 2 *ligero*

① ② ③ ④ *rall molto* *fff* *poco*

for Violin & Piano

LAS CAMPANAS (THE BELLS)

Sonata I

I. Diálogos Criollos (Creole Dialogues)

Ernesto García de León

Op. 15

Allegro $\text{♩} = 176-200$

dolce

The musical score is written for Violin and Piano. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is marked with several performance instructions: *dolce* at the beginning, *f* (forte) in the second staff, *mp* (mezzo-piano) in the third staff, *p* (piano) in the fourth staff, *mf* (mezzo-forte) in the fifth staff, *lamb* (lento) in the sixth staff, *mf* in the seventh staff, and *p* in the eighth staff. The tempo is marked as Allegro with a metronome marking of 176-200. The score also features various fingering and bowing indications, such as slurs and accents.

These mean that the note is optional, unless specified otherwise.

sonoro

shout

mf

First musical staff with treble clef, containing a melodic line with various note values and rests. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning.

poco rall.

Second musical staff with treble clef, continuing the melodic line. A dynamic marking of *poco rall.* is present towards the end of the staff.

poco rall.

Third musical staff with treble clef, featuring a more complex melodic line with some slurs. A dynamic marking of *poco rall.* is present towards the end of the staff.

dolce

Fourth musical staff with treble clef, containing a melodic line with some slurs. A dynamic marking of *dolce* is present at the beginning.

Fifth musical staff with treble clef, continuing the melodic line with various note values and rests.

Sixth musical staff with treble clef, featuring a melodic line with some slurs and dynamic markings.

sfz

Seventh musical staff with treble clef, containing a melodic line with some slurs. A dynamic marking of *sfz* is present at the beginning.

mf

Musical staff with notes and chords. Dynamics: *mf*

Musical staff with notes and chords.

stacc. *rall.*
mf

Musical staff with notes and chords. Dynamics: *mf*. Performance markings: *stacc.*, *rall.*

mf *rall.*

Musical staff with notes and chords. Dynamics: *mf*. Performance marking: *rall.*

mp

Musical staff with notes and chords. Dynamics: *mp*

rall.

Musical staff with notes and chords. Performance marking: *rall.*

Allegro

Musical staff with notes and chords. Dynamics: *Allegro*

mp *sonoro*

This musical staff features a series of chords and melodic lines. The dynamics are marked *mp* and *sonoro*. The notation includes various note values and rests.

mf *crisc.* *f*

This musical staff continues the piece with a dynamic progression from *mf* to *crisc.* (crescendo) and finally *f*. The notation includes various note values and rests.

trionfal

This musical staff is marked *trionfal* (triumphant). The notation includes various note values and rests.

f

This musical staff features a series of chords and melodic lines. The dynamics are marked *f*. The notation includes various note values and rests.

molto rall. *A tempo*

This musical staff is marked *molto rall.* (molto rallentando) and *A tempo*. The notation includes various note values and rests.

f

This musical staff features a series of chords and melodic lines. The dynamics are marked *f*. The notation includes various note values and rests.

This musical staff features a series of chords and melodic lines. The notation includes various note values and rests.

XII
Tamb.

Musical staff with treble clef, notes, and rests. Includes a circled XII and a bracketed Tamb. marking.

Musical staff with treble clef, notes, and rests.

rall

mp ff

CV

tamb

Musical staff with treble clef, notes, and rests. Includes markings for rall, mp, ff, CV, and tamb.

mf

Musical staff with treble clef, notes, and rests. Includes a circled 6 and a mf marking.

Cl.

Musical staff with treble clef, notes, and rests. Includes a circled Cl. marking.

Cl.

ff

410

Musical staff with treble clef, notes, and rests. Includes markings for Cl., ff, and 410.

II Canción (Song)

Melancólico (♩ = ca. 56)

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of eight systems of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings and breath marks are indicated throughout. The piece is in a minor key, as indicated by the key signature of one flat.

Key performance instructions and markings include:

- mp* (mezzo-piano)
- sempre legato*
- rall* (rallentando)
- cantando siempre* (singing throughout)
- mf* (mezzo-forte)
- amorosamente* (amorously)
- f* (forte)
- color*
- lejano* (distant)
- p* (piano)
- mp* (mezzo-piano)
- molto rall.* (molto rallentando)

Chord symbols are present above the staff in several places, including *ab2*, *4*, *6*, *7*, *9*, *11*, *13*, *15*, *17*, *19*, *21*, *23*, *25*, *27*, *29*, *31*, *33*, *35*, *37*, *39*, *41*, *43*, *45*, *47*, *49*, *51*, *53*, *55*, *57*, *59*, *61*, *63*, *65*, *67*, *69*, *71*, *73*, *75*, *77*, *79*, *81*, *83*, *85*, *87*, *89*, *91*, *93*, *95*, *97*, *99*, *101*, *103*, *105*, *107*, *109*, *111*, *113*, *115*, *117*, *119*, *121*, *123*, *125*, *127*, *129*, *131*, *133*, *135*, *137*, *139*, *141*, *143*, *145*, *147*, *149*, *151*, *153*, *155*, *157*, *159*, *161*, *163*, *165*, *167*, *169*, *171*, *173*, *175*, *177*, *179*, *181*, *183*, *185*, *187*, *189*, *191*, *193*, *195*, *197*, *199*, *201*, *203*, *205*, *207*, *209*, *211*, *213*, *215*, *217*, *219*, *221*, *223*, *225*, *227*, *229*, *231*, *233*, *235*, *237*, *239*, *241*, *243*, *245*, *247*, *249*, *251*, *253*, *255*, *257*, *259*, *261*, *263*, *265*, *267*, *269*, *271*, *273*, *275*, *277*, *279*, *281*, *283*, *285*, *287*, *289*, *291*, *293*, *295*, *297*, *299*, *301*, *303*, *305*, *307*, *309*, *311*, *313*, *315*, *317*, *319*, *321*, *323*, *325*, *327*, *329*, *331*, *333*, *335*, *337*, *339*, *341*, *343*, *345*, *347*, *349*, *351*, *353*, *355*, *357*, *359*, *361*, *363*, *365*, *367*, *369*, *371*, *373*, *375*, *377*, *379*, *381*, *383*, *385*, *387*, *389*, *391*, *393*, *395*, *397*, *399*, *401*, *403*, *405*, *407*, *409*, *411*, *413*, *415*, *417*, *419*, *421*, *423*, *425*, *427*, *429*, *431*, *433*, *435*, *437*, *439*, *441*, *443*, *445*, *447*, *449*, *451*, *453*, *455*, *457*, *459*, *461*, *463*, *465*, *467*, *469*, *471*, *473*, *475*, *477*, *479*, *481*, *483*, *485*, *487*, *489*, *491*, *493*, *495*, *497*, *499*, *501*, *503*, *505*, *507*, *509*, *511*, *513*, *515*, *517*, *519*, *521*, *523*, *525*, *527*, *529*, *531*, *533*, *535*, *537*, *539*, *541*, *543*, *545*, *547*, *549*, *551*, *553*, *555*, *557*, *559*, *561*, *563*, *565*, *567*, *569*, *571*, *573*, *575*, *577*, *579*, *581*, *583*, *585*, *587*, *589*, *591*, *593*, *595*, *597*, *599*, *601*, *603*, *605*, *607*, *609*, *611*, *613*, *615*, *617*, *619*, *621*, *623*, *625*, *627*, *629*, *631*, *633*, *635*, *637*, *639*, *641*, *643*, *645*, *647*, *649*, *651*, *653*, *655*, *657*, *659*, *661*, *663*, *665*, *667*, *669*, *671*, *673*, *675*, *677*, *679*, *681*, *683*, *685*, *687*, *689*, *691*, *693*, *695*, *697*, *699*, *701*, *703*, *705*, *707*, *709*, *711*, *713*, *715*, *717*, *719*, *721*, *723*, *725*, *727*, *729*, *731*, *733*, *735*, *737*, *739*, *741*, *743*, *745*, *747*, *749*, *751*, *753*, *755*, *757*, *759*, *761*, *763*, *765*, *767*, *769*, *771*, *773*, *775*, *777*, *779*, *781*, *783*, *785*, *787*, *789*, *791*, *793*, *795*, *797*, *799*, *801*, *803*, *805*, *807*, *809*, *811*, *813*, *815*, *817*, *819*, *821*, *823*, *825*, *827*, *829*, *831*, *833*, *835*, *837*, *839*, *841*, *843*, *845*, *847*, *849*, *851*, *853*, *855*, *857*, *859*, *861*, *863*, *865*, *867*, *869*, *871*, *873*, *875*, *877*, *879*, *881*, *883*, *885*, *887*, *889*, *891*, *893*, *895*, *897*, *899*, *901*, *903*, *905*, *907*, *909*, *911*, *913*, *915*, *917*, *919*, *921*, *923*, *925*, *927*, *929*, *931*, *933*, *935*, *937*, *939*, *941*, *943*, *945*, *947*, *949*, *951*, *953*, *955*, *957*, *959*, *961*, *963*, *965*, *967*, *969*, *971*, *973*, *975*, *977*, *979*, *981*, *983*, *985*, *987*, *989*, *991*, *993*, *995*, *997*, *999*.

Lujano y triste

First musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth-note chords and single notes, with some slurs and dynamic markings.

Second musical staff, continuing the melodic and harmonic material from the first staff.

Third musical staff, showing a continuation of the piece with various dynamic markings and phrasing.

Fourth musical staff, marked with *rall.* (rallentando). It features a series of chords and melodic lines with slurs.

Fifth musical staff, marked with *poco rall.* (poco rallentando). It includes dynamic markings such as *mf* and *mp*.

Sixth musical staff, marked with *mp* (mezzo-piano). It continues the melodic development.

Seventh musical staff, marked with *Poco mosso liberamente* and *rall. poco a poco*. It concludes with a *D.C. al* (Da Capo) instruction and a final cadence.

III Son (Dance)

Vivace = 120+

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a dynamic marking of *f*. It contains various musical notations including slurs, accents, and circled numbers (1, 2, 3, 4). A bracket labeled "CII" spans a section of the melody. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring chords and rhythmic patterns, with dynamic markings of *f* and *sf*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with dynamic markings of *f* and *sf*.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, marked *una in arpa* and *rit.* at the beginning, and *sonoro* towards the end. The dynamic markings are *mf* and *mp*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with dynamic markings of *mf* and *mp*.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a series of eighth notes and slurs. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with dynamic markings of *mf* and *mp*.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, with circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with dynamic markings of *mf* and *mp*.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, with circled numbers (1, 2, 3, 4) indicating specific notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, with dynamic markings of *mf* and *mp*.

Musical staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, ending with a quarter rest.

Musical staff 2: Treble clef. The accompaniment consists of chords and single notes, primarily in the lower register.

Musical staff 3: Treble clef. This staff contains complex chordal textures. Above the staff, there are markings: "CIV" above the first measure, "CV" above the second, "CV" above the third, "CVII" above the fourth, and "diver ter" above the fifth. Dynamic markings include "pp" and "f".

Musical staff 4: Treble clef. The melody continues with eighth and sixteenth notes, showing some grace notes.

Musical staff 5: Treble clef. The accompaniment features chords and single notes. Dynamic markings include "mf", "f", and "f dolce".

Musical staff 6: Treble clef. The melody is characterized by slurs and ties. Dynamic markings include "dolce", "p", and "cresc".

Musical staff 7: Treble clef. This staff features dense chordal textures and complex rhythmic patterns. A circled "1" is visible at the beginning.

mf

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

mf

des. poco a poco

come un arpa

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

mf

A tempo

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. It contains a melodic line with various ornaments and dynamics.

p sub. *P*

len *sf*

cresc *sonoro*

ff *pp* *Lento* (♩ = 40) *rall.*

Tempo primo
cresc. in un rullo

ppp poco a poco

poco a poco simile

ppp poco a poco

ppp simile

fff come sopra

sf come sopra

sf

A handwritten musical score consisting of seven staves of music. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The first staff begins with a circled '1'. The second staff includes a 'cresc.' marking and a hairpin crescendo symbol. The third staff starts with 'ff'. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development. The sixth staff features a 'ff' marking followed by a 'p' marking and a horizontal line. The seventh staff concludes the piece with a circled '1' at the end.

Mexico City, Mexico
February, 1982