

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA - GUITARRA

P R E S E N T A:

CARLOS ARTURO VALENZUELA DOMÍNGUEZ

ASESOR DE TRABAJO ESCRITO:

FRANCISCO VIESCA TREVIÑO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicado a

mi familia: David, Katia, María Jesús, Alberto y los Ramones,

mis maestros: Juan Carlos Laguna, Francisco Viesca, David Domínguez y Roberto Ruiz,

y mis amigos: Jorge Curi, Víctor Ortiz y Augusto Tec,

por su dedicación, comprensión y apoyo.

Capítulos:

1. J. S. Bach, Chaconne en re menor, de la Partita II para violín BWV 1004, transcripción de Abel Carlevaro

- 1.1 . Johann Sebastian Bach, vida y obra
- 1.2 . Chaconne en re menor, de la Partita II para violín BWV 1004, contexto histórico
- 1.3 . Análisis musical y técnico
- 1.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

2. Manuel M. Ponce, Sonata III

- 2.1 . Manuel M. Ponce, vida y obra
- 2.2 . Sonata III, contexto histórico
- 2.3 . Análisis musical y técnico
- 2.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

3. Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

- 3.1 . Manuel de Falla, vida y obra
- 3.2 . Homenaje pour le tombeau de Debussy, contexto histórico
- 3.3 . Análisis musical y técnico
- 3.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

4. Frank Martin, Quatre Pièces Brèves pour la guitare

- 4.1 . Frank Martin, vida y obra
- 4.2 . Quatre Pièces Brèves, contexto histórico
- 4.3 . Análisis musical y técnico
- 4.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

5. Jorge Ritter, Poemas Tabulares

- 5.1 . Jorge Ritter, vida y obra
- 5.2 . Poemas Tabulares, contexto histórico
- 5.3 . Análisis musical y técnico
- 5.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

6. Apéndice (Programa y síntesis para el programa de mano)

7. Bibliografía

1. J. S. Bach, Chaconne en re menor, de la Partita II para violín BWV 1004, transcripción de Abel Carlevaro

1.1 . Johann Sebastian Bach, vida y obra



Johann Sebastian Bach nació en Eisenach, Turingia el 21 de marzo de 1685. A partir de 1692 asistió a la Lateinschule (escuela de latín), que le ofreció una educación humanística y teológica. No se sabe a ciencia cierta sobre el inicio de sus estudios musicales, pero se presume que su padre le enseñó los rudimentos del violín; de acuerdo con su hijo Carl Philipp, no recibió clases formales de teclado hasta su estancia en Ohrdruf. Tras la muerte de sus padres en 1695, se trasladó a esta ciudad a vivir y estudiar con su hermano mayor Johann Christoph. Ahí, junto a su hermano Jacob asistieron al Lyceum, donde Johann Sebastian permaneció hasta 1700.

En 1700 se trasladó a Lüneburg para estudiar en Michaelisschule, una de las dos escuelas de la Michaeliskirche donde se inscribió al *Chorus symphonicus*; fue recibido por su inusual buena voz de soprano. En 1703 fue nombrado músico en la corte menor de Weimar y en julio del mismo año, organista en Neuekirche (antes Bonifaciuskirche), Arnstadt. Este trabajo no le requería mucho tiempo, por lo que pudo dedicarse plenamente a la composición y el estudio del órgano, tomando como modelos a Bruhns, Reincken y Buxtehude.

En junio de 1707 fue nombrado organista en Blasiuskirche, Mühlhausen, donde obtuvo éxito y renombre. En agosto de ese año, falleció su tío materno, Tobias Lämmerhirt, de quien heredó 50 florines y la posibilidad de contraer matrimonio con su prima Marie Barbara; la boda se realizó el 17 de octubre en Dornheim. Es por este tiempo que algunos alumnos comenzaron a buscar a Bach, algunos de los primeros pupilos fueron J.M. Schubart (1690-1721) de 1707-17 y J.C. Vogler (1696-1763) quien llegó con él a la edad de 10 años y, tras interrumpir por algún tiempo regresó de 1710-15. En febrero de 1708 se llevó a cabo el cambio de concilio y se interpretó la Cantata no. 71. En junio de este año, Bach se presentó ante el Duque Wilhelm Ernst de Weimar, quien le ofreció el cargo de organista y músico de cámara de su corte.

En 1714 fue ascendido a Konzertmeister en Weimar. Se piensa que aquí fue donde Bach escribió la mayor parte de sus obras de órgano, y que el duque gustaba mucho de su interpretación. También a este período se atribuyen algunas cantatas: nos. 18, 54, 199, 21, 182. Poco antes de ser nombrado *Konzertmeister*, le fue requerida una cantata cada cuatro semanas, de ahí la gran producción de este género. Seis de sus hijos nacieron aquí, entre ellos Carl Philipp Emanuel, apadrinado por Telemann en 1714.

Desde 1707, J. G. Walther, autor del *Musicalisches Lexicon* (Leipzig, 1732), su primo materno, había entablado una buena amistad con Johann Sebastian; en 1712, Bach apadrinó a su hijo y, durante los nueve años en Weimar, Bach entregó a Walther alrededor de 200 piezas de música, entre ellas algunas de Buxtehude y otras de su propia autoría.

J. S. Bach, Chaconne en re menor

En 1717 se mencionó por primera vez a Bach en algún texto, esto fue en el prefacio de Mattheson de *Das beschützte Orchestre* fechado el 21 de febrero; en este texto, Mattheson se refiere a Bach como 'el famoso organista de Weimar' mencionando que sus obras, tanto de iglesia como de teclado, conducían a la alta estima del compositor. Este mismo año, Bach fue nombrado *Kapellmeister* del príncipe Leopoldo en Cöthen, sucediendo a A. R. Stricker. En julio de 1720 muere repentinamente Marie Barbara (35 años), Bach se entera de ello al regreso de uno de sus tantos viajes.

Un año después del trágico acontecimiento, dedicó los conciertos de Brandenburgo a Margrave Christian Ludwig y contrajo matrimonio con Anna Magdalena Wilcke. Algunas obras pedagógicas de Bach pertenecen al período de Cöthen, entre ellas está una colección de preludios corales como parte del *Orgel-Büchlein* (1714), *Das Wohltemperirte Clavier* (libro 1, 1722), las invenciones y sinfonías (1723) y el *Clavierbüchlein* (1725) para Anna Magdalena Bach.

Tras la muerte de Kuhnau y después de un largo proceso de selección, Bach firmó contrato como Kantor de la Thomasschule en Leipzig en mayo de 1723. Este cargo era de gran tradición desde el s. XVI y uno de los más notables de la vida musical en Alemania. El '*Cantor zu St. Thomae et Director Musices Lipsiensis*' era el músico más importante de la ciudad, responsable de la música en cuatro iglesias principales de Leipzig (Thomaskirche, Nikolaikirche, Matthäeikirche y Petrikirche), así como de algunos otros aspectos de la vida musical bajo el control del concilio de la ciudad. En su período en Leipzig, Bach compuso cinco ciclos de cantatas, llevando a cabo un repertorio de 300. En 1727 compuso dos de sus trabajos más importantes: *La pasión según San Mateo* y la *Cantata no. 198 (Trauer Ode)*. Además de algunas obras para teclado y música de cámara, en Leipzig creó las sonatas para clavecín y violín (BWV 1014-19), así como algunas obras para órgano, producto de su actividad como intérprete.

En 1729 asumió el cargo de director del Collegium Musicum, puesto al que renunció en 1737. Este colegio, fundado por Telemann en 1702, era una sociedad voluntaria de músicos profesionales y estudiantes universitarios que ofrecían conciertos públicos semanales; este tipo de sociedades jugaron un importante papel en el florecimiento de la cultura musical burguesa en el s. XVIII. Bach, quien había fungido como Kapellmeister, había sido atraído por la posibilidad de trabajar con un buen ensamble instrumental y aprovechó este trabajo como uno que le permitiría establecer una práctica musical independiente de acuerdo a sus propias inquietudes. Aunque no se tiene conocimiento de la programación ordinaria de los conciertos semanales, las partes de ejecución que sobreviven de las suites orquestales BWV 1066-8, los conciertos para violín BWV 1041-3, las sonatas para flauta BWV 103 y 1039 y los conciertos para clavecín BWV 1052-8, demuestran que interpretó muchas de sus obras instrumentales de Cöthen, así como otras nuevas composiciones.

En 1736 fue nombrado *Holfcompositeur* del Elector de Sajonia. Tres años después, reanudó sus labores en el Collegium Musicum para terminar definitivamente en 1741, año en que aparecieron impresas las *Variaciones Goldberg* (*Aria con 30 variaciones*).

Aproximadamente en 1740 comenzó su obra *Die Kunst der Fuge* (*El Arte de la Fuga*), cuya última fuga a cuatro partes quedaría incompleta. En la publicación póstuma del trabajo en 1751, los editores buscaron mitigar el efecto de ello, añadiendo la que sería la última obra en la que trabajaría el compositor, la cantata BWV 668: *Vor deinen Thron tret ich hiermit*. En el año 1744 terminó la compilación del segundo tomo de *Das Wohltemperirte Clavier*.

La visita a la corte de Federico el Grande en mayo de 1747 es uno de los eventos biográficos más relevantes en la vida de Bach; esta visita se llevó a cabo probablemente gracias al conde Keyserlingk quien estaba en Berlín por aquel tiempo. Durante el concierto de música de cámara vespertino de la corte del 7 de mayo en el Palacio de Postdam, Bach interpretó una destacada improvisación sobre un tema creado por el rey, y al día siguiente interpretó un recital de órgano en la Heiliggeistkirche donde improvisó una fuga a seis partes de su propia autoría. Esto sería el comienzo de un proyecto mayor bajo el título de *Musikalisches Opfer* (*Ofrenda Musical*) dedicada a Federico el Grande, terminada ese mismo año.

En sus últimos años, Bach sufrió una severa enfermedad en los ojos, lo cual lo restringió para trabajar y lo condujo eventualmente a ceguera producida probablemente por diabetes. Falleció el 28 de julio de 1750 en Leipzig.

Obra para laúd

- Suite en Mi menor, BWV 996 (1708)
- Preludio en Do menor, BWV 999 (1720)
- Suite en Mi Mayor, BWV 1006a (1720)
- Fuga en Sol menor, BWV 1000 (1725)
- Suite en Sol menor, BWV 995 (1727)
- Suite en Do menor, BWV 997 (1737)
- Preludio, Fuga y Allegro en Mi♭ Mayor, BWV 998 (1740)

Obra que incluye laúd

- Laß Fürstin, laß noch einen Strahl, BWV 198 (1727)
- Passio secundum Joannem, BWV 245 (1724)

1.2 . Chaconne en re menor, de la Partita II para violín BWV 1004, contexto histórico

La *Chaconne* es el último movimiento de la Partita en Re menor BWV 1004 y fue escrita originalmente para violín en 1720 durante el período de Bach en Cöthen. Es un movimiento de grandes dimensiones: su duración

J. S. Bach, Chaconne en re menor

es aproximadamente la misma que la suma del resto de las danzas que conforman la partita (*allemande, courante, zarabanda y giga*). Es considerada una de las obras más importantes del repertorio solista del violín, siendo incluida como pieza obligatoria en competencias del instrumento alrededor del mundo, debido a la calidad de su factura y a su complejidad técnica. Según la opinión de Brahms, es '*una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música; adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe todo un mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos*'¹.

Como otras obras del compositor, la *chaconne* ha sido objeto de transcripciones para diversos instrumentos como el piano (Brahms y Busoni), la guitarra (Segovia) y orquesta (Stokowski).

En 1994, la musicóloga alemana Helga Thoene realizó una investigación¹ donde argumenta que la *chaconne* es un homenaje en memoria de su esposa Marie Barbara, fallecida el 17 de julio de 1720 en ausencia del compositor. Según la Prof. Thoene, la obra está conformada por entonaciones de diversos corales luteranos: *Den Tod niemand zwingen kunnt* (La muerte no puede nadie conquistar), *Christ lag in Todesbanden* (Cristo estaba atado a la muerte), y *Von Himmel hoch da komm ich her* (De las alturas del cielo, de allí vengo). A partir de estas investigaciones se realizaron dos grabaciones: *De Occulta Philosophia* con José Miguel Moreno, Emma Kirkby y Carlos Mena (1998 Glossa GDC 920107, 2004 Glossa Platinum GCD P30107) y *Morimur* con Christopher Poppen y The Hilliard Ensemble (2001, ECM New Series 1765, 461 895-2).

Transcripción de Abel Carlevaro

Abel Carlevaro (1916-2001) fue un intérprete, compositor y pedagogo uruguayo, considerado uno de los guitarristas más importantes del s. XX y creador de una nueva escuela de técnica guitarrística. Entre sus obras más importantes, se encuentran los *Preludios americanos* y el *Concierto no. 3 para guitarra y orquesta*, además de la gran relevancia que para este siglo tuvo su labor pedagógica, que se distingue por sus *Cuadernos* (1-4) de técnica guitarrística y las publicaciones de *Masterclasses* sobre los estudios, preludios y el Choro no. 1 de Villa-Lobos, estudios de Sor y, el utilizado para el presente trabajo final, sobre la *Chaconne* de Bach (1989, Chanterelle 714).

1.3 .Análisis musical y técnico

Chaconne

La *chaconne*, también llamada *ciaccona* o *chacona*, tiene su origen en la Nueva España del s. XVI como un género popular. No existen ejemplos provenientes de este período, sin embargo existen referencias en textos de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y otros escritores que indican que fue una danza o canción relacionada

¹ Prof. Helga Thoene, *Analytische Studie, Johann Sebastian Bach, CIACCONA, Tanz oder Tombeau?*. Impressum gemäß TDG §6. Goethestrasse 48 · 40237 Düsseldorf.

con los sirvientes, esclavos e indígenas. Con frecuencia era condenada por sus movimientos sugestivos y textos burlescos que llevaron al clero a señalarla como una creación demoníaca. Era tradicionalmente acompañada por guitarras, tambores y castañuelas.

El término es a veces utilizado indistintamente con la *passacaglia*, dependiendo de las tradiciones locales y las preferencias individuales; aunque tal vez el único denominador común para ambos géneros sea que están construidas en breves unidades, usualmente de dos, cuatro, ocho o dieciséis compases, con terminaciones en cadencia que conduce a un corte para introducir la siguiente unidad.

A principios del s. XVI se estableció como la danza más popular en España, dejando atrás a su antiguo rival la *zarabanda*. Las primeras notaciones de *chaconne* se ubican en Italia en el *Nuova inventione d'intavolatura* (1616) de Montesardo, el cual proporcionó algunas indicaciones sobre sus armonías y ritmos. La progresión armónica más común era I-V-vi-V, con un patrón métrico de cuatro grupos de tres tiempos; en variantes posteriores, la última dominante se extendió a una fórmula cadencial estándar.

Del s. XVII, sobreviven en su mayoría ejemplos del género en Italia, donde además de los ejemplos con rasgueo de guitarra existen otros con sugerencia de arpegios o combinación de ambas técnicas. Existen ejemplos de Visconti para violín, Falconieri para dos voces y continuo en guitarra, Piccinini para tiorba y Frescobaldi para clavecín, que presentaban la forma de una cadena de unidades que incorporaban variaciones de algún tipo. La universalidad de este tipo de variaciones sugiere que la improvisación era una práctica común entre los guitarristas españoles e imitada en muchos lugares.

La *chacona* italiana era una serie de variaciones sin cortes en sus uniones, algunas veces sobreponiendo principio y final, una técnica muy utilizada en España e Italia. Por otro lado, Monteverdi volvió popular la *Zefiro torna* que establecía un conflicto entre un compás de 3/4 superficial ocultando un compás de 3/2 y utilizando textos alegres seculares y sagrados.

Durante este mismo siglo en Francia, la *chaconne* española e italiana se transformó de ser un género nativo distintivo, a un modelo de imitación alrededor de Europa y el nuevo mundo. Para 1650 la tradición de la *chaconne* francesa ya mostraba muchas de las características que distinguirían al género hasta el s. XVIII. A diferencia de sus primeras manifestaciones en España e Italia, compositores franceses como Lully, F. Couperin, Gluck expusieron *chaconnes* más controladas, dancísticas y pomposas, mostrando estructuras bien planificadas.

En Alemania, Schütz incursionó en el género utilizando la base de Monteverdi y modificando el patrón de *ostinato*, siendo su trabajo continuado por su pupilo Weckmann. Los organistas alemanes que mantenían la tradición de improvisación del *cantus firmus* y divisiones fundamentadas en el movimiento del bajo, crearon series de majestuosas composiciones de *ostinatos* con la forma de brillantes improvisaciones. Buxtehude y

J. S. Bach, Chaconne en re menor

Pachelbel introdujeron sus propios diseños de bajos, asumiendo significados temáticos no presentes en las fórmulas tradicionales, al utilizar técnicas derivadas de la improvisación coral.

Las *chaconnes* escritas durante el mismo período para ensambles instrumentales, siguieron los modelos franceses o los combinaron con los acercamientos alemanes concebidos para el clavecín. Este tipo fue llevado a sus límites por J. S. Bach, en su *Chaconne en Re menor*, una obra en donde se pueden rastrear diversas tradiciones internacionales del género, que en su momento generaron una tradición de adaptación e imitación propias.

La *Chaconne en Re menor* de Bach tiene un compás de 3/4 y es un tema con 28 variaciones desarrolladas a partir de una forma ternaria. La obra inicia con una anacrusa de dos tiempos, con acentos agógicos en el 2º tiempo, igual que en la *zarabanda*. No tiene ninguna indicación de tempo, pero debido al ritmo armónico se deduce que es ligeramente lento. La primera parte en Re menor consta de 14 variaciones (vars.1-14) que inician previa presentación del tema,



c. 0-8

que permanecerá presente durante toda la obra con algunos desarrollos temáticos que incluyen nuevas entonaciones y algunas sustituciones acórdicas que brindan variedad. El sujeto consiste en una línea de bajo de cuatro compases que descienden de tónica a dominante en el contexto de una escala menor armónica, sugiriendo un bajo a la *romanesca*² con pequeñas modificaciones melódicas para evitar la 2ª aum. entre do# y sib y algunas notas que conectan melódicamente la escala base. Según la presentación del tema y sus primeras variaciones, cada variación está formada por dos frases, la primera con cadencia del vii al i y la segunda del V⁷ al i, aunque observaremos algunas excepciones que se distinguen como variaciones de tres frases o de una frase que fungirían como pequeñas secciones conclusivas o enlaces entre variaciones.

En esta primera parte, el tema y las var. 1 y 2 tienen la segunda frase casi idéntica a la primera, pero conforme van desarrollándose, las variaciones distinguen una frase de la otra

² Fórmula melódica-armónica utilizada en los s. XVI y XVII para cantar poesía y como sujeto para variaciones instrumentales.

J. S. Bach, Chaconne en re menor

c. 24-32

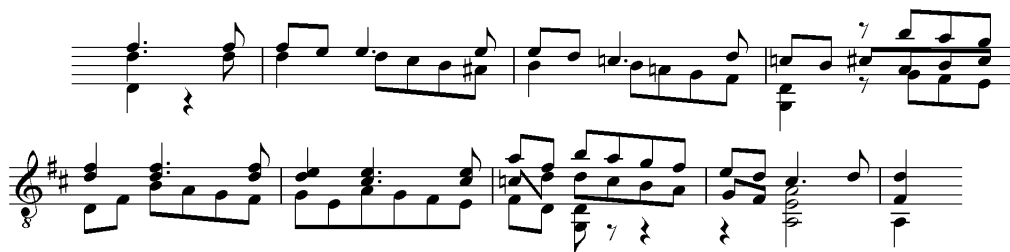
y van acumulando gradualmente la tensión, mientras la textura se engrosa, pasando por una melodía solemne con esbozos armónicos en una segunda voz (var.2), desarrollos melódicos más complejos en corcheas y semicorcheas (var.4), contrapunto a dos voces (var.7) y dos variaciones de escalas virtuosísticas (vars. 8 y 10) en fusas conectadas por una variación en semicorcheas (var.9) que brinda un nuevo impulso para llegar al punto álgido en cuatro variaciones (vars.10-13) con arpeggios a tres voces, siendo la última de ellas ampliada (12 compases) a manera de puente que desemboca en una contundente sección conclusiva (var.14) creada con el material temático, precediendo a la segunda parte.

c. 124-132

La parte intermedia está en Re mayor y está conformada por 9 variaciones (vars.15-24). De la misma manera que la primera parte, se desenvuelve poco a poco iniciando con lo que parecería un nuevo tema que irá desarrollándose a lo largo de la sección y creciendo en intensidad. La var.16 presenta una nueva ampliación de 12 compases,

c. 148-152

que sugiere una interrupción del discurso inicial de la segunda parte, al iniciar una nueva serie de entonaciones basadas en un pedal de dominante que soporta una interacción entre dominante y tónica (vars.17-19), conduciendo a una variación (var.20)



c. 176-184

que señala el principio del desenlace de la segunda parte con material temático (vars.21-22) y conduce a su sección conclusiva (var.23).

La tercera parte comprende las 5 variaciones restantes (vars.24-28), volviendo al Re menor inicial a manera de *ritornello*, aunque no presenta el tema. Esta última parte tiene ya, en cada una de sus variaciones, una clara dirección hacia el final, con dos de sus variaciones (25-26) ampliadas y la última (coda) repitiendo el tema inicial y anunciando el gran final en forma de sección conclusiva.



c. 248-256

Considerando el sujeto base,



se pueden observar las técnicas de variación más comúnmente utilizadas por Bach, como lo son las transformaciones simétricas del tema en transposición, inversión, movimiento retrógrado e inversión retrógrada, complementadas con disminuciones, aumentaciones, interpolaciones, fragmentaciones, desplazamientos de octava y operaciones de elisión. Ejemplos:

- inversión y fragmentación



c. 123

- aumentación



c. 152

- ritmo



c. 168

- transposición y disminución



c. 228

Dentro de líneas simples propias del violín, proyecta contrapuntos a varias voces:



c. 56-60

presentando las voces: a) sol-fa-mi-re en la soprano 1, b) la-re-re-si en la contralto 1, c) la-si-sol-do en la contralto 2, d) la-sol-fa-mi en el tenor, e) re-do- sib-la en el bajo.

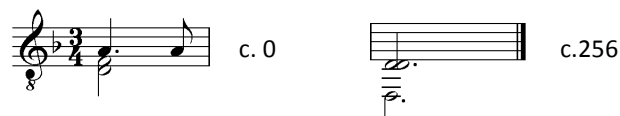
Otro ejemplo que presenta al máximo las posibilidades contrapuntísticas exploradas por Bach para el violín,



c. 164-168

presenta las voces: a) fa-mi-re-mi en la soprano 1, b) re-do- sib-la en la soprano 2, c) pedal de la en la contralto 1, d) fa-re-fa-la en la contralto 2, e) si-do, la-si, mi-la en el tenor, f) re-do- sib-la en el bajo.

Vale la pena también mencionar que la entonación idéntica del tema se presenta con una simetría exacta al principio, en medio y al final de la obra (tema, var.14 y coda), esto, en vista de que la anacrusa presentada al principio no es considerada como un compás en sí, independientemente de la metacrusa inexistente.



Lo anterior, serviría como argumento para dividir la obra en dos partes principales, sin considerar los cambios de tonalidad en la misma. De ser así, tendríamos un *Tema, 13 Variaciones, Tema, 13 Variaciones y Tema (Coda)*.

Es conocido el uso frecuente de enigmas y mensajes cifrados en el discurso de Bach y, aunque no es el propósito de este trabajo descifrar lo correspondiente a esta obra, se puede observar que no difiere de dicho tratamiento.

1.4 .Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

Como se mencionó anteriormente, la *Chaconne* es, con frecuencia, seleccionada como requisito obligatorio de competencias internacionales de violín, debido a la dificultad que presenta, haciendo uso de una buena parte de los aspectos técnicos del instrumento. Bach creó una obra polifónica para un instrumento principalmente melódico como lo es el violín y, aunque la guitarra cuenta con recursos que favorecen el tratamiento polifónico, es importante no abusar de ellos.

Para una justa interpretación de la música de Bach es necesario reflexionar sobre las posibilidades técnicas de la época, incluyendo aquellas consideraciones sobre tempo, fraseo y matices, que en muchos casos difieren de la práctica moderna interpretativa. Schweitzer hace una distinción sobre el margen de tempos utilizados en la época de Bach y comenta que "*en el fondo, el genuino movimiento de una obra de Bach es fácil de establecer: es el que pone de relieve, simultáneamente, las grandes líneas y el detalle*". En sus consideraciones generales respecto a la *Chaconne*, Carlevaro menciona que el fraseo de los instrumentos de arco "*resulta natural y emerge como una condición propia*" logrando "*diferentes inflexiones en la articulación musical*". Respecto a los matices se debe evitar el uso indiscriminado del *crescendo* y *diminuendo*, favoreciendo los contrastes que se derivan de la estructura. Por otro lado, el ritmo temático no está siempre de acuerdo con la acentuación propia del compás, por lo que es necesario el conocimiento arquitectónico de la obra para comprenderla en el detalle. Por consiguiente, no se deberá olvidar la procedencia de esta obra y hacer lo posible por considerar lo referente al contexto histórico y técnico en el que fue compuesta. Algunas dificultades técnicas que deberán trabajarse en vista de lo antes mencionado son los pasajes escalísticos (vars. 8, 10, 13 y 27) y de arpeggios (10-13, 23 y 27), además del *legato* entre acordes a lo largo de la pieza.

2. Manuel M. Ponce, Sonata III

2.1 . Manuel María Ponce, vida y obra



Manuel María Ponce Cuéllar nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882. Inició sus estudios de piano con su hermana Josefina y en 1890 continuó con el maestro Cipriano Ávila. En 1891 compuso su primera obra: *La Marcha/Danza del Sarampión*. Dos años más tarde se trasladó a Aguascalientes y se unió al coro en el Templo de San Diego, donde más tarde se convertiría en organista asistente (1895) y después en organista titular (1898).

En 1900 se trasladó a la cd. de México para continuar sus estudios de piano con el maestro español Vicente Mañas y armonía con Eduardo Gabrielli. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de México de 1901 a 1903 y regresó a

Aguascalientes ese año para impartir cátedra en la Academia de Música del Estado. Gabrielli le ofreció presentarle a Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia y finalmente en 1904, se trasladó al Liceo para estudiar composición. Bossi lo presentó con Cesare Dall'Olio (maestro de Puccini) quien le dio lecciones por algunos meses. También en Bolonia, conoció a Luigi Torchi, con quien además de estudiar, entabló una buena amistad, determinando la carrera de Ponce como editor y musicólogo.

Tras la muerte de Dall'Olio en diciembre de 1905, se mudó a Berlín donde decidió continuar sus estudios de piano con Edwin Kisoher y Martin Kreuse. Obligado por las circunstancias económicas, regresó a México en enero de 1907 y fundó su propia academia de piano. A fines de ese mismo año, se trasladó a la ciudad de México donde sucedió a Ricardo Castro en la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música. Por ese tiempo, colaboró como cronista musical en "El Observador".

Con motivo del centenario de la independencia mexicana, en 1910 fue invitado a formar parte del prestigioso jurado de un concurso de composición, al lado de grandes personalidades del momento como Pedrell, Fauré y Saint-Saëns. En 1912 ofreció un recital de alumnos dedicado a la música de Debussy (primera vez en México), iniciando el concierto con su alumno de 11 años Carlos Chávez; ese mismo año compuso su obra cumbre "Estrellita" y ofreció también un recital donde estrenó su *Concierto de piano* que lo confirmó como la figura musical mexicana más importante del momento. En 1913 ofreció una conferencia llamada *La música y la canción mexicana*, publicada inmediatamente y considerada como el catalizador de la escuela nacionalista mexicana. Durante los años 1915-17, las circunstancias políticas y sociales desencadenadas por el levantamiento revolucionario en México lo obligaron a dejar el país y, como otros intelectuales mexicanos fue a La Habana, Cuba, donde ofreció recitales, conferencias, clases y escribió artículos para *El Heraldo de Cuba* y *La Reforma Social*.

De regreso en México en 1917, retomó su cátedra en el conservatorio y aceptó la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional (1917-19) acompañando solistas de la talla de Rubinstein y Casals y estrenando numerosas obras mexicanas. Ese mismo año contrajo matrimonio con Clementina Laurel. Entre sus numerosas empresas editoriales, fue director de la *Revista musical de México* de 1919 a 1920.

En 1923 conoció en México al guitarrista español Andrés Segovia, entablando una amistad que duraría hasta la muerte del compositor; Ponce trabajó muy cercanamente a Segovia y gracias a este entendimiento, se cuentan hoy en día algunas de las obras más importantes del repertorio guitarrístico internacional. También por este tiempo fundó la *Gaceta Musical*, revista en español con contribuciones de Villa-Lobos, Carpentier, Dukas y Milhaud. Por otra parte, la familia de Albéniz por recomendación de Dukas, comisionó a Ponce para terminar la ópera *Merlín*, con base en la cual Ponce escribió una suite sinfónica. Como consecuencia de la necesidad de actualizar su lenguaje musical y consciente de los cambios que se gestaban en la música internacional de ese tiempo, en 1925 viajó a París para estudiar las nuevas corrientes musicales con Dukas.

De regreso a México en 1933, es nombrado director del Conservatorio Nacional, fundó la cátedra de folklore en la Escuela Nacional de Música, UNAM y editó una tercera revista *Cultura musical* (1936-37). En las décadas de los 1930's y 40's se estrenaron algunas de sus obras más importantes como *Chapultepec* (1934), *Poema elegíaco* (1935), *Suite en estilo antiguo* (1935), *Merlín* (1938) y *Ferial* (1943) bajo la batuta de Stokowski, Chávez, Ansermet, Revueltas y Kleiber respectivamente, así como su *Concierto de violín* (1943) con Szering como solista bajo la dirección de Chávez. En 1941 asistió en Montevideo al estreno de su *Concierto del sur* con Segovia como solista. En 1942 fue nombrado miembro del Seminario de Cultura Mexicana y en 1945 director de la Escuela Nacional de Música. En 1947 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en México. Falleció en la Cd. de México el 24 de abril de 1948.

Obra para guitarra

- Sonata Mexicana (Sonata I) (1923)
- Estrellita (1925)
- Tres Canciones Populares Mexicanas (1925) (*La Pajarera; Por ti, mi corazón; La Valentina*)
- Preludio en La menor (1925)
- Tema variado y final (1926)
- Preludio en Mi menor (Moderato) (1927)
- Courante (1927)
- Alborada (1927)
- Canción (1927)
- Sonata III (1927)
- Sonata clásica (Homenaje a F. Sor) (1928)

- Sonata romántica (Homenaje a F. Schubert, que amaba la guitarra) (1929)
- Veinticuatro preludios (1929):
- Postludio (1929)
- Suite en La menor (a la manera de Weiss) (1929)
- Andantino Variado (1930)
- Variaciones y Fuga sobre "Las Folías de España" (1930)
- Sonatina meridional (1931):
- Suite en Re Mayor (en estilo antiguo) (1931)
- Preludio en Mi Mayor (1931)
- Balletto (1931)
- Valse (1932)
- Trópico (1932)
- Mazurka (1932)
- Rumba (1932)
- Homenaje a Tárrega (1932) (Tercer movimiento)
- Seis preludios cortos (1947):
- Scherzino mexicano (1947)
- Vespertina (1948)
- Matinal (1948)
- Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)
- Estudio
- Dos piezas: Lejos de ti, Marchita el alma
- Dos piezas: Cuiden su vida, A la orilla de un palmar

Obra que incluye guitarra

- Sonata (1926) (para guitarra y clave)
- Preludio en Mi Mayor (1936) (para guitarra y clave)
- Concierto del Sur (1941) (para guitarra y orquesta)
- Allegro (?) (cuarteto para guitarra, violín, viola y violoncello)
- Cinco piezas (?) (para dos guitarras)

Obra extraviada

- Primer y segundo movimiento de la sonatina "Homenaje a Tárrega"
- Sonata II en La menor
- Sarabanda en Mi Mayor

- Sarabanda en La menor
- Andante
- Homenaje a Bach

2.2 . Sonata III, contexto histórico

Para el momento de la composición de la *Sonata III*, Ponce había ya establecido una fructífera amistad con el guitarrista español Andrés Segovia, respecto a quien se había expresado: '*oír las notas de la guitarra tocadas por Andrés Segovia es experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir unos momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear*³'. Esta obra es la tercera de seis sonatas concebidas para la guitarra por encargo de Andrés Segovia y se concluyó en 1927, durante el período de residencia de Ponce en París. Además de la inmediata publicación hecha por Segovia en 1928 (B. Schott's Söhne, HL.49010675), existen cuatro páginas manuscritas de la obra, correspondientes a los dos primeros movimientos, según menciona Miguel Alcázar respecto a la versión incluida en el libro *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, publicado en 2000 por (Ediciones Étoile, Conaculta), como parte de la recopilación de los manuscritos originales de la obra de guitarra que se encontraban en poder del alumno y heredero de Ponce, Carlos Vázquez. Segovia grabó los dos primeros movimientos en octubre de 1930, haciendo una segunda grabación, esta vez de la obra completa, a principios de los 1960's (Decca). Hasta la fecha, la obra ha sido grabada en múltiples ocasiones, siendo una obra de preferencia internacional y parte del repertorio tradicional del instrumento.

2.3 . Análisis musical y técnico

Sonata

El término *sonata* es utilizado comúnmente para designar una pieza musical instrumental de varios movimientos, interpretados por un solista o pequeños ensambles. Las sonatas a solo o en dueto de los períodos clásico y romántico son hoy en día frecuentemente asociadas con la incorporación de uno o varios movimientos en *forma sonata* (también llamado *forma de primer movimiento*), pero en su uso real, el nombre *sonata* ha sido utilizado por más de cinco siglos con una connotación formal y estilística mucho más amplia. Según fuentes literarias, a partir del s. XIII se usó la palabra *sonnade* simplemente para denotar una pieza instrumental. Algunos cognados del término se encuentran en las obras isabelinas en el vocablo *sennets*, y también se ha encontrado el término *sonada* en manuscritos alemanes del mismo período, para los llamados

³ *El Universal*, 6 de mayo de 1923.

de trompeta y fanfarrias, vocablo que derivó en *Turmensonaten* (sonatas de torre) en los siglos XVII y XVIII. El rápido desarrollo de la música instrumental hacia finales del s. XVI fue acompañado por una gran cantidad de términos empleados de forma confusa y a menudo imprecisa. *Sonata* fue uno de ellos, aunque casi siempre fue utilizado para algo instrumental en oposición a lo cantado (*cantata*).

Para Walther en su *Musicalisches Lexicon* (1732), la definición adecuada para la época y para la mayor parte del período barroco fue: '*la sonata es una pieza instrumental, especialmente para violín, de naturaleza seria y artística, en la cual se alternan adagios y allegros*'. En los 150 años de composición de *sonatas* antes de 1750, se evidencian diversas tendencias: el énfasis sobre la disminución de contrapunto; texturas más agudas; *sonatas* a múltiples voces que dieron paso a dúos y tríos, sentando a su vez las bases para solos y cuartetos; el diseño multiseccional inicial que creció a cuatro o más movimientos diferentes, para después decrecer a tres o menos; desaparecieron las distinciones existentes entre *sonatas* de iglesia y de cámara; se especificaron con mayor precisión los instrumentos y sus partes fueron cada vez más idiomáticas; se dio especial importancia al violín, pero aumentó el interés por las *sonatas* que ofrecieran la variedad de otros instrumentos; paulatinamente las sonatas para clavecín fueron tomando su sitio en el repertorio.

Durante el período clásico hubo numerosas definiciones de *sonata* en términos genéricos, estéticos y formales. En 1768, Rousseau (*Dictionnaire de musique*) describe la *sonata* como '*consistente de tres o cuatro movimientos de carácter contrastante ... para instrumentos adecuados, como lo es la cantata a las voces*', haciendo mención de los respectivos roles de solista y acompañante. Durante este período, las sonatas para teclado fueron la clase más importante, aunque en términos de cantidad fue predominante la *sonata con acompañamiento de violín*.

A través de gran parte del período clásico, la sonata para solista permaneció como un género doméstico. Solamente hacia fines del s. XVIII y principios del XIX se convirtió en una pieza de concierto, utilizando comúnmente el título *Grande Sonate*, con tendencias vinculadas con el surgimiento de grandes virtuosos como Beethoven, Hummel y Dussek. Pocas veces Mozart interpretó sus propias sonatas en público, prefiriendo el concierto y las variaciones como vehículos para exhibir sus proezas en el teclado.

Durante el s. XIX, Austria y Alemania permanecieron especialmente como importantes centros de producción de sonatas, aunque después del despertar de Beethoven, los compositores franceses y británicos produjeron grandes cantidades. Algunos de los representantes más importantes surgidos a partir de Beethoven fueron: Schubert, Schumann, Chopin y Brahms, considerado este último el más importante.

Debe distinguirse claramente la *sonata* como género a la *sonata* como forma. Los procedimientos y propiedades formales derivados de la *sonata*, influenciaron un gran número de piezas no explícitamente designadas como tal. La esencia de dicho tipo de *sonatas* fue la oposición o polaridad (usualmente armónica)

ubicada al principio de la obra, que después del aumento de la tensión resultante, experimentaba una eventual resolución y reconciliación al final del último tercio de la pieza, principalmente por medio de ajustes tonales.

Para finales del s. XX las distinciones de la *sonata* como género habían desaparecido. El título había perdido su implicación tradicional de una obra en varios movimientos para piano *solo* u otro instrumento. Muchas *sonatas* neoclásicas siguieron estas convenciones, pero la continuidad en la escritura de la *sonata* se había perdido. Las diversas *sonatas* escritas por Debussy, Skryabin e Ives en la década de los 1910's y 20's habían terminado casi completamente con los estándares de la escritura del s. XIX. Algunos compositores como Bartók regresaron a los contrapuntos barrocos; otros como Poulenc, Martinů y Hindemith utilizaron un sutil estilo neoclásico, mientras que algunos otros como Boulez, Shostakovich o Ligeti llevaron a cabo combinaciones de varias de las manifestaciones de la *sonata* a través de su historia.

Allegro moderato

El primer movimiento es una *forma sonata* con un compás de 4/4 en la tonalidad de Re menor. La exposición inicia con un tema con pedal de re en dos frases, la primera hacia la dominante menor a través de la dominante doble (VII del V)

Musical notation for measures 1-4. The score is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure features a bass pedal point on D (Re) with a chord of G major (II) over it. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second measure continues with the bass pedal and a chord of F# major (VII of V) over it, with the melody moving to C5. The third measure has a bass pedal and a chord of E major (V) over it, with the melody moving to D5. The fourth measure has a bass pedal and a chord of D minor (vii of V) over it, with the melody moving to E5. The notation includes slurs and ties for the bass line.

y la segunda de regreso a Re menor a través del acorde del II mayor (napolitano ó II con fundamental descendida).

Musical notation for measures 5-8. The bass line continues with the D pedal point. The chords in measures 5 and 6 are G major (II) and F# major (VII of V) respectively. The melody in measure 5 has a quarter rest, followed by quarter notes G4 and A4, and an eighth note B4. In measure 6, the melody has a quarter rest, followed by quarter notes G4 and A4, and an eighth note B4. In measure 7, the melody has a quarter rest, followed by quarter notes G4 and A4, and an eighth note B4. In measure 8, the melody has a quarter rest, followed by quarter notes G4 and A4, and an eighth note B4. The notation includes slurs and ties for the bass line.

Después de la presentación de este tema inicial, aparecen una serie de digresiones temáticas nuevas, intercaladas con recordatorios del material expuesto al principio. Por ejemplo, los siguientes dos compases repiten la primera semifrase con arpeggios,

Musical notation for measures 9-10. The score is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure features a bass pedal point on D (Re) with a chord of G major (II) over it. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second measure continues with the bass pedal and a chord of F# major (VII of V) over it, with the melody moving to C5. The notation includes slurs and ties for the bass line.

interrumpidos por una progresión cromática ascendente de cuatro compases, que desemboca en el motivo inicial modificado

c. 13-16

y nuevamente en progresión, ahora en forma descendente en cuatro compases que conducen a una nueva entonación del tema inicial,

c. 19-21

presentado ahora con pedal de do natural (enarmónico de si#) en la soprano, que conduce a un nuevo tema en do# menor.

c. 21-25

La nueva entonación es otra vez interrumpida por una sección de arpeggios que dan una sensación de estatismo al fluctuar entre los acordes de La menor con 7ª mayor y Do aumentado con 7ª mayor;

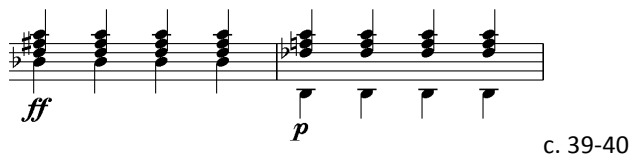
c. 25-28

después de ellos, se presenta un nuevo material, esta vez con dos compases de acordes descendentes de La y Fa sin 3ª con 5ª duplicada y pedal de Re,

c. 29-30

seguidos de una progresión ascendente que conduce a una sección de arpeggios similar a la anterior, ahora alternando entre Sol menor con 7ª mayor y Si aumentado con 7ª mayor. El discurso se interrumpe abruptamente con el acorde de Si aumentado con 7ª mayor con acordes en plaqué⁴ en dos compases contrastantes con *ff* y *p*,

⁴ *Plaquer des accordes*: tocar acordes con sus notas simultáneas.



c. 39-40

dando paso a un nuevo tema en La menor que podríamos considerar más estable y por tanto, tema secundario de la forma.

piú tranquillo



c. 41-47

Este tema es seguido de una nueva entonación en cuatro compases en el relativo mayor (Fa Mayor),



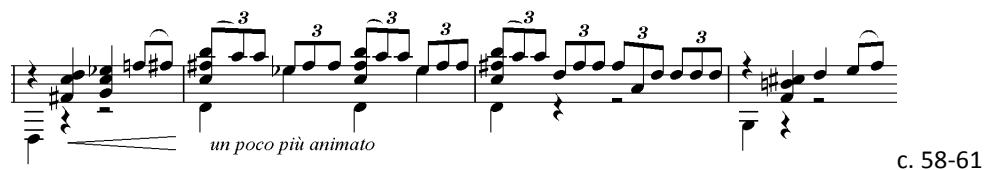
c. 48-51

presentándose después el material acórdico, ahora con pedal de Fa y una pequeña sección conclusiva.



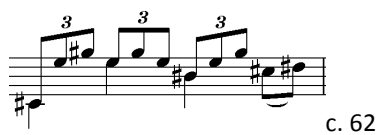
c. 54-57

El desarrollo del primer movimiento comienza con una pequeña introducción que irrumpe repentinamente



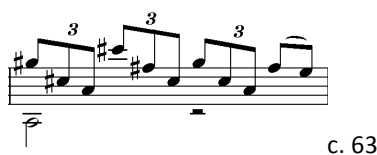
c. 58-61

y nos conduce a través de diversas variantes de los temas antes presentados en la exposición. Comienza con el tema principal variado en su acompañamiento con tresillos de corchea con la entonación en el bajo,



c. 62

que se mueve al compás siguiente a la voz de soprano con algunas modificaciones,

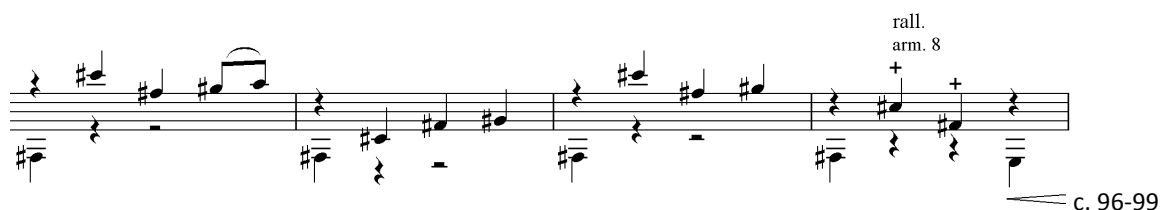


c. 63

reiterando el tema durante un total de 11 compases. La siguiente sección trabaja una discusión entre dos voces en conflicto, en varios lugares,



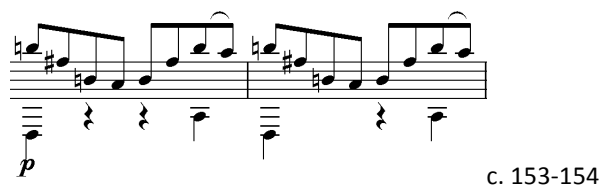
hasta llegar a una especie de corolario que concluye el desarrollo.



La reexposición repite con exactitud lo dicho anteriormente, encontrando el punto divergente que confirma la tonalidad principal,



manteniendo exactamente el mismo orden secuencial de entonaciones presentadas en la exposición, hasta el previo material acórdico descendente, nuevamente con pedal de Re hacia una fugaz *coda*,



que concluye en *diminuendo* con la repetición del acorde de Re Mayor con 6ª a manera de picardía⁵.



⁵ 3ª ascendida del acorde de tónica, utilizada como final de un movimiento u obra en modo menor, con el objeto de finalizar con una gran sensación conclusiva.

Chanson

El término es la acepción francesa de la palabra canción, que designa a cualquier composición lírica; más específicamente a una canción francesa polifónica de finales de la edad media y el renacimiento. En un sentido general, la palabra canción se refiere a una amplia variedad de composiciones: las canciones monofónicas de la edad media de trovadores y troveros, las canciones cortesanas de finales de los siglos XVI y XVII, las canciones populares en las calles, cafés y salas de concierto de los siglos XVII, XVIII y XIX, las melodías del XIX y XX y las canciones folklóricas. El término es algunas veces utilizado más específicamente para referirse sólo a aquellas canciones polifónicas de los siglos XV y XVI que acompañaban poesía sin utilizar las formas más comunes como la *balada* o *rondó*. En un sentido más amplio, la *chanson* se refiere a cualquier canción polifónica con texto francés escrita alrededor de la época de Machaut hasta finales del s. XVI.

Andante

El segundo movimiento utiliza un compás de 6/8 y es una forma ternaria simple. La primera sección presenta tres frases de cuatro compases cada una, creadas a partir de la imitación entre las voces a dos tiempos de distancia entre ellas,

Andante

c. 1-4

además de un puente de cuatro compases creado con el material de los finales de frase.

c. 13-15

La sección intermedia consta de dos frases en Re Mayor y una conclusiva en Re menor de 6 compases. El primer tema es contrastante y también utiliza el material de final de frase, terminando la primera frase con una pausa en la tónica Mayor

c. 16-19

y la segunda vez en la dominante para continuar con la idea inicial, ahora del V hacia la tónica.

Calmó

p espress. c. 24-29

El ritornello se encuentra en el compás 30, volviendo más ágil el tema original al acortar la distancia de imitación a sólo un tiempo.

p molto espressivo c. 30-33

En la última frase de la sección el contrapunto se cierra aún más,

c. 38-41

creando una tensión que resuelve de la misma manera que antes. Una pequeña *codetta* termina la obra con el mismo material mencionado.

pp *espress.* *rall.* c. 45-51

La forma ternaria es **A**(15 compases) - **B**(14 compases) - **A'**(15 compases) - **Codetta**(7 compases).

Allegro non troppo

El tercer movimiento es un *rondó* de tipo superior (*sonata rondó*) en compás de 3/4 y, a diferencia de los otros dos movimientos, está en la tonalidad de Re Mayor. El estribillo (A) o tema principal, está conformado por dos frases de cuatro compases cada una, con la primera presentando una inflexión del I al V⁷ del relativo mayor Fa, seguido del IV₆₅ que resuelve de nuevo al Re, conectándose con la siguiente frase a través de una escala;



c. 1-4

la segunda frase realiza casi la misma progresión, ahora en Re menor, conduciendo el IV₆₅ hacia el ii⁷ y después al I.



c. 5-8

El primer *episodio* (B) o tema secundario, consta de dos frases de cuatro compases cada una, está en dominante y evoca el estilo español por medio del *giro frigio* y fragmentos escalísticos en La menor con el II grado descendido.



c. 9-12

Después del estribillo repetido literalmente, aparece un segundo episodio (C) en Re mayor a manera de diálogo entre dos pares de voces,



c. 25-30

está conformado por dos frases de 6 compases más una ampliación de 2, como *punte* hacia la siguiente presentación literal del estribillo.

El tercer episodio (C) podría ser considerado el inicio del desarrollo de la forma, ya que es un fragmento coral con cierto aire español (material de B) en Si bemol Mayor; es una pequeña forma binaria de 20 compases, dividida una primera sección con una frase con la cadencia hacia Re mayor por medio del II napolitano



c. 47-50

y otra hacia el V grado, Fa mayor.

La segunda sección consta de una primera frase en dos pequeñas partes modulantes hacia Fa menor y La Mayor,

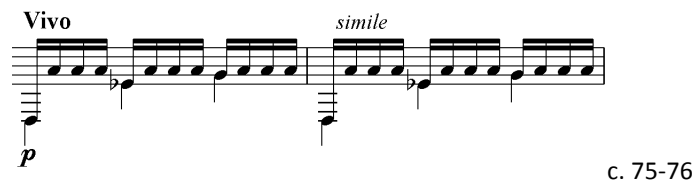


presentando una reprise literal y modificando la segunda frase que conecta al siguiente estribillo a través del acorde de Fa menor con 7ª dis.

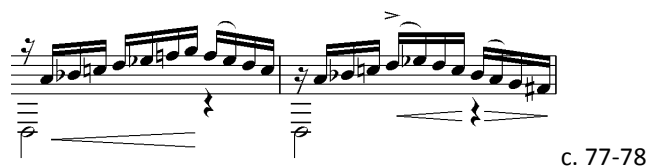


El siguiente episodio inicia la reexposición del *rondó* (B'), que está dividido en tres secciones a manera de discusión entre un tema en trémolo con material del primer episodio y un tema lento creado a partir de la exposición del primer movimiento de la sonata.

La primera sección se presenta en la tónica menor *frigia*, con dos frases divididas cada una en dos compases de trémolo



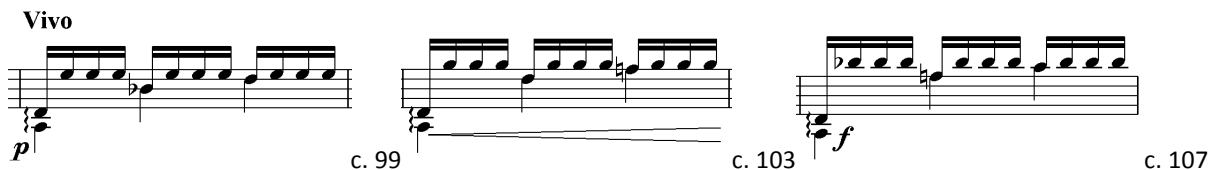
y dos compases con dos escalas, una menor *frigia* y otra que termina entonando el fa#;



la segunda frase resuelve con una escala descendente, dando paso a una tercera frase con un tema lento contrastante en Re mayor que evoca el *Allegro moderato*.



La siguiente sección presenta el mismo conjunto de entonaciones, esta vez en la dominante. La última sección del desarrollo en 24 compases más dos de ampliación, utiliza el trémolo con un pedal doble de tónica y dominante (re-la), presentando gradualmente en la soprano el acorde del ii dis. (Mi) en forma ascendente,



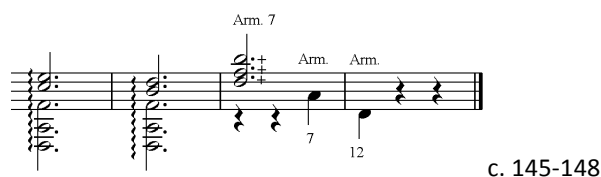
para después recorrer la escala *frigia* de manera descendente y concluir en dos frases que permanecen en el acorde disminuido que resuelve al V grado.



Dos compases de ampliación sirven de pequeño *punte* hacia la reexposición que presenta el estribillo modificado hacia el final,



concluyendo el movimiento y la obra en su totalidad con una coda de 8 compases que reafirma el lento en disputa y termina en Re mayor con dos acordes en *arpeggiato* y armónicos naturales.



Esta forma *sonata-rondó* tiene la forma **Exposición (A - B - A) - Desarrollo (C - A - D) - Reexposición (A - B') - Coda (A - Sección conclusiva)**.

2.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

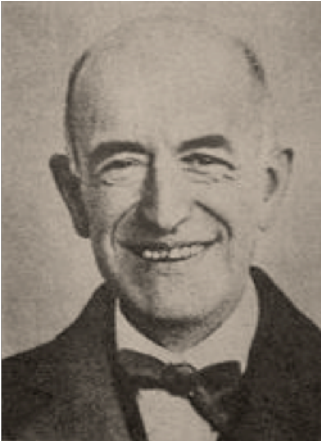
La importancia de un trabajo cercano entre el compositor y el intérprete es máxima, sobre todo cuando el compositor no tiene suficiente conocimiento del instrumento en cuestión. La afortunada amistad que hubo entre Ponce y Segovia nos da luz al respecto: al unirse estas dos fuerzas, se obtuvo una de las producciones guitarrísticas más notables en la historia del instrumento. Sin embargo, muchas veces esta interacción promueve una simbiosis tal, que al final no se distingue con precisión la participación de uno u otro, si no se dispone de los manuscritos originales. En este caso particular, Segovia promovió grandemente el vuelco de Ponce hacia la guitarra y, junto a la promoción misma que hizo del instrumento en el mundo, lo hizo también respecto al compositor; sin embargo, Ponce cedió ante el deseo del resultado inmediato buscado por Segovia y, de no ser por los manuscritos originales dados a conocer hace relativamente poco tiempo, nunca habríamos conocido la expresión inicial de las obras compuestas por Ponce. La *Sonata III* no es el mejor ejemplo para

hablar de ello porque, como se mencionó antes, sólo quedan cuatro páginas de los manuscritos originales y nunca sabremos por completo cómo se manifestó por primera vez. Para una mejor interpretación de la obra es menester analizar estas páginas y extraer de ellas lo esencial para llevar a cabo nuestra propia labor de revisión.

En lo que se refiere a la interpretación de esta obra es importante conocer un poco sobre la vida del compositor en París, los estilos musicales que estudió y la gente con quien colaboró, así como sobre el despertar que respecto a la música tuvo en aquellas tierras. Importante es también el conocimiento de las formas utilizadas; se dice de Ponce que era capaz de imitar cualquier estilo de manera por demás pulcra y que algunos de sus ejercicios musicales llegaban a confundirse con sus referencias estilísticas. Respecto a problemas técnicos específicos, podemos hablar del uso de arpeggios con melodía diferenciada (*Allegro moderato*, c. 62-72; *Chanson*, c. 16-23), tratamiento polifónico (*Chanson*), escalas (*Allegro non troppo*, c. 3-4, 15-16, 77-78, 81-82, etc.) y trémolo (*Allegro non troppo*, reexposición).

3. Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

3.1 . Manuel de Falla, vida y obra



Manuel de Falla y Matheu nació el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, España, hijo de padre valenciano y madre catalana. Inició sus estudios de piano con su madre y los continuó con Eloísa Galluzzo en 1885. En 1889 continuó sus estudios musicales con Alejandro Otero en piano y Enrique Broca en armonía y contrapunto. Por estos años, creó en colaboración las revistas literarias *El Burlón* y *El Cascabel*, de la que sería director años más tarde.

En 1896 estudió con el maestro de piano José Tragó en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid. En 1897 compuso *Melodía* y *Romanza* para violonchelo y piano dedicada a Salvador Viniegra. En 1899 concluyó los estudios oficiales en la Escuela Nacional de Música y Declamación, obteniendo varios reconocimientos, entre ellos, el primer premio de piano por unanimidad.

En 1900 se mudó con su familia a la capital, viéndose obligado a dar clases de piano y armonía para sostenerla. Dos años más tarde se publicaron por primera vez sus obras *Serenata andaluza* y *Vals-capricho* para piano y la canción *Tus ojillos negros*. Entre 1900 y 1904 compuso seis zarzuelas, a pesar de que después confesó su incompatibilidad con el género. Este primer período en Madrid clarificó las prioridades musicales de Falla; quedó fuertemente impresionado por *L'acoustique nouvelle* (1854) de Louis Lucas, un análisis sobre la generación natural de la consonancia y disonancia, lo cual dio justificación teórica a su preferencia hacia las estructuras tonales. Por otra parte, conoció a Felipe Pedrell, compositor, crítico y musicólogo catalán a quien tuvo en muy alta estima, aún cuando una importante referencia de la música de Pedrell era el wagnerianismo y Falla había resuelto rechazarlo.

En 1905 obtuvo el premio de piano de la firma Ortiz y Cussó y el premio del concurso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando por *La vida breve*, la primera de sus obras que exploraba el *cante jondo* gitano empleado aquí con elementos de *verismo* y reminiscencias temáticas. A partir de esta obra se dio a la tarea de llevar a la música gitana tradicional al más alto nivel artístico, preservando su esencia primordial. En 1907, aceptó una oferta de viaje a París como acompañante pianista de una compañía de pantomima; viajó por Francia, Bélgica, Suiza y Alemania y se quedó radicando en París por los próximos siete años. Aquí conoció a Ravel, Stravinski, Debussy, Diaghilev, Albéniz y Dukas. Compuso las *Trois mélodies* con textos de Théophile Gautier, dedicando la tercera de ellas a la esposa de Debussy, Emma Bardac, en reconocimiento de su deuda hacia Debussy, quien le facilitó la entrada a la vida musical en París y brindó consejo sobre algunas de sus composiciones.

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

En 1908 le fue otorgada una beca de la Corona española. Entre 1911-12, viajó a Milán, Bruselas y Londres para ofrecer algunos recitales y buscar alguna presentación de *La vida breve*. Por fin, en 1913 se presentó la obra en Nice, con una adaptación al francés de Paul Milliet y algunas modificaciones a la partitura original. Después del éxito buscado con tanto esfuerzo, pudo Falla acceder a un contrato con la editorial Max Eschig.

En 1914, tras el inicio de la I Guerra Mundial, regresó a España y se estableció en Madrid. Este segundo período en Madrid fue más grato que el primero; poco tiempo después de su vuelta se presentó *La vida breve* y unos meses después las *Siete canciones populares españolas*, basadas en material folclórico español.

Entre 1914-15, Falla viajó a través de España con el empresario de teatro Gregorio Martínez Sierra y su esposa María Lejárraga, para quienes compuso música incidental para drama, así como también *El amor brujo* y *El corregidor y la molinera*. En el verano de 1915, completó sus 'impresiones sinfónicas' *Noches en los jardines de España* para piano y orquesta, donde manifestó su intención por el uso de efectos impresionistas como tributo a 'la escuela francesa moderna', que habitualmente se le reconocía como debilidad. En 1916 publicó algunos textos sobre música nueva en *La Revista Musical Hispano-Americana* y *La Tribuna*, además de un ensayo sobre Stravinski justo antes de su primera visita a Madrid; prologó también *La música francesa contemporánea* de Georges Jean-Aubry. Aunque considerado como radical por muchos críticos españoles, se convirtió en una celebridad para la estética progresiva en España, proveyendo la piedra angular de la obra polémica modernista por excelencia *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset.

En 1917, Diaghilev y su coreógrafo Massine sugirieron a Falla la transformación en ballet de *El corregidor y la molinera*, basada en la novela *El sombrero de tres picos* de Alarcón. Para la nueva versión, Picasso diseñó la escenografía y vestuarios, con coreografía de Massine. En 1919 negoció contrato con J. & W. Chester de Londres, quienes se convertirán en sus principales editores. Al mismo tiempo escribió el *Fuego fatuo* y trabajó en la solicitud de la princesa Edmond de Polignac de una obra (*El retablo del maese Pedro*) para su teatro privado en París, lo cual llevó a Falla a evitar el idioma andaluz y a explorar las fuentes medievales y renacentistas para complementar su propia adaptación de algunos capítulos del *Don Quijote* de Cervantes. Después de la muerte de sus padres, Falla se mudó junto con su hermana a Granada en 1920. A mediados de los 1920's, se interesó por un texto del poeta nacionalista catalán Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, sobre España, el catolicismo y el continente perdido. Estudió catalán para la adaptación del texto de su 'cantata escénica', trabajo que le ocupó hasta el final de su vida sin lograr concluir.

Colaboró en 1922 con García Lorca en el concurso de *Cante Jondo* de reconocimiento internacional, en respuesta a su consideración sobre el declive del canto flamenco. En 1924 fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada por unanimidad y académico de honor de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes de Cádiz.

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

Tras el establecimiento de la Segunda República Española en 1931, Falla se vio dividido debido a su simpatía por el igualitarismo de la nueva república, en contraposición con su legislación anticlerical. A pesar de ello se convirtió en miembro de la Junta Nacional de Música de la República. Tras el estallido de la guerra civil española, Granada fue de las primeras regiones que cayeron bajo el régimen. Al enterarse del arresto de García Lorca, Falla intervino bajo su propio riesgo en un infructuoso intento por evitar la ejecución del poeta. Al término de la guerra y en adición a su desilusión por España y el rumbo de Europa después de la guerra, aceptó una oferta de la Institución Cultural Española de Buenos Aires para realizar algunos conciertos en Argentina, lugar en donde residiría el resto de su vida, a pesar de los ofrecimientos del gobierno franquista para regresar a España.

Al principio su salud mermada por las tensiones sufridas en Europa mejoró y resurgieron nuevos bríos. Los cuatro conciertos dirigidos en el Teatro Colón en noviembre de 1939, incluyeron el estreno de su obra *Homenajes*. En 1939 trasladó su residencia a la provincia argentina de Córdoba. En 1945 fue nombrado académico de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Falleció en Alta Gracia, Argentina el 14 de noviembre de 1946, poco antes de su aniversario 70.

Obra para guitarra

- Homenaje pour le tombeau de Debussy (1920)

Obra que incluye guitarra

- Siete canciones populares españolas (1914) (guitarra y voz)

3.2 . Homenaje pour le tombeau de Debussy, contexto histórico

Fechado en Granada en agosto de 1920, el *Homenaje pour le tombeau de Debussy* fue el resultado del encargo de Henri Prunières, director de “La Revue Musicale” de París, quien requirió también un artículo en memoria de Debussy. Falla respondió con esta obra y el artículo llamado *Claude Debussy et l’Espagne*. La obra se estrenó en París, el 24 de enero de 1921 dentro del ciclo de conciertos de la Société Musicale Indépendante en la Salle des Agriculteurs; dicha primera interpretación se llevó a cabo con arpa-laúd por Marie Louise Henri-Casadesus y el estreno con guitarra se hizo en el Teatro Principal de la ciudad de Burgos el 13 de febrero de 1921, con el guitarrista Miguel Llobet. La obra fue editada por primera vez en el suplemento musical del número especial de diciembre de 1920 de la *Revue Musicale* dedicado a la memoria de Claude Debussy, fallecido en 1918. Falla realizó una versión para piano inmediatamente e incluyó posteriormente la obra como segundo movimiento de la suite *Homenajes para orquesta (1938-39) (II. À Claude Debussy [Elegía de la guitarra])*, que incluye el homenaje mencionado junto con otros a Arbós, Dukas y Pedrell; la obra fue estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires, el 18 de noviembre de 1939, con Manuel de Falla en la dirección.

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

La obra fue compuesta con ritmo de habanera lenta, como la mayoría de las evocaciones españolas de Debussy y presenta hacia el final un fragmento de *Soirée dans Grenade (Estampes, (1903): Pagodes, La soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie)*, honrando directamente la memoria del gran músico y ofreciendo al mismo tiempo un homenaje a la ciudad de Granada. Falla accedió al encargo con presteza, debido a la gran estima que tuvo por Debussy, quien confió en él como compositor y promovió su música en Francia. Al mismo tiempo el virtuoso guitarrista Miguel Llobet Soles había solicitado a Falla una pieza de *solo* para guitarra y Falla cubrió ambos requerimientos con esta obra de aproximadamente tres minutos de duración.

Federico Sopeña dice al respecto: *-Se ha titulado con justicia el Homenaje a Debussy como Habanera fúnebre y la calificación es justísima porque tanto en el primer tema como en el segundo los juegos de segunda menor sobre la tonalidad andaluza de La tienen ese fondo fúnebre. -Leyendo en la Revue Musicale, de París, las composiciones que, para honrar la memoria de Debussy, solicitó su Director de los maestros más señeros de entonces, se advierte enseguida el desbordamiento de emoción y la plenitud de poesía del Homenaje de Falla sobre lo que, pese al genio de tales compositores, yace en aquellas páginas sin color emotivo ni belleza. Perenne gloria es para la guitarra el haber sido depositaria de tan apretada y admirable obrita y gran pena para sus artistas que Falla no le hubiese consagrado otra chispa de su genio. La guitarra concentra en sí pluralidad de timbres de diversos instrumentos, como se concentra en un pequeño frasco la fragancia de un jardín. También Falla atesoraba infinitos matices para expresar el puro fluir de su vida y la religión de su arte, tan viva en su corazón, como sus sentimientos cristianos. Y confió a la guitarra su Homenaje, adiós conmovido, que desde el limpio cielo de su alma, envió a la mirada supraterránea de su entrañable amigo, Claude Debussy.*

Desafortunadamente, el manuscrito original está extraviado. En 1936, Llobet publicó su propia edición de la obra, pero dista significativamente de la publicación de 1922. Aunque no existe autoridad que avale los cambios hechos en la versión de Llobet, se asume que el texto de 1922 es auténtico. La obra fue editada por Chester; Manuel de Falla Ediciones / Chester (Coedición para España, Portugal e Hispanoamérica).

3.3 . Análisis musical y técnico

Tombeau

El *tombeau* es una pieza instrumental o grupo de piezas con carácter de lamento que conmemora el fallecimiento de alguien. El término fue originalmente literario, utilizado en los siglos XVI y XVII en Francia para poemas cortos o colecciones de poemas creados por autores varios, conmemorando principalmente la muerte de personajes importantes. Fue adoptado por los músicos a mitad del s. XVII y apareció por primera vez en un *tombeau* de Ennemond Gaultier para el laudista Mesangeau fallecido en 1638.

El *tombeau* para laúd alcanzó su auge en los 1680's, con numerosos ejemplos de Jacques Gallot y Charles Mouton, quienes en su momento fueron conmemorados con laúd por Robert de Visée. Usualmente tomó la

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

forma de *allemande grave* o algunas veces de *pavana*. También se conocen algunas *courantes* que explotaban las características del *tombeau* en un compás ternario.

Después del laúd, el *tombeau* se trasladó a otros instrumentos, el *tombeau* de Froeberger dedicado al laudista Charles Fleury (f. 1652) brindó una nueva dimensión de expresividad al clavecín, que utilizaba manierismos de laúd como una tesitura grave y el efecto de *campanella*⁶, así como también algunas características italianas más extrovertidas como la *tirata*⁷ y el *sospiro*⁸ dramático.

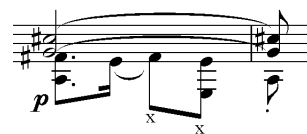
Otro uso del término, se encuentra en un tipo de escena a finales del s. XVII y el XVIII en la ópera francesa. El primer ejemplo aparecido es el *Tombeau de Climène* (extraviado) en *Les peines et les plaisirs de l'amour* (1672) en la cual Apolo se lamenta sobre la tumba de Climène. Este *tombeau* tiene una tesitura grave, recurre a motivos rítmicos y con voz y acompañamiento monótonos, contribuye al desarrollo del recitativo acompañado. En el s. XX el término revivió en los compositores franceses preocupados por su pasado musical. El *Tombeau de Couperin* (1914-17) de Ravel fue seguido por piezas similares de otros compositores como Migot y Dupré. La *Tombeau de Debussy* (1920) fue una colección de piezas para la cual contribuyeron Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Schmitt, Stravinski, Ravel, Falla y Satie, reviviendo el concepto literario del *tombeau* del s. XVI de autoría colectiva, igual que los similares hechos para Ronsard (1916), y Dukas (1935).

El *homenaje* está en un compás de 2/4 y, en consideración del profundo estudio que dedicó Falla al folclor español, sugiere un tratamiento tonal que utiliza el modo frigio como centro. La obra está compuesta en un ritmo de habanera lenta y gira en torno a un motivo con carácter introductorio (utilizado como referencia) con ambigüedad tonal entre Mi y La, con el fa[♯] justificado como VI de La menor o frigio de Mi,



c. 0-2

a tempo



c. 24



c. 46-48

- en La mayor con 7^a

- final del desarrollo

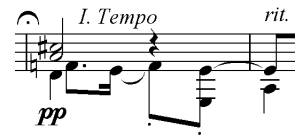
⁶ Efecto utilizado en instrumentos de cuerda pulsada, con pasajes de arpeggios o escalas en posiciones agudas en combinación con cuerdas al aire.

⁷ Tipo de ornamento a manera de escala.

⁸ Pausa

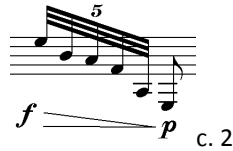
Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

- coda



c. 67-68

seguido de un arpeggio que interrumpe el discurso.



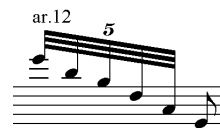
c. 2

- en la segunda frase con regreso del arpeggio



c. 4

- con armónicos naturales



c. 25

- en La suspendido con 9ª



c. 31

Después de la introducción se presenta una segunda entonación donde el do# puede considerarse como 3ª mayor de La, teniendo como pedal el acorde frigio propio (si-b-re-fa) con el generador omitido,



c. 8-9

desarrollando la escala con un *affrettando* en forma gradual con notas propias del acorde frigio



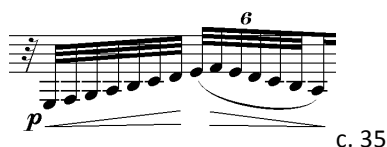
c. 11-12

y dando paso al giro frigio propio de La (si-b) con acorde pedal del VII.

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy



El desarrollo elabora los motivos antes mencionados, además de presentar otras entonaciones propias del estilo andaluz



y alguna reminiscencia del segundo movimiento de *Ibéria*, *Les parfums de la nuit* de Debussy, evocada en seis compases



La estructura de la obra presenta una forma ternaria con una primera sección **A** (17 compases), un desarrollo **B** (30 compases) y un *ritornello A'* (14 compases) que incluye la evocación de *Soirée dans Grenade* poco antes de la coda



y cuatro compases de sección conclusiva, que diluyen el discurso con el motivo introductorio.



3.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

Siempre que se habla sobre esta obra, se hace mención de sus dimensiones y relativa facilidad técnica en contraposición con su dificultad interpretativa. No se habla en vano, ya que con sólo observar la partitura podemos reconocer indicaciones de articulación, dinámicas y agógicas por doquier y desde el primer momento se reconoce que habrá que trabajar arduamente para superar todas las dificultades que presenta. Los principales problemas técnicos que presenta son los apagadores para los *staccatos* sugeridos a lo largo de la

Manuel de Falla, Homenaje pour le tombeau de Debussy

obra, la acentuación de notas intermedias en arpeggios y acordes y la escala del compás 35 que deberá dar el aire flamenco obvio en el discurso. Por otra parte, será necesario llevar a buen término técnico todas las indicaciones y contrastes expresivos, dinámicos y agógicos sugeridos en la obra. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, la mayor dificultad radica en la asimilación de los estilos propios de la música de Falla y Debussy, en consideración de los efectos impresionistas y folklóricos plasmados en su *homenaje*.

4. Frank Martin, Quatre Pièces Brèves

4.1. Frank Martin, vida y obra



Frank Martin nació el 15 de septiembre 1890 en Ginebra, Suiza, y fue el décimo hijo de un ministro calvinista. Desde antes de entrar al colegio ya tocaba e improvisaba en el piano. A los nueve años compuso canciones infantiles que mostraban un perfecto equilibrio, aún sin haber tenido conocimiento de formas musicales o armonía. Asistió a la escuela de latín y, según el deseo de sus padres, estudió matemáticas y física durante dos años en la Universidad de Ginebra, aunque no concluyó sus estudios. Simultáneamente, inició sus estudios de piano y composición con Joseph Lauber.

Entre 1918-36 vivió en Zurich, Roma y París, trabajando por su cuenta en la búsqueda de un lenguaje musical propio. De vuelta en Ginebra en 1926, participó en el congreso sobre teoría rítmica musical organizado por Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) y fundó la Sociedad de Música de Cámara de Ginebra, la cual condujo durante diez años, participando como pianista y clavecinista. Dos años después de comenzar sus estudios con Dalcroze, enseñaba ya improvisación y teoría del ritmo en el Instituto Jacques-Dalcroze y de música de cámara en el Conservatorio de Música de Ginebra. En 1932 se interesó en la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg e incorporó ciertos elementos a su lenguaje musical, creando una síntesis de las técnicas cromáticas y dodecafónicas, sin abandonar el sentido de tonalidad, esto es -las relaciones jerárquicas entre las notas. Fue director artístico de la Technicum Moderne de Musique entre 1933-40.

Su primera obra importante en el perfeccionamiento de su lenguaje personal fue *Le Vin Herbé*, compuesta en 1941; esta obra y la *Petite Symphonie Concertante* (1944-45) le dieron reputación internacional. Fue presidente de la Asociación Suiza de Músicos en 1942-46.

La gran cantidad de actividades musicales de Martin en Suiza, interferían con la paz y concentración requeridas para su trabajo compositivo, así que decidió trasladarse a Amsterdam, Holanda en 1946, donde vivió durante una década, seguida de su mudanza definitiva a la ciudad de Naarden en 1956. Entre 1950-57, enseñó composición en la Staatliche Hochschule für Musik en Colonia. Después de esto, se retiró de sus actividades docentes para trabajar en su hogar y viajar ocasionalmente con el cellista Henri Honegger, tocando o dirigiendo su propia música, invitado por importantes instancias musicales en los Estados Unidos y el mundo. Fue merecedor de muchos reconocimientos internacionales a lo largo de su vida.

En la gran obra de Frank Martin, los oratorios forman una parte importante. En mayo de 1973 dirigió el estreno mundial de su *Requiem* en la catedral de Lausanne, dejando una profunda impresión en la gran audiencia congregada. Sus composiciones conservaron la misma vitalidad hasta el final de su vida. Trabajó en la cantata

Et la Vie l'Emporta hasta diez días antes de su fallecimiento en Naarden, Países Bajos el 21 de noviembre de 1974.

Obra para guitarra

- Quatre Pièces Brèves (1933) (guitarra sola)

Obra que incluye guitarra

- Quant n' ont assez fait do-do (1947) (tenor, guitarra y piano a cuatro manos)
- Drey Minnelieder (1960) (transcripción para guitarra y flauta por el autor)
- Poèmes de la mort (1969-71) (tres voces masculinas y tres guitarras eléctricas)

4.2. Quatre Pièces Brèves, contexto histórico

Las Cuatro Piezas Breves fueron escritas en agosto de 1933, en la isla de Olerón, Francia, lugar de descanso veraniego de la familia, según el manuscrito que resguarda Maria Martin⁹ junto con los esbozos de la obra en su casa en Naarden, Holanda. Fueron escritas para Andrés Segovia (1893-1987), mientras vivía en Ginebra (1930-34), pero nunca las tocó y esto llevó a creer a Martin que la obra no se podía tocar por la dificultad que presentaba. Por tal razón, el compositor escribió una versión para piano que tocaría en varias ocasiones; esta versión tiene el título *GITARE, Suite pour le Piano (portrait d' Andres Segovia) été 1933*. En otra versión de la obra, Martin y el director suizo Ernest Ansermet (1883-1969) realizaron una orquestación estrenada en 1934. Además del manuscrito mencionado, se tiene conocimiento de otros de la misma obra: uno entregado a Hermann Leeb en 1938, otro a Jean-Marc Pasche, jefe de la sección de música de Radio Genève (actualmente Radio Suisse Romande) en 1951, con motivo de una grabación radiofónica que haría el guitarrista español José de Aspiazu (1912-1986), y un último en 1955, destinado a Universal Edition, después de la promesa del director Alfred Schlee de publicar todas las obras del compositor. La revisión de la obra para su publicación fue hecha por Karl Scheit para Universal Edition (UE 12711) y fue grabada por primera vez hasta el año 1966 por el guitarrista inglés Julian Bream.

4.3. Análisis musical y técnico

Prélude

Inicialmente, el preludio fue un género instrumental de carácter improvisatorio, diseñado en una modalidad o tonalidad adecuada para introducir otras piezas musicales. Los primeros preludios se tocaron en órgano como introducción de música vocal religiosa. Poco después se utilizaron instrumentos de cuerda como el laúd y

⁹ Maria Boeke, tercera esposa de Frank Martin, con quien contrajo matrimonio en 1940.

aumentó la improvisación, convirtiéndose en una obra de inicio para probar la acústica, afinación y *tastatura*¹⁰ del instrumento, así como para soltar los dedos antes de interpretar movimientos de mayor complejidad.

Los preludios más antiguos que se conocen datan de 1448 y son cinco pequeños preámbulos en tablatura para órgano de Adam Ileborgh. En el s. XVI se encuentran junto con el preludio, otros géneros del tipo como *Intonazione*, *Intrada*, *Ricercare* y *Tocatta*, que se caracterizaron en un principio por dos texturas predominantes: acordes simples prolongados y pasajes floridos; sin embargo, la usanza improvisatoria original dio paso paulatinamente a una forma cada vez más organizada, añadiendo texturas y tendiendo a patrones secuenciales que contrastaban secciones libres de inicio, fragmentos imitativos o fugados y secciones conclusivas.

El preludio barroco introdujo diversos elementos estilísticos que derivaron en el *praeludia* multiseccional de D. Buxtehude (1637-1707), quien desarrolló aún más la forma, contrastando el estilo retórico tradicional con la energía de la nueva escuela italiana, usando con frecuencia sutiles enlaces motivicos entre secciones. El máximo desarrollo del preludio llegó con J. S. Bach, tanto en calidad compositiva, como en diversidad de estilos y prototipos formales. La demostración más sistemática de la variedad del preludio como género es *Das wohltemperirte Clavier* (1722) que cristalizó en términos tonales la tradición de composición de preludios en las modalidades disponibles, desarrollando este concepto cíclico en dos colecciones de preludios y fugas en las 24 tonalidades mayores y menores.

A partir del s. XIX, el preludio hizo su reaparición en trabajos influenciados por la obra de Bach con preludios y fugas de Mendelssohn, Liszt o Brahms, aunque el período romántico caracterizó al preludio como un movimiento independiente, cuyo prototipo presentó Chopin en sus 24 Preludes op.28 (1836-39). Con este modelo se establece el preludio como un importante género no programático que fue en el futuro explotado por importantes compositores como Skryabin, Rachmaninoff, Debussy, Messiaen y Shostakovich.

En el s. XX, además de aquellos compositores que continuaron con el modelo barroco, existen algunos otros encabezados por Schoenberg y los nuevos lineamientos planteados en su Prelude op.44. Por su parte, Martin escribió el ciclo *Huit Préludes pour le piano* en 1947-48 e inicia las Quatre Pièces Brèves con un *Prélude* como parte de una suite que incluye movimientos de corte antiguo.

En esta obra, el *Prélude* tiene una armadura de Si menor y está dividido en Lent - Plus vite - Vite - Lent - Vite - Large, creando un movimiento con contrastes de tempo, desarrollado en torno a un motivo principal con impulso descendente (si-fa# = 5ªJ; fa#-sol = 2ªm; sol-fa = 2ªM; fa-re = 3ªm; re-fa = 3ªm; fa-mi = 2ªm; mi-do = 3ªm).

¹⁰ Temperamento entre los trastes móviles del laúd.

Lent

mf *expressif* c. 1

El motivo se repite a lo largo de todo el movimiento con diversas variantes:

- con pedal superior de Si, con 4ªJ en lugar de 5ªJ al inicio

cresc. c. 5

- al inicio de un pequeña desarrollo melódico, con 3ªm al inicio y 5ªJ entre fa-do

p c. 11

- con pedal inferior de Mi, a la 8ª superior

f c. 36

Después de la exposición del tema, aparece un fragmento con carácter resolutivo creado a partir del material inicial (re-do= 2ªm; do#-la#= 3ªm; la#-do#= 3ªm; do#-la#= 3ªm; la#-mi#= 4ªdis).

Plus vite

c. 4

Este fragmento aparecerá en varias ocasiones con algunas variantes, siempre a manera de cadencia:

- con 2ªM entre fa♭-mi♭ y 3ªm al final

un poco ritenuto

c. 7

- en disminución con 1ªaum. entre sol#-sol♭, 4ªdis entre sol♭-re#, 1ªaum. entre fa#-fa♭ y 4ªJ entre fa♭-do♭

molto riten.

c. 13

- en disminución (sol♭-fa♭ al inicio) con 2ªM entre fa♭-mi♭ y 3ªm al final

c. 34-35

En el compás 31 aparece a manera de *ritornello* el motivo en fa# que se expuso en el compás 5, esta vez con el pedal en figuras de blanca,

cresc. c. 5-6

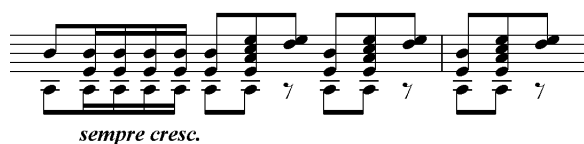


c. 31-32

conduciendo a un puente variado en La mayor que se había presentado en el compás 9:



c. 9



c. 37

Como parte del desarrollo posterior a la exposición continua del motivo, en algunas secciones aparece una progresión cromática de acordes menores, recurso que se utiliza en varias ocasiones:

e d# d c# c



c. 16-17

g f# f e



c. 24-25

a g# g f# f



c. 45-46

Por último, cabe mencionar que en algunas partes se puede recordar la entonación motívica principal, debido a la audición constante del motivo como exposición y con carácter conclusivo.



c. 43-44

c. 51-53

Resulta difícil encontrar alguna forma que encierre las características de este *prélude*. Es una forma libre dividida en cinco cambios contrastantes de carácter.

Air

Entre 1571 y 1650, los compositores franceses utilizaron el término *air de cour* (aria de corte) para designar todas aquellas canciones estróficas de origen secular que se cantaban en la corte. El *air de cour* constaba generalmente de cuatro o cinco voces sin acompañamiento o de una voz solista acompañada usualmente con laúd y eran creadas para entretener al rey y su corte.

En 1571, se publicó una colección de *airs de cour* llamada *Livre d'air de cours mis sur le luth* de Adrian Le Roy (1520-1598), con 22 *airs* para solista con acompañamiento de laúd. Aunque en sus primeros ejemplos a varias voces era polifónica, fue más comúnmente homofónica, cantada silábicamente sin metro, con una clara influencia de la *Musique mesurée*¹¹ desarrollada en París alrededor de 1570. La influencia del *air de cour* se extendió a otros países como Inglaterra a finales del s. XVI, donde encontramos el vocablo *ayre* en canciones a dos o tres partes acompañadas por laúd.

Los antecedentes inmediatos del *ayre* inglés para laúd son las canciones a dos o más partes (*partsongs*) y las canciones de grupos acompañantes de violas (*consort songs*) que se remontan a las primeras décadas del s. XVI. Después de la publicación del *First Booke of Songs or Ayres* (1597) de John Dowland (1563-1626) y gozando de gran popularidad, el género encontró un mayor desarrollo con Thomas Campion (1567-1620) cuyos *Books of Airs* (en colaboración con Philip Rosseter) contienen más de cien canciones. Además de estas publicaciones no se encuentran más de este tipo, sin embargo, siguieron escribiéndose ayres para su ejecución en las mascaradas cortesanas de la época.

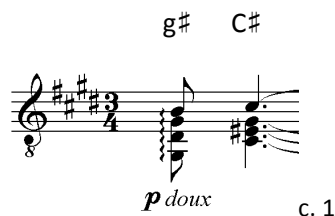
Después del declive del *air de cour* en Francia y el *ayre* en Inglaterra a mediados del s. XVII, la forma *air* se utilizó con frecuencia nuevamente en su sentido más general. En el s. XVIII denotaba claramente una canción simple y sin pretensiones a diferencia del aria italiana que en las óperas y cantatas era a menudo una forma compleja y muy desarrollada. Algunas veces, los escritores ingleses utilizaban la palabra *air* con un sentido diferente, denotando no una entonación en sí misma sino la calidad estética de una pieza musical que reunía

¹¹ *Música medida*, serie de versos medidos (*vers mesurés*) franceses de finales del s. XVI; poesía que aplica los principios cuantitativos de los clásicos griegos y latinos al francés.

inevitablemente virtud e incluso perfección, en la cual todos los elementos, especialmente melodía y armonía, se complementaban entre sí.

La inclusión de una pieza de este estilo en una suite, ofrece un contraste entre las piezas colindantes que utilizan ritmos dancísticos. Existen también muchos ejemplos de arias instrumentales en la música de Purcell, principalmente en su obra escénica. Las muchas *airs* melódicas que se encuentran en las suites de compositores del barroco tardío incluyen algunos de los más populares movimientos de Bach: el *Air* de la 3ª Suite orquestal en Re mayor BWV 1068 y Handel, el *Air* de la Suite en Fa Mayor HWV 348.

El *Air* de las piezas de Martin utiliza la armadura de Do# menor y tiene como indicación principal *Lent et bien rythmé*, quizás en consideración de aquellos antiguos *airs* diseñados sin metro, que dejaban al albedrío del interprete su duración. A pesar de su armadura, inicia con un enlace acórdico del V natural al I homónimo,



lo que nos hace pensar en un modo alterno que utiliza los acordes propios de Do# menor en función de la tónica homónima Do# mayor. Esta inflexión se repite del IV al VII natural para resolver al relativo mayor.



El uso de la# en los desarrollos melódicos indicaría la modalidad de c# dórico, aunque nunca se utiliza esta nota armónicamente.

Es notable el uso de ornamentos escritos que evocan el estilo barroco y en conjunción, Martin hace uso de algunas variaciones rítmicas que ofrecen una métrica original.

- apoyatura con mordente
- bordado doble en la 2ª parte de seisillo



- retardo con mordente



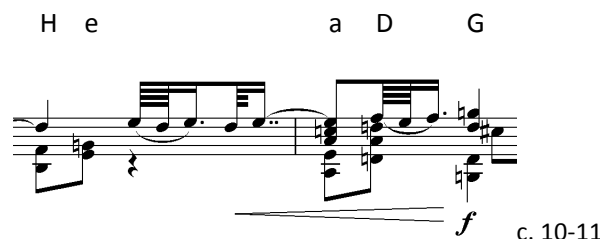
c. 13-14

El *ritornello* se presenta en el compás 7 a la 8ª superior



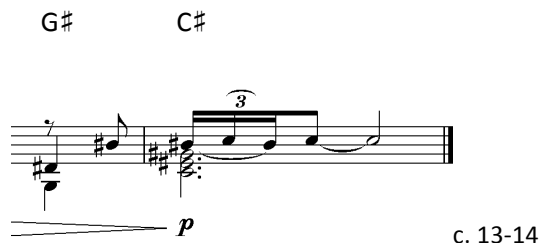
c. 7

y presenta una melodía variada que conduce hacia una inversión de la inflexión mencionada, lo cual desencadena un movimiento resolutivo más intenso en los compases 10 y 11, con una inflexión del VI homónimo hacia el napolitano y después a Sol mayor.



c. 10-11

La sección final se desenvuelve hacia el acorde del V armónico, que aparece por primera vez para resolver con una cadencia perfecta al homónimo.



c. 13-14

El movimiento está claramente dividido en forma binaria con reprise y una prolongación melódica en la segunda parte en el desarrollo de la entonación principal.

Plainte

El *plainte* o *planctus* es una canción que expresa lamento o pesar. Se propagó en la edad media como un género literario y musical tanto en latín como en varias lenguas vernáculas. Existe evidencia de varios tipos de *planctus* desde el s. IX (según la clasificación de Dronke, 1970): *planctus* vernáculo cantado por mujeres; requiems, especialmente para personajes heroicos o de la realeza; lamentos germánicos de exilio y travesías; *planctus* ficticios, distintos a la vida real o sobre temas clásicos o bíblicos; y a partir del s. XII son comunes los lamentos dramáticos o semi-dramáticos de la virgen María y *complaintes d'amour*.

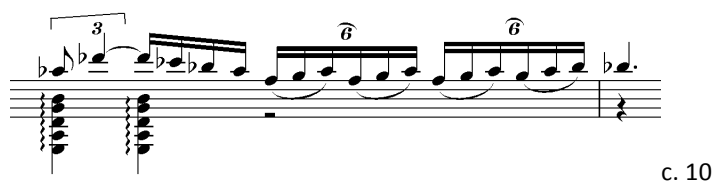
El *planctus* más antiguo existente cuya música sobrevive hasta nuestros días, es un manuscrito relacionado con la abadía de St. Martial en Limoges, que incluye *A solis ortu usque ad occidua* sobre la muerte de Carlomagno en el 814, escrito en neumas sin compás ni indicaciones mensurales. Una minoría protestante originaria de Francia llamada valdense, desarrolló su propia práctica de canto de *complaintes*, que eran canciones narrativas sobre temas bíblicos.

Más específicamente, el término *plainte* fue usado principalmente en la música francesa del s. XVII y XVIII en piezas lentas y expresivas con carácter de lamento, sin embargo no necesariamente relacionado con la muerte. El ejemplo más afamado es quizás el *Plainte faite à Londres pour passer la melancholi* (1662) para clavecín de Froberger, quien señaló que debía ser tocado *lentement avec discretion* (lentamente con discreción), esto es, con un *rubato* sensible y expresivo a la manera del *tombeau*. El *Dixième concert* (1724) de François Couperin contiene un *Plainte pour les violes ou autres instrumens* con la indicación *lentement et douloureusement*, cuyo efecto se consigue en gran parte a través de notas pedales en el bajo lentamente reiteradas conjugadas con una melodía lánguida.

El *Plainte* de Martin observa al pie de la letra las características propias de este género, aunque ya desde el inicio nos indica que no deberá ser lento (*Sans lenteur*). El movimiento comienza con un pedal *ostinato* en un acorde disonante (Gdis⁷), seguido por una melodía que parece estar desencajada de su contexto, al aparecer en síncope y reiterar una ambigüedad modal entre la 7^a menor (fa \flat) del acorde y el fa \sharp melódico.

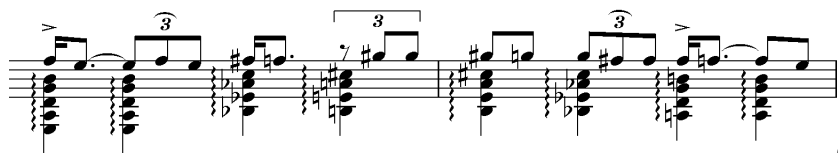


La melodía se mantiene en un rango de 6^am



y mientras se desarrolla, el *ostinato* continúa ahora utilizando acordes más abiertos con cuerdas al aire (cuartas + tercera). Los acordes se mueven cromáticamente utilizando cejillas en la guitarra y por lo tanto mantienen las relaciones interválicas propias del instrumento.

Después de 15 compases, aparece una nueva sección con el material melódico precedente y el mismo movimiento cromático de acordes.



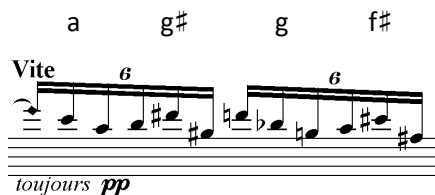
c. 18-19

Después de 4 compases, esta sección se transforma por medio de una escala en *stringendo* y desemboca en el *Quasi allegro* que, independientemente de su indicación de carácter, está creado a partir del material original y tiene función de puente que conduce al *ritornello*.



c. 26-27

El *ritornello* se disuelve en armónicos naturales y concluye con una reiteración del segundo *Vite* del *Prélude*, presentada a la 8ª superior, que se precipita con la progresión cromática antes mencionada.



c. 32

El movimiento está conformado por A-A'-puente-ritornello breve-sección conclusiva.

Comme une Gigue

La *gigue* o *giga* es una de las danzas instrumentales barrocas más populares y comunes de la forma suite y tiene su origen en la danza popular inglesa llamada *jig*, conocida desde el s. XV. Las *jigs* cantadas y bailadas eran características de un espectáculo escénico a manera de comedia improvisada llamado *Jigg* para un pequeño elenco de 2 a 5 actores, el cual se desarrolló en Inglaterra en tiempos isabelinos y se exportó a Escandinavia y Alemania del norte. A principios del s. XVII, aparecieron *jigs* en colecciones instrumentales inglesas, como piezas independientes en formas binarias, temas con variaciones y ocasionalmente como movimientos de obras de mayor tamaño. Las *jigs* están escritas en frases de cuatro compases con una textura homofónica, algunas de ellas en metro binario o binario compuesto, aparentemente sin un patrón rítmico o métrico específico, por lo cual no resulta fácilmente comprensible.

En Francia, la *jig* fue introducida por el laudista Jacques Gautier, quien trabajó por 30 años como laudista en la corte de Londres. Pronto comenzaron a aparecer piezas con el nombre de *gigue* en la colecciones francesas para laúd o clavecín. Como las inglesas, las *gigues* están escritas en un compás simple o compuesto, pero algunos elementos del estilo original como el fraseo o la textura comenzaron a sufrir cambios bajo la influencia

del *style brisé*¹² de la Francia del s. XVII. La longitud de las frases se volvió ambigua e irregular y el fuerte énfasis sobre la motívica llevó a la *gigue* a una creciente complejidad en ritmo y textura.

En Alemania, la primera aparición del término fue como título de una variación del *Aria 36 modus variata* (1648) para laúd de Wolfgang Ebner, pero la mayor popularidad de la forma data de su introducción por Froberger como el segundo movimiento estándar de las suites para teclado, a partir de 1657.

La giga italiana tenía un carácter más veloz que la gigue francesa, pero utilizaba un ritmo armónico más lento; usualmente usaba un compás de 12/8 y se indicaba con *presto*, con frases equilibradas de cuatro compases y textura homofónica.

A partir de 1690 este género se ubicaba como aquellas piezas virtuosísticas de *solo* con un alto nivel de complejidad que utilizaban una gran variedad de técnicas composicionales y un afecto usualmente de regocijo. La influencia de la *gigue* o *giga* continuó en el s. XVIII, descrita por muchos teóricos como una pieza en compás de 6/8 con un afecto alegre y un tempo vivo. Aún en los siglos XIX y XX aparecen *jigs* o *gigues* de manera ocasional en Schumann, Debussy, Schoenberg, Stravinski, etc.

Comme une gigue utiliza un compás de 6/8 con armadura de Si menor y en su primera parte (c. 1-32) presenta una forma ternaria simple con frases de 5 compases. El movimiento inicia con la frase



y después del primer período de 10 compases, continúa con un tema contrastante,



que más adelante se desarrolla de forma contrapuntística durante 2 frases,



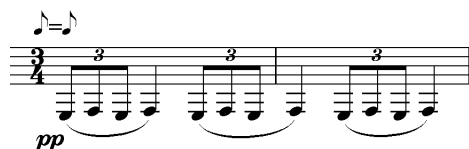
para resolver la forma con una reprise en Mi, prolongando su conclusión y estableciendo un pequeño puente hacia la segunda parte.

¹² Término utilizado en la música escrita para instrumentos de cuerda pulsada como el laúd, clavecín, etc., que utilizaba una textura arpegiada.



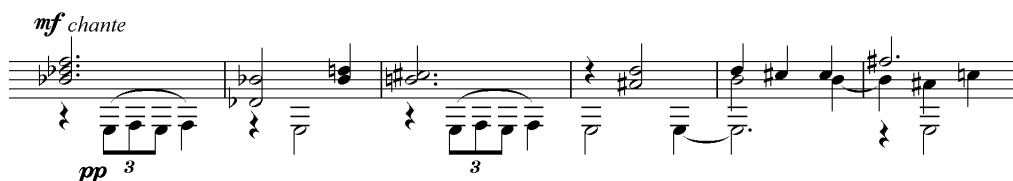
c. 31-33

La segunda parte es una elaboración que utiliza material de la parte precedente, con un compás de 3/4 que inicia transformando los 2 últimos compases de puente a manera de hemiola con figuras de negra, en una hemiola con las nuevas consideraciones métricas



c. 34-35

y dar paso a un contrapunto a dos voces con un pedal de Mi.



c. 36-41

Una nueva transformación de la hemiola en otra de 2 compases reiterando el material de los compases 8-10.



c. 52-55

- puente hacia *b*



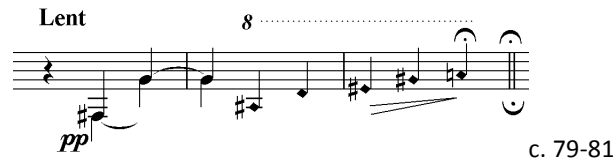
c. 8-10

En el compás 64 comienza una entonación lírica de 6 compases de duración, donde es muy clara una progresión por cuartas (en el bajo):



c. 64-69

Después de esta parte, la sección se encamina hacia el final por medio de una pequeña parte de arpeggios con pedal de Sol y un fragmento melódico cromático que se disuelve en una escala en armónicos.



El movimiento [A(aba') - B(elaboración) - A'-Sección conclusiva] termina con un ritornello que se interrumpe abruptamente por el *Plus lent très déclamé* que vuelve al compás de 6/8 y concluye la obra.



4.4. Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

Independientemente de las revisiones y adecuaciones hechas por los guitarristas que recibieron un manuscrito antes de ser publicada la obra, es de llamar la atención lo idiomática que resulta para un instrumento ajeno al compositor. Son varios los guitarristas que han estudiado las versiones para piano y la de orquesta, con el afán de obtener una mejor comprensión de la obra o para añadir a su interpretación algunas de las diferencias existentes, aunque Maria Martin insiste en que no deben ser consideradas una misma cosa¹³.

Para su interpretación deberá considerarse aquello que es característico de cada una de las danzas, esto es, sus problemas técnicos específicos y lo concerniente al estilo original de la forma que lo inspira (*preludio*, *gigue*, etc.), además de lo que inspira esta música en el intérprete. Lo propio de un *prélude* respecto a su libertad y cualidad improvisadora, donde encontramos varios retos técnicos importantes como el primer gesto del *Plus vite* (c. 4), algunas secciones que sugieren rasgueo (c. 27, 35 y 37), un trino y la vitalidad constante sugerida alrededor de un motivo principal en un vivo compás ternario. De un *air*, una canción con acompañamiento que exige un buen *legato* en tempo lento y desarrolla una melodía ornamentada a la usanza barroca, por lo cual es relevante el estudio de diferentes tipos de ornamentación. El *plainte*, con un *ostinato* que sostiene melancólicamente una melodía y se mantiene desde el principio a manera de acorde arpegiado en 4, 5 y 6 notas, desemboca en un *Vite* que evoca el *Prélude*. Los arpeggios deberán observar la homogeneidad entre sus diferentes tipos, que pueden variarse en manufactura sin interferir con la intención. Por último, el movimiento a manera de *gigue*, con afecto alegre y vivaz y a la vez lleno de fuerza y conclusividad, requiere un buen manejo del *legato* contrapuntístico, lirismo y algunos arpeggios atmosféricos con graves en *marcato* para concluir su desarrollo con armónicos artificiales lentos y conducirnos, después del *ritornello*, hacia el *Plus lent très déclamé* que concluye de manera decisiva las *Quatre Pièces Brèves*. Se sabe que Martin escuchó la *Pasión según San*

¹³ Comentario hecho a J. de Kloe en una visita realizada en 1998.

Frank Martin, Quatre Pièces Brèves

Mateo de Bach a los 12 años y desde aquel momento hasta su *Golgotha* (1945-48), su música presentó influencia del compositor alemán. Por otro lado, Martin había estudiado recientemente la teoría dodecafónica de Schoenberg y tomado de ella lo que consideraba más cercano a su sentir y aunque en proceso de desarrollo, se puede notar esta influencia, conjuntamente con sus estudios con Dalcroze sobre ritmos folclóricos de India y Bulgaria y la clara influencia de Schumann, Chopin y Franck en sus diferentes obras a lo largo de su vida.

5. Jorge Ritter, Poemas Tabulares

5.1 . Jorge Ritter, vida y obra



Jorge Ritter Navarro nació en la Cd. de México en 1957. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México; de piano con Aurora Serratos y de composición con Mario Lavista y Daniel Catán. Entre 1976 y 79 residió en Nueva York, en donde estudió con el compositor rumano Georg Continescu y la pianista Rita Gottlieb.

Ha participado en seminarios de composición con Rodolfo Halffter, Istvan Lang, Luciano Berio, Earl Brown y Leo Brouwer, entre otros. En su producción musical se encuentran obras para diversos instrumentos, música de cámara y orquesta, habiendo sido interpretadas, algunas de ellas, en diferentes salas alrededor del mundo en Asia, Europa y principalmente en el América central y Norteamérica.

Una parte importante de la obra compuesta por Ritter es para guitarra, debida a la colaboración, durante varios años, con el guitarrista mexicano Marco Antonio Anguiano, a quien están dedicadas algunas de sus obras para el instrumento.

Ha sido becario en varias ocasiones dentro el Sistema Nacional de Creadores de Arte, como parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. También ha participado como parte de comisiones técnicas en el Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico de los estados de Quintana Roo, Campeche, Chihuahua, Estado de México y Morelos, el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas de Iberoamérica, México-Colombia-Venezuela, México-Canadá, el Programa de Estímulos para la formación Artística: FinanciarTE en Torreón, el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes en Tabasco, Hidalgo y Morelos, el Foro de Música Nueva Manuel Enríquez y como jurado en el Concurso de Composición de la Escuela Superior de Música, Jóvenes Creadores Intérpretes en el Estado de Querétaro y el Concurso Nacional de Composición Coral y Coral Infantil.

En varias ocasiones, sus obras han sido interpretadas en el Foro de Música Nueva Manuel Enríquez; entre las obras seleccionadas están sus cuartetos de cuerdas *Kuadros*, *Suite Negra* y *Heraldos*, *Caudas* para cuarteto de guitarras y *Evocación* y *Danza* para quinteto de alientos.

Algunas agrupaciones que han interpretado sus obras son el grupo de cámara japonés *Ensamble del Este*, el dúo de guitarras *Sato-Laguna*, el dúo *Canales-Laguna*, el *Cuarteto de guitarras de la cd. de México*, y las orquestas sinfónicas del Estado de México, Carlos Chávez, de la Radio y Televisión Irlandesa, por mencionar algunos. Algunas grabaciones de sus obras se encuentran en *Ediciones UNAM*, *Aulos-Schallplatten*, *Kojima Recordings*, *Urtext Digital Classics* y *Quindecim Recordings*. Entre sus publicaciones, se encuentran el libro de estudios para guitarra *Meridión* (Ricordi Internacional) y el artículo *Lo oculto y lo manifiesto* (*Poética del*

lenguaje musical, Instituto de Investigaciones Filológicas, Acta Poética 24) en colaboración con la Dra. Carmen Leñero.

En la actualidad, forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte y desde 2005, es coordinador del Departamento de Teoría de la Escuela *Vida y Movimiento* del Centro Cultural Ollin Yolistli, donde imparte también la cátedra de contrapunto, armonía, orquestación y análisis.

Obra para guitarra

- Tres piezas (1982)
- Variaciones sobre un tema africano (1987)
- Concierto para guitarra y orquesta I (1989)
- Poemas Tabulares (1991)
- Meridión 1 y 2 (1993)
- Fantasía (1994)
- Cygnus (1998)
- Concierto para guitarra y orquesta II (1999)
- Elegía (2000)
- 10 estudios (2003)

Obra que incluye guitarra

- Toccata rítmica (1987) (para guitarra, bajo, corno inglés, piano y percusiones)
- Tríptico (1995) (para guitarra y flauta)
- Contemplación y rondó (1995) (para guitarra, bajo, corno inglés, piano y percusiones)
- Fantasía concertante (2003) (para guitarra, orquesta de cámara y marimba)
- Caudas (2004) (para cuatro guitarras)
- Lila (2008) (para dos guitarras)

5.2 . Poemas Tabulares, contexto histórico

Una primera versión de la obra fue compuesta en 1989 por encargo del dúo de guitarras Limón-Márquez (integrantes: Roberto Limón y Jaime Márquez). Conformada por cuatro movimientos, la obra fue estrenada ese mismo año en el Festival Cervantino y presentada en una gira del dúo por Europa, pero al paso del tiempo y debido a la dificultad de algunos movimientos, el dueto determinó tocar sólo la *Transición* (actual 3er movimiento). En 1991, tras ganar el *Tokio International Guitar Contest*, el guitarrista Juan Carlos Laguna solicitó a Ritter una pieza para dueto de guitarras; respondiendo a la solicitud, el compositor hizo una revisión de la obra y decidió conservar sólo dos movimientos de la obra original (*Égloga y Transición*) y componer uno nuevo con referencia en la *Transición*, el cual nombró *Transición I*, determinando la configuración actual de tres

movimientos. Laguna realizó la grabación de la obra en el año 2007 con la colaboración con el guitarrista japonés Norio Sato (Kojima Recordings, 1992).

5.3 . Análisis musical y técnico

Transición I

El término transición se define como cualquier pasaje en una pieza o movimiento que, en lugar de tener una identidad temática particular por sí misma, parece conducir de una sección bien definida hacia otra, por ejemplo como *punte* entre el primer y segundo sujetos de un movimientos en forma sonata. Es usualmente utilizado en pasajes donde se lleva a cabo sistemáticamente una modulación de una tonalidad a otra, aunque también se utiliza para cambios repentinos de tonalidad y para pasajes donde existe una digresión moduladora sin cambio de tonalidad.

Según el autor, la *Transición I* está inspirada en dos obras anteriores, la primera una canción jazzística compuesta por él mismo para su grupo de jazz cuando joven y el canto gregoriano *Victimae paschali laudes*¹⁴. La obra está trabajada en modo dórico e inicia con un tema de dos compases donde se pone en relieve una 2ª mayor como síntesis de los acordes de séptima de dominante muy utilizados en la armonía de jazz, al mismo tiempo que se cuestiona rítmicamente el compás libre de 4/4 con uno más estricto de 7/8.

Presto Obsesivo ♩ = 168 X4

c. 1-2

Seguido de este tema, aparece una segunda entonación a manera de introducción que, como menciona Ritter, se trata una evocación de la introducción de aquella canción de jazz que hacia el final se ve cuestionada por la aparición del *si*^b.

c. 7

¹⁴ Secuencia prescrita por la Iglesia católica para la Misa del domingo de Pascua.

La combinación del compás de 7/8, en conjunción con las apariciones reiteradas del $\text{si}\flat$ y $\text{mi}\flat$ brindan una tensión armónica que aparecerá constantemente en todo el movimiento al final de cada frase.

Después de la introducción, se presenta en la guitarra 1 el tema principal basado en el canto gregoriano con modificaciones rítmicas propias del jazz, mientras que la guitarra 2 acompaña con la entonación introductoria.

c. 8-11

Así transcurre la primera parte que tiene forma ternaria simple con la repetición del tema introductorio invertido entre las dos guitarras. A continuación, se presenta un nuevo tema contrastante construido a partir de una escala hexáfona de tonos enteros $\text{do-re-mi-fa}\sharp\text{-sol}\sharp\text{-la}\sharp$, con pequeñas modificaciones melódicas que ofrecen tensión.

c. 19-21

Después de este tema, inicia la siguiente sección repitiendo el tema introductorio seguido por un pequeño canon entre ambas guitarras canon con una pequeña modificación en la presentación del sujeto.

c. 30-34

El canon se diluye para dar paso la parte más compleja de la obra que utiliza una saturación rítmica que tiene como objetivo el virtuosismo a partir de la sincronía entre las dos guitarras.

Musical notation for measures 41-42, consisting of two staves. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with similar rhythmic patterns.

c. 41-42

Después de introducir una nueva zona armónica,

Musical notation for measures 43-44, consisting of two staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music continues with a melodic line and a bass line, showing a change in harmonic color.

c. 43-44

concluye la sección regresando a la zona armónica inicial.

Musical notation for measures 45-46, consisting of two staves. The first staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music returns to the initial harmonic zone with a more intense melodic and bass line.

c. 45-46

La tercera sección presenta el tema contrastante construido sobre una escala hexáfona de A con la inversión de las partes entre las guitarras, para concluir con una *codetta* construida con el material introductorio y del canon de B.

Musical notation for measures 56-59, consisting of two staves. The first staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, and the second staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The notation includes various time signatures (4/4, 7/8, 4/4, 2/4) and a final chord marked with an 8va.

c. 56-59

El movimiento es una forma ternaria **A**(c. 1-27)-**B**(desarrollo, c. 28-46)-**A'**(47-55)-**Codetta**(56-59).

Égloga

En la literatura clásica, la palabra se refirió originalmente a pasajes con un interés particular, seleccionados de la obra de algún autor específico, pero posteriormente se trató del género bucólico relacionado con la poesía griega desarrollada por Teócrito. En la literatura latina, Virgilio fue el expositor más famoso con sus *Bucólicas*.

En el renacimiento, dichos poemas utilizaban una forma dramática, siendo importante en la España de los s. XVI y XVII como una obra pastoril con música asociada a la zarzuela. Para finales del s. XVIII, la forma se había establecido firmemente en la literatura europea.

En el s. XIX el término fue utilizado para algunas piezas de piano, primero por Tomášek, quien escribió siete series de églogas, la mayoría de ellas en forma binaria. Ejemplos posteriores de la misma se encuentran en Franck (op.3, 1842), Liszt (no.7 del primer libro *Années de pèlerinage*, 1848–54), Dvořák (op.52 no.4, 1880, y otras cuatro del mismo año publicadas como op.56), y series de Vítězslav Novák (op.11, 1896) y Wellesz (op.11, 1911).

La *Égloga* de Ritter es, como él mismo informa: una fantasía atonal libre, formada a partir de un acorde presentado al principio por la guitarra 1 y desarrollado a partir de una serie cromática.

Adagio
f L.S.
 libre y recitado
mf
 3
 3
 vib.
 arp. lento
pp L.S.
 c. 1-3

Esta pequeña serie cromática con cuatro notas a manera de cuestionamiento, aparece ya desde la primera entonación en ambas guitarras

mf
 Expresivo
mf
 c. 4-5

en el tresillo con do[#]-re-do^b-re^b en guitarra 2, al inicio de frase con fa[#]-sol-fa^b-mi en guitarra 1; se encuentra en todo el movimiento con diversas variantes y notas añadidas

- en la guitarra 2 como acorde
- en la guitarra 1 con una nota añadida
- en la guitarra 2 en inversión

c. 6
mf
 c. 8
 ord.
 c. 27

El compositor señala que la pieza está creada en observación de un acorde que brinda estabilidad cada vez que aparece

arp. lento

pp c. 3

- en la guitarra 1 en otra zona

sfz c. 8

- en ambas guitarras como arpeggio

sfz

L.S.

sfz c. 9

- en ambas guitarras reiterado

c. 30

En la tercera sección se lleva a cabo un diálogo entre las guitarras que confluyen para concluir la parte y la pieza

ord. c. 27

con una pequeña coda o coddeta de 3 compases.

mf *pp* *s.p.*

rall.

molto dim.

mf *pp* *gliss.* *s.p.*

c. 31-33

La obra podría dividirse en **Intro** (c. 1-3)-**A** (c. 4-9)-**B** (c. 10-25)-**C** (c. 26-30)-**Codetta** (c. 31-33)

Transición II

La *Transición II* está compuesta con la idea básica de una polaridad entre las regiones tonales de Mi y Si \flat , con rasgos minimalistas. La primera parte inicia con la presentación de esta polaridad entre las dos guitarras

c. 1-4

y continúa con varias secciones repetidas utilizando un *ostinato* rítmico en Mi con cuartas que gradualmente se confrontarán con Si \flat .

c. 15-16

La segunda parte es una gran sección de elaboración a partir de los elementos establecidos, que tiene una parte con improvisación escrita en ambas guitarras,

c. 19-24

otra muy virtuosística con saturación rítmica en la zona de Si \flat

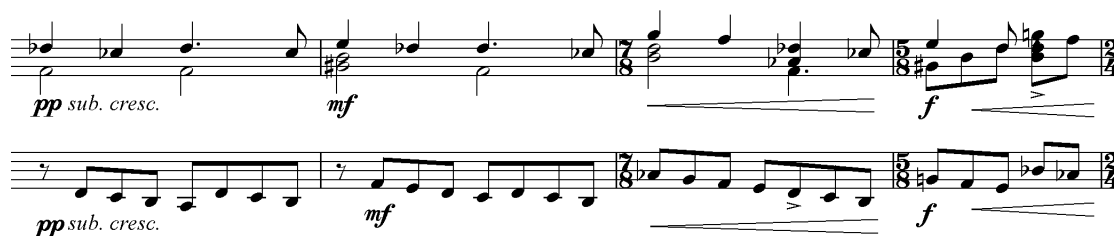
c. 30-31

y una parte de desenlace donde el bajo cobra importancia



c. 42-45

conduciendo a través de la repeticiones hacia un punto álgido reiterado también,



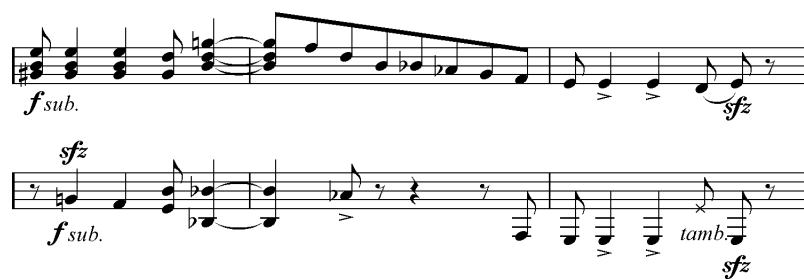
c. 52-55

que concluye la parte con la idea inicial de polaridad tonal, para terminar con el *ritornello*



c. 65-66

y sección final.



c. 75-77

La obra tiene una forma ternaria **A**(c. 1-16)- **B**(desarrollo, c. 17-64)- **A'**(c. 65-74)-**Codetta**(75-77).

5.4 . Sugerencias de interpretación y comentarios técnicos

Para la interpretación de música de cámara o de conjunto, es indispensable un trabajo individual serio por parte de cada uno de los instrumentistas, seguido de una labor de ensamble que unifique ideas y promueva la comunión de los músicos involucrados.

Jorge Ritter se ha caracterizado en sus obras por ser un compositor que recurre a complejidades rítmicas y armónicas derivadas de su conocimiento de los diferentes estilos de jazz y blues, entre otros géneros abordados. Como él mismo menciona, es importante mantener la idea estricta del tempo sugerido en sus obras, aunque con ello se sacrifique muchas veces la limpieza o la calidad del sonido. Por consiguiente, se debe

hacer énfasis en el desarrollo del carácter propuesto, así como también encontrar el ánimo que corresponde a los antecedentes populares del compositor. Según la opinión de Ritter, la guitarra es sinónimo de *campanella*, por lo que deberán buscarse digitaciones que promuevan la mayor sonoridad del instrumento.

Problemas técnicos específicos encontrados en esta obra son los pasajes de saturación rítmica que producen gran tensión (*Transición I*, c. 35-46; *Transición II*, c. 26-31), pasajes con improvisación escrita que requieren soltura y virtuosismo (*Transición II*, c. 19-24) y los pasajes de gran complejidad rítmica o cambio constante de indicación de compás, problemáticos para la consecución de un buen ensamble (*Égloga*, c. 4-13, c. 26-30; *Transición II*, c. 36-55).

Respecto a una interpretación cercana a la idea del compositor, es necesario el conocimiento de la armonía de jazz y todas las influencias estilísticas que lo han enriquecido al paso del tiempo, como lo son las grandes bandas, Miles Davis o Bártok.

PROGRAMA

Chaconne, BWV 1004

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Sonata III

Allegro moderato
Chanson
Allegro non troppo

Manuel M. Ponce
(1882-1948)

INTERMEDIO

Homenaje pour le tombeau de Debussy

Manuel de Falla
(1876-1946)

Quatre Pièces Brèves

Prélude
Air
Plainte
Comme une Gigue

Frank Martin
(1890-1974)

Poemas Tabulares*

Transición I
Égloga
Transición II

Jorge Ritter
(1957)

*con la participación de Alberto Valenzuela.

J. S. Bach (1685-1750)

Chaconne, BWV 1004

De corte popular, el género tiene su origen en la Nueva España del s. XVI. Textos de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y otros escritores indican que fue una danza o canción relacionada con los sirvientes, esclavos e indígenas.

La *Chaconne* de Bach es un tema con variaciones, cuyo sujeto referencial consiste en un bajo a la romanésca modificado por la escala armónica. En consideración del sujeto, pueden observarse las técnicas de variación más comúnmente usadas por Bach: transformaciones simétricas del tema en transposición, inversión, movimiento retrógrado e inversión retrógrada, complementadas con disminuciones, aumentaciones, interpolaciones, fragmentaciones, desplazamientos de octava y operaciones de elisión.

El tema se presenta con simetría exacta al principio, en medio y al final de la obra, lo cual sugiere una división en dos grandes partes, sin considerar el plan tonal de la misma: Tema, 13 variaciones, Tema, 13 variaciones y Tema. Es conocido el uso frecuente de enigmas y mensajes cifrados en el discurso de Bach y esta obra parece no diferir de dicho tratamiento.

La obra fue escrita originalmente para violín en 1720, durante el período de Bach en Cöthen y según la musicóloga alemana Helga Thoene, se trata de un homenaje en memoria de su esposa Marie Barbara (fallecida ese mismo año) y creada a partir de entonaciones de los corales luteranos *Den Tod niemand zwingen kunnt* (La muerte no puede nadie conquistar), *Christ lag in Todesbanden* (Cristo estaba atado a la muerte), y *Von Himmel hoch da komm ich her* (De las alturas del cielo, de allí vengo).

En la opinión de Brahms, la *chaconne* es 'una de las más maravillosas y misteriosas obras de la historia de la música; adaptando la técnica a un pequeño instrumento, un hombre describe todo un mundo con los pensamientos más profundos y los sentimientos más poderosos'.

Como otras obras del compositor, la *chaconne* ha sido objeto de transcripciones para diversos instrumentos como el piano (Brahms y Busoni), la guitarra (Segovia) y la orquesta (Stokowski). La versión utilizada para este trabajo es del intérprete, compositor y pedagogo uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001), considerado uno de los guitarristas más importantes del s. XX y creador de una nueva escuela de técnica guitarrística.

Manuel M. Ponce (1882-1948)

Sonata III

Desde su origen, el término *Sonata* ha sido utilizado, con pocas excepciones, para designar lo instrumental en oposición a lo cantado (*cantata*). Durante el período clásico hubo numerosos intentos por definir la *sonata* en términos genéricos, estéticos y formales. En 1768, Rousseau (*Dictionnaire de musique*) describe la *sonata* como 'consistente de tres o cuatro movimientos de carácter contrastante ... para instrumentos adecuados, como lo es la *cantata* a las voces'. Es hacia fines del s. XVIII y principios del XIX que se convirtió en una pieza de concierto, utilizando comúnmente el título *Grande Sonate*, con tendencias vinculadas con el surgimiento de grandes virtuosos como Beethoven, Hummel y Dussek.

La *Sonata III* está dividida en tres movimientos. El primero es una *allegro* de sonata caracterizado por una serie de digresiones temáticas que en su desarrollo recuerdan el principio de oposición de temas contrastantes utilizado en las sonatas de Beethoven, además de las características comunes de la forma. El segundo movimiento es una canción polifónica al estilo francés con una forma ternaria simple que contrasta un tratamiento imitativo entre las voces con una sección intermedia festiva. Por último, el tercer movimiento es un rondó del tipo superior (sonata-rondó) que evoca el estilo español por medio del uso del modo frigio, con una reexposición elaborada que resuelve una discusión dialéctica establecida entre el estilo español planteado y una evocación del tema principal del primer movimiento.

Esta obra es la tercera de seis sonatas concebidas para la guitarra por encargo de Andrés Segovia y fue terminada en 1927, durante el período de residencia de Ponce en París. Cuatro años antes, Ponce conoció al guitarrista español Andrés Segovia y entabló una amistad que lo llevaría a crear una de las producciones

guitarrísticas más notables en la historia del instrumento. De los manuscritos originales sólo se conservan cuatro páginas donadas a la Escuela Nacional de Música por el alumno heredero de Ponce, Carlos Vázquez. Respecto a esta obra, Segovia escribió una carta a Ponce comentando '*La Sonata III ... resulta muy bella, y es obra de consideración para la guitarra, el artista y el músico. Vuelvo a darte las gracias de todo corazón*'.

Manuel de Falla (1876-1946)

Homenaje pour le tombeau de Debussy

El *tombeau* es una pieza instrumental o grupo de piezas con carácter de lamento que conmemora el fallecimiento de alguien. El término fue originalmente literario, utilizado en los siglos XVI y XVII en Francia para poemas cortos o colecciones de poemas creados por autores varios, conmemorando principalmente la muerte de personajes importantes. En el s. XX el término revivió en los compositores franceses preocupados por su pasado musical. La *Tombeau de Debussy* (1920) fue una colección de piezas para la cual contribuyeron Dukas, Roussel, Malipiero, Goossens, Bartók, Schmitt, Stravinski, Ravel, Falla y Satie, que revivió el concepto literario de *tombeau* del s. XVI de autoría colectiva, igual que los análogos para Ronsard (1916) y Dukas (1935).

El *homenaje* escrito por Falla presenta una forma ternaria que utiliza el modo frigio como centro, en el más puro estilo andaluz. La obra está compuesta en un ritmo de habanera lenta y tiene alguna reminiscencia de *Les parfums de la nuit (Ibéria)* así como la cita directa de *Soirée dans Grenade (Estampes)*, obras clave en el acercamiento de Debussy hacia el estilo español.

La obra está fechada en Granada, en agosto de 1920 y fue el resultado del encargo de Henri Prunières, director de *La Revue Musicale* de París, tras el fallecimiento del compositor francés en 1918. Como parte del homenaje, Falla escribió también el artículo llamado *Claude Debussy et l'Espagne*. La obra se estrenó en París, el 24 de enero de 1921 dentro del ciclo de conciertos de la Société Musicale Indépendante con Marie Louise Henri-Casadesus en el arpa-laúd; el estreno con guitarra se hizo en el Teatro Principal de la ciudad de Burgos el 13 de febrero de 1921, con el guitarrista Miguel Llobet. La obra fue editada por primera vez en el suplemento musical del número especial de la revista en diciembre de 1920. Falla realizó una versión para piano inmediatamente e incluyó posteriormente la obra como segundo movimiento de la suite *Homenajes para orquesta (1938-39) (II. À Claude Debussy [Elegía de la guitarra])*, que incluye el homenaje mencionado junto con otros a Arbós, Dukas y Pedrell; la obra fue estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires, el 18 de noviembre de 1939, con Manuel de Falla en la dirección.

Frank Martin (1890-1974)

Quatre Pièces Brèves

La obra está conformada a manera de *suite* antigua iniciando con un *Prélude* de forma libre, creada con base en contrastes de tempo y desarrollada en torno a un motivo principal con repeticiones variadas a lo largo del movimiento. Un segundo movimiento lento en una forma binaria con reprise, ornamentado al estilo barroco, combina variaciones rítmicas propias de Martin. El *Plainte* observa al pie de la letra las características propias del género, con la salvedad de la indicación *Sans lenteur* que contradice la costumbre de un lamento lento; el movimiento combina un pedal en *ostinato* con una melodía que parece estar desencajada de su contexto al aparecer en síncope y reiterar una ambigüedad modal. *Comme une gigue* presenta una forma ternaria con afecto alegre y vivaz, y a la vez lleno de fuerza y conclusividad que incluye una elaboración central con entonaciones de carácter lírico y luego concluye de manera decisiva la obra en su totalidad.

La obra fue escrita en agosto de 1933 con dedicatoria para Andrés Segovia, pero al no tener noticia de alguna interpretación por parte del guitarrista, escribió una versión para piano que tocaría en varias ocasiones, esta versión tiene el título *GUI-TARE, Suite pour le Piano (portrait d' Andres Segovia)*. En otra versión de la obra, Martin y el director suizo Ernest Ansermet realizaron una orquestación estrenada en 1934.

Además del manuscrito mencionado, se tiene conocimiento de otros de la misma obra: uno entregado a Hermann Leeb en 1938, otro a Jean-Marc Pasche, jefe de la sección de música de Radio Genève (actualmente Radio Suisse Romande) en 1951, con motivo de una grabación radiofónica que haría el guitarrista español José de Aspiazu (1912-1986), y un último en 1955, destinado a Universal Edition, después de la promesa del director

Apéndice (Programa y síntesis para el programa de mano)

Alfred Schlee de publicar todas las obras del compositor. La revisión de la obra para su publicación fue hecha por Karl Scheit para Universal Edition y fue grabada por primera vez hasta el año 1966 por el guitarrista inglés Julian Bream.

Independientemente de las revisiones y adecuaciones hechas por los guitarristas que recibieron un manuscrito antes de ser publicada la obra, es de llamar la atención lo idiomática que resulta para un instrumento ajeno al compositor.

Jorge Ritter (1957)

Poemas Tabulares

En consideración del término *transición*, referente a cualquier pasaje en una pieza o movimiento que, en lugar de tener una identidad temática particular por sí misma, parece conducir de una sección bien definida hacia otra, la obra consiste en un evento musical que transita desde un punto indefinido hacia la una *Égloga*, para después transitar de nuevo.

La *Transición I* es una forma ternaria, inspirada en dos obras anteriores, la primera una canción jazzística compuesta por él mismo para su grupo de jazz cuando joven y el canto gregoriano *Victimae paschali laudes*; la obra pone en relieve una 2ª mayor como síntesis de los acordes de séptima de dominante muy utilizados en la armonía de jazz, al mismo tiempo que se cuestiona rítmicamente el compás libre de 4/4 con uno más estricto de 7/8. La *Égloga* es una composición poética del género bucólico, caracterizada generalmente por una visión idealizada del campo, en la que suelen aparecer pastores que dialogan acerca de sus afectos y de la vida campestre. En los ojos de Ritter es una fantasía atonal libre, formada a partir de un acorde y desarrollada a partir de una serie cromática. La *Transición II* está compuesta con la idea básica de una polaridad entre regiones tonales con rasgos minimalistas.

Una primera versión de la obra fue compuesta en 1989 por encargo del dúo de guitarras Limón-Márquez (integrantes: Roberto Limón y Jaime Márquez). Conformada por cuatro movimientos, la obra fue estrenada ese mismo año en el Festival Cervantino y presentada en una gira del dúo por Europa. En 1991, tras ganar el *Tokio International Guitar Contest*, el guitarrista Juan Carlos Laguna solicitó a Ritter una pieza para dueto de guitarras; respondiendo a la solicitud, el compositor hizo una revisión de la obra y decidió conservar sólo dos movimientos de la obra original (*Égloga y Transición*) y componer un nuevo movimiento con referencia en la *Transición*, el cual nombró *Transición I*, determinando la configuración actual de tres movimientos. Laguna realizó la grabación de la obra en el año 1992 con la colaboración con el guitarrista japonés Norio Sato.

Una parte importante de la obra compuesta por Ritter es para guitarra, debida a la colaboración, durante varios años, con el guitarrista mexicano Marco Antonio Anguiano.

- Albert Schweitzer, *J. S. Bach. El músico poeta*, Ricordi, 1955.
- Abel Carlevaro, *J. S. Bach, Chaconne BWV 1004. Guitar Masterclass vol. IV*, Chanterelle 714, 1989.
- *Centenario Manuel M. Ponce. 1882-1982*, México, Gobierno del estado de Aguascalientes, 1982.
- Christoff Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York, 2000.
- Corazón Otero, *Manuel M. Ponce y la guitarra*, Edamex, 1997.
- Erb, Jane: *Frank Martin*, Classical Net The Internet's Premier Classical Music Source.
- J. de Kloe, Jan: *Frank Martin y la guitarra (v2.0)*. Guitar and Lute Issues, The on-line magazine of Editions Orphée.
- J. de Kloe, Jan: *Frank Martin's "Quatre Pièces Brèves: A comparative study of the available sources,"* Soundboard 1993, Vol XX, número 1 (p. 19-27), número 2 (p. 21-27).
- Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. De acuerdo a los manuscritos originales*. Ediciones Étoile, Conaculta, 2000.
- Schweizerischer Tonkünstlerverein. *40 Contemporary Swiss Composers*.
- Tanenbaum, David: *"The classical guitar in the twentieth century"*, The Cambridge Companion to the Guitar.
- Tarsicio Herrera Zapién, *El triunfo sobre una estrella. Anecdotario de Manuel M. Ponce*, México, Instituto Cultural de Aguascalientes, 1992.
- Sopeña, Federico. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Turner música, Madrid, 1988.
- Tim Dowley, *Bach. Grandes Compositores. Ma non troppo*, 2001.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Segunda Edición

- Bachhaus Eisenach, <http://www.spain.bachhaus.de>
- J.S. Bach Home page, <http://www.jsbach.org>
- Fundación Archivo Manuel de Falla, <http://www.manuelfalla.com>
- Fundación Juan March, <http://www.march.es/musica/musica.asp>
- Manuel de Falla Ediciones, <http://www.manuelfallaediciones.es>
- Página Oficial de Frank Martin, auspiciada por la Sociedad Frank Martin: <http://www.frankmartin.org>
- Solomon's Music Resources, <http://solomonsmusic.net/bachacon.htm>
- The Internet's Premier Classical Music Source, <http://www.classical.net>
- The on-line magazine of Editions Orphée, <http://www.guitarandluteissues.com>
- The ultimate classical music destination, <http://www.classicalarchives.com>

La información contenida en la sección "Jorge Ritter, Poemas Tabulares", fue proporcionada directamente por el compositor en dos reuniones mantenidas el 31 de octubre y 2 de noviembre de 2009. El análisis musical es producto de estas reuniones y algunas revisiones de los *Poemas Tabulares* con el dúo *Continuo* (Integrantes: Víctor Ortiz y Carlos A. Valenzuela) y *Caudas* con el *Cuarteto de Guitarras de la Ciudad de México* (Integrantes: César Lara, Sayil Cruz, Joaquín Olivares y Carlos A. Valenzuela, 2004) con motivo de la grabación *Jícamo a cuatro* (Urtext Digital Classics JBCC115)