



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

PRESENTA:

**LUIS ÁNGEL SÁNCHEZ ÁVILA**

Asesor para el trabajo escrito:

Mtro. Francisco Viesca Treviño

Asesor para la presentación pública:

Mtro. Fernando Cruz Vásquez

MÉXICO D. F. 2010



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.

## DEDICATORIA

A mis padres:

Dr. Luis Ángel Sánchez y Silvia Ávila.

Por la experiencia de la vida

A mis queridas hermanas:

Angélica, Georgina, Lucy.

A mí cuñado Martín

Y a mi querida sobrina Sofía Fernanda.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi Alma Mater Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Escuela Nacional de Música, en la figura de su director el Mtro. Francisco Viesca Treviño.

Especial agradecimiento a mis queridos maestros que a lo largo de mi carrera me han iluminado con sus luces y conocimientos: Patricio Peña, Fernando Cruz Vásquez, Luis Mayagoitia Vásquez, Luisa Duron Crespo, Néstor Castañeda León, David Domínguez Cobo, Guadalupe Martínez Salgado, Ricardo Cinta Bravo, Salvador Rodríguez Lara, Ariel Waller Gonzales, Leticia Araceli Armijo Torres, Leonardo Coral García, y Roberto Ruiz Guadalajara.

A Ofelia Flores Díaz, por su inestimable apoyo.

## PROGRAMA

### **Sonata II en la menor BWV1003 (original para violín)**

**J. S. Bach**  
(1685-1750)

Grave  
Fuga  
Andante  
Allegro

### **Folías de España Op. 15 A**

**Fernando Sor**  
(1778-1839)

Tema  
Variación 1  
Variación 2  
Variación 3  
Variación 4

### **Suite en la menor**

**Manuel M. Ponce**  
(1882-1948)

Preludio  
Allemande  
Sarabanda  
Gavotte  
Gigue

### **12 Estudios para guitarra**

**H. Villa Lobos**  
(1887-1959)

|                        |                                 |
|------------------------|---------------------------------|
| Estudio 1 en mi menor  | Allegro non troppo              |
| Estudio 2 en La Mayor  | Allegro                         |
| Estudio 3 en Re Mayor  | Allegro moderato                |
| Estudio 4 en Sol Mayor | Un peu modéré (poco moderato),  |
| Estudio 5 en Do Mayor  | Andantino                       |
| Estudio 6 en mi menor  | Poco allegro                    |
| Estudio 7 en Mi Mayor  | Très animé                      |
| Estudio 8 en do# menor | Modéré                          |
| Estudio 9 en fa# menor | Très peu animé                  |
| Estudio 10 en si menor | Très animé, Un peu animé, Vif   |
| Estudio 11 en mi menor | Lent, Piu mosso, Animato, Lento |
| Estudio 12 en la menor | Animé                           |





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

**NOTAS AL PROGRAMA**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA -GUITARRA-

PRESENTA:  
**LUIS ÁNGEL SÁNCHEZ ÁVILA**

Asesor para el trabajo escrito:

Mtro. Francisco Viesca Treviño

Asesor para la presentación pública:

Mtro. Fernando Cruz Vásquez

MÉXICO D. F. 2010

## DEDICATORIA

A mis padres:

Dr. Luis Ángel Sánchez y Silvia Ávila.

Por la experiencia de la vida

A mis queridas hermanas:

Angélica, Georgina, Lucy.

A mí cuñado Martín

Y a mi querida sobrina Sofía Fernanda.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi Alma Mater Universidad Nacional Autónoma de México.

A la Escuela Nacional de Música, en la figura de su director el Mtro. Francisco Viesca Treviño.

Especial agradecimiento a mis queridos maestros que a lo largo de mi carrera me han iluminado con sus luces y conocimientos: Patricio Peña, Fernando Cruz Vásquez, Luis Mayagoitia Vásquez, Luisa Duron Crespo, Néstor Castañeda León, David Domínguez Cobo, Guadalupe Martínez Salgado, Ricardo Cinta Bravo, Salvador Rodríguez Lara, Ariel Waller Gonzales, Leticia Araceli Armijo Torres, Leonardo Coral García, y Roberto Ruiz Guadalajara.

A Ofelia Flores Díaz, por su inestimable apoyo.

## PROGRAMA

### **Sonata II en la menor BWV1003 (original para violín)**

**J. S. Bach**  
(1685-1750)

Grave  
Fuga  
Andante  
Allegro

### **Folías de España Op. 15 A**

**Fernando Sor**  
(1778-1839)

Tema  
Variación 1  
Variación 2  
Variación 3  
Variación 4

### **Suite en la menor**

**Manuel M. Ponce**  
(1882-1948)

Preludio  
Allemande  
Sarabanda  
Gavotte  
Gigue

### **12 Estudios para guitarra**

**H. Villa Lobos**  
(1887-1959)

|                        |                                 |
|------------------------|---------------------------------|
| Estudio 1 en mi menor  | Allegro non troppo              |
| Estudio 2 en La Mayor  | Allegro                         |
| Estudio 3 en Re Mayor  | Allegro moderato                |
| Estudio 4 en Sol Mayor | Un peu modéré (poco moderato),  |
| Estudio 5 en Do Mayor  | Andantino                       |
| Estudio 6 en mi menor  | Poco allegro                    |
| Estudio 7 en Mi Mayor  | Très animé                      |
| Estudio 8 en do# menor | Modéré                          |
| Estudio 9 en fa# menor | Très peu animé                  |
| Estudio 10 en si menor | Très animé, Un peu animé, Vif   |
| Estudio 11 en mi menor | Lent, Piu mosso, Animato, Lento |
| Estudio 12 en la menor | Animé                           |

# CONTENIDO

|   |            |
|---|------------|
| Introducción.....   | 6          |
| <b>1. Sonata II en la menor BWV 1003      Johann Sebastián Bach (1685-1750)</b>               |            |
| 1.1 Contexto histórico.....   | 7          |
| 1.2 Aspectos biográficos .....  | 13         |
| 1.3 Análisis de la obra.....  | 17         |
| 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....  | 35         |
| <b>2. Folias de España Óp. 15 A.                      Fernando Sor (1778-1839)</b>            |            |
| 2.1 Contexto histórico.....   | 39         |
| 2.2 Aspectos biográficos .....  | 47         |
| 2.3 Análisis de la obra.....  | 50         |
| 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....  | 53         |
| <b>3. Suite en la menor.                                      Manuel M. Ponce (1882-1948)</b> |            |
| 3.1 Contexto histórico.....   | 54         |
| 3.2 Aspectos biográficos .....  | 56         |
| 3.3 Análisis de la obra.....  | 61         |
| 3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....  | 76         |
| <b>4. Doce Estudios para guitarra.                      Heitor Villa Lobos (1887-1959)</b>    |            |
| 4.1 Contexto histórico.....   | 79         |
| 4.2 Aspectos biográficos .....  | 81         |
| 4.3 Análisis de la obra.....  | 83         |
| 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas .....  | 108        |
| <b>Conclusiones.....</b>  | <b>117</b> |
| <b>Referencias.....</b>   | <b>118</b> |
| <b>Anexos .....</b>   | <b>122</b> |

## Introducción

La formación y el desarrollo de la sensibilidad musical del instrumentista constituyen un proceso continuo, que se nutre básicamente por el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura, análisis musical y la comprensión técnica y práctica del instrumento. A ese desarrollo de la sensibilidad contribuyen también los estudios de conocimientos de orden histórico-social y biográficos que permitirán al instrumentista situarse en la perspectiva adecuada para que sus interpretaciones sean estilísticamente correctas conduciendo a una comprensión plena de la música como lenguaje, y como medio de comunicación que se articula y se constituye a través de una sintaxis, de unos principios estructurales que, si bien pueden ser aprehendidos por el intérprete a través de la vía intuitiva en las primeras etapas de su formación, no llegan a su plenitud hasta cuando conscientemente son asimilados e incorporados al bagaje cultural y profesional del intérprete. Así, el presente trabajo tiene como objetivo hacer mención de esos aspectos de los cuales reflexioné.

Ordenados cronológicamente primero expongo la Sonata II BWV1003 original para violín de J S Bach, en la cual lograr un adecuado manejo de los elementos del discurso estilístico es un reto para cualquier instrumentista, demandando disciplina en el estudio. Prosigo con Fernando Sor y las Folia de España, tema musical que desarrollaron y siguen desarrollando los mas solemnes compositores. Continúo con la Suite en La Menor al estilo barroco para guitarra en la que M. M. Ponce muestra su dominio en este estilo. Concluyo con los 12 Estudios para Guitarra de H. Villa Lobos en los cuales la exposición de los retos técnicos de cada estudio, nos conduce al reconocimiento y exploración profunda del instrumento.

# **1. Sonata II en la menor BWV 1003      Johann Sebastián Bach (1685-1750)**

## **1.1 Contexto histórico**

### Época barroca

Se caracteriza por el conocimiento humano del mundo, así como por el surgimiento de muchos descubrimientos. En las matemáticas podemos encontrar a diversos pensadores que aportaron gran conocimiento, por ejemplo: Cavallieri, quien es considerado como el padre del cálculo integral, Descartes creó la geometría analítica, Leibniz desarrolló la hidrostática, Newton planteó el tema de cálculo infinitesimal. En otras ciencias de la naturaleza, podemos encontrar a Harvey, quien descubrió la circulación de la sangre, el astrónomo Galileo Galilei, que perfeccionó el telescopio y partiendo de los estudios de Copérnico estableció la teoría heliocéntrica, la cual habla de cómo la tierra gira alrededor del sol, Gassendi que midió la velocidad de propagación del sonido. A finales del siglo XVII, surge el descubrimiento del microscopio, debido a Robert Hooke y Anton Van Leeuwenhoek, que realizó el descubrimiento de la célula.

### Contexto Histórico y Social de Alemania en el siglo XVII

En Alemania surgió un conflicto que afectó a la sociedad, “La guerra de los treinta años”, la cual comprende de 1618 a 1648, comenzó como conflicto religioso, fue un enfrentamiento entre católicos y protestantes, que terminó siendo una lucha por la hegemonía europea; tuvo 3 principales causas: La hegemonía del Báltico, la pugna franco – española y la descomposición de Alemania. El motivo principal para la guerra fueron las luchas internas de la casa de Habsburgo.

La Casa de Austria o Habsburgo estaba dividida en 2 ramas distintas: la rama mayor era la de los Habsburgo de Madrid, y la rama menor, la de los Habsburgo de Viena.

### Los Habsburgo de Madrid

A la muerte de Felipe II le sucedió su hijo Felipe III. Y el poder territorial de los Habsburgo de Madrid abarcó desde la Península Ibérica, hasta la cuenca occidental del Mediterráneo para defender estas enormes posesiones, España dispuso de un importante grupo militar donde el ejército estuvo conformado por la famosa infantería de los “tercios” y la flota, reconstruida tras el desastre de la Armada Invencible, los cuales estaban considerados de primer orden en Europa a pesar de algunos fracasos como el de las Provincias Unidas.

Felipe II proporcionó a la monarquía una sólida estructura administrativa y Madrid se convirtió en la capital política y en residencia habitual de la Corte. Pero la monarquía española también tuvo graves fallos como: ausencia de unidad y falta de cohesión que se manifestó en sentimientos separatistas en el interior de la Península y en las posesiones exteriores, insuficiencia demográfica agravada por la emigración a las colonias españolas, dificultades económicas y financieras, y decadencia de la actividad económica.

### Los Habsburgo de Viena

El poder que tuvieron provenía de sus dominios personales, éstos eran: Alemania, Austria, Bohemia y la antigua Lotaringia (Países Bajos, Lorena, Franco Condado, Alsacia y Saboya, los cantones suizos y una gran parte del Norte de Italia).

Entre 1623 y 1629 se desarrolló la segunda parte de la guerra; en la que Dinamarca fue la principal protagonista, ya que los príncipes protestantes alemanes, consiguieron que Dinamarca declarara la guerra al Imperio ante la amenaza católica; sin embargo, en 1629 se firma la paz de Liubeck y se proclama el "Acta de Restitución" por la que se devuelven a la Iglesia Católica sus posesiones, en los territorios protestantes.

La tercera parte de la guerra se sitúa entre 1629 y 1635 donde Francia consiguió que Suecia entrara en la guerra, y luchara por sus territorios del Monferrato, pero la ofensiva de los suecos fue victoriosa, recuperando Dinamarca y el norte de Alemania, pero en Baviera comenzó su declive y tienen que retirarse, en 1635.

La guerra terminó en 1648 con la paz de Westfalia, que significó el fin de la hegemonía de los Habsburgo en el Imperio, donde Fernando III nuevo Emperador, reconoció a la religión católica y la protestante.

Entre las consecuencias de esta guerra se encuentran: Despoblamiento y destrucción en los países directamente afectados por la guerra, sobre todo Alemania, la gran víctima. Las ciudades alemanas pierden casi 1/3 de la población y los campos, casi el 40 %, destrucción sobre todo en los campos, hubo una profunda transformación de valores ante los horrores sufridos, se produjo una ola de inmoralidad y de brujería, y desmoronamiento espiritual manifestado en el arte, Suecia dominó el Báltico, Francia adquirió Artois, Alsacia y Rosellón respaldada con aliados en casi todos los países europeos.

### Música en el periodo Barroco alemán

El Barroco alemán empezó con la figura de Heinrich Schütz, llamado el padre de la música alemana, el más notable en la primera mitad del siglo XVII alemán. Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt y Michael Praetorius también son bastante notables en esta época.

En la segunda mitad del siglo XVII, Dietrich Buxtehude es el más sobresaliente, siendo en 1705 visitado por un joven Bach, Johann Pachelbel, Johann Jakob Froberger y Georg Muffat. Al cabo entre los siglos XVII y XVIII, Johann Kuhnau, Johann Joseph Fux, Johann Caspar Ferdinand Fischer y Georg Böhm son los más prominentes.

El Barroco alemán, dio su máxima madurez, esplendor y cenit en la primera mitad del siglo XVI con uno de los compositores más importantes de la música universal, Johann Sebastian Bach, que agotó todas las posibilidades de la música barroca. Su obra es la cumbre y ocaso de la música barroca, y marca el fin del periodo en Alemania y en Europa.

Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Johann Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun, junto con Händel, son los más destacables junto con Bach.

Georg Philipp Telemann, junto con Bach, es el músico más importante del Barroco tardío alemán, y marca igualmente el inicio de la transición de la música barroca hacia la música clásica de la segunda mitad del siglo XVIII en su país.

La música barroca se divide en tres periodos: barroco incipiente, barroco pleno y barroco tardío.

**Periodo incipiente:** (1575-1630) época que se origina durante el renacimiento, y se le ha llamado el periodo primitivo de la música barroca.

El barroco busca ser más sonoro y encontrar el contraste del individualismo con la masa sonora; persigue las interpretaciones no solamente de un solo coro, sino de dobles y triples, del solo acompañado; demanda, asimismo, la expresividad en las composiciones, y de esta manera se crea el *stile rappresentativo*.

Respecto a los instrumentos, estos llegaban a donde las voces no lo hacían, y su participación en el canto se hizo imprescindible, en este ámbito surgen compositores como Frescobaldi, organista de la Basílica de San Pedro, en Roma, su estilo de tocar creó una escuela que su característica principal era la expresividad, cierta libertad en el ritmo y soltura en la digitación, éste compositor tuvo gran influencia en la generación posterior, de la cual uno de sus representantes es J. Sebastián Bach.

**El Barroco pleno:** se extiende a casi todo el s XVII, en este siglo se desarrollan los estilos concertantes y algunas formas instrumentales. Las danzas antiguas se estilizan en suites instrumentales, y se desarrolla el bel canto. El barroco pleno, inicialmente ligado a Italia, se propaga hacia Francia y Alemania, en esta época la ópera adquiere nuevas características, surge la ópera-ballet y la comedia-ballet. También sufre una división en dos tendencias: la ópera bufa y la ópera seria.

**El barroco tardío:** llega a su clímax con G. F. Haendel y J. S. Bach, con quienes se inicia un nuevo periodo. Haendel fue el principal representante de la ópera italiana, mientras que Bach llevo a su máxima expresión a las formas instrumentales (órgano, clave) como a las corales-instrumentales: cantatas,

pasiones, oratorios y misas. Durante el barroco tardío, se desarrollan las formas instrumentales basadas en la suite y el concierto grosso.

Ya desde el renacimiento, los artistas consideraban que el verdadero fin de la música era conmover el alma, sostenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado en cada persona según la mezcla, concepción que le siguió en el barroco.

Las formas musicales religiosas adoptaron nombres distintos a las formas profanas, aunque las diferencias de su estructura no fueran tan grandes. Esto tuvo gran influencia en las composiciones de Bach, ya que la iglesia protestante le encargó una serie de corales que estaban destinados a facilitar la participación de los asistentes al culto, y a proporcionar una mayor solemnidad a las ceremonias. En este ámbito se encuentra una de las principales composiciones de Bach "Corales fuera de colección", se considera que la mayor parte de dichos corales fue compuesta entre 1700 y 1717, estas obras se caracterizan por estilos muy variados, se destacan por ser de suaves armonías y de sencilla construcción, o alcanzar vastas proporciones como en el caso de la "Fuga sobre el Magnificat".

También Bach realizó para la iglesia una serie de caprichos<sup>1</sup>, en donde toma como modelo "Las historias bíblicas" (sonatas bíblicas<sup>2</sup> de Johann Kuhnau (a quien el compositor sucedería como Kantor en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, a partir de 1723).

En cuanto al estilo musical que se desarrolló en Europa, hay innovaciones estilísticas y de técnicas que permitieron crear nuevos géneros musicales:

La ópera, se originó en Italia alrededor de 1600, constituye una gran evolución del estilo vocal secular.

El concierto, solía escribirse para trío, pero muchos compositores redujeron los instrumentos a uno o los incrementaron a cinco o seis, contribuyendo, a derribar la frontera con el concierto. Algunos compositores como Corelli y Vivaldi crearon los primeros conciertos para violín, mientras que Bach los compuso para teclado.

Surgen composiciones para grupos reducidos de instrumentos entre los cuales se encuentran: los tríos, los cuartetos y quintetos; los instrumentos que formaban los tríos son:

Clavecín, violín y viola

Violín, viola y violonchelo

También durante ésta época, se consolidan diversas formas musicales como:

---

<sup>1</sup> Los contemporáneos de Bach llamaban capricho a una improvisación libre sobre una idea musical.

<sup>2</sup> Johann Kuhnau (6 de abril de 1660 en Geising - 5 de junio de 1722 en Leipzig) fue un compositor alemán del Barroco, intérprete del órgano y el clave. Nació en Geising. Obtuvo el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Escribe en su libro titulado, *Sechs Musikalische Vorstellung einiger Biblische Historien*, las seis piezas también conocidas como "Sonatas Bíblicas".

La Cantata, es el estilo concertante por la música de iglesia que dio lugar a esa nueva forma musical, ésta obra de uso litúrgico intercalaba sinfonías instrumentales, recitativos, arias y coros. Entre las obras de Bach podemos encontrar, primera aria de la Cantata BWV 149 y la Cantata del Café BWV entre otras.

La Ópera, la cual se origino en Italia alrededor de 1600, y constituye una gran evolución del estilo vocal secular. La primera ópera en alemán fue representada en 1627 en el castillo de Hartenfels, cerca de Torgau; fue *Daphne*, con versos del poeta lírico Martin Opitz<sup>3</sup> y música de Heinrich Schütz<sup>4</sup>, el más destacado compositor barroco alemán anterior a Bach y Haendel.

La Sonata tenía una forma de varias secciones claramente delineadas en tiempos y texturas contrastantes. Durante la década de 1630 el número de secciones en dichas piezas tendía a disminuir a tres o cuatro, mientras que aumentaba la longitud de las secciones restantes y la estructura formal se volvía más compleja, finalmente, las secciones se convirtieron en movimientos separados. Luego hacia el siglo XVII emergieron dos categorías: la sonata da chiesa, o sonata de iglesia, una obra seria con cuatro movimientos con la estructura lento-rápido-lento-rápido y que reflejaba la complejidad del contrapunto de los más antiguos *ricercare* y *canzona*; y la sonata da camera, o sonata de cámara, una serie de movimientos cortos con origen en la danza, precursora de la suite. La combinación instrumental más típica para la sonata durante el barroco medio y tardío fue el Trío Sonata: dos instrumentos melódicos acompañados por el bajo continuo. Significó hasta el siglo XVIII una pieza tocada por oposición a cantata, designa ahora a las piezas de música de cámara; ella fue la fuerza musical más revolucionaria del período y la que dominó el mundo de la composición instrumental hasta el siglo XX. Denota una composición para uno o dos instrumentos de cuerda o viento y bajo continuo, dividida en tres o cuatro movimientos de carácter contrastante, habitualmente *allegro-adagio-allegro* (sonata da camera) o *adagio-allegro-adagio-allegro* (sonata da chiesa). En esta forma musical Bach escribió las obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola da gamba.

Tocata. Es una pieza de música clásica para teclado y otros instrumentos como el laud, que generalmente enfatiza la destreza del practicante. Menos frecuentemente, se utiliza para referirse a trabajos para múltiples instrumentos.

---

<sup>3</sup> Martin Opitz von Boberfeld (Bunzlau o Boleslawiec, Silesia, 23 de diciembre de 1597 - Danzig, 20 de agosto de 1639) fue un poeta alemán del periodo Barroco. De la pequeña burguesía luterana, siguió una carrera brillante de hombre de letras y diplomático y fue secretario de príncipes; ya era cronista real de Ladislao IV de Polonia cuando fue afectado por la peste, llegó a ser coronado poeta laureado por el emperador Fernando II. Aunque fueron pocos sus poemas, mucho mayor fue su importancia como teórico y tratadista en cuanto se refiere al uso de la lengua alemana y su uso literario. Por eso es considerado como el padre de la poesía barroca alemana.

<sup>4</sup> Heinrich Schütz (9 de octubre de 1585 – 6 de noviembre de 1672) fue un organista y compositor alemán, generalmente recordado como uno de los más importantes compositores alemanes antes de Johann Sebastian Bach y a menudo considerado uno de los principales del siglo XVII, junto a Claudio Monteverdi.

Entre los principales representantes de la época podemos encontrar a:

Claudio Monteverdi quien fue compositor, cantor y violinista italiano que es considerado el creador del drama musical; sus óperas, madrigales y canzonettes aportaron nuevas posibilidades armónicas, mayor flexibilidad en la vida melódica y un mayor uso del cromatismo. Fue uno de los primeros en introducir la monódica. Es autor de Orfeo; el retorno de Ulises y la Coronación de Popea. Fue maestro de la iglesia San Marcos, de Venecia.

Francois, Couperin. Compositor, organista y clavicordista francés, miembro de una dinastía de compositores que se extendió a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Fue maestro de clavicordio en la corte y organista de Saint Gervais. Sus composiciones combinan suites de danzas con piezas de género dentro de un estilo ornamentado, pero de buen gusto; se encuentra entre los franceses que promovieron la escritura musical para teclado.

Antonio, Vivaldi. Compositor y violinista italiano, influyó notablemente en la evolución del concierto de ese instrumento como ejecución para solista. Tuvo a su cargo el Conservatorio de la Pieta de Venecia. Es autor de sonatas para violín y para violonchelo, de unos 45 concerti grossi, de óperas y de música religiosa.

## 1.2 Aspectos biográficos

**Johann Sebastian Bach**, nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach (Turingia), Alemania. La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano<sup>5</sup>, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo. Formo parte de una de familia con más de 200 años de tradición musical, fueron siete las generaciones con 52 músicos entre ejecutantes y compositores, fue el último de los seis hijos que tuvo el matrimonio de Johann Ambrosius Bach y Elisabetha Lämmerhirt. Su padre, fue un talentoso violinista y trompetista en Eisenach, una ciudad con cerca de 6.000 habitantes en Turingia el puesto involucraba la organización de la música profana y la participación en la música eclesiástica; enseñó a su hijo Johann Sebastian a tocar el violín y el clavecín. Uno de sus tíos, Johann Christoph Bach (1645-1693) era especialmente famoso y fue quien le introdujo en el arte de la interpretación del órgano. Su madre, Maria Elisabetha, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre, que ya le había dado las primeras lecciones de música, falleció al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph Bach (1671-1721), organista en Ohrdruf, una ciudad cercana. Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio, y le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania, como Johann Pachelbel<sup>6</sup>, Johann Jakob Froberger<sup>7</sup>, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully<sup>8</sup>, Louis Marchand<sup>9</sup> y Marin Marais<sup>10</sup>, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi.

A los catorce años, fue premiado con una inscripción para realizar estudios corales en la prestigiosa escuela de San Miguel en Lüneburg, este hecho influyo enormemente en su educación cultural, ya que, estuvo expuesto a una amplia cultura Europea. Además, cantaba en el coro a capela, tocaba el órgano con tres teclados, clavicémbalos y aprendió francés e italiano, recibiendo formación en teología, latín, historia, geografía y física.

Para 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg<sup>11</sup>. En agosto de 1703, aceptó el puesto

---

<sup>5</sup> El Calendario Juliano es el calendario que se usó por los países europeos y sus colonias hasta la implantación del Calendario Gregoriano, que fue instaurado por el papa Gregorio XIII en 1582 y fue adoptado rápidamente por los países católicos.

<sup>6</sup> Johann Christoph Pachelbel; compositor alemán, se cuenta entre los más importantes músicos de la generación anterior a Johann Sebastian Bach.

<sup>7</sup> Johann Jakob Froberger; compositor, clavecinista y organista alemán del periodo Barroco.

<sup>8</sup> Jean Baptiste Lully; compositor francés de origen italiano, uno de los introductores de la ópera en Francia.

<sup>9</sup> Louis Marchan fue un compositor, clavecinista y organista francés.

<sup>10</sup> Marin Marais fue un violagambista y compositor, discípulo de Jean-Baptiste Lully y de Monsieur de Sainte-Colombe.

<sup>11</sup> Ciudad de Luneburgo (en alemán *Lüneburg*), situada en la Baja Sajonia, Alemania; es la capital del distrito de Luneburgo.

de organista en una iglesia de Arnstadt<sup>12</sup>, como organista de la Neuekirche, realizaba acompañamientos de himnos en la iglesia, Bach comenzaba la composición de una serie de preludios de órgano, estas obras, ya mostraban como el compositor desarrollaba plenamente su capacidad de organización a gran escala, y su técnica contrapuntística; se estima que fue entonces cuando compuso su conocida obra Toccata y Fuga en re menor. Hacia 1706 le ofrecieron ser organista en la iglesia de St. Blasius de Mühlha, ubicada en Mühlhausen<sup>13</sup>.

El 17 de Octubre de 1707 se casa con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, entre ellos están los compositores Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach, que destacaron en el ornamentado estilo rococó que siguió al barroco. En este mismo año muere el príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto, por su anterior cercanía con el duque Johann Ernst, Bach había estudiado las obras de Antonio Vivaldi y Arcángelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando su dinamismo y emotividad armónica, transcribiendo sus obras y aplicando dichas cualidades a sus propias composiciones, obras que eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhelm Ernst; de este período son el Clave bien temperado<sup>14</sup>, y el libro para órgano Orgelbüchlein, obra didáctica que dejó inconclusa.

Bach consiguió el puesto de segundo Konzertmeister en Weimar (donde residiría entre 1708 y 1717), lo que le permitió estabilidad necesaria para componer obras para órgano y clave, además de música coral religiosa e instrumental profana. Bach cumplió múltiples funciones: organista de la capilla, *Kammermusicus*, violín solista, director del coro y maestro suplente de capilla. Había acordado con el duque de Weimar, ejecutar cada mes una composición nueva, lo que significaba una cantata original al mes; formó a alumnos, como su sobrino Johann Bernhard y Johann Tobias Krebs, y mantuvo una estrecha amistad con el maestro Johann Gottfried Walther<sup>15</sup>, quien enriqueció su arte del contrapunto y del coral.

En 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla (o Kapellmeister) de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla

Al ser puesto en libertad fue a Köthen, En el momento de mudarse, tenía cuatro hijos (otros dos habían muerto poco después del parto): Catharina

---

<sup>12</sup> Arnstadt es una ciudad en Ilm-Kreis, Turingia, Alemania. Su sobrenombre es Das Tor zum Thüringer Wald, La puerta al Bosque de Turingia.

<sup>13</sup> Mühlhausen es una localidad de Turingia, Alemania. En los siglos XVII y XVIII tuvo una cierta importancia musical, que se manifestó en la contratación de buenos organistas, uno de ellos fue Johann Sebastian Bach.

<sup>14</sup> En alemán: *Das wohltemperierte Klavier*, literalmente "El teclado bien temperado"

<sup>15</sup> Fue un teórico musical alemán, organista, compositor y lexicógrafo de la época barroca,

Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried Bernhard.

La estancia en Köthen (entre 1717 y 1723) entre el príncipe Leopold de Köthen y el compositor nació una fructífera amistad y Bach pudo entregarse, en un clima acogedor y sosegado, a la creación de numerosas obras instrumentales y orquestales, entre las que destacan sus Conciertos de Brandemburgo, disponía allí de un excelente conjunto instrumental completo, y a este período corresponden además las Sonatas y partitas para violín, las cuatro Oberturas, las Invenciones para dos y tres voces y las Suites francesas.

También compuso su primera pieza sacra de largo aliento: La pasión según San Juan. De todas estas composiciones magistrales cabría destacar la primera parte de El clave bien temperado (una colección de preludios y fugas en todas las tonalidades).

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, María Bárbara Bach, murió repentinamente. Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la Chaconne. Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke, una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Köthen, hija menor del trompetista de la corte, Caspar Wilcken. Se casaron el 3 de diciembre de 1721. Pese a la diferencia de edad “ella tenía 17 años menos”, tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron trece hijos. Leipzig (1723–1750).

Para 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (Thomaskirche ) en Leipzig, en este lugar obtuvo un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia; cabe señalar que éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia, este empleo lo mantuvo por 27 años hasta su muerte y puede considerarse que también lo puso en contacto con las maquinaciones políticas del Ayuntamiento de Leipzig, dentro del cual había dos facciones: los absolutistas y la facción de la ciudad-estado, que representaba los intereses de la clase mercantil, los gremios y los aristócratas menores.

Fue el más glorioso y fructífero período de la vida del compositor, con una producción de, al menos, tres ciclos de cantatas; en ellas, sin abandonar el contrapunto, se despojó de toda retórica, esforzándose en representar musicalmente la palabra. En 1724 y 1727 estrenó respectivamente La pasión según San Juan (escrita en Köthen). Fue también el esplendoroso período del Magnificat en re bemol mayor (1723), el Oratorio de Pascua (1725), el de Navidad (1734), y el de la Ascensión (1735). En 1733 inició la composición de la magistral Misa en si menor para acompañar la solicitud en la que aspiraba a obtener del elector Augusto III el título de compositor de la corte de Sajonia. Tres años después lograba su propósito, lo que le recompensó por los sinsabores anteriores y sirvió para mortificar a cuantos lo habían hecho objeto

de sus desdenes. Comenzaba la última etapa de su vida, que sería también la más plácida.

Dentro de su vasta obra existen dos grandes bloques: uno es la música vocal, que comprende cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro es la música instrumental, desde conciertos (varios para un único solista y otros con hasta cuatro solistas), sonatas, suites, oberturas, preludios, fugas, fantasías, cánones, ricercares, variaciones, pasacalles, etc. para una amplísima gama de instrumentos (prácticamente todos los de la orquesta) de su época (la primera mitad del siglo XVIII), desde los más modernos, flauta travesa, hasta los que estaban en su cenit (laúd, viola da gamba, clavecín...), incluso con instrumentos que quedaron como una curiosidad y nada más, como el clavecín-laúd, un híbrido de clavecín y laúd.

En su música se sintetiza toda la tradición de la música occidental precedente (la polifonía que iniciaron Perotin y Leonin, el Ars nova, la música renacentista de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), Girolamo Frescobaldi (1585-1645), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Antonio Vivaldi (1675-1741), que aprendió, copió y adoptó desde su juventud, como lo hizo en Weimar (1708-1717), cuando, por gracia del duque, pudo mejorar algunas de sus obras y adaptarlas en sus Conciertos BWV 592-597 y BWV 972-987, conociendo perfectamente todos los estilos de su época.

El 07 de mayo de 1747 Bach viaja a Potsdam al ser invitado a la corte de Federico II, Rey de Prusia, en compañía de uno de sus hijos y se hizo anunciar en el palacio de Federico, en el momento en que se interpretaba un concierto de flautas compuesto por el propio maestro. Su Majestad interrumpió inmediatamente la música y salió para recibir calurosamente al recién llegado mencionando a los músicos de su orquesta: "señores: poned pie, que el gran Bach está entre nosotros". Feliz por este encuentro regresó Bach a Leipzig, ciudad que ya no abandonaría hasta su muerte.

Empleó sus últimos días en cumplir sus obligaciones familiares y profesionales con la máxima diligencia posible, aunque no renunció por ello a su vocación musical y desde su lecho de muerte dictó *El arte de la fuga*.

Bach murió de apoplejía a las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales.

### 1.3 Análisis de la obra

#### Generalidades

La escritura original para violín queda muy cómoda para la interpretación en la guitarra; para abordar la obra, es necesario transportar toda una octava hacia el registro grave. Utilicé dos ediciones: la original para violín<sup>16</sup> y la versión del guitarrista Manuel Barrueco<sup>17</sup>, quien editó las tres sonatas para violín<sup>18</sup>, en la cual agrega notas graves y complementa algunos acordes con notas reales que originalmente eran de 3 a 4 notas, utilizando las 6 cuerdas de la guitarra; en algunos casos las notas permanecen sonando el tiempo que fue escrito originalmente; éste recurso no es posible realizarlo en el violín, ya que la duración de las notas en los acordes no duran el tiempo real por la forma del diapasón; la guitarra da una sensación sonora diferente ya que pueden sonar al mismo tiempo todas las notas, si ese fuera caso.

#### Grave

Tiene una forma binaria:

| A   | B   |
|---|---|
| Se mueve hacia la dominante (III a V), compás 1 al primer cuarto del compás 12. | En la subdominante y regresa a la tónica, del segundo cuarto de compás 12 al tercer cuarto del compás 16. |

Para este primer movimiento, interpreto la transcripción del guitarrista Manuel Barrueco. Los fragmentos que presento a continuación, son para comparar ambas ediciones, la original para violín y la del Maestro Manuel Barrueco, y ver las notas agregadas y octavadas.

Edición para violín.

The image displays two musical staves side-by-side, comparing a violin edition (top) and a guitar edition (bottom) of a piece marked 'Grave'. The violin staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The guitar staff features a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves show a sequence of notes with various ornaments and techniques. The guitar edition includes several notes circled in red, indicating additions or modifications. Dotted arrows point from the guitar edition up to the violin edition, highlighting specific differences in note placement and ornamentation. The guitar edition includes a 'tr' (trill) marking and a '3' (triple) marking. The violin edition includes a 'tr' (trill) marking and a '3' (triple) marking. The guitar edition includes a '3' (triple) marking and a '4' (quadruple) marking. The violin edition includes a '3' (triple) marking and a '4' (quadruple) marking.

<sup>16</sup> Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform. Typeset using www.LilyPond.org by Hajo Dezelski . Copyright © 2008. Reference: Mutoxia-2008/06/15-1455.

<sup>17</sup> 3 Sonatas for Guitar by J. S.Bach Arranged for guitar from the Sonatas for Solo Violin by Manuel Barrueco. Publisher by Schott Music International 1998.

<sup>18</sup> Al parecer, la versión de Barrueco, está basada sobre la versión para clave de la misma sonata (la versión para clave está en re menor). Está en el volumen 42 de BGA.

Muestro en la siguiente tabla, la síntesis de las notas que se octavaron o agregaron; el número de compás, índice acústico y la figura rítmica que es utilizada.

| NUMERO<br>DE COMPAS | NOTA (S) |          | NOTA (INDICE ACUSTICO) | FIGURA RITMICA  |
|---------------------|----------|----------|------------------------|---|
|                     | OCTAVA   | AGREGADA |                        |   |
| 1                   |          | *        | mi 4                   |    |
| 1                   |          | *        | fa 3                   |    |
| 1                   | *        |          | mi 4 por mi 3          |    |
| 2                   |          | *        | re 5                   |    |
| 2                   |          | *        | mi 4                   |    |
| 3                   |          | *        | sol 4                  |    |
| 3                   |          | *        | mi 3                   |    |
| 4                   |          | *        | sol 4                  |    |
| 6                   |          | *        | do 5                   |    |
| 6                   | *        |          | la 4 por la 3          |  |
| 6                   |          | *        | sol 3                  |  |
| 7                   |          | *        | sol 4                  |  |
| 10                  |          | *        | si 3                   |  |
| 11                  |          | *        | do # 4                 |  |
| 11                  |          | *        | mi 4                   |  |
| 12                  |          | *        | mi 3                   |  |
| 13                  | *        |          | mi 4 por mi 5          |  |
| 14                  |          | *        | si b 3                 |  |
| 15                  |          | *        | sol 3                  |  |
| 17                  |          | *        | sol 4                  |  |
| 17                  |          | *        | si 3                   |  |
| 18                  |          | *        | mi 4                   |  |
| 20                  |          | *        | fa 5                   |  |
| 20                  |          | *        | la 4                   |  |
| 20                  |          | *        | mi 3                   |  |
| 21                  |          | *        | mi 3                   |  |

Análisis armónico.

Hay tres cadencias similares que sobresalen, todas cadencias perfectas; Y son las más importantes.

La primera aparece del compás 6 al 7.

La segunda, desde el compás 11 hasta el 12; donde comienza la segunda sección.

Y la tercera en el compás 21.

El siguiente cuadro muestra las inflexiones y cadencias más importantes.

| COMPAS   | TONALIDAD   |
|----------|-------------|
| 2        | e - V       |
| 2 al 3   | a - I       |
| 3 al 4   | F - VI      |
| 4        | C - III     |
| 5        | C - III     |
| 7        | a - I       |
| 8        | e - V       |
| 10       | e - V       |
| 12       | a - I       |
| 13 al 14 | d - IV      |
| 14 al 15 | g - IV / IV |
| 16       | d - IV      |
| 18       | a - I       |
| 19 al 20 | a - I       |

Los siguientes fragmentos, presentan algunos elementos con los que está construido este movimiento. Pide acordes, escalas ascendentes y descendentes, arpeggios, notas de paso y bordados.

acordes    escalas                      escalas    arpeggios

Fragmentos de escala

## FUGA

Esta fuga contiene 289 compases, y por su elaborada composición solo agregaré algunos fragmentos que darán una idea general de las partes que la componen; en sus generalidades hace un amplio uso de la polifonía, cimentada por el contrapunto entre varias voces, de la imitación o de las reiteración de melodías, inflexiones y modulaciones a diferentes tonalidades, y el desarrollo estructurado de los temas expuestos.

Es una fuga a tres voces, usare un complemento gráfico en algunos casos para ejemplificar el movimiento de las voces; éste, estará debajo de cada sistema.

Las letras corresponden a cada una de las voces.

S = Soprano, notas agudas.

A = Alto, notas intermedias.

B = Bajo, notas graves.

Los números arriba del esquema indican el número de compás.

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| S |   |   |   |   |   |   |   |
| A |   |   |   |   |   |   |   |
| B |   |   |   |   |   |   |   |

El tema principal y sus respuestas en ocasiones reales, se expone reiteradas veces en las tres voces, conformado por 9 notas, la cabeza, es quizá el elemento mas importante, 2 dieciseisavos y dos octavos, ya que durante toda la fuga se mantiene esa constante rítmica; en ocasiones lo pide por aumentación, disminución ó en otras invertido; además, presenta diversos episodios y divertimentos precedidos por puentes que nos conducen a ellos, diferentes recursos, como arpeggios, utilizando fragmentos de escalas -en ocasiones son cromáticas y en otras tonales-, y progresiones. También, emplea: la transposición, la inversión y la retrogradación de los motivos. En cualquier parte de la fuga aparecen entradas falsas del sujeto, presentándolo abreviado o solamente el comienzo, lo cual anticipa y magnifica la entrada auténtica del mismo.

Para la interpretación de este movimiento, presento la versión original para violín<sup>19</sup>; en ocasiones octavo y agrego algunas notas reales hacia los graves, las siguientes tablas muestra la ubicación, el índice acústico, figura rítmica y que nota se emplea.

<sup>19</sup> Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform. Typeset using www.LilyPond.org by Hajo Dezelski . Copyright © 2008. Reference: Mtopia-2008/06/15-1455.

| NUMERO DE COMPAS | NOTA   |          | CAMBIO          | FIGURA RITMICA |
|------------------|--------|----------|-----------------|----------------|
|                  | OCTAVA | AGREGADA |                 |                |
| 9                | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 10               | *      |          | la 4 por la 3   | ♩ ♩            |
| 12               | *      |          | sol 4 por sol 3 | ♩              |
| 53               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 55               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 95               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 112              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 113              |        | *        | sol 4           | ♩              |
| 114              |        | *        | la 4 y la 3     | ♩ ♩            |
| 115              |        | *        | do# 4           | ♩              |
| 116              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 119              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 120              |        | *        | sol 3           | ♩              |
| 121              |        | *        | fa 3            | ♩              |
| 122              |        | *        | mi 3 y re 4     | ♩              |
| 124              | *      |          | mi 3            | ♩              |
| 137              | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 156              |        | *        | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 179              |        | *        | mi 3            | ♩              |
| 182              |        | *        | fa# 3           | ♩              |
| 183              |        | *        | mi 3            | ♩              |

| NUMERO DE COMPAS | NOTA   |          | CAMBIO        | FIGURA RITMICA |
|------------------|--------|----------|---------------|----------------|
|                  | OCTAVA | AGREGADA |               |                |
| 184              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 185              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 187              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 189              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩ ♩            |
| 202              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 206              |        | *        | re 4          | ♩              |
| 207              |        | *        | re 4          | ♩              |
| 208              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 209              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 210              |        | *        | fa 3          | ♩              |
| 211              |        | *        | fa 4          | ♩              |
| 212              |        | *        | fa# 3         | ♩              |
| 213              |        | *        | fa# 4         | ♩              |
| 214              |        | *        | sol 3 y re 4  | ♩              |
| 215              |        | *        | sib 3         | ♩              |
| 216              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 217              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 262              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 263              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 264              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 271              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 279              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |

## Estructura

De manera general, los elementos que la componen son: exposición, desarrollos, episodios o divertimentos, reexposición, y la coda final.

### Exposición

Se presenta el tema o sujeto en la contralto, en el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 3, éste, tiene nueve notas. Le sucede por imitación o respuesta, que en este caso es tonal, en el bajo (voz intermedia), la cual se entrelaza con un contrapunto o contrasujeto, construido con los mismos elementos rítmicos melódicos del tema, hacia los compases 5 y 6, se expone el contra sujeto en la contralto, y en esos mismos compases pide un fragmento de escala cromática en el bajo; luego la soprano, en el compás 7 presenta nuevamente el sujeto, ésta vez también es respuesta tonal, que concluye en el primer tiempo del compas 9; ahí mismo, comienza el primer desarrollo construido con una serie de células o motivos rítmicos melódicos que son variaciones del tema.

### Desarrollo

Tras la exposición, se inicia el desarrollo, en el cual el tema viaja a través de diversas tonalidades, hasta desembocar en la reexposición recapitulación y final conclusivo.

En los desarrollos y los divertimentos el tema se somete a diversas combinaciones en las que se explotan al máximo sus posibilidades.

### Ejemplos de la exposición

1 contra sujeto

|   | 1        | 2 | 3 | 4        | 5 | 6 | 7        |
|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|
| S |          |   |   |          |   |   | —        |
| A | —        |   |   |          |   | — |          |
| B |          |   | — |          |   | — |          |
|   | la menor |   |   | mi menor |   |   | mi menor |

## Desarrollo

8

tema

variación del inicio del tema

|   |       |   |    |    |    |    |    |
|---|-------|---|----|----|----|----|----|
|   | 8     | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| S | ————— |   |    |    |    |    |    |
| A |       |   |    |    |    |    |    |
| B |       |   |    |    |    |    |    |

## Armonía del mismo fragmento:

1

Fuga.

la menor

mi menor

mi menor

8

V6/5 de mi menor

V

V7

d

V7

C

etc...

En el compás 18 y hasta el 22, pide una sección donde se presenta el contra sujeto en la contralto y el cromatismo en la voz soprano.

|   |    |    |    |                                |    |    |    |
|---|----|----|----|--------------------------------|----|----|----|
|   | 15 | 16 | 17 | 18                             | 19 | 20 | 21 |
| S |    |    |    | [Musical notation for Soprano] |    |    |    |
| A |    |    |    | [Musical notation for Alto]    |    |    |    |
| B |    |    |    | [Musical notation for Bass]    |    |    |    |

Desde el compás 22 al 30, se invierte las voces, el contra sujeto, aparece en la S y el cromatismo en A

|   |                                |    |    |                                |    |                                |    |
|---|--------------------------------|----|----|--------------------------------|----|--------------------------------|----|
|   | 22                             | 23 | 24 | 25                             | 26 | 27                             | 28 |
| S | [Musical notation for Soprano] |    |    | [Musical notation for Soprano] |    | [Musical notation for Soprano] |    |
| A | [Musical notation for Alto]    |    |    | [Musical notation for Alto]    |    | [Musical notation for Alto]    |    |
| B | [Musical notation for Bass]    |    |    | [Musical notation for Bass]    |    | [Musical notation for Bass]    |    |

Presenta en los compases 43 al 45 un puente que lleva a un episodio.

|   |    |    |                                |    |    |    |
|---|----|----|--------------------------------|----|----|----|
|   | 43 | 44 | 45                             | 46 | 47 | 48 |
| S |    |    | [Musical notation for Soprano] |    |    |    |
| A |    |    |                                |    |    |    |
| B |    |    |                                |    |    |    |

Los siguientes fragmentos, muestran ejemplos de pasajes, donde se agregaron notas y elementos en el bajo.

Todo el episodio que abarca los compases 207 al 220, se añade el bajo al primer tiempo de cada compás y pide progresiones.

Musical notation for measures 205-210. Measure 205 is marked with a 'V.' and a dashed line. Measures 206-207 are grouped together with a 'III.' and a dashed line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0. A circled 'P' is present under the first note of measures 205, 206, and 207.

El siguiente ejemplo, en los compases 232 al 247, presenta progresiones en frases de dos tiempos, que utilizan la cabeza del tema, primero lo presenta en la voz aguda y lo alterna al bajo; luego expone el mismo motivo, pero ahora invertido, también alterna las frases, una vez en las notas agudas y la siguiente en el bajo. Al final de esta sección, aparece el sujeto invertido.

Musical notation for measures 229-231. Measure 229 is marked with '229'. An arrow points from measure 229 to measure 230. Measures 230-231 are grouped with a dashed line. The notation shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef.

El mismo motivo pero invertido

Musical notation for measures 236-247. Measure 236 is marked with '236'. The notation shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Dashed lines group measures 236-237, 238-239, and 240-241.

Igual, alternando una vez arriba y la siguiente en el abajo.

Sujeto invertido  
en la soprano

243

Motivos que se imitan e invierten, y usan una escala descendente.

250

Hacia el compás 278 y hasta el final, aparece dos veces el sujeto invertido, para luego, la coda conformada con grupos de ocho treintaidosavos, finalmente concluye con acordes en una cadencia autentica.

278

285

## Andante

Reviso la versión original para violín, en este caso no agrego ni octavo notas, como en los otros movimientos de esta misma obra.

Tiene una forma binaria del tipo:



Tonalidad: Do mayor

| PARTES   | A       | B        |
|----------|---------|----------|
| COMPASES | 1 al 13 | 14 al 29 |

Las dos partes, presentan dos voces: el bajo acompaña la melodía superior; se mueven las voces por movimiento oblicuo y contrario; utiliza fragmentos de escalas, bordados y notas de paso. A continuación presento algunas referencias de estos recursos de ambas partes.

### Parte A

Los recursos rítmico-melódicos de los compases 2 y 3, son los mismos que pide en los compases 5 y 6, cambiando la función tonal, como se ve a continuación.

Hacia el compás 9, Pide un bordado

## Parte B

En su mayoría, se encuentran elementos variados de los recursos utilizados en la parte anterior.

Musical notation for measures 14-17. Measures 14 and 15 are enclosed in a dotted box. Measures 16 and 17 are enclosed in a dashed box. Arrows point from the dotted box to the dashed box, and from the dashed box to the text below.

Hacia el compás 20, pide segundas mayores seguidas de un unísono.

Musical notation for measures 18-21. Measures 18 and 19 are enclosed in a dotted box. Measures 20 and 21 are enclosed in a solid box. Arrows point from the dotted box to the solid box, and from the solid box to the text below.

Sobre el desarrollo del motivo inicial, construye la cadencia final que regresa a la tónica.

Musical notation for measures 22-25. Measures 22 and 23 are enclosed in a solid box. Measures 24 and 25 are enclosed in a solid box. Arrows point from the solid boxes to the text below.

Musical notation for measures 26-29. Measures 26-28 are enclosed in a solid box. Measure 29 is enclosed in a solid box. Arrows point from the solid boxes to the text below.

## ALLEGRO

Para este ultimo movimiento, presento la transcripción que hizo en guitarrista Manuel Barrueco. Al igual que en el Grave, al revisar agrega y octava notas reales del acorde, pero en este caso siempre son en los graves. Hacia el final de la segunda parte, agrega tres notas para formar el acorde de tónica.

Tiene una forma binaria del tipo:



|        |           |    |        |
|--------|-----------|----|--------|
| A      |           | A' |        |
| tónica | dominante |    | tónica |

Ambas partes, están construidas con arpeggios y escalas; presenta constantemente grupos de cuatro dieciseisavos en un compas de cuatro cuartos, que conforme avanza en el discurso algunos fragmentos en grupos de 32avos, hacen mas ágil el movimiento. Presenta frases muy marcadas de dos, cuatro y ocho compases, que en algunos casos son progresiones.

La segunda sección A', en su mayor parte, esta construida con elementos análogos al parte A, con algunas variantes rítmico melódicas y hacia el final presenta una coda.

A continuación contrapongo fragmentos de las dos ediciones, donde muestro las notas agregadas, el análisis de las frases y sus progresiones; y mas adelante confronto secciones de las dos partes (A y A'), para ver su similitud.

### De la parte A

El compás 1 y 2, pide 2 frases y 2 semifrases, y muestro las notas agregadas en el bajo.

Edición para violín

Transcripción de Manuel barrueco

En el siguiente fragmento se ven la primera nota de cada frase que desciende por segundas y las notas agregadas en el bajo.

Edición para violín

7

Transcripción de Manuel barrueco

El bajo muestra una progresión de cuartas.  
la → re → sol → do

Otros ejemplo pero ahora de la parte A'

55

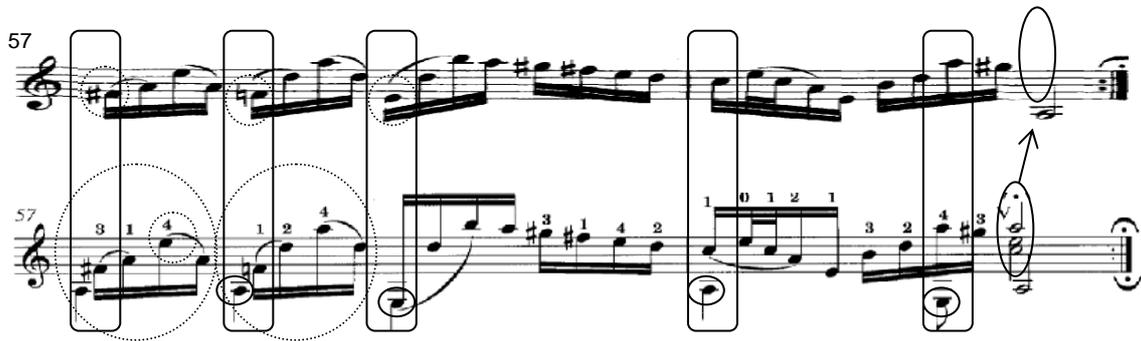
Coda

En el siguiente ejemplo, hacia el compás 55, pide una escala cromática en la voz aguda, muestra también un pedal de la en el bajo y células motívicas en forma de progresión descendente, con un final femenino en tónica.

55

57

A continuación muestro el mismo ejemplo comparado con el anterior para ver las notas agregadas.



Hay dos partes similares en las dos secciones, como se ve en el siguiente cuadro.

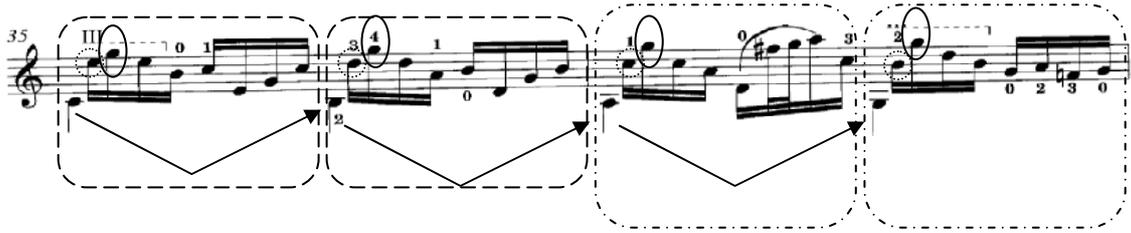
| PARTES | COMPASES |
|--------|----------|
| A      | 1 AL 8   |
| A'     | 25 AL 34 |

En el siguiente ejemplo, presento fragmentos de las partes A y A'.

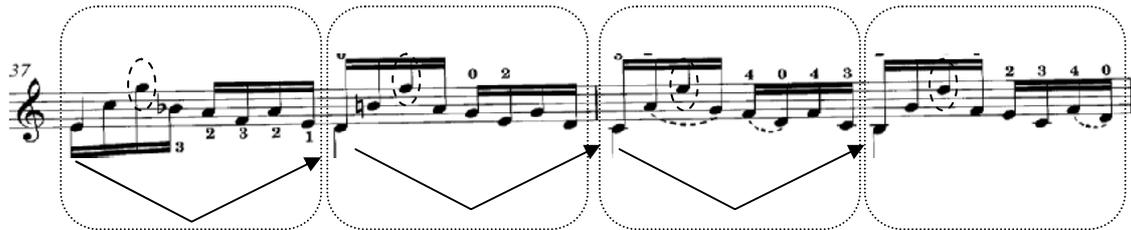
Inicio de la parte A (en la menor)

Inicio de la parte A' (en la dominante mi menor)

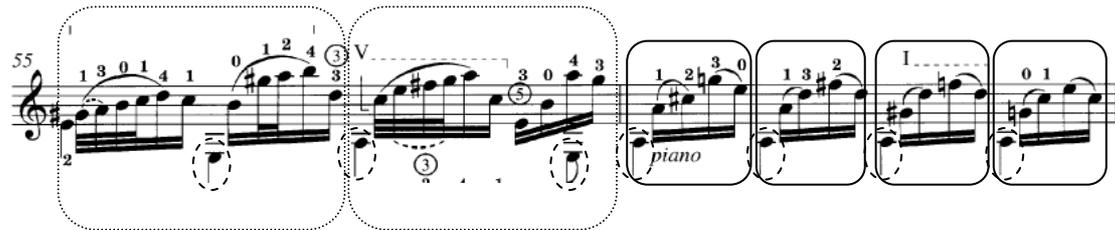
A partir del compás 35 y hasta el final, usa diferentes recursos ornamentales, y hacia el final, la coda está construida por progresiones. En el siguiente ejemplo, en el compás 35, pide una progresión descendente, con un pedal de sol en la nota más alta, y en el bajo una escala descendente.



Aquí termina el pedal de sol, y cambia al tercer 16vo, también pide una progresión descendente.



Hacia el final la coda formada con un pedal en el bajo que alterna las notas fundamental y quinta del acorde de tónica, y en la voz aguda motivos en forma de progresión.



Por concluir el descenso con un acorde de tónica.



## 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Ya en el análisis de la obra, señalé algunos aspectos acerca de la diferencia sonora entre el violín y la guitarra y los cambios que utilicé en la transcripción, como notas octavadas y notas reales agregadas hacia los sonidos graves. Tales cambios conllevan a una interpretación única en la guitarra, por ejemplo en los acordes tocados en la guitarra se pueden sonar las notas y hacer presente su duración real ya sea utilizando un plaqué o quebrándolos, que a diferencia del violín el valor de las notas se corta por la disposición convexa del diapasón.

Es importante entender el manejo de la tonalidad en el periodo barroco, así como las consonancias o disonancias que se generan y el reconocimiento de atracción del lugar que ocupa cada nota dentro de ésta, para tener la posibilidad de sentir las tensiones y relajamientos y así conducir el fraseo. La polifonía que está implícita en los 4 movimientos se muestra una vez que se llega a obtener un tempo ágil y constante.

Para realizar una buena ejecución se tiene que considerar la afinación, redonda y completa, fácil y fluyente, variada en timbre y dinámica y, lo más importante, expresiva y apropiada para cada *affetto*<sup>20</sup> que allí se encuentre. Los escritores y músicos del Barroco incipiente, en su creencia de que el verdadero fin de la música es conmover el alma, sostenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado según la mezcla, diferente en cada persona, de los cuatro temperamentos (flemático, sanguíneo, colérico y melancólico). En la música vocal y teatral, el *affetto*, un estado ideal emocional o moral, tal como el dolor, el coraje, o la tranquilidad, tienen su explicación en las propias palabras y en la situación dramática; de la misma manera la música instrumental debería conmover a los oyentes, aun sin la ayuda de las palabras.

La disciplina de la retórica requiere orden y proporción. En el siglo XVIII el balance, la simetría y la justa proporción eran muy cultivadas tanto por los arquitectos como por los compositores. Una sección de un movimiento de sonata se puede considerar como una parte de una edificación, o la estrofa de una oda o el párrafo de un ensayo. De la misma forma, una frase musical completa equivale a una frase del discurso, y los grupos de dos o tres notas (igual a sílabas) equivalen a las palabras que conforman la frase. De ahí sugiero ver con claridad lo que constituye la verdadera frase musical y a no enlazar pasajes que contengan más de una frase, y separarlos.

Es esencial que se reconozca y se aprecie la función de las convenciones, a través de las cuales se establece la comunicación en el período Barroco. Un poco de familiaridad con la música vocal, especialmente la de Bach, puede hacer que la sonata se toque con más significado. Es también

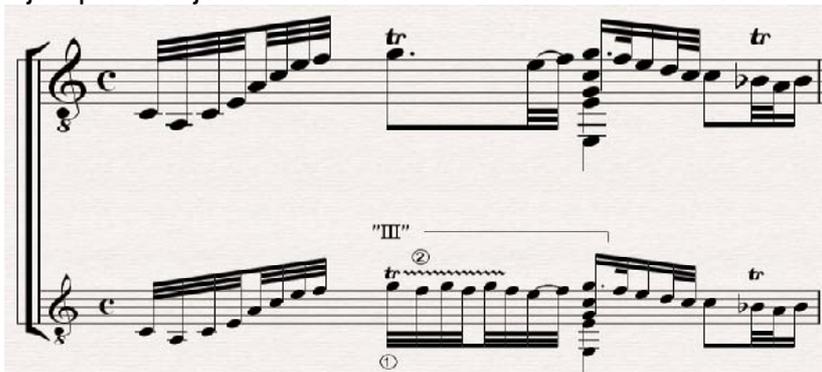
---

<sup>20</sup> Teoría barroca de los "affetti" o afectos humanos: dice que la música puede transmitir sentimientos y afectar al alma del oyente, a modo de catarsis o de estímulo, con afectos de alegría, quietud o tristeza. Y la vía más efectiva para lograr estos objetivos es la aplicación de la "ley del contraste".

de gran utilidad, antes de tocar una sonata (o tocándola la primera vez para conocerla), dejar trabajar la imaginación y pensar en palabras o frases explicativas que puedan caracterizar cada movimiento, o también la sonata en su totalidad, si es que el compositor se ha propuesto una unidad en el afecto. El intérprete debería luego esforzarse en buscar las dinámicas, los fraseos, la velocidad, la articulación, la ornamentación y la presentación final para aclarar sus intenciones al público.

Con relación a los ornamentos, como su nombre lo indica, deben ser un adorno que no distraiga la atención del motivo melódico o frase en el cual se encuentre. La ornamentación de pasajes veloces pocas veces distingue el trino del mordente. Cuando mucho, el trino puede ser considerado como un doble mordente. Algunos ornamentos los concebí como son resueltos al violín; los trinos los interpreto en una sola cuerda, pero expongo algunos con un recurso guitarrístico en donde ocupo dos cuerdas en forma de campanella.<sup>21</sup>

Ejemplo de ejecución de los trinos sobre dos cuerdas de la guitarra:



"I" el I romano entre comillas indica que es una barra en el tercer traste, sin colocar toda la barra, solo se coloca la tercera falange del dedo índice sobre la primera cuerda, así se economiza el movimiento del dedo uno.

Algunas resoluciones que hago:

Resuelve directamente en la nota superior.



Resuelve en la superior tras un adorno inferior.



Resuelve en la superior con una anticipación.



<sup>21</sup> Efecto para resolver ornamentos combinando varias cuerdas. Utilizado comúnmente en la guitarra barroca.

## Grave

Al final, omito la coda que sugiere Manuel Barrueco.<sup>22</sup>

Recomiendo mantener la parte original para violín de ésta obra, la segunda mitad del compás 22. Y el trino en la nota re# realizarlo en la misma cuerda.

Y octavar la nota mi 4 a mi 3 en el compás 23.

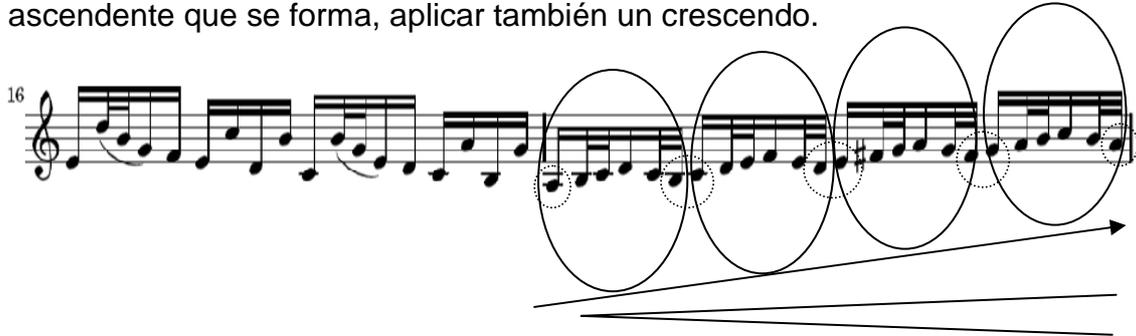
## Fuga

Cada compás presenta pregunta-respuesta entre las diferentes voces, no solo en la exposición o reexposición. Caso similar se encuentra en los contrasujetos y los episodios. Los cuatro movimientos presentan material con los mismos principios. Propongo utilizar elementos de dinámica para variar el discurso como muestro en el siguiente ejemplo:

<sup>22</sup> Así aparece en la versión para clave.

## Allegro

Articular con dedos i, m, i, m, etc. De la mano izquierda los treintaidosavos que presenta hacia el compás 17 y usar el modelo en los compases 27, 28 de la parte A', pensar en la primera nota de cada dieciseisavo, y en la escala de "la" ascendente que se forma, aplicar también un crescendo.



The image shows a musical score on a single staff in treble clef, starting at measure 16. The notation consists of sixteenth-note patterns. The first four measures (16-19) show a sequence of eighth-note pairs. From measure 20 onwards, the notation becomes a continuous stream of sixteenth notes. The last four measures (23-26) are grouped by large, overlapping circles. Below the staff, a long arrow points to the right, and two lines form a wedge that expands from left to right, indicating a crescendo. The first note of each pair of sixteenth notes in the final section is circled with a dotted line.

### 2.1 Contexto histórico

#### INDEPENDENCIA DE ESPAÑA

La Guerra de la Independencia española contra la dominación francesa fue una guerra popular y de liberación nacional que dio inicio el 2 de mayo de 1808 y concluyó el 4 de mayo de 1814. Participaron, Inglaterra, Portugal y España, en contra de Francia.

El Antiguo Régimen había entrado en decadencia. Las ideas de la ilustración francesas se extendieron de Francia a Europa y las Colonias. Napoleón, triunfante en Europa, fijó su codiciosa mirada sobre España, obligando al rey español Carlos IV, a ser su aliado en la conquista de Portugal, pretexto que utilizó el ambicioso Emperador para invadir la Península.

Los reyes Carlos IV y Fernando VII, fueron convocados por Napoleón en Bayona<sup>23</sup>, y obligados a abdicar y José I Bonaparte, fue nombrado rey de España. Napoleón falló en los cálculos ya que consideró que los españoles, iban a aceptar de buena esperanza esta situación, y que el pueblo permanecería pasivo frente a la revolución. Sin embargo la reacción del pueblo en Madrid fue contraria, se levantó por voluntad propia, sin ninguna organización, en contra de la invasión, y de igual forma las otras provincias imitaron la misma situación.

España permaneció sin gobierno, y buena parte de su territorio estuvo ocupada por militares. Solo contaba con los capitanes generales de Zaragoza, José de Rebolledo Palafox<sup>24</sup>, y de Valladolid, Gregorio García de la Cuesta<sup>25</sup>.

Ante la invasión francesa, en los españoles prevalecieron dos posturas:

Los afrancesados; quienes constituyeron una minoría de intelectuales, altos funcionarios y nobles, aceptaron al nuevo monarca porque pensaban que así evitarían la guerra y que un poder fuerte frenaría los excesos revolucionarios.

Y el frente patriótico: grupo que estaba constituido por diversas posturas ideológicas; los Ilustrados, que a su vez se dividían en los Jovellanos y Floridablanca, quienes deseaban la vuelta del rey para continuar las reformas, y los Liberales, que aspiraban a que la guerra permitiese hacer una revolución que transformase el Antiguo Régimen.

---

<sup>23</sup> Bayona (en gallego y oficialmente *Baiona*) es un municipio situado en la parte meridional del Área Metropolitana de Vigo (provincia de Pontevedra), en el noroeste de España.

<sup>24</sup> José de Rebolledo Palafox fue nombrado capitán general de Aragón en los primeros momentos de la guerra de la Independencia española

<sup>25</sup> Militar y político español que participó en la guerra contra Francia (1793-1795), en la que alcanzó el grado de mariscal de campo, también fue presidente del Consejo de Castilla, fue destituido por Godoy (1801) y desterrado a Santander.

La guerra se dividió en tres fases:

La primera fase de la contienda tuvo lugar de Junio a Octubre de 1808, y se caracterizó por la victoria española en Bailén, dirigida por Francisco Javier Castaños<sup>26</sup>, donde se iniciaron las campañas de 1809; las tropas españolas y sus aliadas luso-británicas, fueron derrotadas por Napoleón Bonaparte, motivo por el cual se le reconoció con la fama de imbatible.

La segunda Fase duró de 1811 a 1812, donde tuvo lugar una guerra de desgaste, Napoleón se vio obligado a sacar tropas de España para hacer frente al ejército ruso. En este periodo el general británico Arthur Colley Wellesle, consiguió los primeros éxitos en Salamanca y Arapiles (junio-julio de 1812), y José I, se vio obligado a abandonar Madrid.

La última fase comprendió los años 1813 y 1814. Los franceses conservaban un Ejército de 100.000 hombres y los españoles contaban con 130.000 hombres más los 70.000 de los ejércitos anglo-portugueses mandados por Wellington.

En 1810, los franceses llevaron a cabo un doble esfuerzo para acabar con la contienda española, sin embargo, solo obtuvieron un doble fracaso, ya que no pudieron tomar Cádiz (sede de las Cortes) ni tampoco Lisboa, la capital portuguesa.

En la primavera de 1813, José I fijó la corte en Valladolid, tuvo que retirarse ante el ejército aliado que avanzaba por el valle del Duero, los franceses fueron derrotados en Victoria, Pamplona, San Marcial y San Sebastián, por tanto las tropas aliadas anglo-españolas consiguieron penetrar en territorio francés, llegando a Tarbes y Toulouse en marzo y abril de 1814.

### Consecuencias de la guerra

La Guerra de la Independencia fue terrible para España, generó miles de muertos y heridos, las destrucciones fueron enormes y causaron hambre, epidemias, la ruina de la agricultura y la ganadería, la paralización del comercio y de la industria, y el aumento de la enorme deuda estatal

### La Ilustración y el Despotismo Ilustrado

En la cultura Europea del siglo XVIII, llamado "Siglo de las Luces", se desarrolló una nueva filosofía. Durante el siglo XVIII, Europa experimentó un gran auge económico que estuvo ligado a los avances técnicos y a la

---

<sup>26</sup> Reconocido político y militar español durante las Guerras Revolucionarias Francesas y la Guerra de la Independencia Española. Jefe de estado como presidente del consejo de regencia entre 1810 y 1813 de la España libre de los franceses.

expansión colonial. En España, este desarrollo se produjo con la llegada de la Casa de Borbón<sup>27</sup>, instaurada en 1700.

La Ilustración fue un movimiento ideológico caracterizado por la búsqueda del predominio de la razón, del intelecto. Y por medio del análisis poder llegar a conocer la verdad de las cosas. Esta idea provocó el auge del experimentalismo de las ciencias. Los avances logrados y el progreso pretendían que la vida fuera mejor y la sociedad mejorara. Será muy importante la publicación en Francia de la "Enciclopedia" de Diderot y D'Alambert, influenciados por la filosofía del s. XVII (Bacon, Descartes). Los grandes pensadores europeos de la época fueron Voltaire y Rousseau.

El Despotismo Ilustrado fue una forma de gobernar que buscaba el bienestar y la cultura. Los monarcas reformistas (Carlos III en España, Federico II de Prusia, José II de Austria), con su poder absoluto, pretendieron llevar a cabo todo tipo de mejoras dentro de sus territorios "Todo para el pueblo pero sin el pueblo". Política y socialmente esta etapa supuso un desplazamiento de la aristocracia por la clase media y presentó la revolución industrial y capitalista. Por lo que respecta al arte, se trató de resucitar con nuevos acentos los ideales de la Grecia y Roma antiguas, que ya habían caracterizado el Renacimiento. El Clasicismo supuso una violenta reacción al complejo y enortijado Barroco, basado en el estudio de los tratados clásicos y en la imitación del arte griego y romano. El reposo, el equilibrio y la proporción formal, así como la austeridad y la sencillez, se opusieron a la exageración y la ornamentación barrocas.

Este estilo fue caracterizado por la evolución hacia una música equilibrada entre estructura y melodía. Entre sus principales representantes se encuentran Franz Joseph Haydn<sup>28</sup> y Wolfgang Amadeus Mozart<sup>29</sup>. Los compositores de esta época buscaron un arte equilibrado y dominado por la lógica; su música se caracterizó por la elegancia, la naturalidad y una estudiada sencillez, así como por el orden y la claridad de las ideas, que generó una simplificación general de estructuras y técnicas.

El género que dominó en este periodo fue la sonata, forma instrumental surgida en el Barroco, que se convirtió durante el Clasicismo en el principal modelo de composición. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos. La Sonata a dos temas, forma del primer movimiento, surgió a finales del siglo XVIII, al tiempo que

---

<sup>27</sup> La Casa de Borbón (en francés: *Bourbon*, en italiano *Borbone*) es una importante Casa Real de origen navarro-francés y la actual casa reinante en el Reino de España, y en el Gran Ducado de Luxemburgo. Gobernaron primero en Navarra y Francia, pero para el siglo XVIII los miembros de la Casa de Borbón llegaron a los tronos de España y de gran parte de Italia, destacando el Reino de las Dos Sicilias, además de varios pequeños ducados y condados.

<sup>28</sup> Fue un compositor austriaco de música clásica. Es uno de los máximos representantes del periodo clasicista, además de ser conocido como el "Padre de la sinfonía" y el "Padre del cuarteto de cuerda" gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros.

<sup>29</sup> Fue un compositor y pianista austriaco, maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia.

desapareció el bajo continuo y se instauraron las premisas del arte clásico. Con esta forma musical Fernando Sor compuso las dos sonatas de un tiempo el opus 14 y 15, y las de varios movimientos opus 22 y 25.

El abandono del bajo continuo se debió a múltiples razones, la principal fue, sin duda, el desarrollo de una armonía cada vez más rica, que, al necesitar numeraciones complejas, se convirtió a la improvisación en una tarea delicadísima, el arte se volvió cada vez más personal, y la obra no podía ser ofrecida a medias, ni tampoco deformada en momento de su ejecución.

Durante el clasicismo también se produjo un movimiento de reforma de la ópera seria, que redujo la importancia del aria incrementó los valores dramáticos de los recitativos acompañados y de los coros.

En las obras de Sor se puede encontrar la ópera titulada el Telémaco en la isla de Calipso. Otras formas musicales de importancia fueron: Sinfonía, Concierto, Tema con variaciones, Cuarteto de cuerdas y quinteto de alientos.

## La Folia

Danza popular española de origen portugués, se desarrolló hacia el final de la Edad Media en la Península Ibérica, y fue un elemento esencial de los repertorios instrumentales portugués y español de los siglos XVII y XVIII. El nombre de "Folia" es de origen ibérico y se refiere a una danza de la fertilidad, de finales del siglo XV. La primera vez que el nombre aparece en un texto literario es en la obra titulada "El Auto de la Sibila Cassandra" del dramaturgo portugués Gil Vicente<sup>30</sup>, se adaptó a las músicas danzadas propias de los ambientes cortesanos, adquiriendo un carácter netamente distinto al de los ambientes que la habían visto nacer. Ahí radica parte de la clave para entender la significación de la folía como tema musical extendido por toda Europa; la melodía y las posibilidades que ofrecía para la improvisación, serían elementos básicos para que la desarrollaran los músicos del barroco.

Originariamente, la folía era un baile nacido en los ambientes populares de la Castilla de fines del siglo XVI. Sebastián de Covarrubias y Orozco<sup>31</sup>, en su Diccionario Tesoro de la lengua castellana, publicado en 1611, habla de la folía señalando que:

“Es una çierta dança portuguesa, de mucho ruido por que ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos”

Hay un antes y un después en la trayectoria histórica de la folia en los reinos hispanos. Antes de la mitad del siglo XVII, tuvo un carácter festivo inusitado, aunque interpretada en instrumentos de cuerdas (arpas, guitarras, violas y violines) y recogida en repertorios cercanos a la música cortesana, seguía ostentando tintes populares. Ejemplos de lo que podía ser una folía “antigua” se encuentran en las glosas, agrupadas bajo el nombre de Recercadas para Tenores, que Diego Ortiz Toledano<sup>32</sup> compuso y recogió en su tratado de glosas publicado en 1553. Posteriormente, otra folia se generó con la primera publicación en 1672, cuando Jean-Baptiste Lully tomó la Folía tradicional y la incluyó en sus suites, disminuyó el ritmo para adecuarlo al gusto de Versalles, y la renombró como “Folies d’Espagne”; limitándola a una melodía sencilla de 16 compases. Se caracterizaba básicamente por su compás ternario, y fácil acompañamiento instrumental.

Mientras que en territorios peninsulares era conocida sencillamente como la folía y hacía referencia directa a un baile además de ser un aire instrumental sobre el que se componían diferencias y glosas, en países

---

<sup>30</sup> Gil Vicente (1465-1536) fue el primer gran dramaturgo portugués, más allá de poeta de renombre. En cuanto hombre de teatro, desempeñó las tareas de músico, actor y director. Es considerado frecuentemente, de una forma general, el padre del teatro portugués, y también del teatro español, ya que también escribió en castellano

<sup>31</sup> Sebastián de Covarrubias y Orozco (Toledo, 1539 - 1613), lexicógrafo, criptógrafo, capellán del rey Felipe II, canónigo de la catedral de Cuenca y escritor español.

<sup>32</sup> Diego Ortiz (1510 –1570) fue un compositor, violagambista y teórico musical español de la época renacentista.

vecinos, Italia y Francia principalmente, adoptó la terminación –de España, para diferenciar de otros bailes de corte similar conocidos y de gran popularidad.

El hipnotismo que este peculiar tema musical ha ejercido a lo largo de casi cuatro siglos, se ve realizado en obras de las más diversas índoles y por múltiples compositores, como:

Alkan, Boccherini, Busoni, Cherubini, Corelli, Geminiani, Gerhard, Giuliani, Grieg, Henze, Kagel, Liszt, el ya citado Lully, Malipiero, Marais, Martín y Coll, Paganini, Pepusch, Philidor, Ponce, Rajmáninov, Reicha, Rodrigo, Salieri, Gaspar Sanz, Alessandro Scarlatti, Sor, Tangerine Dream, Vangelis, Veracini y Vivaldi.

Ejemplos del tema en orden cronológico.

Lully, Jean Baptiste (1632-1687)

Las Folias de España (LWV 48), (1672).

Sanz, Gaspar (1640-1710)

Folías (1675), tema y 3 variaciones.

Corelli, Arcangelo (1653-1713)

Violín Sonata in d menor La Folía Opus 5 no.12 (1700): tema y 23 variaciones, arreglo para violín y bajo continuo.

Marais, Marin (1656-1728)

Las folias España (1701): tema y 31 variaciones.

Giuliani, Mauro (1781-1829)

VI Variazioni sul tema della Follia di Spagna, Op. 45 (1814): tema y 6v variaciones.

Salieri, Antonio (1750-1825)  
La Folia de España (1815) 26 variaciones

The image shows the first three systems of a musical score for 'La Folia de España' by Antonio Salieri. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with the instruction 'dolce' in the left hand. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages involving triplets and slurs. The bass line often provides a steady accompaniment of eighth notes.

Anónimo para salterio solo (manuscrito 1764, Barcelona)  
'Folías de España': tema y 10 variaciones.

The image shows the first two systems of a musical score for 'Folías de España' by an anonymous composer. The score is written for solo psaltery in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F-sharp). The first system is the theme, followed by the first variation. The second system shows the beginning of the second variation, marked with a '2' and a repeat sign. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a steady accompaniment of chords in the lower register.

## 2.2 Aspectos biográficos

**Joseph Fernando Sors y Montadas**<sup>33</sup> nació el 13 de febrero de 1778 en Barcelona, España, fue conocido también por su nombre catalán “Ferran”, descendía de un linaje de soldados; queriendo continuar la tradición, se apartó de ella cuando su padre le introdujo en la ópera italiana ya que estaban claros que sus dotes musicales y requerían cuidados. Durante su niñez, fue internado en la escuela de niños cantores del célebre Monasterio de Montserrat<sup>34</sup>, donde tuvo contacto con diversos instrumentos y composiciones musicales, allí se encontró con la música de Haydn y de otros maestros de fuera de España; también fue ahí donde comenzó a escribir sus primeras piezas para guitarra, pero tras la muerte de su padre se vio obligado a interrumpir su formación, debido a que su madre no contaba con los recursos necesarios para seguir financiando sus estudios.

A la edad de 17 años compuso su primera ópera titulada Telémaco en la isla de Calipso, que se estrenó con éxito en el Teatro de Santa Cruz, Barcelona; tras su éxito se trasladó a Madrid, donde escribió sinfonías y cuartetos, alcanzó el éxito como operista y también como guitarrista.

En 1799 se trasladó a Madrid donde se puso al servicio de la duquesa de Alba<sup>35</sup> y del duque de Medinaceli<sup>36</sup>, donde realizó actividades como músico y administrador de sus bienes, lo que le permitió realizar numerosos viajes.

Su formación militar y patriotismo hicieron que formara parte en la “guerra de la Independencia española de 1808”, y durante la invasión francesa escribió música nacionalista para la guitarra, acompañada por líricas patrióticas. Ya derrotado el ejército español, Sor aceptó un puesto administrativo, bajo la monarquía de José Bonaparte<sup>37</sup>, tras la expulsión de los franceses en 1813. Sor junto con diversos artistas y aristócratas, que habían simpatizado con los franceses, abandonaron España por miedo a las represalias. Se fue a París, y nunca volvió a su país de origen. Ahí, hizo amistad con muchos músicos, entre ellos, el también guitarrista español

---

<sup>33</sup> Fuente del Centro de investigación y documentación de la Guitarra Clásica en Cataluña.

<sup>34</sup> La Escolanía de Montserrat, Es uno de los coros de niños cantores más antiguos de Europa. Hay documentos del siglo XIV que testimonian su existencia como institución de carácter religioso y musical. Entre sus miembros han surgido maestros de capilla e instrumentistas, además de conocidos compositores y profesores de música. La actividad de la Escolanía ha permitido que algunos monjes del monasterio se sigan dedicando a la creación, formación y producción musical.

<sup>35</sup> La Casa de los Duques de Alba de Tormes (o *Casa de Alba*) es una familia noble española, cuyos orígenes se remontan a la nobleza castellana del siglo XIV. La casa ducal debe su nombre al Ducado de Alba de Tormes, que está en posesión de la misma.

<sup>36</sup> La Casa de Medinaceli es una casa nobiliaria española originaria de la Corona de Castilla, cuyo nombre proviene del Condado de Medinaceli, título nobiliario hereditario que Enrique II concedió a Bernardo de Bearn, hijo bastardo de Gastón Febus (Conde de Foix) y nieto de Leonor de Cominges, y esposo de Isabel de la Cerda Pérez de Guzmán, bisnieta de Fernando de la Cerda, Infante de Castilla

<sup>37</sup> Napoleón I Bonaparte (1769-1821), emperador de los franceses (1804-1815) que consolidó e instituyó muchas de las reformas de la Revolución Francesa. Asimismo, fue uno de los más grandes militares de todos los tiempos, conquistó la mayor parte de Europa e intentó modernizar las naciones en las que gobernó.

Dionisio Aguado<sup>38</sup>, convivieron juntos durante un tiempo; Sor compuso un dueto para los dos (Op.41, Les Deux Amis) "Los dos amigos" en el que una parte estuvo marcada "Sor" y la otra "Aguado".

Durante 1915, logro tener gran éxito por su capacidad para tocar la guitarra, así como por la composición de operas y ballets, motivo por el cual en todas las capitales del continente europeo comienzo a conocerse por el sobrenombre del 'Paganini de la guitarra. Estuvo en Inglaterra en 1815 donde fue reconocido como compositor de óperas y ballets. Hacia 1823 viajó a Rusia donde escribió y presentó exitosamente el ballet Hércules y Onfalia con motivo de la coronación del zar Nicolás I.

En 1827, decidió vivir en Paris el resto de su vida y durante este tiempo compuso muchas de sus mejores obras, entre estas se encuentra el método para guitarra, publicado en 1830 y traducido a varios idiomas.

Su última obra fue una misa en honor a su hija, que fallece en 1837, dando inicio en una seria depresión al ya enfermo Sor, y murió míseramente en 1839.

Nos ha legado una obra que figura al lado de aquella de los grandes maestros de la música. Como todos los compositores de su época, Sor sintió la influencia de Mozart, a pesar de lo cual, su obra encierra gran personalidad. En la literatura guitarrística, él representa esa época de oro que se llamó clasicismo y también en muchas de sus páginas, por sus sentimientos, se observa ese romanticismo que acompaña la transición de una época.

Su obra consta de 60 Opus para guitarra sola, entre los cuales están 14 obras con el titulo de Fantasías, Solo Sonatas, variaciones, danzas, y varios otros tipos de música para guitarra. Son relevantes sus series de estudios para guitarra contenidos en los Opus 6, 29, 31, 35 y 60. Sus últimas obras son para dúos de guitarra, como el Opus 62 Divertissement y el Opus 63 Souvenir de Rusia. Sor también compuso una serie de piezas para guitarra y voz o acompañamiento de piano, denominadas Seguidillas.

#### Óperas

|                                       |
|---------------------------------------|
| Telémaco en la isla de Calipso (1797) |
| Don Trastullo                         |

#### Ballets

|                            |
|----------------------------|
| La feria de Esmirna (1821) |
| El señor generoso (1821)   |
| Cendrillon (1822)          |
| El amante pintor (1823)    |
| Hércules y Onfalia (1826)  |
| El siciliano (1827)        |
| Hassan y el califa (1828)  |

<sup>38</sup> Dionisio Aguado es conocido principalmente como autor de un método para guitarra que contiene numerosos estudios. Fue un profundo estudioso, dedicando muchos años al estudio de la guitarra, tanto en el aspecto musical como en el estructural.

## Música vocal

|                          |
|--------------------------|
| 25 Boleros o seguidillas |
|--------------------------|

|          |
|----------|
| 33 Arias |
|----------|

## Música orquestal

|             |
|-------------|
| 2 Sinfonías |
|-------------|

|                       |
|-----------------------|
| Concierto para violín |
|-----------------------|

## Música de cámara

|                       |
|-----------------------|
| 3 Cuartetos de cuerda |
|-----------------------|

|                              |
|------------------------------|
| Tríos de cuerda con guitarra |
|------------------------------|

## Obras para guitarra

|                                       |
|---------------------------------------|
| 30 Divertimentos Op. 1, 2, 8, 13 y 23 |
|---------------------------------------|

|                                       |
|---------------------------------------|
| Variaciones Op. 3, 9, 11, 15, 16 y 20 |
|---------------------------------------|

|                                   |
|-----------------------------------|
| 5 Fantasías Op. 4, 7, 10, 12 y 21 |
|-----------------------------------|

|                     |
|---------------------|
| 6 Piezas breves Op. |
|---------------------|

|                   |
|-------------------|
| 12 Estudios Op. 6 |
|-------------------|

|                    |
|--------------------|
| 12 Minuetos Op. 11 |
|--------------------|

|                  |
|------------------|
| Gran solo Op. 14 |
|------------------|

|                       |
|-----------------------|
| 2 Sonatas Op. 15 y 22 |
|-----------------------|

|                  |
|------------------|
| 12 Valses Op. 17 |
|------------------|

|   |
|---|
| Variaciones sobre La flauta mágica (Mozart) Op. 9 |
|---|

|                        |
|------------------------|
| 8 piezas breves Op. 24 |
|------------------------|

|               |
|---------------|
| Sonata Op. 25 |
|---------------|

|                             |
|-----------------------------|
| Variaciones Op. 26, 27 y 28 |
|-----------------------------|

|                    |
|--------------------|
| 12 Estudios Op. 29 |
|--------------------|

|   |
|---|
| 6 Fantasías Op. 30, 46, 52, 56, 58, 59 y 97 |
|---|

|  |
|--|
| Estudios Op. 31, Op. 31 nº 20, 35, 44 y 60 |
|--|

|                                      |
|--------------------------------------|
| 24 Piezas breves Op. 32, 42, 45 y 47 |
|--------------------------------------|

|                               |
|-------------------------------|
| 6 Piezas de salón Op. 33 y 36 |
|-------------------------------|

|                       |
|-----------------------|
| 12 Valses Op. 51 y 57 |
|-----------------------|

|                    |
|--------------------|
| Variaciones Op. 40 |
|--------------------|

|                 |
|-----------------|
| Serenata Op. 37 |
|-----------------|

|                    |
|--------------------|
| 6 Bagatelas Op. 43 |
|--------------------|

|                 |
|-----------------|
| 6 Piezas Op. 48 |
|-----------------|

|                 |
|-----------------|
| Capricho Op. 50 |
|-----------------|

|   |
|---|
| Duetos Op. 34, 38, 39, 41 "Les deux amis", 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 61, 62 y 63. |
|---|

|  |
|--|
| Seis aires escogidos de la opera la flauta mágica Op. 19 |
|--|

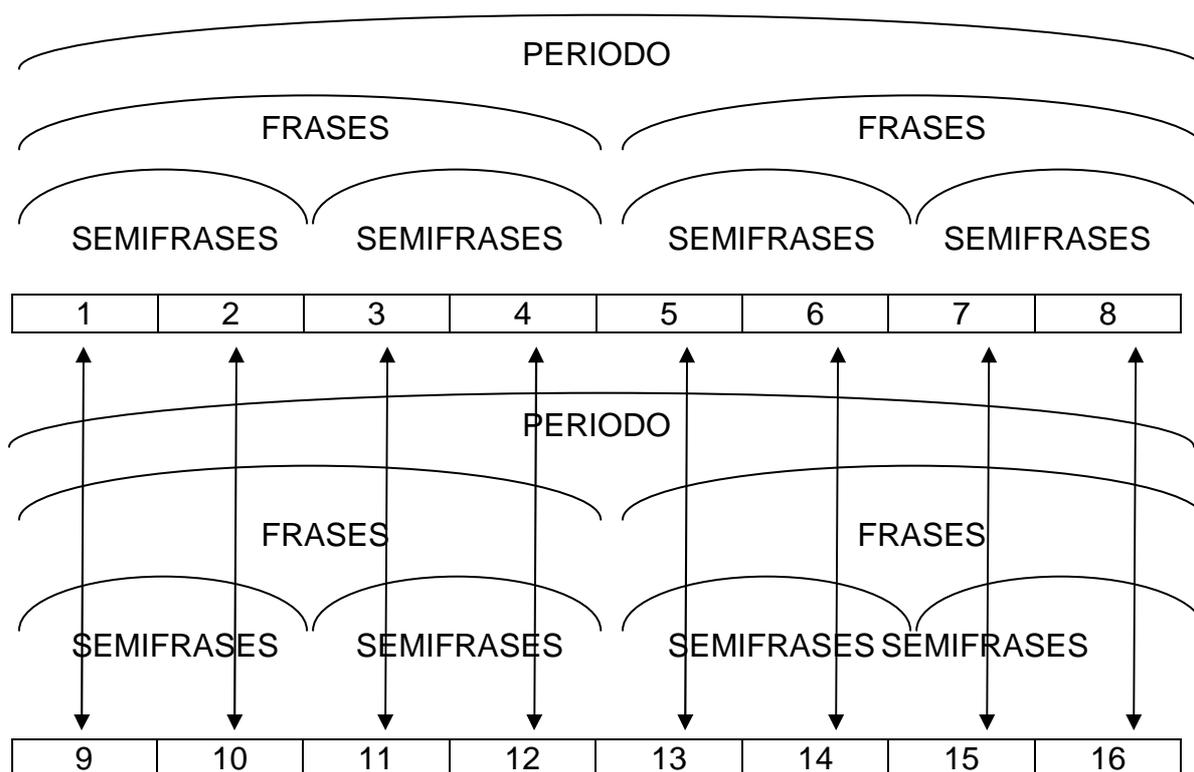
### 2.3 Análisis de la obra

En términos generales, son variaciones ornamentales, ya que la modificación de las variaciones se encuentra en la ornamentación (bordados, notas de paso, apoyaturas, rítmica, etc.), y también, se llaman estrictas, por que mantiene en su mayoría, la misma estructura armónica, las mismas cadencias y los puntos de apoyo. Toda la obra esta en mi menor; el tema como las variaciones tienen el mismo número de compases y en su mayoría, la misma estructura armónica; además, las variaciones al igual que el tema, utilizan la misma simetría es su estructura.

Se expone un tema que tiene 16 compases como estructura básica, esta dividida en 2 periodos de 8 compases, conformando una forma binaria simple. Y cuatro variaciones.

|                 |               |  |          |  |                |  |          |  |
|-----------------|---------------|--|----------|--|----------------|--|----------|--|
| <b>PARTES</b>   | <b>A</b>      |  |          |  | <b>A'</b>      |  |          |  |
| <b>GRADOS</b>   | <b>I</b>      |  | <b>V</b> |  | <b>I</b>       |  | <b>I</b> |  |
| <b>COMPASES</b> | <b>1 al 8</b> |  |          |  | <b>9 al 16</b> |  |          |  |

Las frases están construidas cada 4 compases, como se presenta a continuación:



Hay una relación entre números de compases nones y pares, donde los 1 y 3 son similares, el 2 y 4 tiene una variante donde el compás 4 se va una quinta arriba y entre el 5 y 7 son iguales; y otra mas entre los dos periodos que corresponden 1 y 9, 2 y 10, etc.

La parte A' es muy parecida a la parte A como se ve a continuación.

Tema

Parte A

Musical notation for the first part of the theme, labeled 'Parte A'. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Each measure is enclosed in a rounded rectangular box. Measures 1, 3, 5, and 7 are solid boxes, while measures 2, 4, 6, and 8 are dotted boxes. Arrows indicate fingerings: measure 1 (0, 4, 4), measure 2 (1, 2, 0), measure 3 (4, 4, 4), measure 4 (3, 2, 1), measure 5 (4, 4, 4), measure 6 (2, 4), measure 7 (4, 4, 4), and measure 8 (1, 2, 2). Large curved lines above the staves group measures (1-2-3-4) and (5-6-7-8). Vertical dashed arrows connect the boxes between the two staves.

Parte A'

Musical notation for the second part of the theme, labeled 'Parte A\''. It consists of two staves of music in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. The first staff contains measures 9 through 12, and the second staff contains measures 13 through 16. Each measure is enclosed in a rounded rectangular box. Measures 9, 10, 11, and 12 are solid boxes, while measures 13, 14, 15, and 16 are dotted boxes. Arrows indicate fingerings: measure 9 (4, 4, 4), measure 10 (2, 4), measure 11 (3, 5), and measure 12 (1, 2, 2). Large curved lines above the staves group measures (9-10-11-12) and (13-14-15-16). Vertical dashed arrows connect the boxes between the two staves.

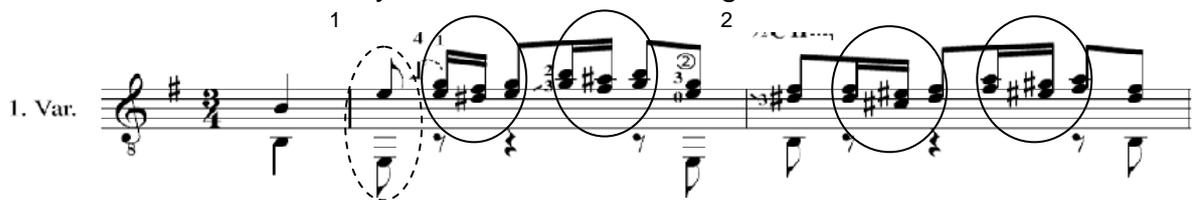
A continuación presento algunos fragmentos del tema y las cuatro variaciones, para comparar y analizar su incremento o transformación de los elementos que las componen.

Las cuatro variaciones comienzan en la dominante, y en anacrusa.

El tema, casi en su mayoría, está conformado por acordes en un cuarto.



La primera variación, presenta bordados cromáticos en terceras, con figuras rítmicas de dieciseisavos y octavos en las notas agudas.



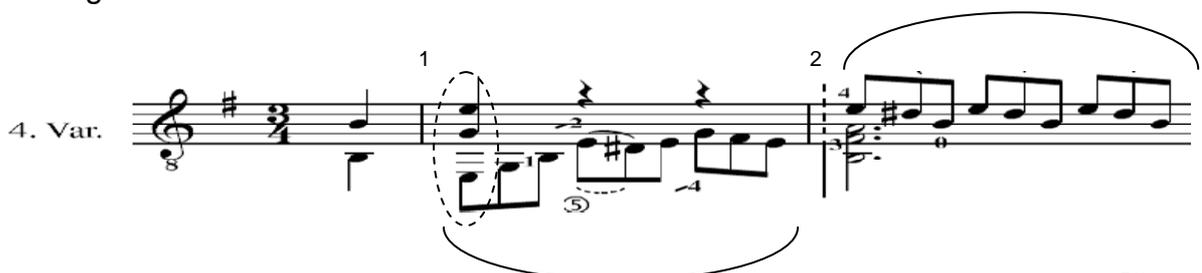
En este caso, pide terceras pero ahora en los bajos, estas a su vez, forman fragmentos escalísticos y como consecuencia aparecen notas de paso; en las notas agudas a manera de respuesta al bajo, pide también fragmentos de escala. Utiliza octavos como figura rítmica constante.



La tercera variación, es una mezcla de elementos rítmicos melódicos de las variaciones anteriores; pide por compas, terceras en el bajo que se mantienen en forma de pedal y tiene elementos rítmicos en las notas agudas de la primera variación, pero en esta ocasión forma fragmentos de escalas, y mantiene el canto.



En esta última variación, el modelo rítmico que pide, son tresillos de octavos; en el bajo, en ocasiones son acordes arpegiados, en otras, bordados a las notas reales del acorde que se alternan en forma de pregunta respuesta con la voz aguda.



## 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para entender el fraseo en las folias, el tema debe estudiarse aislando las voces que lo integran, localizar las entradas y resoluciones armónicas de los diferentes motivos, porque las variaciones presentan en su mayoría, fragmentos de éstos. Se tiene que pensar en el tema durante la ejecución de las variaciones. Propongo revisar el esquema que exhibo en el análisis donde se ve las sugerencias de fraseo.

En los bordados que presenta el inicio de la Variación 1, mantener el dedo índice como cuando es utilizado en la cejilla, aunque solamente este presionando la primera cuerda la base (tercer falange) y desplazarlo sobre el diapasón según sea necesario, para no subir y bajar cambiando la posición del dedo índice; esto economiza los movimientos en la mano izquierda y da posibilidad de aumentar el tempo.



En la tercera variación la voz aguda que presenta fragmentos de escalas ascendentes, ejecutarlas sobre la primera cuerda, cuidando la presión que se ejerce al desplazar la mano derecha sobre el diapasón y destacarlas sobre las terceras que son el acompañamiento.

Para la cuarta variación la siguiente digitación y ligados en los tresillos de octavo.



### 3. Suite en la menor.

**Manuel M. Ponce (1882-1948)**

#### 3.1 Contexto histórico

##### Revolución mexicana

La Revolución mexicana dio inicio el 20 de noviembre de 1910, por una serie de luchas y revueltas que tenían como objetivo transformar el sistema político y social creado por Porfirio Díaz, quién tenía más de 30 años en el poder. Una de las principales causas de la revolución se encontraba la depresión económica de 1907, lo cual favoreció la incorporación de clases medias a partidos de oposición, mientras que la clase intelectual se encontraba a favor del porfiriano. Las clases que estaban en los partidos de oposición se encontraban al lado de Francisco I. Madero, quien levantó armas contra Díaz; ante el triunfo de los maderistas, surgió la necesidad de un cambio que intentaba restaurar el ideal liberal que Díaz había manipulado, suceso ante el cual Madero fue electo.

Ante la liberación de los campesinos surgió un movimiento, el cual Zapata lideró, fue una lucha que tenía como fin causas sociales como: una reforma agraria, justicia social y educación.

Madero quien se encontraba a cargo del país, logro controlar los movimientos sociales pero fue asesinado por el ejército Porfirista mandado por Victoriano Huerta, quien preparo el asesinato junto con EE.UU, hecho con el cual, logró subir al poder.

Para este periodo varios jefes revolucionarios estaban unidos a la dirección de Carranza, gobernador maderista de Coahuila, quien inicio el movimiento constitucionalista, inspirado en el plan de Guadalupe; luego, tras 18 meses de guerra Huerta abandona el poder

Esta revolución armada terminó con el reconocimiento de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, reconocida por haber sido una constitución liberal social y la primera de su tipo en el mundo que aún rige al México de hoy, la Constitución garantizó reformas y derechos liberales (civiles y políticas), y sociales (reforma agraria y legislación laboral progresista).

Aunque la revolución había terminado, las revueltas militares y las situaciones de violencia esporádica prosiguieron hasta 1934, cuando llegó a la presidencia Lázaro Cárdenas, quien institucionalizó las reformas que se habían iniciado en el proceso revolucionario y que se legitimizaron con la constitución de 1917.

La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que "el pueblo" desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda de 1910-1920 y en los años subsiguientes.

En este sentido, el hablar del "pueblo", empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo

extraño o extranjero este hecho fue llamado "nacionalismo ". En México, el Nacionalismo, se caracterizó por el reconocimiento de los aportes culturales de la Revolución Mexicana. "

### Nacionalismo

En Europa, el arte nacionalista creado por las elites educadas o en los centros de estudios superiores urbanos, consideraban orgullosamente la vertiente popular e indígena mexicana, afirmando su condición "nacionalista", esto implicaba, un reconocimiento de los aportes reales de dicho "pueblo mexicano" en materia cultural, y por lo tanto también sentaba las bases para realizar un intento de repensar la historia y la cultura de este pueblo, por tanto el trabajo del artista estaba dirigido a reflexionar sobre su función dentro de la sociedad, entre algunos compositores que compusieron durante esta época se encontraban Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala.

El arte nacionalista se ve en gran medida influenciado por el porfiriato, ya que en este tiempo circulaban una serie de obras europeas que permitieron al artista una renovación de la música con mayor complejidad, una idea más amplia del género operístico y escénico en general; por tanto algunos incursionaron dentro del concierto, la sinfonía y la música de cámara.

Durante esta época la música no iba mas allá de un simple entretenimiento para la gente bien acomodada motivo por el cual, Ponce en 1919 propuso la realización de un congreso de músicos, el cual tuvo como objetivo impulsar que los músicos tuvieran el objetivo de que replantearan la manera en que los músicos venían haciendo su trabajo y realmente aprovechar la función del artista, y finalmente en 1920 un grupo de jóvenes artistas se agruparon para discutir y proponer acerca de la relación del artista con el pueblo, el sentido del arte y su lugar dentro de la sociedad, este acto logró sensibilizar a muchos artistas acerca de lo propio como pueblo y como hacerse de herramientas teóricas para expresarlo. Este hecho contribuyó enormemente al enriquecimiento de conocimiento a todos los autores así como a la corriente en general.

El nacionalismo de Manuel M. Ponce, englobó tres tipos, el mexicano, cubano y español, y se divide en tres aspectos: la recopilación de temas nacionalistas y la selección, armonización de estos temas y la asimilación, y creaciones propias, entre los temas de Ponce con corte nacionalista se encuentran: Intermezzo, Ferial, Danzas de los antiguos Mexicanos, Chapultepec y el Tema mexicano variado, en los cuales trato de plasmar de forma natural y fluida los sentimientos de la gente.

### 3.2 Aspectos biográficos

**Manuel María Ponce Cuéllar**, nació en la ciudad minera de Fresnillo, Estado de Zacatecas, México; el 8 de diciembre de 1886. Sus padres, Felipe de Jesús Ponce, quien realizaba trabajos de modesto tenedor de libros en la estación minera de Proaño, la de mayor producción de plata en el país; y doña María de Jesús Cuéllar, originarios de Aguascalientes. La inclinación de doña María de Jesús por la música influyó en cuatro de sus hijos: María del Refugio, Josefina, José Braulio y Manuel María Ponce Cuéllar. Toma sus primeras lecciones de piano con su hermana Josefina, conocida como “Pepita”, recibiendo, asimismo, instrucción musical de María del Refugio, “Cuquita” reconocida docente, pianista, compositora y redactora del texto “Estudio Pianístico Beethoven”. Manuel María a los seis años de edad interpretaba enzarzadas melodías como “La zacatecana” y “Amor secreto” con la guía de solfeo del maestro Hilarión Eslava. A los diez años sus padres y hermanos mayores le situaron como pupilo con el licenciado Cipriano Ávila, abogado y maestro de piano.

En 1901 viajó a Ciudad de México, iniciando estudios con los maestros Vicente Mañas, Eduardo Gabrielli y Paulo Bengardi. Seguidamente ingresó en el Conservatorio Nacional de Música donde permanece hasta finales de 1902. Hacia 1903 Regresa a Aguascalientes, donde se dedica a dar clases de piano; es nombrado profesor de solfeo de la Academia de Música del Estado, compone sus Bagatelas; y un año más tarde sus deseos de aprender lo llevaron a Europa para continuar sus estudios con destacados maestros. Estudió en el Conservatorio Stern de Berlín, en Italia recibió la cátedra de composición con el maestro Marco Enrico Bossi<sup>39</sup> y a su regreso a México, en 1908, se dedicó a componer, dirigir, enseñar y escribir crítica musical; fundó su propia academia de piano, en donde además de esa disciplina impartía clases de Historia de la Música, colaborando paralelamente como cronista musical en el diario "El Observador".

En 1915 partió hacia La Habana, Cuba, prosiguiendo su trabajo como primer compositor nacionalista de México, al mezclar el folclor nacional con obras clásicas.

También visitó Nueva York, donde se presentó con sus propias obras, regresando luego a La Habana para continuar con sus clases, conciertos y colaboraciones periodísticas. Finalmente, viajó de vuelta a México en septiembre de 1917. Volvió entonces a sus cátedras del Conservatorio Nacional de Música, y en ese mismo año contrajo matrimonio con Clementina Laurel. Además, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que desempeñó con gran éxito entre 1917 y 1919. Abandonó el suave estilo de salón vigente en México en aquella época y comenzó a servirse de un lenguaje impresionista con estructuras concisas y técnicas contrapuntísticas, y

---

<sup>39</sup> Marco Enrico Bossi (Abril 25, 1861 – Febrero 20, 1925) importante compositor italiano que escribió para órgano, también destacó por su labor como pedagogo.

varios años los dedicó a componer y arreglar música mexicana con ese sentido nacionalista.

Viaja nuevamente a Europa en 1925, y reside en París con su esposa; se inscribe en la Escuela Normal de Música de París para estudiar modalidades armónicas estructurales e instrumentales. Ahí toma clase con Paul Dukas, y conoce Andrés Segovia, con quien sostuvo una amistad y dedicó algunas de sus obras para guitarra.

En 1928 Funda en París la Gaceta Musical, editada en español, donde dio a conocer músicos y música latinoamericana. Entre los principales colaboradores se cuentan: Paul Dukas, Salvador de Madariaga, Joaquín Turina, Aloys Mooser, Delgadillo y Joaquín Nin.

De regreso a México, se hizo cargo de su clase de piano en el Conservatorio, al mismo tiempo que fundaba una cátedra en la Escuela de Música de la Universidad, dedicada al estudio del folklore nacional, esfuerzo que extendió al Conservatorio Nacional cuando fue nombrado su director.

En 1934, March Pincherle escribió en París lo siguiente: “folklorista intuitivo y paciente, Ponce fue el primero en recoger la música popular de su país, que ha estilizado con fidelidad”. Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción Estrellita de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registró la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna.

De 1936 a 1937, fundó y dirigió la revista Cultura Musical. Fue autor de numerosos artículos y ensayos, algunos de los cuales se recogieron póstumamente en el libro Nuevos escritos musicales.

El 16 de septiembre de 1941, durante una gira que realiza Ponce por América del Sur, se estrena su Concierto del Sur, dirigido por Lamberto Baldi y con Andrés Segovia -a quien la obra está dedicada- como solista. El estreno tiene lugar durante el homenaje a la independencia de México, en su aniversario 131, realizado en la Universidad de Montevideo. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires organiza un Concierto Sinfónico Extraordinario, dirigido por Manuel M. Ponce, en colaboración con Andrés Segovia, en el Teatro Nacional de la Comedia en Buenos Aires. Además del Concierto del Sur se presentó la obra Chapultepec, boceto sinfónico compuesto en 1921 y modificado en 1934.

Manuel María Ponce Cuéllar fue un hombre de cultura ecuménico. Sus viajes, conocimiento de personalidades y estudios de especialización le otorgaron a su obra jerarquía universal, desenvolviéndose en ambientes marcados por cambios requeridos por la humanidad. Inmerso en la corriente impresionista, utilizó esa técnica para ensayar combinación de instrumentos con la finalidad de obtener una superior riqueza tímbrica, fue a su vez, un nacionalista por vocación, entregándose a la tarea de entrelazar a través de la música, una identidad de las corrientes populares con la música universal.

En Montevideo estrena el 16 de septiembre de 1941, el “Concierto del Sur”, para guitarra y orquesta. En Buenos Aires, Argentina ofrece bajo los

auspicios de la Asociación Wagneriana, el Concierto del Sur y ensaya nuevamente “Chapultepec”, obra suya que data de 1921. En 1942 fue nombrado miembro del Seminario de Cultura Mexicana,

En el año 1944, fue nombrado Catedrático de Estética del Conservatorio, y en 1945, director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicando sus últimos años de vida a la docencia.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Suite en estilo antiguo, Poema Elegiaco, y Miniaturas Mexicanas para orquesta, breve cuarteto compuesto y estrenado en París, fueron tomados en cuenta para recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947.

Manuel M. Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 y su cuerpo descansa actualmente en la Rotonda de las Personas Ilustres, en el Panteón de Dolores.

El encuentro en 1923 con el guitarrista español Andrés Segovia y su consecuente amistad lo inclinarían definitivamente hacia la guitarra, instrumento para el que compuso numerosas obras.

### **Música para guitarra**

|  |
|--|
| Sonata mexicana (1925)   |
| Tres Canciones Populares Mexicanas (1925)                        |
| Thème varié et Finale (1926)                                     |
| Sonata III (1927)  |
| Sonata clásica (1928)  |
| Sonata romántica (1929)  |
| 24 Preludios (1929)  |
| Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga (1929)             |
| Postludio (1929)   |
| Suite Antigua en Am (1929)                                       |
| Andantino Variado (1930)   |
| Balleto (1931)   |
| Preludio en Mi Mayor (1931)                                      |
| Suite en Re Mayor (1931)   |
| Giga (Atribuida a Johann Jakob Froberger) (1931)                 |
| Homenaje a Tárrega (1932)  |
| Sonatina meridional (1939)                                       |
| Seis Preludios cortos (1947)                                     |
| Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)           |
| Apéndice: Tres variaciones sobre Cabezón (1948)                  |
| Cuatro piezas para guitarra (¿?) (Mazurca, Vals, Trópico, Rumba) |

### **Obras para piano**

|            |
|------------|
| Intermezzo |
|------------|

|  |
|--|
| Balada Mexicana                        |
| Mazurcas'23'                           |
| Concierto romántico                    |
| Scherzino a Debussy                    |
| Scherzino mexicano                     |
| Estudios de concierto                  |
| Elegía de la ausencia                  |
| Tema mexicano variado                  |
| Suite cubana                           |
| Gavota                                 |
| Rapsodia mexicana no.1 y 2             |
| Scherzino maya                         |
| Rapsodia cubana                        |
| Deux etudes pour piano                 |
| Danzas mexicanas'4'                    |
| Sonata allegro                         |
| Sonata Allegro Scherzo                 |
| Preludios encadenados                  |
| Preludio y fuga para la mano izquierda |
| Danza del sarampión                    |
| Nostalgia                              |
| Romanza de Amor                        |

### **Canciones**

|                          |
|--------------------------|
| Estrellita (1912)        |
| A la orilla de un palmar |
| Serenata mexicana        |
| Marchita el alma         |
| La pajarera              |
| Una multitud más         |
| Tal vez                  |
| Necesito                 |
| Lejos de ti              |
| Lejos de ti II           |
| Cuiden su vida           |
| Si alguna vez            |
| Que lejos ando           |
| Si algún ser             |
| Yo mismo no comprendo    |
| Isaura de mi amor        |
| Por ti mi corazón        |
| Marchita el alma         |
| Por ti mujer             |
| Soñó mi mente loca       |

|  |
|--|
| Tú   |
| Aleluya  |
| Cerca de ti  |
| Serenata mexicana  |
| <b>Música de Cámara</b>  |
| Trío romántico, para violín, cello y piano.                          |
| Trío para violín, viola y cello.                                     |
| Canción de otoño, para violín y piano.                               |
| Sonata, para cello y piano.  |
| Sonata, para guitarra y clavecín.                                    |
| Preludio, para guitarra y clavecín.                                  |
| Sonata breve, para violín y piano.                                   |
| Scherzino para violín y piano.                                       |
| <b>Orquesta</b>  |
| Chapultepec  |
| Cantos y danzas de los antiguos mexicanos                            |
| Instantáneas mexicanas   |
| Poema elegíaco   |
| Ferial   |
| <b>Conciertos</b>  |
| Concierto romántico para piano y orquesta                            |
| Concierto del sur para guitarra y orquesta (1941)                    |
| Concierto para violín y orquesta                                     |
| <b>Óperas</b>  |
| El patio florido, (inconclusa)                                       |
| Cira, ópera en dos actos. Se desconoce el paradero de la partitura.' |

### 3.3 Analisis de la obra

Entre la música que Manuel M. Ponce compuso para guitarra, la “Suite en La menor”, que esta compuesta al estilo de la suite antigua, es un caso particular; ya que durante mucho tiempo le fue atribuida al compositor alemán S.L. Weiss. El guitarrista mexicano Raúl Zambrano comenta:<sup>40</sup>

“La partitura viajó por diferentes países con pasaporte falso. Tengo varias ediciones en las que aparece Weiss<sup>41</sup> como autor y en realidad no lo es”

Cuando vivían Ponce y Segovia nunca se desmintió, el manuscrito se perdió en la guerra civil española, se sabe que es de Ponce, porque Segovia lo confiesa en cartas incluidas en el libro “The Segovia-Ponce letter’s”; el guitarrista Manuel López Ramos fue el primero en grabar la suite, reconociendo la autoría de Ponce.

#### SUITE

La base de la suite instrumental barroca está en la música de danzas del Renacimiento que se agrupaban normalmente en pares (rápidas, lentas). La suite está formada por una sucesión de danzas (Alemanda, Courante, Sarabanda, Giga, Gavota, Bourré, etc.), de ritmos contrastados, que han perdido su carácter bailable. El número y tipo de danzas es variable aunque hay algunas que aparecen con más frecuencia. La suite puede ser para un instrumento solista, para un conjunto reducido de instrumentos o para la orquesta.

---

<sup>40</sup> Entrevista para la revista Rancho Las Voces Revista de Arte y Cultura / Ciudad Juárez, Chihuahua.  
Fuente: <http://rancholasvoces.blogspot.com/2007/02/musica-mxicorenen-la-obra-para-guitarra.html>

<sup>41</sup> Compositor y laudista alemán del Barroco, nacido en Breslau (Silesia) actual Wrocław en Polonia el 12 de octubre de 1687, fallecido en Dresde el 16 de octubre de 1750.

## Preludio

| A                    |                                   | B        |                              | A'                        |                       |
|----------------------|-----------------------------------|----------|------------------------------|---------------------------|-----------------------|
| 1 - 19               |                                   | 19 - 22  | 25 - 33                      | 34 - 43                   | 43 - 59               |
| 1 - 11<br>PROGRESIÓN | 11 - 19<br>PROGRESIÓN<br>COMPACTA | MI MENOR | A LA<br>DOMINANTE<br>DE "LA" | A MANERA DE<br>RITORNELLO | SECCIÓN<br>CONCLUSIVA |

## Sección A

Del compás 1 al 11, pide una progresión ascendente por 2 segundas, en cada inicio de estos motivos aparece una inflexión al IV grado, que termina en tónica; todo sobre un pedal de tónica.

do re  
mi  
fa sol#  
etc...

Luego de los compases 11 al 19, hay una continuación de la fase anterior que utiliza los mismos recursos, pero ahora las frases mas compactadas y tonalmente mas alejadas.

CII CI

Se encuentran inflexiones a sol menor, si b mayor, mi b mayor y termina en fa mayor, en donde empieza la siguiente sección.

### Sección B

Posteriormente en los compases 19 al 34, presenta una segunda sección con un dibujo melódico diferente, aunque también pide una progresión que se divide en dos fases; una que modula a mi menor y otra que queda en el V grado de la menor, para regresar a la primera sección.

Sección en mi menor

El bajo descende por 2das.

Sección en la dominante de "la".

## Sección A´

La última sección a partir del compás 34 nos remite al dibujo inicial a manera de ritornelo, pero la melodía esta una tercera arriba ahora con un pedal de dominante, lo que le da una cierta identificación tonal.

arriba.

"Ritornelo al inicio" 3ra

La definición final esta de los compases 41- 42 al 43, en donde se llega a La mayor (tercera de picardía) por el IV grado (re menor).

Esta última sección tiene un marcado carácter conclusivo.

V → la menor

En el compás 43, presenta un pedal de tónica, al mismo tiempo que una escala ascendente en La mayor para finalizar con la tercera de picardía.

## Allemande

Tiene una forma binaria del tipo

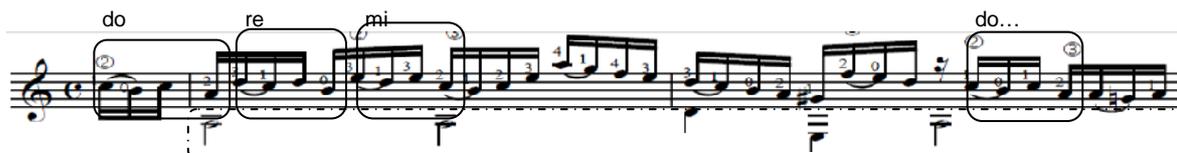
||: A :|||: A´ :||

|        |           |           |        |
|--------|-----------|-----------|--------|
| A      |           | A´        |        |
| tónica | dominante | dominante | tónica |

Como es muy utilizado en la época barroca, en donde la primera parte, se mueve hacia y termina en la tonalidad de dominante y la segunda restablece el equilibrio tonal.

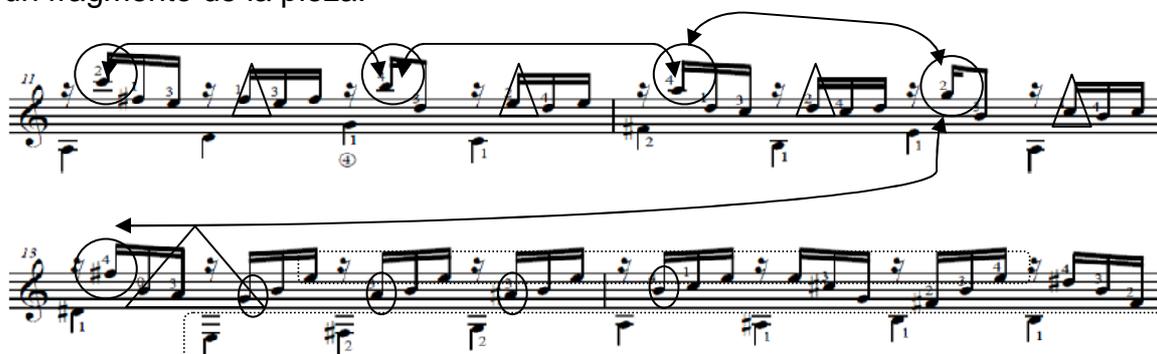
Las dos partes están manejadas a dos voces; la superior con un movimiento casi constante de dieciseisavos en células individuales, y la inferior con un movimiento mas lento, en general completando el acorde y en ocasiones también dibujando melodías, como vemos a continuación:

Célula que aparece en casi toda la pieza.



Algunas de estas células, alcanzan diferentes grados de individualización, conformando diversos movimientos, unos en forma de escala, otros en progresiones y arpeggios; todas ellas derivadas de los enlaces de los acordes de las que se derivan.

En el siguiente ejemplo muestro las diferentes melodías que se encuentran en un fragmento de la pieza.



La coda comprende los compases 15 y 16, presentando nuevamente la primera célula que aparece al inicio, pero en esta ocasión la progresión descende por las notas del acorde de dominante, para seguir hacia la segunda sección.



## Sección A'

Con respecto de la primera parte, la segunda utiliza básicamente las mismas "células motívicas", pero como ya se mencionó antes, modificando las relaciones tonales para regresar a la menor.

Al inicio de ésta segunda parte, la célula presenta el bordado por movimiento contrario en relación al inicio de la primera sección.

A continuación presento tres fragmentos de la pieza, para comparar su similitud en la estructura.

De la sección A, compases 1 y 2.

De la sección A, compás 17; mismo bordado pero ahora en movimiento contrario.

Es hasta la anacrusa del compás 28 y hasta el compás 29, que nuevamente se expone los 2 primeros compases como un ritornelo, retomando la tonalidad original.

Hacia el compás 30, presenta una progresión que forma una escala descendente por segundas en la voz alta, ésta comienza en la nota fa y concluye en la nota la. Después hacia el compás 32, en el bajo pide otra escala ascendente desde sol# hasta mí; como se muestra a continuación:

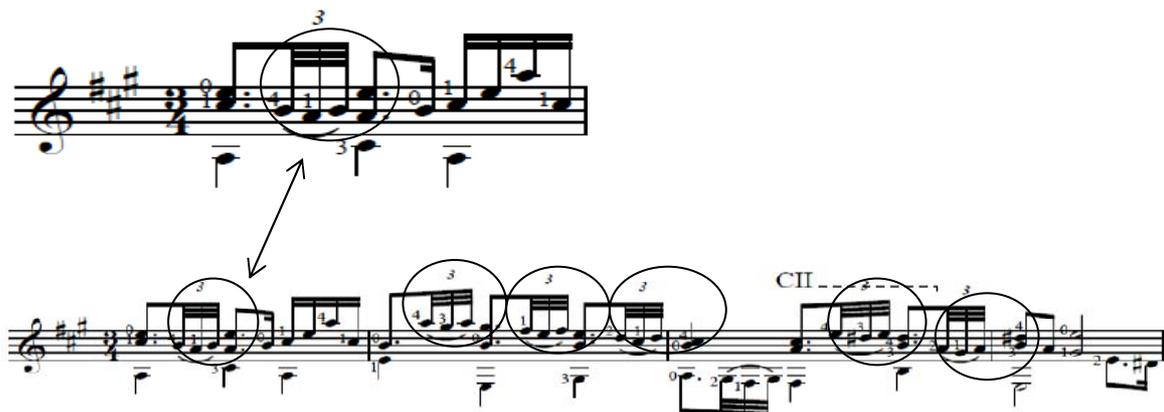
De igual manera que la coda de la sección anterior, el final de esta sección tiene una coda que esta construida con los mismos elementos, pero ahora en la tónica.



### Sarabanda

| PARTES   | PRIMERA | SEGUNDA |
|----------|---------|---------|
| COMPASES | 1 - 16  | 17 - 31 |

También de forma binaria, la primera parte, a través de los compases 1 al 16 se mueve de la tónica a la dominante, pasando por tonalidades cercanas y utilizando constantemente un motivo a manera de bordado repetido, el cual se presenta en casi toda la primera parte y disminuye su presencia en la segunda.



La Sarabanda solía ser la menos polifonizada de las danzas de la suite antigua, y en este caso, también, ya que en cada compas de  $\frac{3}{4}$ , el bajo percute casi siempre tres veces. Hacia el final de la primera parte, aparece, en el compas 11 una escala ascendente, a la que en los compases 12 al 14, se añade un nuevo motivo que forma una progresión por terceras ascendentes, para terminar en una cadencia a mi mayor en el compás 16.

Escala ascendente en el bajo

bajo

Terceras entre el bajo y la voz alta.

La segunda parte del compás 17 al 32, no presenta al principio los reiterados bordados de la primera, sin que el material utilizado llegue a ser contrastante; del compás 22 al 26, aparece una escala en el bajo que conforma una progresión por terceras ascendentes, diferente a la aparecida en la primera parte. A partir del compás 27 y hasta el final, con el material del final de la primera, pero ahora dirigido hacia la tónica concluye.

### Gavotta

En términos generales, consta de tres partes que a su vez cada una de ellas se subdivide como se ve en las siguientes tablas. Tiene una forma ternaria compleja por que en cada parte hay más de una idea musical, o compuesta por que sus partes son muy definidas.

|                             |                            |         |
|-----------------------------|----------------------------|---------|
| A                           | B                          | A       |
| TERNARIA SIMPLE<br>La menor | BINARIA SIMPLE<br>La Mayor | DA CAPO |

**A** Forma ternaria simple, tonalidad de la menor.

| Secciones   | ll: a    | :ll      | ll: b    | a          | :ll      | C        |
|-------------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|
| Compases    | 1-4      | 4 – 8    | 9 – 14   | 14 - 21    | 21 - 25  | 25 – 30  |
| Tonalidades | La menor | Mi menor | Re mayor | V/la menor | La menor | La menor |

- a

Tiene un primer periodo que va del compás 1 al 9; éste a su vez, se divide en dos frases similares, la primera de ellas abarca los compases 1 al 4, y la segunda del 4 al 9, construida con una progresión, de cuatro octavos y un pedal de tónica; concluyendo en la dominante.

1ra. Frase

2da. Frase

Un pedal de la nueva tónica en la soprano reforzando con la semicadencia en el bajo y completando con un giro melódico que resuelve en la tercera del acorde conforma la conclusión de la primera parte.

- b

En los compases 10 al 14 encontramos un predominio armónico hacia re menor; una escala formada con la primera nota de cada grupo de cuatro octavos, una distintiva articulación da impulso a la segunda parte.

- a

A partir del compás 21 y hasta el 25, presenta un fragmento del tema inicial. El siguiente ejemplo es un fragmento de ambas partes confrontadas.

**B Trio simple tonalidad: la mayor (sección media)**

|                  |           |           |
|------------------|-----------|-----------|
| <b>Periodos</b>  | ll: d :ll | ll: e :ll |
| <b>Compases</b>  | 30 al 33  | 34 al 45  |
| <b>Tonalidad</b> | La mayor  | La Mayor  |

Tiene dos periodos de 8 compases “c” y “d” y cada uno de ellos a su vez se divide en dos frases, la primera frase abierta y la segunda cerrada. A continuación muestro como están divididos en frases los periodos “d” y “e”.

**d**

Periodo con 8 compases que a su vez se divide en dos frases de 4 compases.

e

Periodo con 8 compases y dos frases de 4 compases.

### A “da capo”

Se retoman todas las secciones de “a, b y c” sin sus repeticiones.

### Giga

En conjunto, esta giga consta de tres partes como se expone en el cuadro siguiente.

| PARTES   | A       | B         | A'         |
|----------|---------|-----------|------------|
| COMPASES | 1 al 70 | 71 al 119 | 119 al 177 |

### A

La primera parte se mueve de la tónica a la dominante; en ella pueden distinguirse tres secciones.

Toda esta primera gran parte hace las veces de exposición a la manera de una forma sonata.

La primera sección, del compás 1 al 19, con un motivo inicial “introdutorio” y una serie de progresiones de dos compases cada una, todas ellas con un pedal de tónica, para terminar en una cadencia del V grado al 1ro de la menor.

La segunda sección del compás 19 al 27, igualmente comienza con el motivo inicial, aun en la menor.

Después hacia el compás 27 y hasta el 49, pide un material que cumple la función de puente, esto es el material que nos lleva a la parte secundaria, ya en la tonalidad de la dominante.

El tema secundario también esta hecho en forma de progresiones, cada modelo de dos compases, pero ahora pasando por varias tonalidades; el bajo en ocasiones es pedal, en algunas progresiones es de “la” y en otras de “do”, pero prevalece la tonalidad de mi menor.

35

40

44

48

La sección del compás 49 al 70, no solo empieza con el motivo inicial “introdutorio”, ahora en la tonalidad de mi menor, sino que ahora repetido varias veces en diversos índices, termina después de una cadencia perfecta a mi menor en el bajo en forma de pedal. La voz superior dibuja una escala de mi menor y una serie de tresillos que conforman acordes que ratifican la nueva tonalidad. Esta sección cumple funciones de coda local o sección conclusiva.

## B

La sección media, del compás 71 al 118 con un desarrollo temático recuerda las secciones medias de la forma sonata y en las que se utilizan materiales de la exposición; en nuestro caso la primera y segundas secciones de la primera parte, solo que ahora no siguen el orden anterior y se mueve por muchas más tonalidades: a, f, c, d, G, F, g, y D.

Comienza con un par de frases, el primer cuarto con puntillo de cada una de ellas va dibujando una escala que da inicio a la progresión.

71

En los compases 95 al 99 presenta el segundo tema conducido melódicamente, una escala ascendente en el bajo.

La tercera sección de los compases 119 al 177 es una recapitulación, comprende:

- El tema principal en la menor del 119 al 130.

- El tema secundario ahora en la menor 131 al 153.

- Y sección conclusiva desde el compás 153 al 171, nuevamente aparece toda la sección que comienza en el compás 49, aquí

muestra también cómo está construida en forma de progresión octavada.

El siguiente ejemplo es una comparación de los dos fragmentos.

151



49



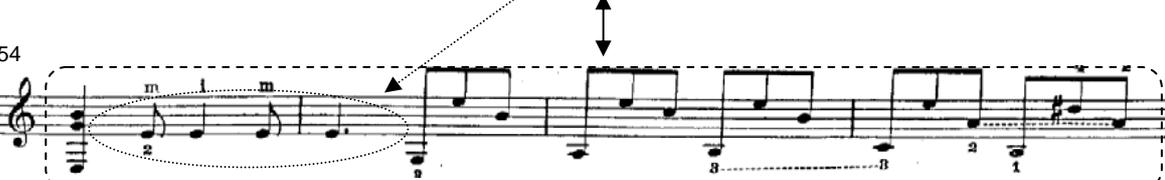
Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled '151' and the bottom staff is labeled '49'. Both staves contain musical notation with various notes and rests. In the 151 staff, two segments of the melody are circled with solid lines. In the 49 staff, two corresponding segments are circled with dashed lines. A vertical double-headed arrow is positioned between the two staves, centered under the circled segments. Dotted lines with arrowheads point from the circled segments in the 151 staff to the circled segments in the 49 staff, illustrating the comparison of the two fragments.

Continuación de los compases anteriores.

157



54



Detailed description: This block shows two musical staves. The top staff is labeled '157' and the bottom staff is labeled '54'. Both staves contain musical notation with various notes and rests. In the 157 staff, a segment of the melody is circled with a solid line. In the 54 staff, a corresponding segment is circled with a dashed line. A vertical double-headed arrow is positioned between the two staves, centered under the circled segments. Dotted lines with arrowheads point from the circled segment in the 157 staff to the circled segment in the 54 staff, illustrating the continuation of the comparison.

### 3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Después de analizar la suite, sin duda considero que Ponce logró plasmar los elementos que hacen al estilo barroco; el trabajo de interpretación no debe estar lejos del contexto al cual hace referencia el compositor. Esta obra no difiere lo citado con respecto a la interpretación en la sonata de Bach, sino por el contrario debemos discurrir en aquellos elementos hermenéuticos como: articulación, puntos de tensión y reposo de la armonía relacionado a la gravitación tonal, control dinámico de las voces y digitación.

A mi parecer el Preludio es el más alejado orgánicamente como parte del conjunto del que pertenece por su libre naturaleza. Aunque en él se expone la tonalidad y también el motivo ornamental que se presenta de manera variada en la Alemanda y la Sarabanda. Todos los movimientos encierran perfectamente las características de las danzas tradicionales de la suite antigua.

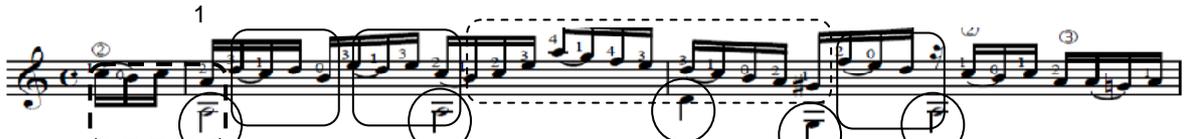
#### Preludio

Contiene elementos que precisan atención meticulosa para su congruencia en la articulación, como lo son todos los ornamentos anacrúsicos que presenta en las frases que se encuentran en las partes A (compases 1 al 18) y A' (compases 35 al 39) que requieren exactitud y limpieza; sugiero aplicar un *ritenuto* a la nota que da inicio a la frase y un regulador dinámico, valga el siguiente modelo como referencia:



#### Alemanda

Con su diseño de tempo ininterrumpido, las frases requieren la localización de respiraciones para conseguir conducirlos. Inicia con un motivo anacrúsico que concluye hacia el primer tiempo con el cual se desarrolla toda la danza. Recomiendo sentir el ritmo internamente en figuras de dieciseisavos conservando la acentuación del compás de 4/4 cuartos, sirve para conservar el tempo de manera continua. Del mismo modo debe ponerse atención a los fragmentos melódicos que presenta el bajo acentuándolos según lo requiera la semifrase o la frase.



Análogo al preludio, la Sarabanda presenta ornamentos "bordados" de tresillos anacrúsico que resuelven al tiempo fuerte. Es conveniente ensayarlos aislados para sentir la resolución de la mano izquierda y procurar la memoria muscular para después incorporarlos a las frases.



### Sarabanda

En mi apreciación, esta danza marca el equilibrio de la suite, entre la variedad de caracteres explorados a través de ella, prepara el desenlace hacia la segunda parte. Este es el momento que dejando a un lado la velocidad y el virtuosismo técnico, el compositor explora la sonoridad del instrumento solemne y reflexivamente, así como también desarrolla a partir de consonancias y disonancias, efusivos pasajes líricos.

### Gavotte

Recomiendo resaltar la melodía que presenta en la voz aguda en la parte A, sin disminuir la atención al bajo, por ejemplo hacia el compás 8, conducir el bajo correspondiendo con la escala ascendente.



En la parte B sugiero tocar en plaque todos los acordes a excepción de los acordes que presenta en los compases 41 y 44 que sugiero hacerlos quebrados como expongo a continuación:



Plaque. \_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_

42                      43                      44                      45

### Giga

Completa el ciclo de danzas de esta obra. Movimiento de tempo allegro que encuentro apropiado expresarlo con carácter vivo, frenético. En la mano derecha exige coordinación y dominio en los arpeggios. Sugiero realizar ejercicios como los citados en las sugerencias técnicas del estudio No. 2 de H. Villa Lobos, y estudiar aparte las escalas que presenta en las partes A y A'. Trabajar primero de manera lenta, haciendo combinaciones métricas que servirán para mejorar la coordinación en ambas manos. Luego aumentar la velocidad.

Utilizar el dedo índice rasgueando con fuerza todos los acordes semejantes al que presenta en el inicio.

1

## 4. Doce Estudios para guitarra.

Heitor Villa Lobos (1887-1959)

### 4.1 Contexto histórico

Brasil a finales del siglo XVIII

Después de la independencia, Brasil tuvo una fuerte influencia de las ideas iluministas que favoreció la idea de una constitución que resguardase los derechos civiles y políticos, y organizó el Estado basándose en la ley. Después de la promulgación de la primera Constitución brasileña en 1824, se procuró ordenar la vida jurídica del país en función de la nueva realidad política, lo cual favoreció a una serie de cambios dentro de Brasil.

Abolición de la esclavitud

El 28 de Septiembre de 1871 se promulgó la primera ley abolicionista de Brasil, la cual lleva el nombre de La Ley de Vientre Libre, esta ley dio la libertad a los hijos de esclavos nacidos a partir de esa fecha, aunque los mismos continuaban bajo la tutela de sus dueños hasta cumplir los 21 años de edad.

Este hecho hizo posible que en 1880 Joaquim Nabuco<sup>42</sup> y José de Patrocínio<sup>43</sup> crearan la Sociedade Brasileira Contra a Escravidão que sería el primer paso para el desarrollo de una fuerte campaña abolicionista a la cual se sumarían abogados, intelectuales, periodistas y la Iglesia Positivista de Brasil entre otros.

En 1885, debido a la presión ejercida por la opinión pública y la posición abolicionista europea, se promulgó la Ley Saraiva - Cotegipe (conocida como Ley de los Sexagenarios) que daba la libertad a los esclavos con más de 60 años.

Y finalmente el 13 de mayo de 1888 el Gobierno Imperial, a través de la Princesa Isabel, firmó la llamada Ley Áurea que abolió la esclavitud en Brasil.

Promulgación de la constitución

Otro hecho importante que surgió en esta época fue la promulgación de la constitución en 1894, que promovió una constitución republicana, de carácter laico y federal, según un modelo similar al de Estados Unidos.

Avances económicos

Estos cambios provocaron que el país entrara en una estabilidad que le permitió que se convirtiera en uno de los más ricos del continente, ya que durante este periodo la economía del país creció debido a diversos factores:

---

<sup>42</sup> Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (Recife, 19 de agosto de 1849 — Washington, 17 de enero de 1910) fue un político, diplomático, historiador, jurista y periodista brasileño. Fue uno de los fundadores de la Academia Brasileña de Letras.

<sup>43</sup> José Carlos do Patrocínio fue un farmacéutico, periodista, escritor, orador y activista político brasileño.

- la exportación de café del estado de Sao Paulo.
- Exploración del Amazonas.
- Constante inmigración de Europeos al país

## Música

En cuanto a la música puede destacarse que Rio de Janeiro estaba influenciado por la música de Francia, por tanto algunos autores consideran que en este país tenía un aire "Belle époque".

Por tanto las composiciones de Villa-Lobos, siempre estuvieron impregnadas de un estilo francés, ejemplo de esto es el poema sinfónico Uirapuru y Amazonas, el "A prolé do bebe N° 1" para piano, otro ejemplo son las piezas brasileras donde Heitor usaba los caracteres y técnicas del Impresionismo, en donde puede encontrar se El "Carnaval das crianças" (suite para piano).

Durante esta época la guitarra no era considerada como un instrumento serio ya que fue utilizada inicialmente para tocar *choros*<sup>44</sup>, los cuales tenían mala fama entre los músicos de la época. Para tratar de otorgársele más prestigio a la guitarra se realizaron los primeros conciertos ofrecidos por el guitarrista cubano Gil Orozco en 1904 y no llegaron a atraer mucho la atención, pero este hecho generó una enseñanza seria de la guitarra clásica.

En 1929 H Villa Lobos, realizó la composición de los 12 estudios para guitarra, los cuales generaron un mayor interés por éste instrumento, ya que en estos estudios se muestra una prodigiosa técnica de composición. En estos se incorpora un conocimiento de la estructura del instrumento para concretar un lenguaje individual. Dichos estudios fueron dedicados a Andres Segovia, a quien conoció en uno de sus viajes a Europa y fueron dedicados a él. Una parte del éxito de la obra en gran medida se debe a que fueron difundidos por editorial francesa Editorial Max Eschig, la cual publicaría gran parte de su obra.

En estos 12 estudios se encuentra una obra fundamental del repertorio guitarrístico debido a la dificultad técnica, y su diversidad musical. Los primeros tres son subtítulos "de arpeggios", y el cuarto es nombrado como "acordes repetidos". Del número cinco en adelante se encuentra la utilización de una imaginación más libre, estas piezas están estructuradas como una unidad en sí mismas, cada una con una forma particular, donde ciertos recursos instrumentales, verdaderamente originales, otorgan una sonoridad inusitada.

Con el éxito de la guitarra dentro del ámbito musical del país, se publicaron decenas de métodos y arreglos, lo cual favoreció a formar generaciones de guitarristas que se establecieron como profesores en otras capitales.

Años más tarde en 1951 Villa Lobos ofreció un Concierto para guitarra y orquesta, lo cual favorece las posibilidades de reconocimiento internacional.

---

<sup>44</sup> El **choro** (en portugués, *lloro* o *llanto*), popularmente llamado **chorinho**, es un género musical, una música popular e instrumental brasileña.

## 4.2 Aspectos biográficos

**Heitor Villa-Lobos** nació el 5 de marzo de 1887 en el barrio de Laranjeiras, en la zona Sur de Rio de Janeiro Brasil. De niño fue conocido como Tuhú. Sus padres, Raúl, quien trabajaba en la Biblioteca Nacional y como músico amateur, y su madre, Noemia.

En la casa se reunían los domingos un grupo de músicos para tocar hasta altas horas de la madrugada. Esta costumbre que se mantuvo durante varios años tuvo influencia decisiva en Heitor. A los seis años aprendió a tocar el violonchelo de su padre con una viola especialmente adaptada. Y con su abuela Fifinha comenzó a estudiar a Bach, en quien se inspiraría para componer su ciclo *Bachianas Brasileiras*.

En el año de 1899, cuando su padre murió, Villa-Lobos inició su experiencia musical en un café tocando el violonchelo.

Para 1905 Villa-Lobos realizó el primero de sus viajes a los estados nororientales de Brasil, Espírito Santo, Bahía y Pernambuco con el objetivo de recabar información sobre la música folclórica de esos territorios, ahí pasó algún tiempo en las plantaciones de caña de azúcar investigando el folklore local y recopilando música.

En este mismo año inició sus estudios en el Instituto Nacional de Música en Río de Janeiro, donde estudio e investigó a fondo el folklore brasileño, completando su formación con Francisco Braga, discípulo de Massenet, aunque su formación fue esencialmente autodidacta, con influencias principalmente de Debussy y Stravinski.

Villa – Lobos, vivió en rio de Janeiro, pero durante parte de su vida radicó en el estado de Minas Gerais y en otros lugares del interior. Esto le permitió entrar en contacto con diferentes tipos de música de los lugares donde residió: modas caipiras (canciones folklóricas) y canciones folklóricas para guitarra.

A su regreso a Río, quedó fascinado con los "choros", grupos de músicos callejeros que tocan para las fiestas de carnaval. Estos músicos no estaban muy bien vistos en la época, y sus padres se opusieron a que frecuentara estas compañías. La experiencia le llevó a componer, a principios de los años veinte un ciclo de 14 trabajos llamados "choros", donde la música urbana se mezclaba con modernas técnicas de composición.

En 1923, debido a sus méritos, ganó una beca del gobierno para estudiar en París. También en ese año se trasladó a Europa obteniendo un éxito notable y entablando amistad con el también compositor francés Edgar Varese<sup>45</sup>. De regreso a Brasil fue director de Educación Musical de Brasil y fundador de la Academia Brasileña de la Música.

---

<sup>45</sup> Edgard Varèse (1883-1965), uno de los compositores más influyentes del siglo XX, famoso por su concepto de la música como conjunto de entidades móviles de sonido no dependientes de la melodía o de la armonía, sino del timbre (color), de la masa y de la relación espacial. Fue uno de los pioneros del desarrollo de la música electrónica.

A su retorno en 1930, Villa-Lobos fue nombrado director de la educación musical en Río de Janeiro. También fue invitado a dar una serie de conciertos en San Pablo, donde presentó un programa revolucionario para enseñar música en los colegios que fue inmediatamente aprobado por el gobierno.

En 1940 Villa-Lobos conoció en Montevideo a Abel Carlevaro, lo cual fue de gran interés para él por su alto nivel musical, posteriormente lo invitó a Río de Janeiro para darle a conocer sus obras para guitarra. Villa Lobos le dio lecciones sobre su música durante varios meses, presenció el estreno por parte de Carlevaro de algunas de sus obras, le regaló manuscritos de varios de sus *Estudios y Preludios* y compartió con él sus ideas compositivas y sus descubrimientos de la música del Brasil profundo.

Este hecho fue el inicio de su segunda carrera como pedagogo de la música en su país. Diseñó un sistema completo de instrucción musical para generaciones de brasileños, basado en la rica cultura musical de Brasil y arraigado en un profundo y siempre explícito patriotismo. Compuso música coral para enormes coros escolares de niños, a menudo sobre adaptaciones de material folclórico.

En 1944, Villa Lobos realizó un viaje a los Estados Unidos donde fue apreciado como director y como crítico. Algunas orquestas americanas le encargaron nuevos trabajos importantes, e incluso escribió en 1959 la música de una película de Hollywood titulada *Green Mansions*, dirigida por el famoso actor Mel Ferrer y protagonizada por el mismo Ferrer y Audrey Hepburn.

Heitor Villa-Lobos Murió en Río de Janeiro el 17 de noviembre de 1959.

### 4.3 Análisis de la obra

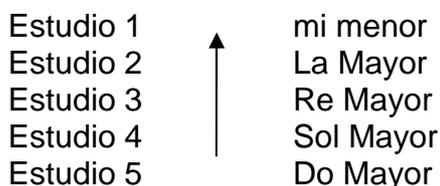
Se puede observar dos significativas maneras de relación entre la serie de estudios.

a) El siguiente esquema muestra la forma en que fueron agrupados tonalmente.

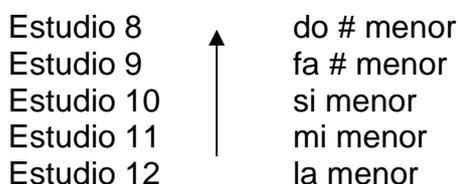


Se separan diferentes relaciones:

Desde el 5 hacia el 1 siguen el círculo de 5tas, en tonalidades mayores y en sentido contrario a las manecillas del reloj, llegando hasta el 1 en mi menor homónimo menor de Mi mayor:



Lo mismo sucede si partimos del estudio 12 hacia el 8. Continuamos en el círculo de 5tas. Pero en esta ocasión en tonalidades menores, también en sentido contrario a las manecillas del reloj.



Entre el 5 que esta en Do Mayor y el 6 en mi menor, éste es el 3er grado. De Do Mayor.



Entre el 8 en do# menor y el 7 Que esta en Mi Mayor también es el tercer grado de do# menor.



Entre el 7 y el 6 hay una relación que son homónimos entre ellos. Y es aquí donde se rompe la inercia de círculo de 5tas.



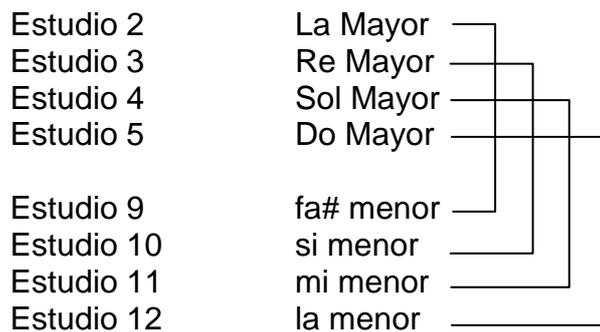
b) Hay otra relación de tonalidades relativas entre los estudios.

A partir del 2 en La Mayor y su relativo menor el 9 en fa# menor.

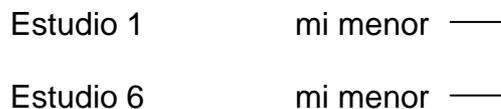
El 3 en Re Mayor y su relativo menor el 10 en si menor.

El 4 en Sol Mayor y su relativo menor el 11 en mi menor

El 5 en Do Mayor y su relativo menor el 12 en la menor



Entre el 6 que esta en mi menor y el 1 en mi menor (homónimo menor de Mi Mayor) como relativo mayor.



Se me hace prudente señalar, que quizá los estudios no fueron compuestos siguiendo la inercia de las tonalidades con el círculo de 5tas, ya que entrarían a tonalidades más difícil de leer “hacia los bemoles”, lo ejemplifico a continuación:

|            |   |             |
|------------|---|-------------|
| Estudio 1  | ↑ | mi menor    |
| Estudio 2  |   | La Mayor    |
| Estudio 3  |   | Re Mayor    |
| Estudio 4  |   | Sol Mayor   |
| Estudio 5  |   | Do Mayor    |
| Estudio 6  |   | Fa Mayor    |
| Estudio 7  |   | Si b Mayor  |
| Estudio 8  |   | Mi b Mayor  |
| Estudio 9  |   | La b Mayor  |
| Estudio 10 |   | Re b Mayor  |
| Estudio 11 |   | Sol b Mayor |
| Estudio 12 |   | Do b Mayor  |

En cuanto a las indicaciones del tempo, Villa Lobos utilizó indicadores en italiano y en francés, lo cual tiene que ver con el contexto histórico en el que se desarrolló en su estancia en París.

|            |                                     |
|------------|-------------------------------------|
| Estudio 1  | Allegro non troppo                  |
| Estudio 2  | Allegro                             |
| Estudio 3  | Allegro moderato                    |
| Estudio 4  | Un peu moderé, Grandioso            |
| Estudio 5  | Andantino                           |
| Estudio 6  | Poco allegro                        |
| Estudio 7  | Très animé Piu mosso Vif            |
| Estudio 8  | Modéré                              |
| Estudio 9  | Très peu animé                      |
| Estudio 10 | Très animé, Vif, Un peu animé, Vif  |
| Estudio 11 | Lent, Più mosso, Animé, Lento       |
| Estudio 12 | Animé, Più mosso, Un peu plus animé |

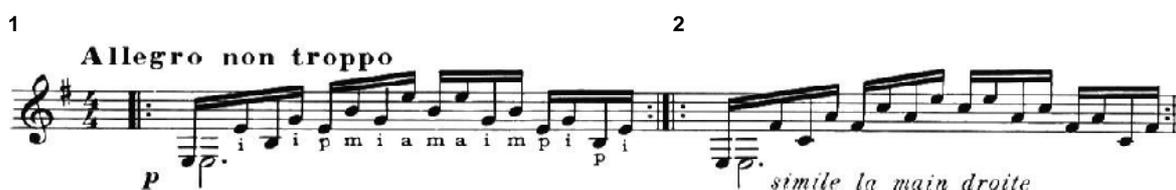
|            |  |
|------------|--|
| Estudio 1  | Alegre no demasiado                      |
| Estudio 2  | Alegre                                   |
| Estudio 3  | No tan rápido                            |
| Estudio 4  | Poco moderato, Grandioso                 |
| Estudio 5  | Andantino                                |
| Estudio 6  | Poco alegre                              |
| Estudio 7  | Muy animado, Mas rápido, Vivo            |
| Estudio 8  | Moderado                                 |
| Estudio 9  | Un poco animado                          |
| Estudio 10 | Animado, Vivo, Un poco animado, Vivo     |
| Estudio 11 | Lento, Más rápido, Animado               |
| Estudio 12 | Animado, Más rápido, Un poco más animado |

**Estudio 1 en mi menor**  
**Estudes des arpèges**  
**Allegro non troppo**

En términos generales, es un estudio escrito en un compás de 4 tiempos, en una constante rítmica de 4 notas por tiempo y cada copas se toca dos veces. Utiliza acordes quebrados que requiere de 6 cuerdas; no es muy usual este recurso, pero es de resaltar su similitud con el primer preludio en do mayor del clave bien temperado de J. S Bach. En él presenta una variedad de contrastes sonoros y en su marcha, cada uno de ellos va adquiriendo un color diferente; Paul Hindemith<sup>46</sup> también tiene esta propuesta. Turibio Santos<sup>47</sup>, lo considera como una

*"pequeña Bachiana Brasileira miniaturizada, más genial"*

Cada compás está relacionado con una posición acordal en la mano izquierda, comenzando el arpeggio con las notas más graves y ascendiendo hacia las agudas, para luego de regresar a los graves, dando lugar al mismo tiempo a ejercitar la acción de todos los dedos de la mano derecha en sus correspondientes cuerdas, este modelo de sucesión de los dedos se repite casi en todo el estudio como vemos a continuación:



En los primeros compases, desde el 1 hasta el 11, se presenta una marcha armónica constante, con acordes que cambian la posición de la mano izquierda. Luego, del compás 12 al 22 se mantiene la misma posición digital, que se desplaza descendiendo cromáticamente hasta llegar al 1er traste “elemento muy utilizado por Villa Lobos”, quedando las notas mi 5 y mi 3 como pedal, ya que la primera y sexta cuerdas quedan al aire.



<sup>46</sup> Paul Hindemith , 1895 - 1963; fue un compositor y musicólogo alemán. Es considerado como uno de los músicos alemanes más importantes del siglo XX.

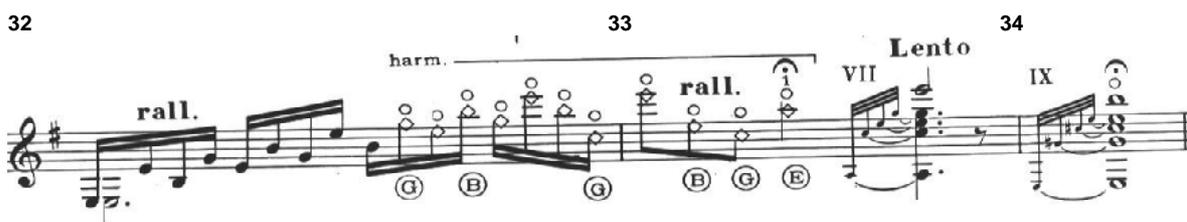
<sup>47</sup> Turibio Santos Soares, nacido 7 de marzo, 1943. Es considerado uno de los mejores guitarristas brasileños vivo. Se estableció con un amplio repertorio de obras de Villa-Lobos



Desde la mitad del compás 24 al compás 25, se rompe con la inercia que se tenía con las posiciones cordales, y sobresalen unas apoyaturas ligadas a las notas del acorde, y estas técnicamente hacen que se desplace la mano izquierda del traste 12 hasta llegar de nuevo a la marcha armónica que corresponde con una posición cordal del traste 2 hasta el compás 32.



A partir de la mitad del compás 32 y hasta la mitad del 33, pide una serie de armónicos simples sobre las cuerdas 1, 2, 3 y 5, como una pequeña coda llegando al final.



## Estudio 2 en La Mayor Des arpèges Allegro

Estudio de arpeggios extendidos hasta 3 octavas, que como consecuencia técnica se realizan ligados en la mano izquierda. Obra mono-motivica, con una rítmica de cuatro dieciseisavos por cuarto, también, como en el estudio No. 1, cada compás se repite.

Este estudio esta hecho conforme al primer caso, la estructura es muy similar a las formas binarias del barroco, en las cuales la segunda parte presenta sobre todo variantes armónicas y diferentes tonalidades de la primera; resultando así una forma binaria A A'. Esta forma fue muy utilizada por Dionisio Aguado<sup>48</sup>, Ferdinando Carulli<sup>49</sup> y Matteo Carcassi<sup>50</sup>, compositores estudiados a conciencia por Villa-Lobos.

<sup>48</sup> Dionisio Aguado y García, 1784 – 1849; compositor y guitarrista clásico, fue uno de los guitarristas españoles más célebres del siglo XIX.

<sup>49</sup> Ferdinando Carulli, 1770 - 1841, fue un compositor y guitarrista italiano. Muchas de sus más de cuatrocientas piezas se utilizan como métodos de aprendizaje y perfeccionamiento de las técnicas para manejar este instrumento.

<sup>50</sup> Matteo Carcassi, 1792 -1853, fue un compositor italiano, uno de los mejores compositores románticos para guitarra de esa época.

| PARTES   | A   | CADENCIA A LA SEGUNDA PARTE | A'      | CADENCIA FINAL |
|----------|-----|-----------------------------|---------|----------------|
| COMPASES | 1-9 | 10 – 12                     | 13 - 25 | 26 - 27        |

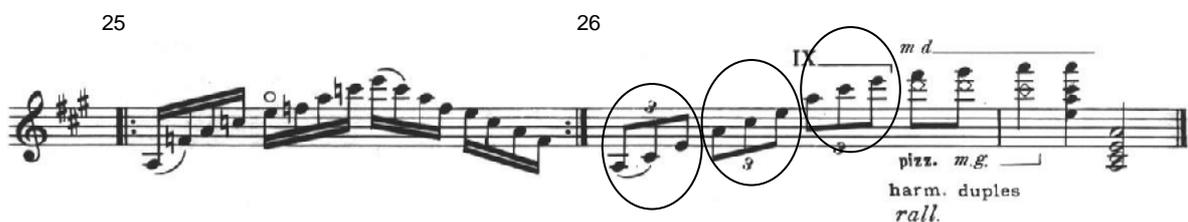
La primera sección abarca los compases 1 al 9, cada compás se relaciona con un acorde; pide los arpeggios primero ascendentes y luego descendentes.



En los compases 10 al 12 aparece un puente (cadencia), el cual pide un motivo arpegiado en forma de progresión para descender como escala. En el artículo que publico en la revista Guitar Review 1996, sobre los manuscritos de los estudios, el guitarrista Eduardo Fernández<sup>51</sup>, comenta que la última nota de esta escala es sol, sin embargo no aparece en la edición Max Eschig.



La segunda sección, comprende del compás 13 hasta el 25, los compases 13 y 14 son iguales al 1 y 2, es como una reexposición con un desarrollo diferente. Al final del estudio hay un pequeño efecto de armónicos dúplex, que se realiza utilizando el dedo índice (1) de la mano izquierda jalando la primera cuerda, y al mismo tiempo con esa mano, se ubican las notas apoyando el dedo anular (3) sobre los trastos correspondientes.<sup>52</sup>



### Estudio 3 en Re Mayor Des arpèges Allegro moderato

<sup>51</sup> Fernandez, Eduardo. Guitarrista uruguayo.; Sus principales maestros Abel Carlevaro, Guido Santórsola y Héctor Tosar. Realizó un análisis comparativo de los manuscritos originales de los 12 estudios y los publica en la revista Guitar Review. Villa-Lobos: New Manuscripts." Guitar Review 107 (Fall 1996): 22-28.

<sup>52</sup> La indicación para la mano izquierda es con números:  
1 índice, 2 medio, 3 anular y 4 meñique.

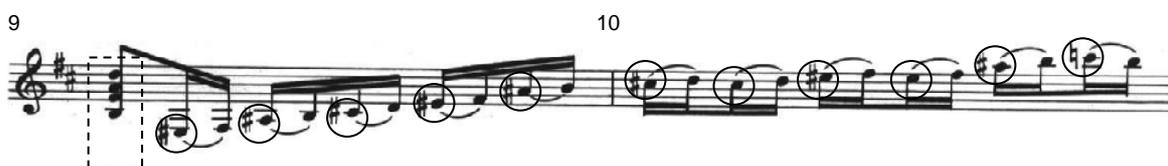
Estudio de arpeggios, de cuatro, cinco o más notas; el cual pide, apoyaturas, escalas y notas ligadas en pasajes de escalas ascendentes y descendentes; resaltan múltiples apoyaturas cromáticas en forma de ligados resueltos a las notas propias del acorde, o precedidas de ellas; también en este estudio cada compás se repite dos veces, y este modelo se mantiene durante toda la obra. Se encuentra, una influencia de composición de la música hecha para guitarra del siglo XIX.

| PARTES   |       |         |         |         |         |
|----------|-------|---------|---------|---------|---------|
| COMPASES | 1 – 9 | 10 – 14 | 15 – 18 | 19 - 23 | 24 - 30 |

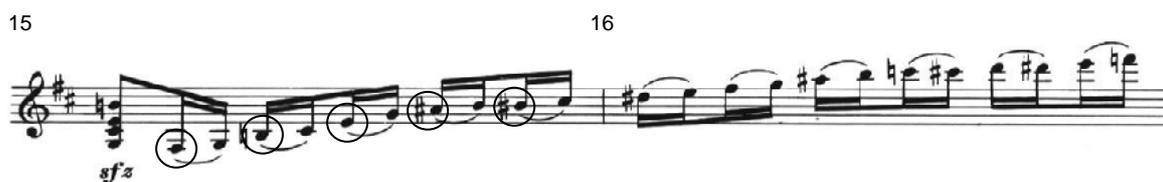
Pide un acorde al inicio de cada frase, seguido del mismo acorde arpegiado, con apoyaturas a las notas reales.



Del compás 9 al 10, presenta apoyaturas a las notas del acorde si menor

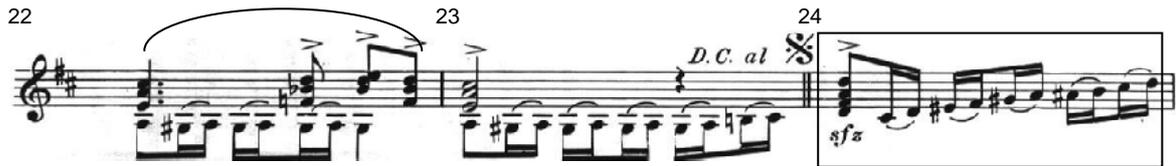


El compás 15, esta construido con apoyaturas y un dibujo rítmico melódico similares a los compases 1 y 9, también presenta una cadencia a mi menor.



Luego, hacia el compás 19, se presenta frases hechas con un motivo que incluye acordes y un bajo en forma de progresión, con apoyaturas a las notas reales. Después hacia el compás 24, aparece un ritornelo del compás 1, y una frase final con un carácter conclusivo hasta el compas 30.





**Estudio 4 en Sol Mayor**  
**Des acords répétés**  
**Un peu modéré (Poco moderato), Grandioso**

En este estudio Villa-Lobos exploró la riqueza armónica de la guitarra a través de interesantes cadencias y modulaciones sin preparación. Turibio Santos comenta:

*Es parecido a los guitarristas de la "bossa nova", acostumbrados a tocar en forma "plaqué" repitiendo rápidamente y con acentos cambiantes, acordes más o menos complejos. Es un recurso original y unido a los ritardandos o allargandos dan una sonoridad inusualmente amplia, profunda y grandiosa.*

| PARTES | A      | A'      | B       | B'      | CODA    |
|--------|--------|---------|---------|---------|---------|
| COMPÁS | 1 – 24 | 25 – 37 | 38 – 45 | 46 – 53 | 54 - 65 |

**Parte A**

Comprende del compás 1 hasta el compás 24, con subdivisiones (1 – 10, 11-14 y 15 -24); en la que utiliza acordes repetidos, primero de séptima de dominante, de sensible y disminuido; predomina los acordes de cuatro notas para utilizar los dedos pulgar, índice, medio y anular, de la mano derecha. Aparecen reguladores, para que al mismo tiempo del cambio de color en cada acorde, variar su intensidad de ataque en las cuerdas dando como resultado una amplia gama tímbrica sonora.



Posteriormente, con un pedal de "la", presenta otro dibujo melódico, con acordes de séptima de sensible (siempre con 6tas. paralelas entre el bajo y la soprano), y en los últimos compases de esta frase, un pedal de "si" en las voces intermedia y soprano.



13 14 Pedal de la

Pedal de la

Parte A'

En seguida, del compás 25 al 37, se encuentra un ritornelo de los acordes iniciales de la primera parte, que nos conducen a la siguiente sección.

25 26 27 28 29

**A Tempo**

*p* *sfz*

Parte B

Después, del compás 38 al 45, nuevamente una variación de esos primeros compases, y a partir de aquí utiliza un pedal de re 4 hasta el compás 55.

35 36 37 38

*rall.* *a tempo* *mf*

Pedal de re

Parte B'

Del compás 46 al 53 (Grandioso) conforma una variación del segmento anterior (38 al 44), ahora el ataque a las cuerdas se intercala en cada tiempo (en grupos de 4 cuerdas que coinciden con cada una de las notas del acorde) primero 6ta, 4ta, 3ra y 2da; y luego 5ta, 3ra, 2da y 1ra. Se mantiene la misma posición de acorde en la mano izquierda. También desde aquí, aparece un pedal de re que permanece hasta el compás 60.

44 45

Variación rítmica de los primeros compases

46 **Grandioso**

*rall.* *mf* *ff*

47 48

Pedal de re

## Coda

Comenzando con el primer acorde del estudio, la última fase cumple la función de coda, del compás 54 al 56, donde pide un pedal de re, que cuando acaba éste, aparece un pedal de tónica (sol).

De lo anterior se desprende el gran papel que juega la repetición variada del material, sin que adquiera una estructura formal, a la manera clásica de tema con variaciones.

## Estudio 5 en Do Mayor Andantino

Al abordar el estudio, inmediatamente presenta un pedal figurado en la voz rmedia, constituido por cuatro pares de octavos que en pocas ocasiones funciona de manera melódico – temático; formando en cada par un intervalo ascendente de tercera, se mantendrá casi por todo el estudio, éste es el elemento característico de la pieza.

Orlando Fraga<sup>53</sup> comenta: *Su introducción es un pedal de terceras seguido por una melodía modal con una profunda melancolía, que recuerda la viola caipira o guitarra campesina. Ésta, es una guitarra de cinco cuerdas dobles tocada en las zonas rurales en Brasil para acompañar la música folk.* Los compases 1 al 16, están contruidos en modo frigio sobre mí; en el compas 3 aparece una melodía en la soprano, esta voz superior va evolucionando de manera diversa, contestada libremente por el bajo de forma oblicua.

En los compases 19 y 20, la melodía sigue manifestándose en modo de mi frigio, pero ahora acompañada por el V grado, el cual genera una sonoridad impregnada por un “color del modo hipo frigio (locrio) “

Llegando al compás 20 y hasta el 23, la figura de acompañamiento ostinato, dibuja una escala cromática para llegar a mi menor; luego del compás 27 y

<sup>53</sup> (Maestro en ejecución por la Universidad de Western Ontario, Canadá, y profesor de guitarra en la Escuela de Música y Bellas Artes de Panamá.)  
[http://guitarreando.iespana.es/hoy\\_presentamos\\_villalobos3.htm](http://guitarreando.iespana.es/hoy_presentamos_villalobos3.htm)

hasta el 40, se añade sib, como combinación de mi menor y mi locrio. La melodía, en el compás 29 al 30, canta el tema del principio a una cuarta inferior inicial en si frigio, mientras el ostinato se mueve en Sol menor.

Del compás 31 al 33, aparece en el bajo, una aumentación del tema inicial, pero ahora en la menor y termina en mi menor en los compases 34 y 36.



La sección del compás 37 al 45 funciona como puente que incluye giros del primer tema.

A partir del compás 46 se presenta la sección final con diversos acordes cromáticos, cuya función es el acercamiento a la tonalidad “oficial” do mayor, a la que se arriba en el compás 55, y nuevamente aparece una aumentación del motivo, en los compases 57 y 58, con el acompañamiento original, pero ahora con pedal de tónica.



### Estudio 6 en mi menor Poco allegro

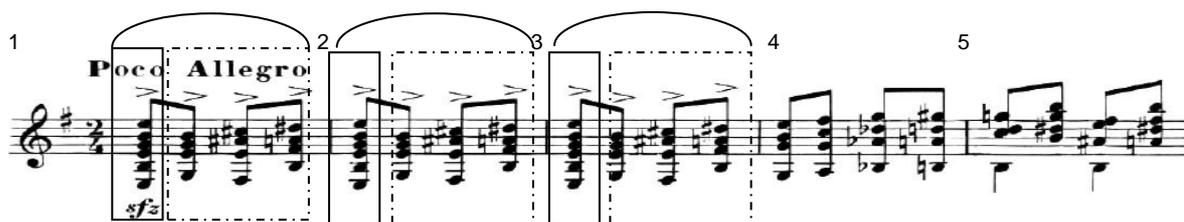
Estudio de acordes con una forma binaria.

| PARTES | A    |       |        |            | A'    |            |       |           | CODA  |
|--------|------|-------|--------|------------|-------|------------|-------|-----------|-------|
|        | a    | b     | c      | d          | a'    | b'         | c'    | d'        |       |
| COMPÁS | 1- 5 | 6 -14 | 15 -18 | 19 -<br>27 | 28-32 | 33 -<br>41 | 42-45 | 46-<br>54 | 55-60 |

#### Parte A

Presenta un tema básico con tres grupos temáticos; el primero de ellos comprende los compases 1 al 5. En un inicio se presenta una frase en la que hay un acorde de 6 notas (ocupando las seis cuerdas de la guitarra) contra tres acordes de 4 notas; dando como resultado técnico, el primero tocando con

rasgueo ya sea con el dedo pulgar o el índice, y los otros tres con los dedos pulgar, índice, medio y anular. Aquí también encontramos un pedal de si.



El segundo grupo va del compás 6 al 14



Y el tercero de ellos va de la anacrusa al compás 15 y hasta el compás 18.



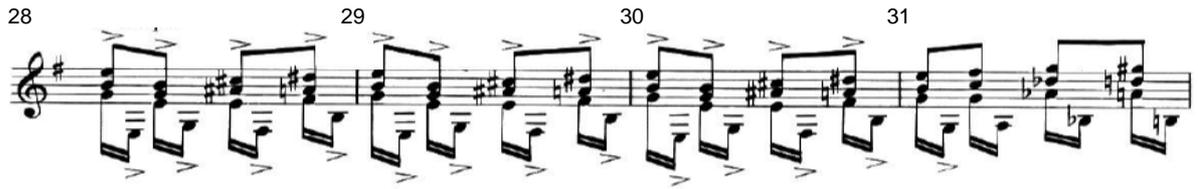
Estos grupos, están armonizados con diferentes acordes de séptima disminuida y pedal de tónica; en el tercer grupo aparecen dominantes y tónicas, de do sostenido mayor, si mayor, sol mayor, fa mayor y la menor, a manera de puente, para regresar al inicio.

Luego en los compases 19 al 27, se retoma el inicio del tema original, modificando después la figura melódica, a manera de progresión, pero también con acordes de séptima disminuida que llevan a otra progresión en las tonalidades de fa mayor, mi bemol mayor, re bemol mayor, si mayor y la mayor.

Pide una pequeña coda en los compases 26 y 27.

### Parte A'

Del compás 28 al 54 hay una repetición de la parte A, pero ahora con una variación rítmica, que implica otro recurso técnico-guitarrístico de la mano derecha; el cual consiste en dar tres notas (dedos índice, medio y anular) en las cuerdas primera, segunda, tercera y cuarta, según se necesite; contra una nota en el bajo utilizando el dedo pulgar. Este a su vez, se intercala con la sexta y quinta cuerdas apoyando. Este recurso se ocupa durante toda esta sección.



A partir del compás 55, se presenta una coda con la repetición de los primeros acordes de la sección A y la variación rítmica de la sección A´.



### Estudio 7 en Mi Mayor Très animé

| PARTES | A    | B     | A     | CODA  |         |
|--------|------|-------|-------|-------|---------|
| COMPÁS | 1-12 | 13-30 | 30-40 | 41-53 | 54 – 57 |

#### Parte A

Del compás 1 al 12 hay una fase en forma de progresión que presenta diversas tonalidades; el compás 1 en mi mayor, los compases 2 al 8 en fa sostenido menor y de la anacrusa de este al compás 12 en sol sostenido menor. También se presenta una primera frase que va del compás 1 al 4, que se repite de los compases anacrusa al 5 al 8 como vemos a continuación.



## Parte B

Continuando hacia el compás 13 y hasta el 21, presenta una nueva melodía en el registro agudo, en el que no define con certeza la tonalidad; aparece un pedal de “la” en el bajo.

13 a Moins 14

Caso similar sucede del compás 22 al 30, aunque ahora otra melodía se presenta en el bajo; aparece también una escala compás 28, que conduce a los últimos compases de esta sección, tienen carácter conclusivo para terminar en mi menor.

27 28

29 allarg. 30 allarg.

## Parte A

La siguiente parte que va de la anacrusa del compás 31 y hasta el 40, es el regreso casi literal de la primera sección, conformándose así una estructura ternaria de la obra.

Luego, desde el compás 41 hasta el final de la obra, hay una sección conclusiva más rápida, primero con acordes paralelos y luego a partir del compás 46 aparece un pedal de tónica.

Aparecen también, frases de 4 tiempos y una célula de un cuarto, que será el modelo de toda esta sección a manera de progresión, y corresponde también a un acorde y una posición acordal de la mano izquierda que se desplazara sobre el diapasón. El bajo canta el primer octavo de cada tiempo, y es la quinta del acorde; el contratiempo de éste, pide la tónica y octava repetida.

Aparecen quintas y octavas

Los últimos tres compases son conclusivos, utiliza la escala inicial con la acentuación modificada.

**Estudio 8 en do# menor**  
**Modéré**

| PARTES   | INTRODUCCIÓN | SECCIONES |                      |          |                      |          |                      |
|----------|--------------|-----------|----------------------|----------|----------------------|----------|----------------------|
|          |              | A         |                      | A'       |                      | A        |                      |
| COMPASES | 1 al 14      | a         | b                    | a'       | b'                   | a        | b                    |
|          |              | 15 al 24  | 25 al 28<br>29 al 37 | 38 al 47 | 48 al 54<br>54 al 56 | 57 al 67 | 66 al 69<br>70 al 77 |

Por sus partes, este estudio tiene una forma ternaria, en la que a partir del compás 57 podríamos considerar una re exposición.

**Introducción.**

Desde el compás 1 al 11, presenta una melodía acentuada en el bajo que desarrolla en las partes “a” y “a”, en las notas agudas expone primero tritonos y luego terceras mayores.

Terceras mayores en las notas agudas

Parte A

Sección a

Abarca del compás 15 al 24, hay un tema en la voz superior en la tonalidad original, con acordes de séptima de dominante (V7). Esta sección también tiene un patrón rítmico en forma de arpeggio.

Sección b

Está construida por 2 fragmentos, de los compases 25 al 28 y del 29 al 37, con motivos de seisillos que obliga a utilizar los dedos de la mano derecha en forma de arpeggio y menos frases melódicas que la primera sección.

Parte A'

Comprende del compás 38 al 56, y encontramos una variante de a y b, por eso en la grafica se señala como a' y b'.

Parte A

Esta ultima sección, que va del compás 57 al compás 78, es un regreso casi literal a la primera sección; pero con un carácter mas conclusivo.

**Estudio 9 en fa# menor**  
**Très peu animé**

Similitud entre las diversas partes.

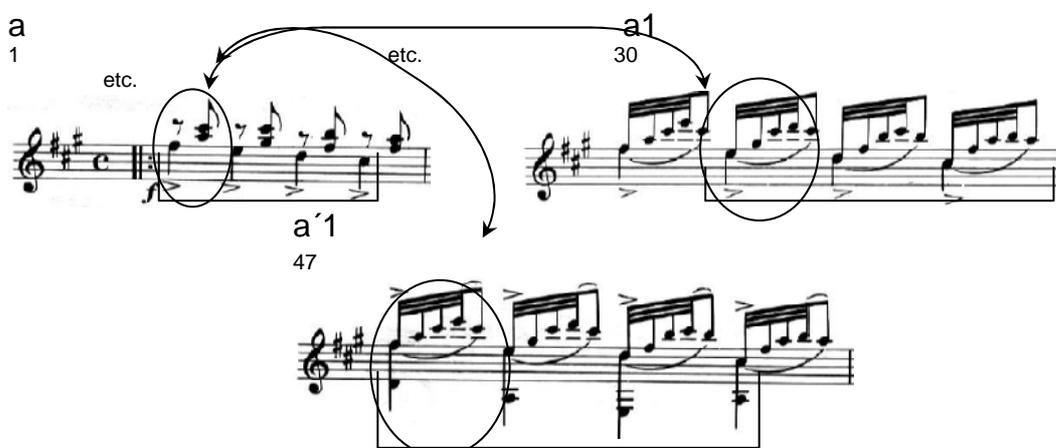
| PARTES   | A         |        |           |            |         | A'         |        |            |             |         | CODA    |
|----------|-----------|--------|-----------|------------|---------|------------|--------|------------|-------------|---------|---------|
|          | SECCIÓN a | PUENTE | SECCIÓN b | SECCIÓN a' | PUENTE  | SECCIÓN a1 | PUENTE | SECCIÓN b1 | SECCIÓN a'1 | PUENTE  |         |
| COMPASES | 1 - 9     | 10     | 11 - 17   | 18 - 26    | 27 - 29 | 30 - 38    | 39     | 40 - 46    | 47 - 50     | 50 - 53 | 54 - 59 |

Tiene una estructura en forma de variaciones; donde cada una de sus partes, desde el inicio utiliza un tetracorde a manera de progresión, en ocasiones descendentes y en otras ascendente.

Por ejemplo: secciones a, a1 y a'1.

Sección a

Se presenta el tetracordio modelo que luego en la sección a1 tiene variación rítmica, y luego en la sección a'1 se le añade una octava al bajo.



Luego de exponer la parte A, Se mantiene el tetracorde y las notas del acorde, solo que ahora en su homologa parte A' presenta variaciones en la figura rítmica, primero en la sección a1 varia la rítmica, luego el la sección a'1 aumenta una octava al tetracorde en el bajo. A su vez implica mantener en su mayoría, las posiciones acordales de la mano izquierda y cambia el ataque en la mano derecha ahora en arpeggio.

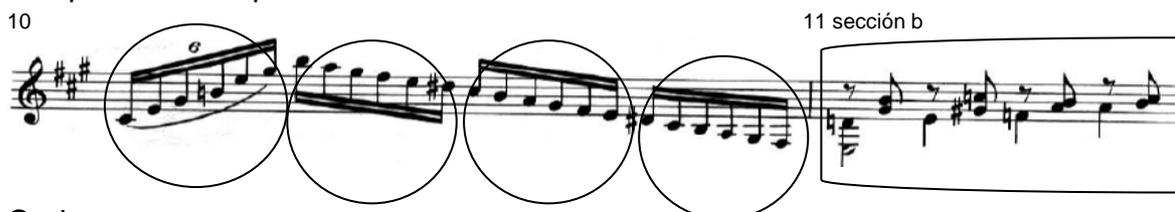
Sección a

Esta sección esta construida por un tetracorde descendente presentado 4 veces, y luego igual, pero ahora anacrúsico y que termina en la dominante de do# menor.



Puente

En el compás 10, expone 4 grupos de seisillo, el primero de ellos es un arpeggio de dominante ascendente, los otros 3 forman una escala descendente desde el si 5 hasta mi 3, ligando con éste a la sección b. Será el mismo puente en el compás 39 de la parte A´.



Coda

Nos remite a los primeros compases de la parte a´1, esta vez nos conduce al final, concluyendo en tercera de picardía<sup>54</sup>



### Estudio 10 en si menor Très animé

| PARTES   | A      | B       | CODA    |
|----------|--------|---------|---------|
| COMPASES | 1 - 19 | 20 - 56 | 57 - 64 |
|          |        |         | 65 - 72 |

Al igual que los estudios número 2, 3, 7 y 12, éste exige un mayor nivel de virtuosismo técnico, sobre todo en toda la parte B cuando un pedal de la soprano apoya una melodía en el bajo.

La parte A contiene un juego de acordes ascendentes por semitonos sin tercera, y con cambios constantes de compas, con un pedal de si 4 desde el inicio hasta el compás 18, en el compás 19, expone una escala por grupos de dos notas ligadas como puente.

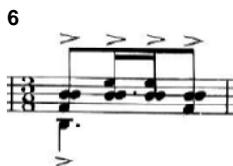
<sup>54</sup> Se refiere al uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que esta en una tonalidad menor o modal.



Presenta un primer grupo con **dos tiempos (percusiones)**, un acorde que utiliza el bajo contra una nota real y una nota pedal (si), se mantiene la misma posición acordal en la mano izquierda, y se va recorriendo un semitono hacia las notas agudas. Posteriormente aumenta el número de tiempos al mismo motivo o célula.



**Tres**



**Cuatro**



**Cinco**



**Seis**

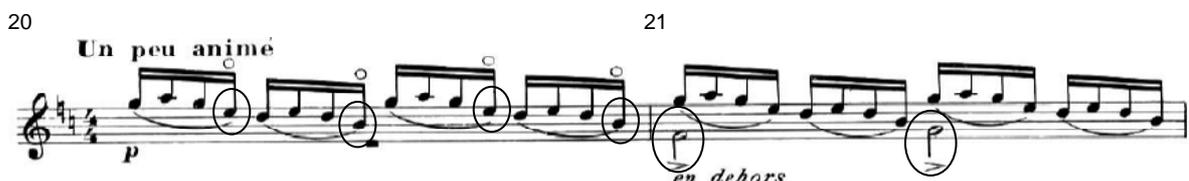


**Siete**

El aumento de la frecuencia de percusión de la mano derecha produce la sensación de aceleramiento del discurso. Cada uno de estos grupos incluye un pequeño ornamento que termina en mi (6ta cuerda al aire).

Sección B

Del compás 20 al 41, la ocupa un motivo construido por un bordado que se alterna con la 1ra (mi 5) y 2da (si 4) cuerdas al aire, de manera constante; sede su atención a un tema que acentuadamente se presenta en el bajo.



Luego en los compases 40, 41 y 42; el bajo presenta el recurso de aumento de percusión como en la sección A, primero presenta figuras rítmicas de mitad, luego un cuarto, octavos y tresillos, dando la sensación de aceleramiento; pide que se acentúen todas.

40 41

42 43

A partir del compás 43 y hasta el compás 49, aparece el motivo que presentó al inicio de esta parte, con la variante de recorrer 3 veces de la primera a la sexta cuerdas al aire (mi, si, sol, re, la y mi) y una vez de la sexta a la primera.

44 45 Igual a la frase anterior.

Desde el compás 50 hay un ritornelo (al compás 20) y luego un pasaje que va del compás 54 y hasta el 55, que presenta el mismo bordado y las cuerdas de la primera a la sexta al aire.

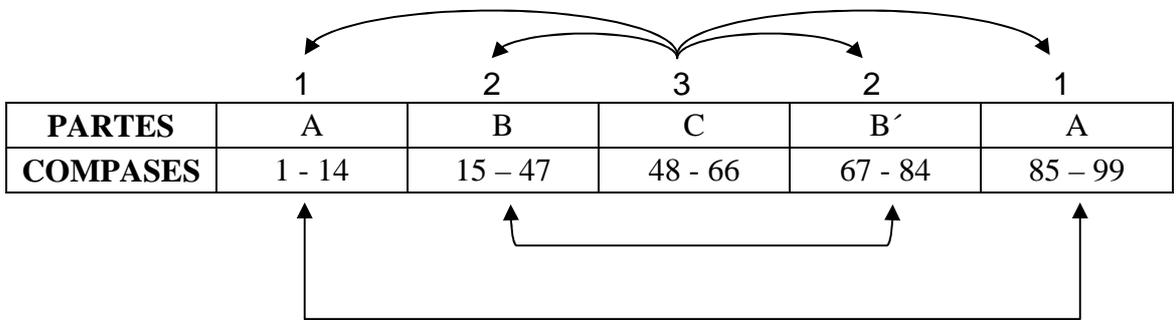
### Coda

La presenta en dos partes, de los compases 56 al 64 con un pedal de fa sostenido y acordes sobre cinco cuerdas, cambio de compás 2/2 a 3/2 restablece la tonalidad original.

56 57 58

Y del compás 65 al 72, nos regresa al inicio de la obra (el acorde sin tercera) un pedal de si 4 y enlace de subdominante y tónica, a manera de progresión.

**Estudio 11 en mi menor**  
**Lent, Piu mosso, Animato, Lento**



Del cuadro anterior, puede observarse y derivarse, el cierto carácter concéntrico (en forma de arco de la obra), donde se exponen las partes A, B y C y luego a manera de espejo la parte B' y A.

**Parte A**

Al igual que el estudio 8, también en este caso, presenta esta parte con un canto en el bajo. Expone una primera frase de los compases 1 al 7 y luego la repite del 8 al 14, terminando en la dominante.

## Parte B

Del compás 15 al 47, presenta una melodía hecha con terceras mayores en las notas graves, que se repite sobre diferentes grados obligando a desplazar la mano izquierda sobre el diapasón; a su vez se encuentra un pedal también construido con terceras mayores en donde se utiliza la segunda y tercera cuerdas al aire casi en toda esta parte. El compás cambia constantemente de dos medios a cinco cuartos.

14 15 16

**Animé**

También pide un arpeggio sobre las 6 cuerdas al final de cada frase.

17 18 19

## Parte C

Del compás 48 al 66 pide seisillos como figura rítmica, en ellos vemos una melodía octavada (tres notas, dos unísonos y una octava) que en la mano izquierda obliga a mantener una posición acordal abierta (hasta cinco trastes de extensión de los dedos meñique al índice) sobre las cuerdas segunda, tercera y quinta que se desplaza casi por todo el diapasón durante toda esta parte; y pide un pedal de mi 3 y mi 5, que son las sexta y primera cuerdas al aire respectivamente.

En la mano derecha se mantiene un arpeggio que se repite con la figura de seisillo, a este, le corresponden los dedos en este orden: pulgar, índice, medio, anular, medio e índice.

49

**Poco meno**

*mf* *bien rythmé*

## Parte B'

Comprende del compás 67 al 84, regresa a la primera parte pero de manera abreviada y concluyendo en tónica.

A partir del compás 79 al 84, presenta un puente que también mantiene el ostinato de la tercera mayor sol y si (tercera y segunda cuerdas al aire) y en el

bajo una progresión que nos lleva al final (parte A introducción), compases 85 al 99.

**Estudio 12 en la menor**  
**Animé**

|                  |                                 |         |         |         |                                   |         |          |
|------------------|---------------------------------|---------|---------|---------|-----------------------------------|---------|----------|
| <b>PARTES</b>    | A                               |         |         | B       | A                                 |         |          |
|                  | Forma ternaria compases 1 al 38 |         |         |         | Forma ternaria compases 70 al 107 |         |          |
| <b>SECCIONES</b> | A                               | b       | a'      |         | a                                 | b       | a''      |
| <b>COMPASES</b>  | 1 - 13                          | 14 - 29 | 30 - 38 | 39 - 69 | 70 - 90                           | 91 - 98 | 99 - 107 |

Parte A

|          |           |                        |
|----------|-----------|------------------------|
|          | Sección a |                        |
|          | Frase     | Puente al la sección b |
| Compases | 1 al 11   | 12 y 13                |

Sección "a"

Comprende del los compases 1 al 13, esta construido con un acorde repetido; que en la mano izquierda precisa la misma posición acordal que se desplazará a través del diapasón hacia arriba y hacia abajo sobre las mismas cuerdas (segunda, tercera y cuarta) pide diferentes figuras rítmicas y cambios de compases, todos son acordes menores con la tercera en la voz superior. Pide en diferentes fragmentos un pedal de tónica.

Luego al final de ésta, en los compases 12 y el 13, los acordes se desplazan en forma de escala y progresión, pero ahora con la fundamental en la voz superior.

Fundamental en la voz superior

| Sección b |          |                        |
|-----------|----------|------------------------|
|           | Frase    | Puente al la sección b |
| Compases  | 14 al 21 | 22 al 29               |

Sección “b”,

Continuando hacia los compases 14 al 29, ésta sección esta construida de modo similar a la parte anterior, pide también una posición de la mano izquierda sobre las cuerdas tercera, cuarta y quinta, igual con la tercera en la voz superior pero ahora los acordes son mayores y con un pedal de dominante.

A partir del compás 22 y hasta el 29, pide en la mano izquierda, posición de cuádruplo<sup>55</sup> que se recorrerá desde la primera cuerda hacia la sexta y de esta a la primera; comenzando desde el traste 12, y al mismo tiempo que pide una cuerda al aire cada 3 dieciseisavos. (Dando la sensación rítmica de tresillos). Este recurso es similar al pasaje en los compases 47, 48 y 49 del estudio No.10, que también utiliza un recorrido sobre las seis cuerdas de la guitarra comenzando con la primera hacia la sexta y de ésta a la primera.

Cuerdas 1 2 3 4 5 6 6 5  
etc.

25 26 27

<sup>55</sup> Se refiere a la posición de la mano izquierda en donde se utilizan cuatro trastes del diapasón de la guitarra.

## Sección a´

Del compás 30 al 38, "hay un ritornelo" de la primera parte, pero abreviado, sobre los mismos grados mas ahora con pedal de tónica y con acordes pero mayores, continuando con una escala pentatónica descendente.

Acordes mayores  
32

33

Escala pentatónica

34

Continuando con un puente hecho en forma de progresión, con pedal de dominante.

37

38

## Parte B

Del compás 39 al 69, a modo de un puente o pasaje amplio, exige su ejecución sobre dos cuerdas, la quinta y sexta; esta última es un pedal de dominante y la otra anterior exige movimientos sobre todo el diapasón, para realizar frases melódicas.

39

**Più mosso**

40

Quinta cuerda

41

*mf*

Después, encontramos un ritornelo "literal", que va del compas 70 al 98, que es igual al presentado en los compases 1 al 29.

Continuando hacia el compás 99 y hasta el final, presenta los acordes que pidió en el inicio de la obra, y luego su modificación en la progresión armónica, para lo cual se da un carácter conclusivo.

Termina con un rasgueo de seisillos con indicadores agógicos desde *ff* hasta *fff*, y un acorde de tónica.

105

*gliss. très rapide avec un doigté de la main droite*

106

107

*ff*

*simile*

*fff*

#### 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Al analizar la obra completa, encontré que es necesario crear diferentes variaciones sobre los recursos técnicos que implica la ejecución de cada estudio en ambas manos: arpeggios, escalas, acordes, etc. y también considerar el trabajo de acondicionamiento físico y mental que requiere la ejecución de los 12 estudios en el mismo recital.

Esto debe realizarse de una manera progresiva, ya que es diferente estudiar cada estudio por separado, que abordarlos todos de manera continua. Una vez que se domina cada uno por separado, es oportuno repasarlos desde el 1 hasta el 12, para así, sentir las exigencias físicas, y discriminar las tensiones musculares que se acumulan.

Estudiar lento con el propósito de sincronizar cada movimiento en ambas manos, implica aumentar la conciencia de los diversos recursos musculares, como la fuerza y el relajamiento que nos exige la interpretación.

La exposición de los diferentes ejercicios y sus variaciones, son aplicables a toda la obra.

##### Estudio 1 en mi menor

Tomando el modelo de arpeggio original, hacer variaciones en la digitación de la mano derecha que servirán para lograr la independencia de los dedos.



Ejemplo1: i m i m, i m i m, etc...

Variaciones para este arpeggio

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| 1 | i | m | i | m |
| 2 | m | a | m | a |
| 3 | i | a | i | a |
| 4 | p | i | p | i |
| 5 | p | m | p | m |
| 6 | p | a | p | a |

Tomar una digitación como modelo y mantenerla durante todo el estudio,

Considero que la interpretación es muy libre para este estudio, y se pueden hacer variaciones de dinámica y agógica.

Ejemplos: hacer creciendo en el primer compás y descendiendo en el segundo, hacer el primer compas *piano* y el siguiente *forte*, y al contrario.

1

2



### Estudio 2 en La Mayor

Este estudio exige minuciosa sincronía en ambas manos. No se debe dudar al digitalarlo; y para mantener el pulso, recomiendo pensarlo en un tiempo por compás y no a cuatro como esta escrito, así como omitir algunos ligados que aparecen al principio de cada compás.



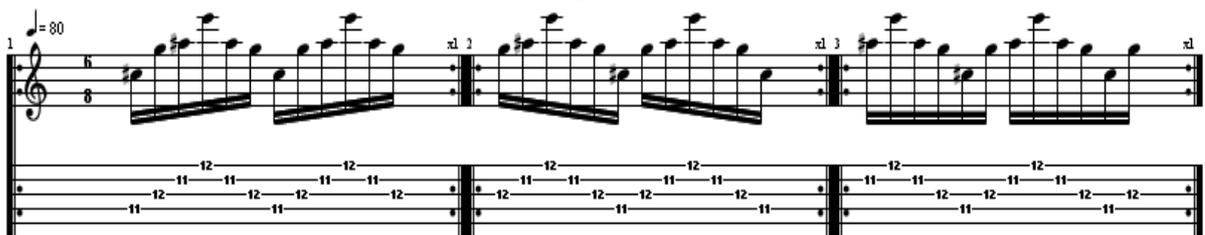
La siguiente tabla muestra variaciones de los dedos de la mano derecha para el estudio del arpeggio.

Cada compás es un ejercicio particular en el que se utilizan cuatro cuerdas, éstas pueden ser por ejemplo, las primeras cuatro; manteniendo en la mano derecha la posición acordal que se pide, se desplazara un traste hacia los graves terminando la repetición, hasta llegar al primer traste; se mantiene la combinación de arpeggio de la mano izquierda, y se regresa nuevamente hacia el doceavo traste, acentuando el primer tiempo de cada compás.

Variación 1

variación 2

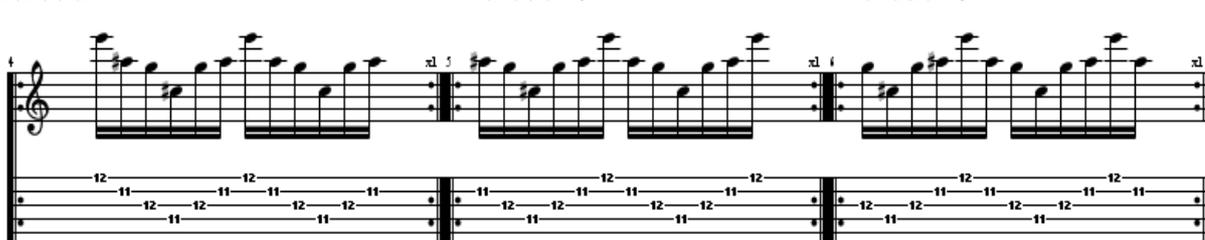
variación 3



Variación 4

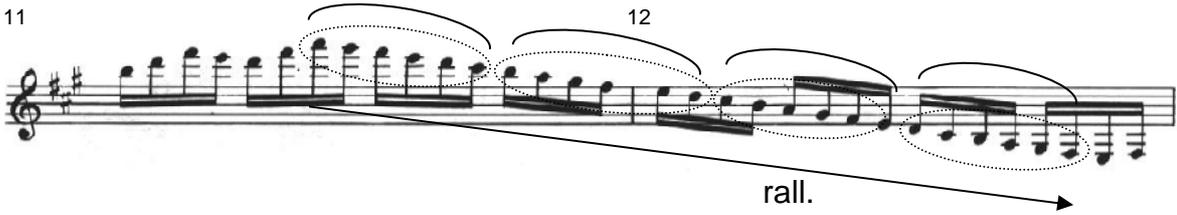
variación 5

variación 6



La sección que divide las dos partes del estudio, finaliza con una escala descendente, sugiero se piense por semifrases de seis notas como muestro a continuación.

11



### Estudio 3 en Re Mayor

Para estudiar ligados, las siguientes combinaciones sirven para fortalecer los dedos de la mano izquierda, utilizar el siguiente modelo recorriendo un traste hasta llegar al número 12 y descender hasta llegar al primero.

i m i m i m etc.



|                            |     |     |     |
|----------------------------|-----|-----|-----|
| Variaciones mano izquierda | 1 2 | 2 3 | 3 4 |
|----------------------------|-----|-----|-----|

i m i m i m etc.



|                            |     |     |
|----------------------------|-----|-----|
| Variaciones mano izquierda | 1 3 | 2 4 |
|----------------------------|-----|-----|

i m i m i m etc.



Al igual que el estudio No. 2, sugiero pensar cada compás como un tiempo unitario, acentuando los acordes que pide al inicio y tocarlos en plaque.



Quebrar los acordes de los compases 28 y 29.



### Estudio 4 en Sol Mayor

Al ser todo el estudio de acordes, es de suma importancia utilizar los indicadores de dinámica y agógica que pide el autor en los primeros compases como referencia para interpretar todo el estudio. Quizá es éste estudio donde más se pueden explorar estos aspectos por las cadencias y diferentes secciones que lo integran. Poner atención en el ataque del pulgar para mantener equilibrio con las notas agudas.



El carácter grandioso que pide en la última sección, comienza con un indicador agógico *ff* y concluye con un *fff*, hay que controlar mucho la fuerza en el ataque en toda esta sección, para evitar que las cuerdas choquen con los rieles de la guitarra.



### Estudio 5 en Do Mayor

Las dificultades de este estudio radican en mantener el pedal que se presenta en todo el estudio, y destacar los motivos melódicos que están tanto en la soprano como en el bajo, sin alterar la intensidad de sonido en el pedal; para ello hay que prolongar la duración de las notas pedal el mayor tiempo posible, manteniendo los dedos y posiciones de la mano izquierda sobre el brazo de la guitarra.

En la sección que comienza en el compás 46 ("Poco meno") y hasta el final, sugiero quebrar todos los acordes que pide. Hacia el compás 51 presenta una escala cromática ascendente continuando la secuencia de terceras, considero hacer un rallentando para llegar a la sección áurea que presenta acordes, y cuando descienden las terceras en el compás 54.

49 59 51

rall

Quebrar acordes

sfz

52 53 54

rall

### Estudio 6 en mi menor

Es un estudio de acordes que exige energía y solidez en la interpretación. Al inicio, los acentos que pide en los acordes son el modelo a seguir para las siguientes secciones; el primer tiempo de cada compás se puede rasguear con el pulgar o el índice; y hay que pensar en semifrases por compás, como a continuación lo expongo.

1 2 3 4 5

Poco Allegro

sfz

Poner atención en el bajo y destacar las notas que le corresponden al dedo pulgar de la mano derecha.

### Estudio 7 en Mi Mayor

En la parte B, compás 13, presenta acordes arpegiados, sugiero la digitación en la mano derecha como se presenta en el ejemplo <sup>56</sup>, y destacar la voz aguda que corresponde al dedo anular.

13 14

Moins

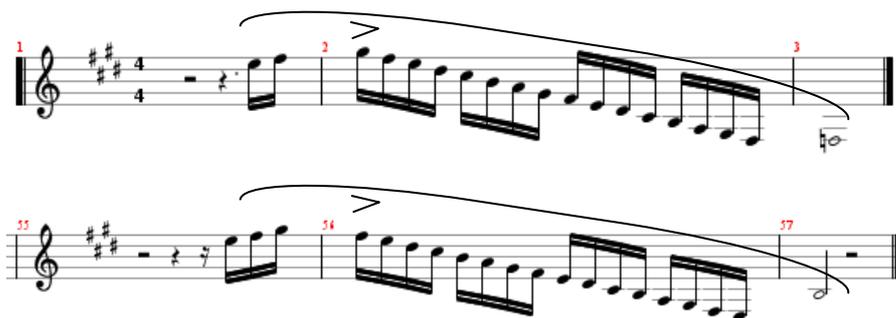
p p m i p a m i p

similar similar

<sup>56</sup> La digitación para la mano derecha se indica con abreviación de los dedos de la siguiente manera:

i = índice  
 m = medio  
 a = anular  
 p = pulgar

Las escalas que presenta al inicio y al final del estudio tienen diferente la acentuación, y debe escucharse esa diferencia.

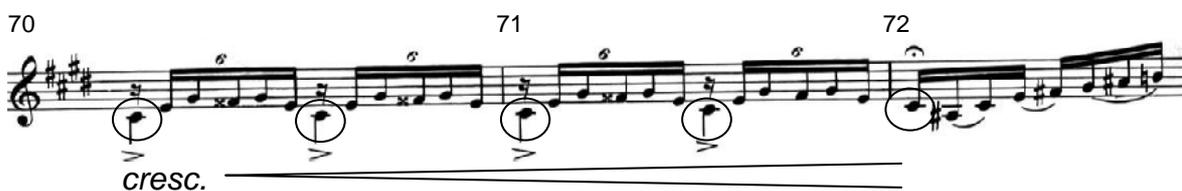


### Estudio 8 en do# menor

En la introducción es importante destacar el canto del bajo y acentuar como lo pide; posteriormente será la melodía principal en la parte A, sugiero acentuarla como lo pide en la introducción aunque no lo indique.



El fragmento que presenta en los compases 29 a 31 y 70 a 72 de la partes A, recomiendo aplicar un crescendo y acelerando hasta llegar al calderón. El "do" del bajo pensarlo como si fuera una pelota que rebota, y que al ceder el rebote aumenta su frecuencia; una vez llegando al calderón, dar suficiente tiempo para conducir la escala que le sigue.



### Estudio 9 en fa# menor

Destacar el bajo durante todo el estudio y pensar en semifrases por compás.



Propongo la siguiente digitación en la escala descendente, en la cual utilizo posición de quintuplos en la mano izquierda.<sup>57</sup>

### Estudio 10 en si menor

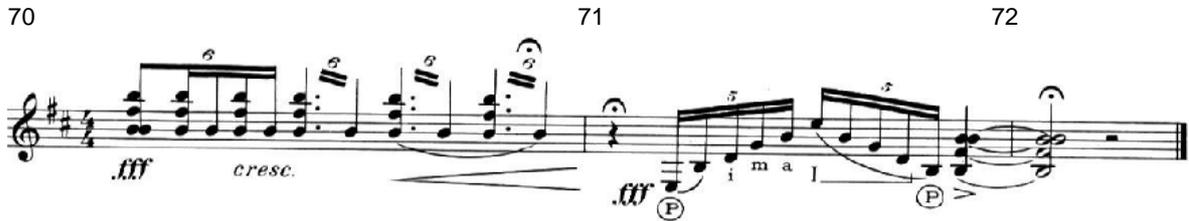
En su mayor parte es un estudio de ligados. Al relizarlos es importante prestar atención en la fuerza que se aplica. No presionar demasiado los dedos de la mano izquierda podra servir para que fluyan.

En el compás 42 pide acentuar la nota “si” con un regulador agógico que va de *f* a *ff*. Utilizar sólo el pulgar, da mas control y direccion. Luego, hacia el compás 43 presenta frases con motivos de dieciseisavos, sugiero apagar todas las notas que quedan sonando con la cuerda al aire para que suenen limpios los motivos, y pensar en una sola frase como la que presenta del compás 43 al tercer tiempo del compás 44.

La interpretación enérgica del final es muy importante, presenta seisillos de dieciseisavos pidiendo un *fff*, *cresc*, y un aumentador agógico, lo que exige mucha tensión. Aquí recomiendo rasguear primero hacia abajo y luego hacia arriba con el recurso de dedillo, que se ejecuta con el dedo índice, o también intercalando hacia abajo el dedo índice y hacia arriba el dedo pulgar. El calderón en este caso nos permite prolongar el rasgueo por el tiempo que lo consideremos pertinente, al acabar el rasgueo apagar el sonido que queda con la palma de la mano derecha; después pide un silencio también con calderón, que sirve para dar mas espacio hacia la última frase, lo cual considero debe ser

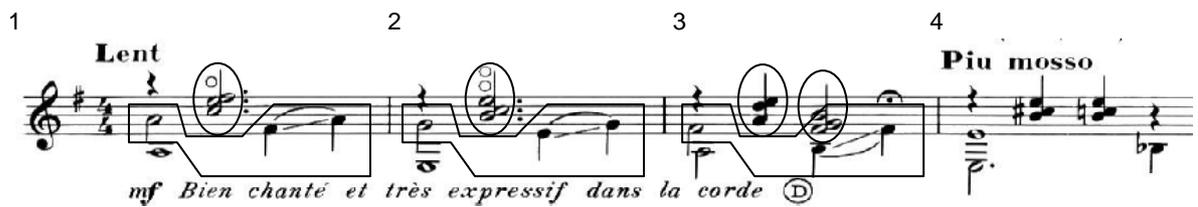
<sup>57</sup> Posición que contiene cinco trastes, contando desde uno con el dedo 1 (índice) extendiendo hasta el dedo 4 (meñique) de la mano derecha.

sorpresiva, casi inesperada; construida con quintillos de dieciseisavos y un acorde que en este caso, sugiero tocarlo con un rasgueo de un solo golpe para dar una sonido firme y potente, lo cual no se logra con el plaque. Al mismo tiempo que se rasguea el acorde, se pueden tapar las cuerdas que no se usan con la misma posición acordal de la mano izquierda.

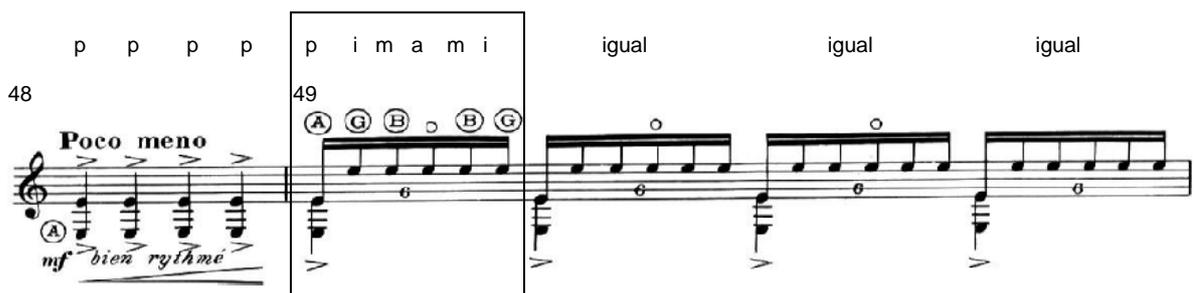


### Estudio 11 en mi menor

En la primera parte hay una indicación que pide se destaque la voz intermedia correspondiendo a la cuarta cuerda, “nota re”. Sugiero que además se aplique un vibrato y que los acordes que presenta al final de cada semifrase se quiebren, controlando el ataque en la mano derecha.



Para el control del arpeggio en la sección que abarca los compases 50 al 66, recomiendo realizar las variaciones de coordinación en los dedos de la mano derecha expuestas en el estudio 2. Pensar en el canto que presenta en las octavas más que en notas aisladas en el arpeggio da mayor posibilidad expresiva en esta sección. También se debe tener cuidado en la tensión que se ejerce en la mano izquierda para no cortar las frases.



### Estudio 12 en la menor

En su mayor parte pide posiciones acordales que se desplazan a lo largo del diapasón de la guitarra; para que fluyan esos desplazamientos, sugiero no aplicar fuerza excesiva en la mano izquierda y por el contrario, aplicar fuerza al plaque en la mano derecha para mantener una expresión enérgica a lo largo del estudio.

En la sección que va del compás 39 al 69, propongo utilizar el pulgar en forma de plectro o plumilla; esto es, un ataque hacia abajo y el siguiente hacia arriba. Considero que se mantiene más homogéneo el ataque y se tiene más control del fraseo.

Utilizar la quinta y sexta cuerdas.

39 **Più mosso** 40 41

*mf* *simile*

Utilizar el pulgar →

Al final pide un recurso de interpretación similar al final del estudio 10<sup>58</sup>. Aplicar también el recurso de dedillo o índice y pulgar para los seisillos y tocar en plaqué el último acorde lo mas fuerte posible.

105 *gliss. très rapide avec un doigté de la main droite* 106 107

*ff* *simile* *ff*

<sup>58</sup> Leer parte final del estudio 10.

## Conclusiones

Con el conocimiento que adquirí durante mi formación académica y en el trabajo de investigación que he realizado para el examen profesional, tuve oportunidad de perpetrar un viaje a través del tiempo, y la viabilidad de reflexionar acerca de las circunstancias que encierra cada composición expuesta en el presente trabajo; las partituras se vuelven en este sentido, solo una minúscula parte del universo del que se originan, y se convierten en puertas que nos conducen a diferentes lugares dependiendo a donde decidamos inspirarnos; transitando desde el contexto histórico-social de los compositores, hasta el significado que tiene cada célula o motivo rítmico-melódico dentro de sus obras, son elementos que nos acercan a ese vasto mundo de la interpretación, que considero tenemos la responsabilidad de recrear los intérpretes.

La conciencia y metodología que adquirí con estas notas al programa me dio las herramientas necesarias para ubicar la música en sus diferentes épocas, distinguir mediante la observación las características estilísticas particulares según el contexto del cual provienen y reconocer el campo de la interpretación y apreciación o de percepción musical; y con esto, dar dirección y significado a las obras.

También discrepar de los diversos efectos acústicos que se logran con la guitarra consolidando el trabajo de ejecución, logrando una interfaz interprete-instrumento. De esta estrecha relación, la conciencia del comportamiento del instrumento al interpretar una nota musical adquiere variedad de posibilidades, que llevan a ajustar el sonido para lograr lo que uno se ha propuesto respecto del análisis previo, y creando un sistema de control con variables para acción y reacción; resolviendo cada movimiento muscular en el cual el sentido del tacto adquiere más control y dirección.

Así mismo, reflexioné acerca de la importancia que tiene la elaboración de un plan de estudio para acondicionar las exigencias técnicas del presente repertorio, creando variaciones sobre las digitaciones utilizadas para resolver algún fragmento de alguna de las obras. Entendí que el análisis y la investigación tienen múltiples facetas, y es necesario delimitar el propósito y la profundidad la cual se quiere llegar.

Cierro mis comentarios enfatizando la importancia de lograr una metodología que permita aprovechar el conocimiento y la técnica al servicio de la interpretación, la cual no tendrá sustancia sin una profunda reflexión y una actitud humilde que nos permita el desarrollo como intérpretes profesionales y permitir el trato de la emoción sincera.

## Referencias

### Bibliografía

- Appleby D. *La música de b Brasil*. (1985). México. Fondo de cultura económica.
- Atemana, C. *La música de Alemania*. (1962). Argentina. EUDEBA.
- Barron, J. *Manuel María Ponce Bio- Biography*. (2004). Londres. Praeger.
- Busoni, F. *Pensamiento musical*. (1982). México. UNAM
- Corazón, O. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. (1981). México. FONAPAS. Enciclopedia OCEANO 1996 V.6
- Esquivel, C. *Introducción a la música*. (1983). México. SEP.
- Fernandez, J. *El arte moderno y contemporáneo*. (2001). México. UNAM.
- Guesterin, N. *La Guitarra en la Música Sudamericana* (2004).
- Leicnt, H. *Historia del arte España*. (1953). España. Barcelona.
- Moreno, M. *Historia de la música española*. (1985). España. Alianza
- Sigmund, S. *El arte de gozar la música*. (1943). Argentina. Cúspide.
- Sopeña, F. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. (1978). España. EPESA
- Toossain, M. *Arte moderno y contemporáneo de México*. (1952). México. Universitaria.
- Varela, V. *Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latino América*. (1994). Revista Amsterdam.
- Zanon, F. *La Guitarra en Brasil después de Villa- Lobos*. (2005).

## Anexo

### Síntesis para el programa de mano.

#### **Sonata II en la menor BWV 1003 para violín. Johhan S. Bach (1685-1750).**

El violín fue de los instrumentos favoritos de Johann Sebastian Bach y uno de los primeros que él practicara en el seno de las orquestas de cámara de Weimar y Cöthen. En esta última corte, al servicio del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, el genio de Bach concibió las tres Sonatas y tres Partitas para violín solo BWV 1001 – 1006, su manuscrito lleva el año de 1720, que es cuando verosímilmente las recopiló. Estas obras fueron incomprendidas durante el Romanticismo (Mendelssohn y Schumann les añadieron un acompañamiento pianístico para que el público las encontrara algo más "fáciles") y serían violinistas legendarios ya en el siglo XIX, como Adolf Busch, Georges Enesco, y antes que ellos, el gran Joseph Joachim (el preferido de Brahms) los pioneros de su "redescubrimiento". Las tres Sonatas representan la forma tradicional de la sonata de iglesia, con un primer movimiento lento, el segundo movimiento una fuga, un tercer movimiento lento, y un movimiento conclusivo rápido.

La transcripción a la guitarra se adecúa bien a las texturas contrapuntísticas de la obra para violín, se puede complementar discretamente notas reales a las armonías implícitas, y en su caso octavar o agregar notas en los bajos.

#### **Folías de España Op. 15 A. Fernando Sor (1778-1839).**

Fernando Sor fue un compositor guitarrista español proveniente de una familia dedicada a la milicia. Sin embargo debido a su pasión musical, rompe con la tradición familiar a ella.

Durante la guerra Sor toma un cargo administrativo a la vez que compone obras nacionalistas para guitarra con toques patrióticos.

Las Folias de España, variante de las folias, forma originada en la península ibérica durante el siglo XV, era una danza dedicada a la fertilidad que llegó a ser usada en ambientes cortesanos. A diferencia de la Folia primitiva, las Folias de España esta compuesta por 16 compases y se caracterizaba básicamente por su compás ternario y fácil acompañamiento instrumental. Numerosos compositores a lo largo de toda la historia de la música han escrito temas con variaciones sobre este tema ternario de carácter cortesano.

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

La base de la suite instrumental barroca está en la música de danzas del Renacimiento, que se agrupaban normalmente en pares (rápidas, lentas). La suite está formada por una sucesión de danzas, de ritmos contrastados, que han perdido su carácter bailable.

Entre la música que Manuel M. Ponce compuso para guitarra, la "Suite en La menor", encargada por el guitarrista Andrés Segovia, fue compuesta al estilo de

# **1. Sonata II en la menor BWV 1003      Johann Sebastián Bach (1685-1750)**

## **1.1 Contexto histórico**

### Época barroca

Se caracteriza por el conocimiento humano del mundo, así como por el surgimiento de muchos descubrimientos. En las matemáticas podemos encontrar a diversos pensadores que aportaron gran conocimiento, por ejemplo: Cavallieri, quien es considerado como el padre del cálculo integral, Descartes creó la geometría analítica, Leibniz desarrolló la hidrostática, Newton planteó el tema de cálculo infinitesimal. En otras ciencias de la naturaleza, podemos encontrar a Harvey, quien descubrió la circulación de la sangre, el astrónomo Galileo Galilei, que perfeccionó el telescopio y partiendo de los estudios de Copérnico estableció la teoría heliocéntrica, la cual habla de cómo la tierra gira alrededor del sol, Gassendi que midió la velocidad de propagación del sonido. A finales del siglo XVII, surge el descubrimiento del microscopio, debido a Robert Hooke y Anton Van Leeuwenhoek, que realizó el descubrimiento de la célula.

### Contexto Histórico y Social de Alemania en el siglo XVII

En Alemania surgió un conflicto que afectó a la sociedad, “La guerra de los treinta años”, la cual comprende de 1618 a 1648, comenzó como conflicto religioso, fue un enfrentamiento entre católicos y protestantes, que terminó siendo una lucha por la hegemonía europea; tuvo 3 principales causas: La hegemonía del Báltico, la pugna franco – española y la descomposición de Alemania. El motivo principal para la guerra fueron las luchas internas de la casa de Habsburgo.

La Casa de Austria o Habsburgo estaba dividida en 2 ramas distintas: la rama mayor era la de los Habsburgo de Madrid, y la rama menor, la de los Habsburgo de Viena.

### Los Habsburgo de Madrid

A la muerte de Felipe II le sucedió su hijo Felipe III. Y el poder territorial de los Habsburgo de Madrid abarcó desde la Península Ibérica, hasta la cuenca occidental del Mediterráneo para defender estas enormes posesiones, España dispuso de un importante grupo militar donde el ejército estuvo conformado por la famosa infantería de los “tercios” y la flota, reconstruida tras el desastre de la Armada Invencible, los cuales estaban considerados de primer orden en Europa a pesar de algunos fracasos como el de las Provincias Unidas.

Felipe II proporcionó a la monarquía una sólida estructura administrativa y Madrid se convirtió en la capital política y en residencia habitual de la Corte. Pero la monarquía española también tuvo graves fallos como: ausencia de unidad y falta de cohesión que se manifestó en sentimientos separatistas en el interior de la Península y en las posesiones exteriores, insuficiencia demográfica agravada por la emigración a las colonias españolas, dificultades económicas y financieras, y decadencia de la actividad económica.

### Los Habsburgo de Viena

El poder que tuvieron provenía de sus dominios personales, éstos eran: Alemania, Austria, Bohemia y la antigua Lotaringia (Países Bajos, Lorena, Franco Condado, Alsacia y Saboya, los cantones suizos y una gran parte del Norte de Italia).

Entre 1623 y 1629 se desarrolló la segunda parte de la guerra; en la que Dinamarca fue la principal protagonista, ya que los príncipes protestantes alemanes, consiguieron que Dinamarca declarara la guerra al Imperio ante la amenaza católica; sin embargo, en 1629 se firma la paz de Liubeck y se proclama el "Acta de Restitución" por la que se devuelven a la Iglesia Católica sus posesiones, en los territorios protestantes.

La tercera parte de la guerra se sitúa entre 1629 y 1635 donde Francia consiguió que Suecia entrara en la guerra, y luchara por sus territorios del Monferrato, pero la ofensiva de los suecos fue victoriosa, recuperando Dinamarca y el norte de Alemania, pero en Baviera comenzó su declive y tienen que retirarse, en 1635.

La guerra terminó en 1648 con la paz de Westfalia, que significó el fin de la hegemonía de los Habsburgo en el Imperio, donde Fernando III nuevo Emperador, reconoció a la religión católica y la protestante.

Entre las consecuencias de esta guerra se encuentran: Despoblamiento y destrucción en los países directamente afectados por la guerra, sobre todo Alemania, la gran víctima. Las ciudades alemanas pierden casi 1/3 de la población y los campos, casi el 40 %, destrucción sobre todo en los campos, hubo una profunda transformación de valores ante los horrores sufridos, se produjo una ola de inmoralidad y de brujería, y desmoronamiento espiritual manifestado en el arte, Suecia dominó el Báltico, Francia adquirió Artois, Alsacia y Rosellón respaldada con aliados en casi todos los países europeos.

### Música en el periodo Barroco alemán

El Barroco alemán empezó con la figura de Heinrich Schütz, llamado el padre de la música alemana, el más notable en la primera mitad del siglo XVII alemán. Johann Hermann Schein, Samuel Scheidt y Michael Praetorius también son bastante notables en esta época.

En la segunda mitad del siglo XVII, Dietrich Buxtehude es el más sobresaliente, siendo en 1705 visitado por un joven Bach, Johann Pachelbel, Johann Jakob Froberger y Georg Muffat. Al cabo entre los siglos XVII y XVIII, Johann Kuhnau, Johann Joseph Fux, Johann Caspar Ferdinand Fischer y Georg Böhm son los más prominentes.

El Barroco alemán, dio su máxima madurez, esplendor y cenit en la primera mitad del siglo XVI con uno de los compositores más importantes de la música universal, Johann Sebastian Bach, que agotó todas las posibilidades de la música barroca. Su obra es la cumbre y ocaso de la música barroca, y marca el fin del periodo en Alemania y en Europa.

Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Johann Adolph Hasse, Carl Heinrich Graun, junto con Händel, son los más destacables junto con Bach.

Georg Philipp Telemann, junto con Bach, es el músico más importante del Barroco tardío alemán, y marca igualmente el inicio de la transición de la música barroca hacia la música clásica de la segunda mitad del siglo XVIII en su país.

La música barroca se divide en tres periodos: barroco incipiente, barroco pleno y barroco tardío.

**Periodo incipiente:** (1575-1630) época que se origina durante el renacimiento, y se le ha llamado el periodo primitivo de la música barroca.

El barroco busca ser más sonoro y encontrar el contraste del individualismo con la masa sonora; persigue las interpretaciones no solamente de un solo coro, sino de dobles y triples, del solo acompañado; demanda, asimismo, la expresividad en las composiciones, y de esta manera se crea el *stile rappresentativo*.

Respecto a los instrumentos, estos llegaban a donde las voces no lo hacían, y su participación en el canto se hizo imprescindible, en este ámbito surgen compositores como Frescobaldi, organista de la Basílica de San Pedro, en Roma, su estilo de tocar creó una escuela que su característica principal era la expresividad, cierta libertad en el ritmo y soltura en la digitación, éste compositor tuvo gran influencia en la generación posterior, de la cual uno de sus representantes es J. Sebastián Bach.

**El Barroco pleno:** se extiende a casi todo el s XVII, en este siglo se desarrollan los estilos concertantes y algunas formas instrumentales. Las danzas antiguas se estilizan en suites instrumentales, y se desarrolla el bel canto. El barroco pleno, inicialmente ligado a Italia, se propaga hacia Francia y Alemania, en esta época la ópera adquiere nuevas características, surge la ópera-ballet y la comedia-ballet. También sufre una división en dos tendencias: la ópera bufa y la ópera seria.

**El barroco tardío:** llega a su clímax con G. F. Haendel y J. S. Bach, con quienes se inicia un nuevo periodo. Haendel fue el principal representante de la ópera italiana, mientras que Bach llevo a su máxima expresión a las formas instrumentales (órgano, clave) como a las corales-instrumentales: cantatas,

pasiones, oratorios y misas. Durante el barroco tardío, se desarrollan las formas instrumentales basadas en la suite y el concierto grosso.

Ya desde el renacimiento, los artistas consideraban que el verdadero fin de la música era conmover el alma, sostenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado en cada persona según la mezcla, concepción que le siguió en el barroco.

Las formas musicales religiosas adoptaron nombres distintos a las formas profanas, aunque las diferencias de su estructura no fueran tan grandes. Esto tuvo gran influencia en las composiciones de Bach, ya que la iglesia protestante le encargó una serie de corales que estaban destinados a facilitar la participación de los asistentes al culto, y a proporcionar una mayor solemnidad a las ceremonias. En este ámbito se encuentra una de las principales composiciones de Bach "Corales fuera de colección", se considera que la mayor parte de dichos corales fue compuesta entre 1700 y 1717, estas obras se caracterizan por estilos muy variados, se destacan por ser de suaves armonías y de sencilla construcción, o alcanzar vastas proporciones como en el caso de la "Fuga sobre el Magnificat".

También Bach realizó para la iglesia una serie de caprichos<sup>1</sup>, en donde toma como modelo "Las historias bíblicas" (sonatas bíblicas<sup>2</sup> de Johann Kuhnau (a quien el compositor sucedería como Kantor en la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, a partir de 1723).

En cuanto al estilo musical que se desarrolló en Europa, hay innovaciones estilísticas y de técnicas que permitieron crear nuevos géneros musicales:

La ópera, se originó en Italia alrededor de 1600, constituye una gran evolución del estilo vocal secular.

El concierto, solía escribirse para trío, pero muchos compositores redujeron los instrumentos a uno o los incrementaron a cinco o seis, contribuyendo, a derribar la frontera con el concierto. Algunos compositores como Corelli y Vivaldi crearon los primeros conciertos para violín, mientras que Bach los compuso para teclado.

Surgen composiciones para grupos reducidos de instrumentos entre los cuales se encuentran: los tríos, los cuartetos y quintetos; los instrumentos que formaban los tríos son:

Clavecín, violín y viola

Violín, viola y violonchelo

También durante ésta época, se consolidan diversas formas musicales como:

---

<sup>1</sup> Los contemporáneos de Bach llamaban capricho a una improvisación libre sobre una idea musical.

<sup>2</sup> Johann Kuhnau (6 de abril de 1660 en Geising - 5 de junio de 1722 en Leipzig) fue un compositor alemán del Barroco, intérprete del órgano y el clave. Nació en Geising. Obtuvo el puesto de cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Escribe en su libro titulado, *Sechs Musikalische Vorstellung einiger Biblische Historien*, las seis piezas también conocidas como "Sonatas Bíblicas".

La Cantata, es el estilo concertante por la música de iglesia que dio lugar a esa nueva forma musical, ésta obra de uso litúrgico intercalaba sinfonías instrumentales, recitativos, arias y coros. Entre las obras de Bach podemos encontrar, primera aria de la Cantata BWV 149 y la Cantata del Café BWV entre otras.

La Ópera, la cual se origino en Italia alrededor de 1600, y constituye una gran evolución del estilo vocal secular. La primera ópera en alemán fue representada en 1627 en el castillo de Hartenfels, cerca de Torgau; fue *Daphne*, con versos del poeta lírico Martin Opitz<sup>3</sup> y música de Heinrich Schütz<sup>4</sup>, el más destacado compositor barroco alemán anterior a Bach y Haendel.

La Sonata tenía una forma de varias secciones claramente delineadas en tiempos y texturas contrastantes. Durante la década de 1630 el número de secciones en dichas piezas tendía a disminuir a tres o cuatro, mientras que aumentaba la longitud de las secciones restantes y la estructura formal se volvía más compleja, finalmente, las secciones se convirtieron en movimientos separados. Luego hacia el siglo XVII emergieron dos categorías: la sonata da chiesa, o sonata de iglesia, una obra seria con cuatro movimientos con la estructura lento-rápido-lento-rápido y que reflejaba la complejidad del contrapunto de los más antiguos *ricercare* y *canzona*; y la sonata da camera, o sonata de cámara, una serie de movimientos cortos con origen en la danza, precursora de la suite. La combinación instrumental más típica para la sonata durante el barroco medio y tardío fue el Trío Sonata: dos instrumentos melódicos acompañados por el bajo continuo. Significó hasta el siglo XVIII una pieza tocada por oposición a cantata, designa ahora a las piezas de música de cámara; ella fue la fuerza musical más revolucionaria del período y la que dominó el mundo de la composición instrumental hasta el siglo XX. Denota una composición para uno o dos instrumentos de cuerda o viento y bajo continuo, dividida en tres o cuatro movimientos de carácter contrastante, habitualmente *allegro-adagio-allegro* (sonata da camera) o *adagio-allegro-adagio-allegro* (sonata da chiesa). En esta forma musical Bach escribió las obras que tituló "Sonatas", para violín, flauta, viola da gamba.

Tocata. Es una pieza de música clásica para teclado y otros instrumentos como el laud, que generalmente enfatiza la destreza del practicante. Menos frecuentemente, se utiliza para referirse a trabajos para múltiples instrumentos.

---

<sup>3</sup> Martin Opitz von Boberfeld (Bunzlau o Boleslawiec, Silesia, 23 de diciembre de 1597 - Danzig, 20 de agosto de 1639) fue un poeta alemán del periodo Barroco. De la pequeña burguesía luterana, siguió una carrera brillante de hombre de letras y diplomático y fue secretario de príncipes; ya era cronista real de Ladislao IV de Polonia cuando fue afectado por la peste, llegó a ser coronado poeta laureado por el emperador Fernando II. Aunque fueron pocos sus poemas, mucho mayor fue su importancia como teórico y tratadista en cuanto se refiere al uso de la lengua alemana y su uso literario. Por eso es considerado como el padre de la poesía barroca alemana.

<sup>4</sup> Heinrich Schütz (9 de octubre de 1585 – 6 de noviembre de 1672) fue un organista y compositor alemán, generalmente recordado como uno de los más importantes compositores alemanes antes de Johann Sebastian Bach y a menudo considerado uno de los principales del siglo XVII, junto a Claudio Monteverdi.

Entre los principales representantes de la época podemos encontrar a:

Claudio Monteverdi quien fue compositor, cantor y violinista italiano que es considerado el creador del drama musical; sus óperas, madrigales y canzonettes aportaron nuevas posibilidades armónicas, mayor flexibilidad en la vida melódica y un mayor uso del cromatismo. Fue uno de los primeros en introducir la monódia. Es autor de Orfeo; el retorno de Ulises y la Coronación de Popea. Fue maestro de la iglesia San Marcos, de Venecia.

Francois, Couperin. Compositor, organista y clavicordista francés, miembro de una dinastía de compositores que se extendió a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Fue maestro de clavicordio en la corte y organista de Saint Gervais. Sus composiciones combinan suites de danzas con piezas de género dentro de un estilo ornamentado, pero de buen gusto; se encuentra entre los franceses que promovieron la escritura musical para teclado.

Antonio, Vivaldi. Compositor y violinista italiano, influyó notablemente en la evolución del concierto de ese instrumento como ejecución para solista. Tuvo a su cargo el Conservatorio de la Pieta de Venecia. Es autor de sonatas para violín y para violonchelo, de unos 45 concerti grossi, de óperas y de música religiosa.

## 1.2 Aspectos biográficos

**Johann Sebastian Bach**, nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach (Turingia), Alemania. La fecha de su nacimiento corresponde al calendario juliano<sup>5</sup>, pues los alemanes aún no habían adoptado el calendario gregoriano, por el cual la fecha corresponde al 31 de marzo. Formo parte de una de familia con más de 200 años de tradición musical, fueron siete las generaciones con 52 músicos entre ejecutantes y compositores, fue el último de los seis hijos que tuvo el matrimonio de Johann Ambrosius Bach y Elisabetha Lämmerhirt. Su padre, fue un talentoso violinista y trompetista en Eisenach, una ciudad con cerca de 6.000 habitantes en Turingia el puesto involucraba la organización de la música profana y la participación en la música eclesiástica; enseñó a su hijo Johann Sebastian a tocar el violín y el clavecín. Uno de sus tíos, Johann Christoph Bach (1645-1693) era especialmente famoso y fue quien le introdujo en el arte de la interpretación del órgano. Su madre, Maria Elisabetha, murió cuando él tenía nueve años de edad, y su padre, que ya le había dado las primeras lecciones de música, falleció al año siguiente. El pequeño huérfano fue a vivir y estudiar con su hermano dieciséis años mayor, Johann Christoph Bach (1671-1721), organista en Ohrdruf, una ciudad cercana. Allí copiaba, estudiaba e interpretaba música; aprendió teoría musical y composición, además de tocar el órgano, recibió valiosas enseñanzas de su hermano, que le adiestró en la interpretación del clavicordio, y le dio a conocer las obras de los grandes compositores del Sur de Alemania, como Johann Pachelbel<sup>6</sup>, Johann Jakob Froberger<sup>7</sup>, y de los franceses, como Jean-Baptiste Lully<sup>8</sup>, Louis Marchand<sup>9</sup> y Marin Marais<sup>10</sup>, así como del clavecinista italiano Girolamo Frescobaldi.

A los catorce años, fue premiado con una inscripción para realizar estudios corales en la prestigiosa escuela de San Miguel en Lüneburg, este hecho influyo enormemente en su educación cultural, ya que, estuvo expuesto a una amplia cultura Europea. Además, cantaba en el coro a capela, tocaba el órgano con tres teclados, clavicémbalos y aprendió francés e italiano, recibiendo formación en teología, latín, historia, geografía y física.

Para 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en Lüneburg<sup>11</sup>. En agosto de 1703, aceptó el puesto

---

<sup>5</sup> El Calendario Juliano es el calendario que se usó por los países europeos y sus colonias hasta la implantación del Calendario Gregoriano, que fue instaurado por el papa Gregorio XIII en 1582 y fue adoptado rápidamente por los países católicos.

<sup>6</sup> Johann Christoph Pachelbel; compositor alemán, se cuenta entre los más importantes músicos de la generación anterior a Johann Sebastian Bach.

<sup>7</sup> Johann Jakob Froberger; compositor, clavecinista y organista alemán del periodo Barroco.

<sup>8</sup> Jean Baptiste Lully; compositor francés de origen italiano, uno de los introductores de la ópera en Francia.

<sup>9</sup> Louis Marchan fue un compositor, clavecinista y organista francés.

<sup>10</sup> Marin Marais fue un violagambista y compositor, discípulo de Jean-Baptiste Lully y de Monsieur de Sainte-Colombe.

<sup>11</sup> Ciudad de Luneburgo (en alemán *Lüneburg*), situada en la Baja Sajonia, Alemania; es la capital del distrito de Luneburgo.

de organista en una iglesia de Arnstadt<sup>12</sup>, como organista de la Neuekirche, realizaba acompañamientos de himnos en la iglesia, Bach comenzaba la composición de una serie de preludios de órgano, estas obras, ya mostraban como el compositor desarrollaba plenamente su capacidad de organización a gran escala, y su técnica contrapuntística; se estima que fue entonces cuando compuso su conocida obra Toccata y Fuga en re menor. Hacia 1706 le ofrecieron ser organista en la iglesia de St. Blasius de Mühlha, ubicada en Mühlhausen<sup>13</sup>.

El 17 de Octubre de 1707 se casa con Maria Barbara Bach, una prima suya en segundo grado, con quien tendría siete hijos, entre ellos están los compositores Wilhelm Friedemann Bach y Carl Philipp Emanuel Bach, que destacaron en el ornamentado estilo rococó que siguió al barroco. En este mismo año muere el príncipe Johann Ernst en 1707, su hermano Wilhelm Ernst había asumido el poder de facto, por su anterior cercanía con el duque Johann Ernst, Bach había estudiado las obras de Antonio Vivaldi y Arcángelo Corelli, entre otros autores italianos, asimilando su dinamismo y emotividad armónica, transcribiendo sus obras y aplicando dichas cualidades a sus propias composiciones, obras que eran interpretadas por el conjunto musical del duque Wilhelm Ernst; de este período son el Clave bien temperado<sup>14</sup>, y el libro para órgano Orgelbüchlein, obra didáctica que dejó inconclusa.

Bach consiguió el puesto de segundo Konzertmeister en Weimar (donde residiría entre 1708 y 1717), lo que le permitió estabilidad necesaria para componer obras para órgano y clave, además de música coral religiosa e instrumental profana. Bach cumplió múltiples funciones: organista de la capilla, *Kammermusicus*, violín solista, director del coro y maestro suplente de capilla. Había acordado con el duque de Weimar, ejecutar cada mes una composición nueva, lo que significaba una cantata original al mes; formó a alumnos, como su sobrino Johann Bernhard y Johann Tobias Krebs, y mantuvo una estrecha amistad con el maestro Johann Gottfried Walther<sup>15</sup>, quien enriqueció su arte del contrapunto y del coral.

En 1717, con motivo del fallecimiento del maestro de capilla (o Kapellmeister) de la corte, Bach solicitó el puesto vacante, pero el duque decidió otorgárselo al hijo del fallecido maestro de capilla. Esto lo decepcionó profundamente y lo impulsó a presentar su renuncia, lo que disgustó al duque Wilhelm Ernst, que ordenó su arresto por algunas semanas en el castillo antes de aceptarla

Al ser puesto en libertad fue a Köthen, En el momento de mudarse, tenía cuatro hijos (otros dos habían muerto poco después del parto): Catharina

---

<sup>12</sup> Arnstadt es una ciudad en Ilm-Kreis, Turingia, Alemania. Su sobrenombre es Das Tor zum Thüringer Wald, La puerta al Bosque de Turingia.

<sup>13</sup> Mühlhausen es una localidad de Turingia, Alemania. En los siglos XVII y XVIII tuvo una cierta importancia musical, que se manifestó en la contratación de buenos organistas, uno de ellos fue Johann Sebastian Bach.

<sup>14</sup> En alemán: *Das wohltemperierte Klavier*, literalmente "El teclado bien temperado"

<sup>15</sup> Fue un teórico musical alemán, organista, compositor y lexicógrafo de la época barroca,

Dorothea, Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emmanuel y Johann Gottfried Bernhard.

La estancia en Köthen (entre 1717 y 1723) entre el príncipe Leopold de Köthen y el compositor nació una fructífera amistad y Bach pudo entregarse, en un clima acogedor y sosegado, a la creación de numerosas obras instrumentales y orquestales, entre las que destacan sus Conciertos de Brandemburgo, disponía allí de un excelente conjunto instrumental completo, y a este período corresponden además las Sonatas y partitas para violín, las cuatro Oberturas, las Invenciones para dos y tres voces y las Suites francesas.

También compuso su primera pieza sacra de largo aliento: La pasión según San Juan. De todas estas composiciones magistrales cabría destacar la primera parte de El clave bien temperado (una colección de preludios y fugas en todas las tonalidades).

El 7 de julio de 1720, mientras Bach estaba de viaje con el príncipe Leopold, la tragedia llegó a su vida: su esposa, María Bárbara Bach, murió repentinamente. Algunos especialistas señalan que en memoria de su esposa compuso la Partita para violín solo nº 2, BWV 1004, en especial, su última sección, la Chaconne. Al año siguiente, el viudo conoció a Anna Magdalena Wilcke, una joven y talentosa soprano que cantaba en la corte de Köthen, hija menor del trompetista de la corte, Caspar Wilcken. Se casaron el 3 de diciembre de 1721. Pese a la diferencia de edad “ella tenía 17 años menos”, tuvieron un matrimonio estable. Juntos tuvieron trece hijos. Leipzig (1723–1750).

Para 1723 le fue ofrecido el puesto de Cantor y director musical en la Iglesia Luterana de Santo Tomás (Thomaskirche ) en Leipzig, en este lugar obtuvo un prestigioso puesto en la ciudad mercantil líder de Sajonia; cabe señalar que éste fue el primer trabajo estatal de Bach, en una carrera que había estado estrechamente ligada al servicio a la aristocracia, este empleo lo mantuvo por 27 años hasta su muerte y puede considerarse que también lo puso en contacto con las maquinaciones políticas del Ayuntamiento de Leipzig, dentro del cual había dos facciones: los absolutistas y la facción de la ciudad-estado, que representaba los intereses de la clase mercantil, los gremios y los aristócratas menores.

Fue el más glorioso y fructífero período de la vida del compositor, con una producción de, al menos, tres ciclos de cantatas; en ellas, sin abandonar el contrapunto, se despojó de toda retórica, esforzándose en representar musicalmente la palabra. En 1724 y 1727 estrenó respectivamente La pasión según San Juan (escrita en Köthen). Fue también el esplendoroso período del Magnificat en re bemol mayor (1723), el Oratorio de Pascua (1725), el de Navidad (1734), y el de la Ascensión (1735). En 1733 inició la composición de la magistral Misa en si menor para acompañar la solicitud en la que aspiraba a obtener del elector Augusto III el título de compositor de la corte de Sajonia. Tres años después lograba su propósito, lo que le recompensó por los sinsabores anteriores y sirvió para mortificar a cuantos lo habían hecho objeto

de sus desdenes. Comenzaba la última etapa de su vida, que sería también la más plácida.

Dentro de su vasta obra existen dos grandes bloques: uno es la música vocal, que comprende cantatas, pasiones, oratorios, corales, etc., y el otro es la música instrumental, desde conciertos (varios para un único solista y otros con hasta cuatro solistas), sonatas, suites, oberturas, preludios, fugas, fantasías, cánones, ricercares, variaciones, pasacalles, etc. para una amplísima gama de instrumentos (prácticamente todos los de la orquesta) de su época (la primera mitad del siglo XVIII), desde los más modernos, flauta travesa, hasta los que estaban en su cenit (laúd, viola da gamba, clavecín...), incluso con instrumentos que quedaron como una curiosidad y nada más, como el clavecín-laúd, un híbrido de clavecín y laúd.

En su música se sintetiza toda la tradición de la música occidental precedente (la polifonía que iniciaron Perotin y Leonin, el Ars nova, la música renacentista de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1524-1594), Girolamo Frescobaldi (1585-1645), Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Antonio Vivaldi (1675-1741), que aprendió, copió y adoptó desde su juventud, como lo hizo en Weimar (1708-1717), cuando, por gracia del duque, pudo mejorar algunas de sus obras y adaptarlas en sus Conciertos BWV 592-597 y BWV 972-987, conociendo perfectamente todos los estilos de su época.

El 07 de mayo de 1747 Bach viaja a Potsdam al ser invitado a la corte de Federico II, Rey de Prusia, en compañía de uno de sus hijos y se hizo anunciar en el palacio de Federico, en el momento en que se interpretaba un concierto de flautas compuesto por el propio maestro. Su Majestad interrumpió inmediatamente la música y salió para recibir calurosamente al recién llegado mencionando a los músicos de su orquesta: "señores: poned los pies, que el gran Bach está entre nosotros". Feliz por este encuentro regresó Bach a Leipzig, ciudad que ya no abandonaría hasta su muerte.

Empleó sus últimos días en cumplir sus obligaciones familiares y profesionales con la máxima diligencia posible, aunque no renunció por ello a su vocación musical y desde su lecho de muerte dictó *El arte de la fuga*.

Bach murió de apoplejía a las 8 de la tarde del 28 de julio de 1750, después de una intervención quirúrgica fracasada en un ojo, realizada por un cirujano ambulante inglés llamado Taylor, que años después operaría a Händel, con resultados iguales.

### 1.3 Análisis de la obra

#### Generalidades

La escritura original para violín queda muy cómoda para la interpretación en la guitarra; para abordar la obra, es necesario transportar toda una octava hacia el registro grave. Utilicé dos ediciones: la original para violín<sup>16</sup> y la versión del guitarrista Manuel Barrueco<sup>17</sup>, quien editó las tres sonatas para violín<sup>18</sup>, en la cual agrega notas graves y complementa algunos acordes con notas reales que originalmente eran de 3 a 4 notas, utilizando las 6 cuerdas de la guitarra; en algunos casos las notas permanecen sonando el tiempo que fue escrito originalmente; éste recurso no es posible realizarlo en el violín, ya que la duración de las notas en los acordes no duran el tiempo real por la forma del diapasón; la guitarra da una sensación sonora diferente ya que pueden sonar al mismo tiempo todas las notas, si ese fuera caso.

#### Grave

Tiene una forma binaria:

| A   | B   |
|---|---|
| Se mueve hacia la dominante (III a V), compás 1 al primer cuarto del compás 12. | En la subdominante y regresa a la tónica, del segundo cuarto de compás 12 al tercer cuarto del compás 16. |

Para este primer movimiento, interpreto la transcripción del guitarrista Manuel Barrueco. Los fragmentos que presento a continuación, son para comparar ambas ediciones, la original para violín y la del Maestro Manuel Barrueco, y ver las notas agregadas y octavadas.

Edición para violín.

Transcripción de Manuel Barrueco.

<sup>16</sup> Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform. Typeset using www.LilyPond.org by Hajo Dezelski . Copyright © 2008. Reference: Mutoxia-2008/06/15-1455.

<sup>17</sup> 3 Sonatas for Guitar by J. S.Bach Arranged for guitar from the Sonatas for Solo Violin by Manuel Barrueco. Publisher by Schott Music International 1998.

<sup>18</sup> Al parecer, la versión de Barrueco, está basada sobre la versión para clave de la misma sonata (la versión para clave está en re menor). Está en el volumen 42 de BGA.

Muestro en la siguiente tabla, la síntesis de las notas que se octavaron o agregaron; el número de compás, índice acústico y la figura rítmica que es utilizada.

| NUMERO<br>DE COMPAS | NOTA (S) |          | NOTA (INDICE ACUSTICO) | FIGURA RITMICA  |
|---------------------|----------|----------|------------------------|---|
|                     | OCTAVA   | AGREGADA |                        |   |
| 1                   |          | *        | mi 4                   |    |
| 1                   |          | *        | fa 3                   |    |
| 1                   | *        |          | mi 4 por mi 3          |    |
| 2                   |          | *        | re 5                   |    |
| 2                   |          | *        | mi 4                   |    |
| 3                   |          | *        | sol 4                  |    |
| 3                   |          | *        | mi 3                   |    |
| 4                   |          | *        | sol 4                  |    |
| 6                   |          | *        | do 5                   |    |
| 6                   | *        |          | la 4 por la 3          |  |
| 6                   |          | *        | sol 3                  |  |
| 7                   |          | *        | sol 4                  |  |
| 10                  |          | *        | si 3                   |  |
| 11                  |          | *        | do # 4                 |  |
| 11                  |          | *        | mi 4                   |  |
| 12                  |          | *        | mi 3                   |  |
| 13                  | *        |          | mi 4 por mi 5          |  |
| 14                  |          | *        | si b 3                 |  |
| 15                  |          | *        | sol 3                  |  |
| 17                  |          | *        | sol 4                  |  |
| 17                  |          | *        | si 3                   |  |
| 18                  |          | *        | mi 4                   |  |
| 20                  |          | *        | fa 5                   |  |
| 20                  |          | *        | la 4                   |  |
| 20                  |          | *        | mi 3                   |  |
| 21                  |          | *        | mi 3                   |  |

Análisis armónico.

Hay tres cadencias similares que sobresalen, todas cadencias perfectas; Y son las más importantes.

La primera aparece del compás 6 al 7.

La segunda, desde el compás 11 hasta el 12; donde comienza la segunda sección.

Y la tercera en el compás 21.

El siguiente cuadro muestra las inflexiones y cadencias más importantes.

| COMPAS   | TONALIDAD   |
|----------|-------------|
| 2        | e - V       |
| 2 al 3   | a - I       |
| 3 al 4   | F - VI      |
| 4        | C - III     |
| 5        | C - III     |
| 7        | a - I       |
| 8        | e - V       |
| 10       | e - V       |
| 12       | a - I       |
| 13 al 14 | d - IV      |
| 14 al 15 | g - IV / IV |
| 16       | d - IV      |
| 18       | a - I       |
| 19 al 20 | a - I       |

Los siguientes fragmentos, presentan algunos elementos con los que está construido este movimiento. Pide acordes, escalas ascendentes y descendentes, arpeggios, notas de paso y bordados.

acordes    escalas                      escalas    arpeggios

Fragmentos de escala

## FUGA

Esta fuga contiene 289 compases, y por su elaborada composición solo agregaré algunos fragmentos que darán una idea general de las partes que la componen; en sus generalidades hace un amplio uso de la polifonía, cimentada por el contrapunto entre varias voces, de la imitación o de las reiteración de melodías, inflexiones y modulaciones a diferentes tonalidades, y el desarrollo estructurado de los temas expuestos.

Es una fuga a tres voces, usare un complemento gráfico en algunos casos para ejemplificar el movimiento de las voces; éste, estará debajo de cada sistema.

Las letras corresponden a cada una de las voces.

S = Soprano, notas agudas.

A = Alto, notas intermedias.

B = Bajo, notas graves.

Los números arriba del esquema indican el número de compás.

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| S |   |   |   |   |   |   |   |
| A |   |   |   |   |   |   |   |
| B |   |   |   |   |   |   |   |

El tema principal y sus respuestas en ocasiones reales, se expone reiteradas veces en las tres voces, conformado por 9 notas, la cabeza, es quizá el elemento mas importante, 2 dieciseisavos y dos octavos, ya que durante toda la fuga se mantiene esa constante rítmica; en ocasiones lo pide por aumentación, disminución ó en otras invertido; además, presenta diversos episodios y divertimentos precedidos por puentes que nos conducen a ellos, diferentes recursos, como arpeggios, utilizando fragmentos de escalas -en ocasiones son cromáticas y en otras tonales-, y progresiones. También, emplea: la transposición, la inversión y la retrogradación de los motivos. En cualquier parte de la fuga aparecen entradas falsas del sujeto, presentándolo abreviado o solamente el comienzo, lo cual anticipa y magnifica la entrada auténtica del mismo.

Para la interpretación de este movimiento, presento la versión original para violín<sup>19</sup>; en ocasiones octavo y agrego algunas notas reales hacia los graves, las siguientes tablas muestra la ubicación, el índice acústico, figura rítmica y que nota se emplea.

---

<sup>19</sup> Free to download, with the freedom to distribute, modify and perform. Typeset using www.LilyPond.org by Hajo Dezelski . Copyright © 2008. Reference: Mtopia-2008/06/15-1455.

| NUMERO DE COMPAS | NOTA   |          | CAMBIO          | FIGURA RITMICA |
|------------------|--------|----------|-----------------|----------------|
|                  | OCTAVA | AGREGADA |                 |                |
| 9                | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 10               | *      |          | la 4 por la 3   | ♩ ♩            |
| 12               | *      |          | sol 4 por sol 3 | ♩              |
| 53               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 55               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 95               | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 112              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 113              |        | *        | sol 4           | ♩              |
| 114              |        | *        | la 4 y la 3     | ♩ ♩            |
| 115              |        | *        | do# 4           | ♩              |
| 116              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 119              |        | *        | la 3            | ♩              |
| 120              |        | *        | sol 3           | ♩              |
| 121              |        | *        | fa 3            | ♩              |
| 122              |        | *        | mi 3 y re 4     | ♩              |
| 124              | *      |          | mi 3            | ♩              |
| 137              | *      |          | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 156              |        | *        | mi 4 por mi 3   | ♩              |
| 179              |        | *        | mi 3            | ♩              |
| 182              |        | *        | fa# 3           | ♩              |
| 183              |        | *        | mi 3            | ♩              |

| NUMERO DE COMPAS | NOTA   |          | CAMBIO        | FIGURA RITMICA |
|------------------|--------|----------|---------------|----------------|
|                  | OCTAVA | AGREGADA |               |                |
| 184              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 185              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 187              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 189              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩ ♩            |
| 202              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 206              |        | *        | re 4          | ♩              |
| 207              |        | *        | re 4          | ♩              |
| 208              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 209              |        | *        | mi 3          | ♩              |
| 210              |        | *        | fa 3          | ♩              |
| 211              |        | *        | fa 4          | ♩              |
| 212              |        | *        | fa# 3         | ♩              |
| 213              |        | *        | fa# 4         | ♩              |
| 214              |        | *        | sol 3 y re 4  | ♩              |
| 215              |        | *        | sib 3         | ♩              |
| 216              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 217              |        | *        | la 3          | ♩              |
| 262              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 263              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 264              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 271              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |
| 279              | *      |          | mi 4 por mi 3 | ♩              |

## Estructura

De manera general, los elementos que la componen son: exposición, desarrollos, episodios o divertimentos, reexposición, y la coda final.

### Exposición

Se presenta el tema o sujeto en la contralto, en el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 3, éste, tiene nueve notas. Le sucede por imitación o respuesta, que en este caso es tonal, en el bajo (voz intermedia), la cual se entrelaza con un contrapunto o contrasujeto, construido con los mismos elementos rítmicos melódicos del tema, hacia los compases 5 y 6, se expone el contra sujeto en la contralto, y en esos mismos compases pide un fragmento de escala cromática en el bajo; luego la soprano, en el compás 7 presenta nuevamente el sujeto, ésta vez también es respuesta tonal, que concluye en el primer tiempo del compás 9; ahí mismo, comienza el primer desarrollo construido con una serie de células o motivos rítmicos melódicos que son variaciones del tema.

### Desarrollo

Tras la exposición, se inicia el desarrollo, en el cual el tema viaja a través de diversas tonalidades, hasta desembocar en la reexposición recapitulación y final conclusivo.

En los desarrollos y los divertimentos el tema se somete a diversas combinaciones en las que se explotan al máximo sus posibilidades.

### Ejemplos de la exposición

1 contra sujeto

|   | 1        | 2 | 3 | 4        | 5 | 6 | 7        |
|---|----------|---|---|----------|---|---|----------|
| S |          |   |   |          |   |   | —        |
| A | —        |   |   |          |   | — |          |
| B |          |   | — |          |   | — |          |
|   | la menor |   |   | mi menor |   |   | mi menor |

## Desarrollo

8

tema

variación del inicio del tema

|   |       |   |    |    |    |    |    |
|---|-------|---|----|----|----|----|----|
|   | 8     | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| S | ————— |   |    |    |    |    |    |
| A |       |   |    |    |    |    |    |
| B |       |   |    |    |    |    |    |

## Armonía del mismo fragmento:

1

Fuga.

la menor

mi menor

mi menor

8

V6/5 → V V7 d V7 C etc...

de mi menor

En el compás 18 y hasta el 22, pide una sección donde se presenta el contra sujeto en la contralto y el cromatismo en la voz soprano.

|   |    |    |    |                                |    |    |    |
|---|----|----|----|--------------------------------|----|----|----|
|   | 15 | 16 | 17 | 18                             | 19 | 20 | 21 |
| S |    |    |    | [Musical notation for Soprano] |    |    |    |
| A |    |    |    | [Musical notation for Alto]    |    |    |    |
| B |    |    |    | [Musical notation for Bass]    |    |    |    |

Desde el compás 22 al 30, se invierte las voces, el contra sujeto, aparece en la S y el cromatismo en A

|   |                                |    |    |                                |    |                                |    |
|---|--------------------------------|----|----|--------------------------------|----|--------------------------------|----|
|   | 22                             | 23 | 24 | 25                             | 26 | 27                             | 28 |
| S | [Musical notation for Soprano] |    |    | [Musical notation for Soprano] |    | [Musical notation for Soprano] |    |
| A | [Musical notation for Alto]    |    |    | [Musical notation for Alto]    |    | [Musical notation for Alto]    |    |
| B | [Musical notation for Bass]    |    |    | [Musical notation for Bass]    |    | [Musical notation for Bass]    |    |

Presenta en los compases 43 al 45 un puente que lleva a un episodio.

|   |    |    |                                |    |    |    |
|---|----|----|--------------------------------|----|----|----|
|   | 43 | 44 | 45                             | 46 | 47 | 48 |
| S |    |    | [Musical notation for Soprano] |    |    |    |
| A |    |    |                                |    |    |    |
| B |    |    |                                |    |    |    |

Los siguientes fragmentos, muestran ejemplos de pasajes, donde se agregaron notas y elementos en el bajo.

Todo el episodio que abarca los compases 207 al 220, se añade el bajo al primer tiempo de cada compás y pide progresiones.

El siguiente ejemplo, en los compases 232 al 247, presenta progresiones en frases de dos tiempos, que utilizan la cabeza del tema, primero lo presenta en la voz aguda y lo alterna al bajo; luego expone el mismo motivo, pero ahora invertido, también alterna las frases, una vez en las notas agudas y la siguiente en el bajo. Al final de esta sección, aparece el sujeto invertido.

El mismo motivo pero invertido

Igual, alternando una vez arriba y la siguiente en el abajo.

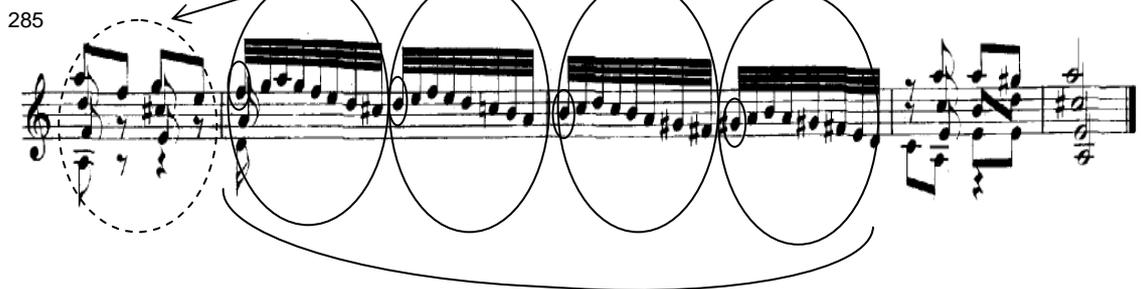
Sujeto invertido  
en la soprano



Motivos que se imitan e invierten, y usan una escala descendente.



Hacia el compás 278 y hasta el final, aparece dos veces el sujeto invertido, para luego, la coda conformada con grupos de ocho treintaidosavos, finalmente concluye con acordes en una cadencia autentica.



## Andante

Reviso la versión original para violín, en este caso no agrego ni octavo notas, como en los otros movimientos de esta misma obra.

Tiene una forma binaria del tipo:



Tonalidad: Do mayor

| PARTES   | A       | B        |
|----------|---------|----------|
| COMPASES | 1 al 13 | 14 al 29 |

Las dos partes, presentan dos voces: el bajo acompaña la melodía superior; se mueven las voces por movimiento oblicuo y contrario; utiliza fragmentos de escalas, bordados y notas de paso. A continuación presento algunas referencias de estos recursos de ambas partes.

### Parte A

Los recursos rítmico-melódicos de los compases 2 y 3, son los mismos que pide en los compases 5 y 6, cambiando la función tonal, como se ve a continuación.

Partitura musical para las partes A y B. Se muestran dos staves de música en 3/4 de Do mayor. El primer staff (parte superior) comienza en el compás 1 y el segundo staff (parte inferior) comienza en el compás 4. Se utilizan corchetes y líneas punteadas para agrupar y referenciar fragmentos de escalas y bordados en los compases 2, 3, 5 y 6 de ambas partes.

Hacia el compás 9, Pide un bordado

Partitura musical detallada de los compases 7 a 10. El primer staff comienza en el compás 7 y el segundo staff comienza en el compás 10. Se muestran fragmentos de escalas y bordados. Una línea punteada indica una referencia desde el compás 9 del primer staff hacia el compás 10 del segundo staff, donde se muestra un bordado.

## Parte B

En su mayoría, se encuentran elementos variados de los recursos utilizados en la parte anterior.

Musical notation for measures 14-17. Measures 14 and 15 are enclosed in a dotted box. Measures 16 and 17 are enclosed in a dashed box. Arrows point from the dotted box to the dashed box, and from the dashed box to the text below.

Hacia el compás 20, pide segundas mayores seguidas de un unísono.

Musical notation for measures 18-21. Measures 18 and 19 are enclosed in a dotted box. Measures 20 and 21 are enclosed in a solid box. Arrows point from the dotted box to the solid box, and from the solid box to the text below.

Sobre el desarrollo del motivo inicial, construye la cadencia final que regresa a la tónica.

Musical notation for measures 22-25. Measures 22 and 23 are enclosed in a solid box. Measures 24 and 25 are enclosed in a solid box. Arrows point from the solid boxes to the text below.

Musical notation for measures 26-29. Measures 26-28 are enclosed in a solid box. Measure 29 is enclosed in a solid box. Arrows point from the solid boxes to the text below.

## ALLEGRO

Para este ultimo movimiento, presento la transcripción que hizo en guitarrista Manuel Barrueco. Al igual que en el Grave, al revisar agrega y octava notas reales del acorde, pero en este caso siempre son en los graves. Hacia el final de la segunda parte, agrega tres notas para formar el acorde de tónica.

Tiene una forma binaria del tipo:



|               |                  |           |               |
|---------------|------------------|-----------|---------------|
| <b>A</b>      |                  | <b>A'</b> |               |
| <b>tónica</b> | <b>dominante</b> |           | <b>tónica</b> |

Ambas partes, están construidas con arpeggios y escalas; presenta constantemente grupos de cuatro dieciseisavos en un compas de cuatro cuartos, que conforme avanza en el discurso algunos fragmentos en grupos de 32avos, hacen mas ágil el movimiento. Presenta frases muy marcadas de dos, cuatro y ocho compases, que en algunos casos son progresiones.

La segunda sección A', en su mayor parte, esta construida con elementos análogos al parte A, con algunas variantes rítmico melódicas y hacia el final presenta una coda.

A continuación contrapongo fragmentos de las dos ediciones, donde muestro las notas agregadas, el análisis de las frases y sus progresiones; y mas adelante confronto secciones de las dos partes (A y A'), para ver su similitud.

### De la parte A

El compás 1 y 2, pide 2 frases y 2 semifrases, y muestro las notas agregadas en el bajo.

Edición para violín

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Edición para violín' and shows a melodic line with slurs and phrasing marks. The bottom staff is labeled 'Transcripción de Manuel barrueco' and shows a guitar transcription with fret numbers (0, 1, 3, 1, 1, 3, 1, 1) and dynamics (p, f). Vertical lines connect corresponding notes between the two staves.

En el siguiente fragmento se ven la primera nota de cada frase que desciende por segundas y las notas agregadas en el bajo.

Edición para violín

7

Transcripción de Manuel barrueco

El bajo muestra una progresión de cuartas.  
la → re → sol → do

Otros ejemplo pero ahora de la parte A´

55

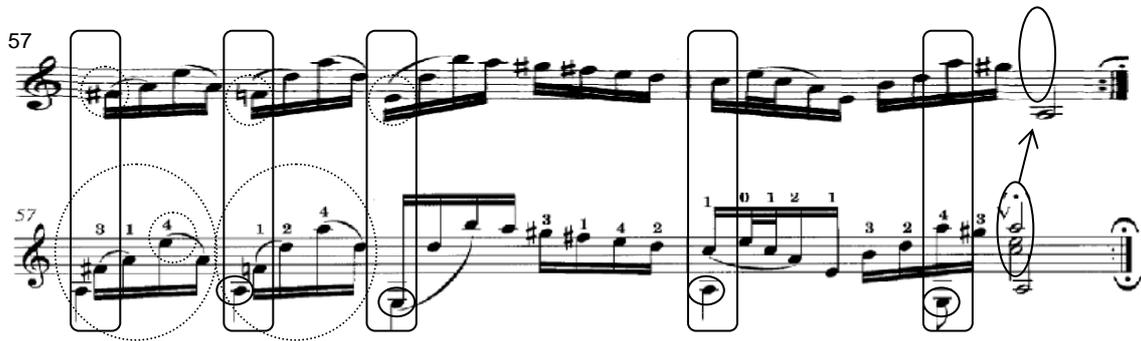
Coda

En el siguiente ejemplo, hacia el compás 55, pide una escala cromática en la voz aguda, muestra también un pedal de la en el bajo y células motívicas en forma de progresión descendente, con un final femenino en tónica.

55

57

A continuación muestro el mismo ejemplo comparado con el anterior para ver las notas agregadas.



Hay dos partes similares en las dos secciones, como se ve en el siguiente cuadro.

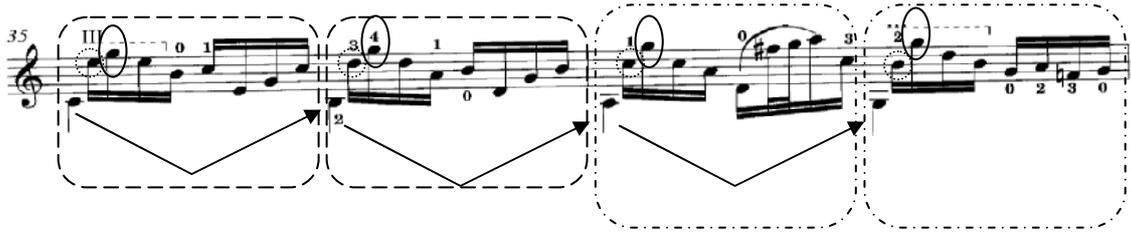
| PARTES | COMPASES |
|--------|----------|
| A      | 1 AL 8   |
| A'     | 25 AL 34 |

En el siguiente ejemplo, presento fragmentos de las partes A y A'.

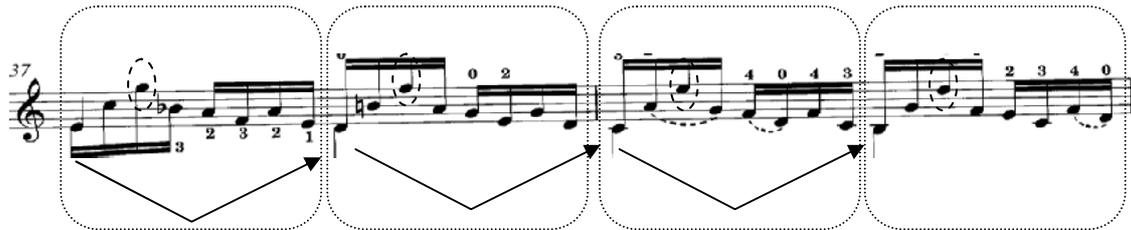
Inicio de la parte A (en la menor)

Inicio de la parte A' (en la dominante mi menor)

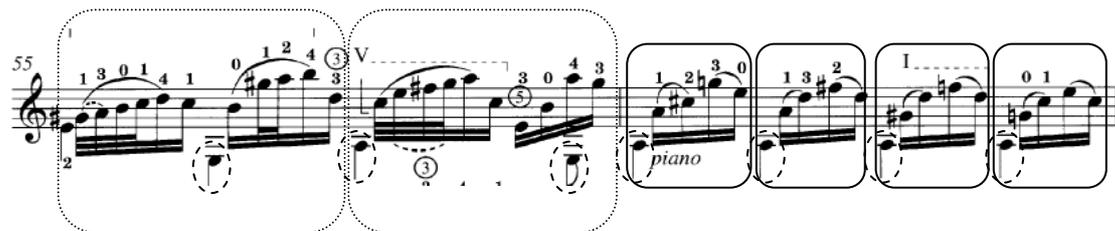
A partir del compás 35 y hasta el final, usa diferentes recursos ornamentales, y hacia el final, la coda está construida por progresiones. En el siguiente ejemplo, en el compás 35, pide una progresión descendente, con un pedal de sol en la nota más alta, y en el bajo una escala descendente.



Aquí termina el pedal de sol, y cambia al tercer 16vo, también pide una progresión descendente.



Hacia el final la coda formada con un pedal en el bajo que alterna las notas fundamental y quinta del acorde de tónica, y en la voz aguda motivos en forma de progresión.



Por concluir el descenso con un acorde de tónica.



## 1.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Ya en el análisis de la obra, señalé algunos aspectos acerca de la diferencia sonora entre el violín y la guitarra y los cambios que utilicé en la transcripción, como notas octavadas y notas reales agregadas hacia los sonidos graves. Tales cambios conllevan a una interpretación única en la guitarra, por ejemplo en los acordes tocados en la guitarra se pueden sonar las notas y hacer presente su duración real ya sea utilizando un plaque o quebrándolos, que a diferencia del violín el valor de las notas se corta por la disposición convexa del diapasón.

Es importante entender el manejo de la tonalidad en el periodo barroco, así como las consonancias o disonancias que se generan y el reconocimiento de atracción del lugar que ocupa cada nota dentro de ésta, para tener la posibilidad de sentir las tensiones y relajamientos y así conducir el fraseo. La polifonía que está implícita en los 4 movimientos se muestra una vez que se llega a obtener un tempo ágil y constante.

Para realizar una buena ejecución se tiene que considerar la afinación, redonda y completa, fácil y fluyente, variada en timbre y dinámica y, lo más importante, expresiva y apropiada para cada *affetto*<sup>20</sup> que allí se encuentre. Los escritores y músicos del Barroco incipiente, en su creencia de que el verdadero fin de la música es conmover el alma, sostenían que los comportamientos de las vibraciones en consonancias y disonancias operaban a través del cuerpo sobre la mente y el alma, variando el resultado según la mezcla, diferente en cada persona, de los cuatro temperamentos (flemático, sanguíneo, colérico y melancólico). En la música vocal y teatral, el *affetto*, un estado ideal emocional o moral, tal como el dolor, el coraje, o la tranquilidad, tienen su explicación en las propias palabras y en la situación dramática; de la misma manera la música instrumental debería conmover a los oyentes, aun sin la ayuda de las palabras.

La disciplina de la retórica requiere orden y proporción. En el siglo XVIII el balance, la simetría y la justa proporción eran muy cultivadas tanto por los arquitectos como por los compositores. Una sección de un movimiento de sonata se puede considerar como una parte de una edificación, o la estrofa de una oda o el párrafo de un ensayo. De la misma forma, una frase musical completa equivale a una frase del discurso, y los grupos de dos o tres notas (igual a sílabas) equivalen a las palabras que conforman la frase. De ahí sugiero ver con claridad lo que constituye la verdadera frase musical y a no enlazar pasajes que contengan más de una frase, y separarlos.

Es esencial que se reconozca y se aprecie la función de las convenciones, a través de las cuales se establece la comunicación en el período Barroco. Un poco de familiaridad con la música vocal, especialmente la de Bach, puede hacer que la sonata se toque con más significado. Es también

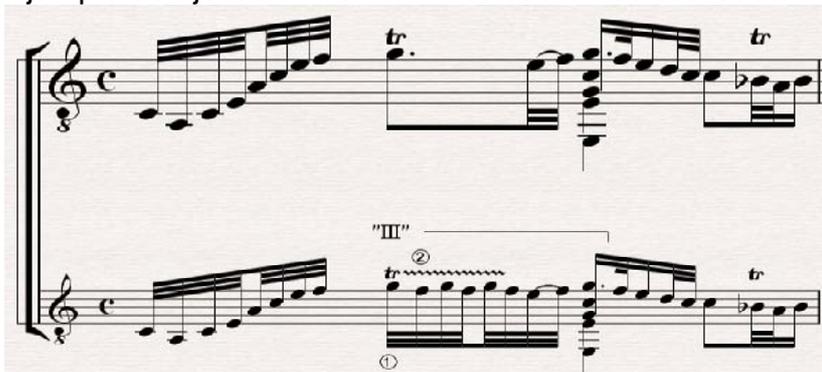
---

<sup>20</sup> Teoría barroca de los "affetti" o afectos humanos: dice que la música puede transmitir sentimientos y afectar al alma del oyente, a modo de catarsis o de estímulo, con afectos de alegría, quietud o tristeza. Y la vía más efectiva para lograr estos objetivos es la aplicación de la "ley del contraste".

de gran utilidad, antes de tocar una sonata (o tocándola la primera vez para conocerla), dejar trabajar la imaginación y pensar en palabras o frases explicativas que puedan caracterizar cada movimiento, o también la sonata en su totalidad, si es que el compositor se ha propuesto una unidad en el afecto. El intérprete debería luego esforzarse en buscar las dinámicas, los fraseos, la velocidad, la articulación, la ornamentación y la presentación final para aclarar sus intenciones al público.

Con relación a los ornamentos, como su nombre lo indica, deben ser un adorno que no distraiga la atención del motivo melódico o frase en el cual se encuentre. La ornamentación de pasajes veloces pocas veces distingue el trino del mordente. Cuando mucho, el trino puede ser considerado como un doble mordente. Algunos ornamentos los concebí como son resueltos al violín; los trinos los interpreto en una sola cuerda, pero expongo algunos con un recurso guitarrístico en donde ocupo dos cuerdas en forma de campanella.<sup>21</sup>

Ejemplo de ejecución de los trinos sobre dos cuerdas de la guitarra:



"I" el I romano entre comillas indica que es una barra en el tercer traste, sin colocar toda la barra, solo se coloca la tercera falange del dedo índice sobre la primera cuerda, así se economiza el movimiento del dedo uno.

Algunas resoluciones que hago:

Resuelve directamente en la nota superior.



Resuelve en la superior tras un adorno inferior.



Resuelve en la superior con una anticipación.



<sup>21</sup> Efecto para resolver ornamentos combinando varias cuerdas. Utilizado comúnmente en la guitarra barroca.

## Grave

Al final, omito la coda que sugiere Manuel Barrueco.<sup>22</sup>

Recomiendo mantener la parte original para violín de ésta obra, la segunda mitad del compás 22. Y el trino en la nota re# realizarlo en la misma cuerda.

Y octavar la nota mi 4 a mi 3 en el compás 23.

## Fuga

Cada compás presenta pregunta-respuesta entre las diferentes voces, no solo en la exposición o reexposición. Caso similar se encuentra en los contrasujetos y los episodios. Los cuatro movimientos presentan material con los mismos principios. Propongo utilizar elementos de dinámica para variar el discurso como muestro en el siguiente ejemplo:

<sup>22</sup> Así aparece en la versión para clave.

## Allegro

Articular con dedos i, m, i, m, etc. De la mano izquierda los treintaidosavos que presenta hacia el compás 17 y usar el modelo en los compases 27, 28 de la parte A', pensar en la primera nota de cada dieciseisavo, y en la escala de "la" ascendente que se forma, aplicar también un crescendo.

The image shows a musical score on a single staff in treble clef, starting at measure 16. The notation consists of a series of sixteenth notes. The first four measures (16-19) show a rhythmic pattern of eighth notes beamed in pairs. From measure 20 onwards, the notes become sixteenth notes. The last four measures (23-26) are grouped by large, overlapping circles, indicating a specific articulation or fingering exercise. Below the staff, there are two lines that form a wedge shape, widening from left to right, with an arrow pointing to the right, representing a crescendo. The first line is solid, and the second line is dashed.

### 2.1 Contexto histórico

#### INDEPENDENCIA DE ESPAÑA

La Guerra de la Independencia española contra la dominación francesa fue una guerra popular y de liberación nacional que dio inicio el 2 de mayo de 1808 y concluyó el 4 de mayo de 1814. Participaron, Inglaterra, Portugal y España, en contra de Francia.

El Antiguo Régimen había entrado en decadencia. Las ideas de la ilustración francesas se extendieron de Francia a Europa y las Colonias. Napoleón, triunfante en Europa, fijó su codiciosa mirada sobre España, obligando al rey español Carlos IV, a ser su aliado en la conquista de Portugal, pretexto que utilizó el ambicioso Emperador para invadir la Península.

Los reyes Carlos IV y Fernando VII, fueron convocados por Napoleón en Bayona<sup>23</sup>, y obligados a abdicar y José I Bonaparte, fue nombrado rey de España. Napoleón falló en los cálculos ya que consideró que los españoles, iban a aceptar de buena esperanza esta situación, y que el pueblo permanecería pasivo frente a la revolución. Sin embargo la reacción del pueblo en Madrid fue contraria, se levantó por voluntad propia, sin ninguna organización, en contra de la invasión, y de igual forma las otras provincias imitaron la misma situación.

España permaneció sin gobierno, y buena parte de su territorio estuvo ocupada por militares. Solo contaba con los capitanes generales de Zaragoza, José de Rebolledo Palafox<sup>24</sup>, y de Valladolid, Gregorio García de la Cuesta<sup>25</sup>.

Ante la invasión francesa, en los españoles prevalecieron dos posturas:

Los afrancesados; quienes constituyeron una minoría de intelectuales, altos funcionarios y nobles, aceptaron al nuevo monarca porque pensaban que así evitarían la guerra y que un poder fuerte frenaría los excesos revolucionarios.

Y el frente patriótico: grupo que estaba constituido por diversas posturas ideológicas; los Ilustrados, que a su vez se dividían en los Jovellanos y Floridablanca, quienes deseaban la vuelta del rey para continuar las reformas, y los Liberales, que aspiraban a que la guerra permitiese hacer una revolución que transformase el Antiguo Régimen.

---

<sup>23</sup> Bayona (en gallego y oficialmente *Baiona*) es un municipio situado en la parte meridional del Área Metropolitana de Vigo (provincia de Pontevedra), en el noroeste de España.

<sup>24</sup> José de Rebolledo Palafox fue nombrado capitán general de Aragón en los primeros momentos de la guerra de la Independencia española

<sup>25</sup> Militar y político español que participó en la guerra contra Francia (1793-1795), en la que alcanzó el grado de mariscal de campo, también fue presidente del Consejo de Castilla, fue destituido por Godoy (1801) y desterrado a Santander.

La guerra se dividió en tres fases:

La primera fase de la contienda tuvo lugar de Junio a Octubre de 1808, y se caracterizó por la victoria española en Bailén, dirigida por Francisco Javier Castaños<sup>26</sup>, donde se iniciaron las campañas de 1809; las tropas españolas y sus aliadas luso-británicas, fueron derrotadas por Napoleón Bonaparte, motivo por el cual se le reconoció con la fama de imbatible.

La segunda Fase duró de 1811 a 1812, donde tuvo lugar una guerra de desgaste, Napoleón se vio obligado a sacar tropas de España para hacer frente al ejército ruso. En este periodo el general británico Arthur Colley Wellesle, consiguió los primeros éxitos en Salamanca y Arapiles (junio-julio de 1812), y José I, se vio obligado a abandonar Madrid.

La última fase comprendió los años 1813 y 1814. Los franceses conservaban un Ejército de 100.000 hombres y los españoles contaban con 130.000 hombres más los 70.000 de los ejércitos anglo-portugueses mandados por Wellington.

En 1810, los franceses llevaron a cabo un doble esfuerzo para acabar con la contienda española, sin embargo, solo obtuvieron un doble fracaso, ya que no pudieron tomar Cádiz (sede de las Cortes) ni tampoco Lisboa, la capital portuguesa.

En la primavera de 1813, José I fijó la corte en Valladolid, tuvo que retirarse ante el ejército aliado que avanzaba por el valle del Duero, los franceses fueron derrotados en Victoria, Pamplona, San Marcial y San Sebastián, por tanto las tropas aliadas anglo-españolas consiguieron penetrar en territorio francés, llegando a Tarbes y Toulouse en marzo y abril de 1814.

### Consecuencias de la guerra

La Guerra de la Independencia fue terrible para España, generó miles de muertos y heridos, las destrucciones fueron enormes y causaron hambre, epidemias, la ruina de la agricultura y la ganadería, la paralización del comercio y de la industria, y el aumento de la enorme deuda estatal

### La Ilustración y el Despotismo Ilustrado

En la cultura Europea del siglo XVIII, llamado "Siglo de las Luces", se desarrolló una nueva filosofía. Durante el siglo XVIII, Europa experimentó un gran auge económico que estuvo ligado a los avances técnicos y a la

---

<sup>26</sup> Reconocido político y militar español durante las Guerras Revolucionarias Francesas y la Guerra de la Independencia Española. Jefe de estado como presidente del consejo de regencia entre 1810 y 1813 de la España libre de los franceses.

expansión colonial. En España, este desarrollo se produjo con la llegada de la Casa de Borbón<sup>27</sup>, instaurada en 1700.

La Ilustración fue un movimiento ideológico caracterizado por la búsqueda del predominio de la razón, del intelecto. Y por medio del análisis poder llegar a conocer la verdad de las cosas. Esta idea provocó el auge del experimentalismo de las ciencias. Los avances logrados y el progreso pretendían que la vida fuera mejor y la sociedad mejorara. Será muy importante la publicación en Francia de la "Enciclopedia" de Diderot y D'Alambert, influenciados por la filosofía del s. XVII (Bacon, Descartes). Los grandes pensadores europeos de la época fueron Voltaire y Rousseau.

El Despotismo Ilustrado fue una forma de gobernar que buscaba el bienestar y la cultura. Los monarcas reformistas (Carlos III en España, Federico II de Prusia, José II de Austria), con su poder absoluto, pretendieron llevar a cabo todo tipo de mejoras dentro de sus territorios "Todo para el pueblo pero sin el pueblo". Política y socialmente esta etapa supuso un desplazamiento de la aristocracia por la clase media y presentó la revolución industrial y capitalista. Por lo que respecta al arte, se trató de resucitar con nuevos acentos los ideales de la Grecia y Roma antiguas, que ya habían caracterizado el Renacimiento. El Clasicismo supuso una violenta reacción al complejo y enortijado Barroco, basado en el estudio de los tratados clásicos y en la imitación del arte griego y romano. El reposo, el equilibrio y la proporción formal, así como la austeridad y la sencillez, se opusieron a la exageración y la ornamentación barrocas.

Este estilo fue caracterizado por la evolución hacia una música equilibrada entre estructura y melodía. Entre sus principales representantes se encuentran Franz Joseph Haydn<sup>28</sup> y Wolfgang Amadeus Mozart<sup>29</sup>. Los compositores de esta época buscaron un arte equilibrado y dominado por la lógica; su música se caracterizó por la elegancia, la naturalidad y una estudiada sencillez, así como por el orden y la claridad de las ideas, que generó una simplificación general de estructuras y técnicas.

El género que dominó en este periodo fue la sonata, forma instrumental surgida en el Barroco, que se convirtió durante el Clasicismo en el principal modelo de composición. Inicialmente predominaron las formas de tres movimientos, pero a medida que aumentaban tanto su complejidad como duración se popularizaron las de cuatro movimientos. La Sonata a dos temas, forma del primer movimiento, surgió a finales del siglo XVIII, al tiempo que

---

<sup>27</sup> La Casa de Borbón (en francés: *Bourbon*, en italiano *Borbone*) es una importante Casa Real de origen navarro-francés y la actual casa reinante en el Reino de España, y en el Gran Ducado de Luxemburgo. Gobernaron primero en Navarra y Francia, pero para el siglo XVIII los miembros de la Casa de Borbón llegaron a los tronos de España y de gran parte de Italia, destacando el Reino de las Dos Sicilias, además de varios pequeños ducados y condados.

<sup>28</sup> Fue un compositor austriaco de música clásica. Es uno de los máximos representantes del periodo clasicista, además de ser conocido como el "Padre de la sinfonía" y el "Padre del cuarteto de cuerda" gracias a sus importantes contribuciones a ambos géneros.

<sup>29</sup> Fue un compositor y pianista austriaco, maestro del Clasicismo, considerado como uno de los músicos más influyentes y destacados de la historia.

desapareció el bajo continuo y se instauraron las premisas del arte clásico. Con esta forma musical Fernando Sor compuso las dos sonatas de un tiempo el opus 14 y 15, y las de varios movimientos opus 22 y 25.

El abandono del bajo continuo se debió a múltiples razones, la principal fue, sin duda, el desarrollo de una armonía cada vez más rica, que, al necesitar numeraciones complejas, se convirtió a la improvisación en una tarea delicadísima, el arte se volvió cada vez más personal, y la obra no podía ser ofrecida a medias, ni tampoco deformada en momento de su ejecución.

Durante el clasicismo también se produjo un movimiento de reforma de la ópera seria, que redujo la importancia del aria incrementó los valores dramáticos de los recitativos acompañados y de los coros.

En las obras de Sor se puede encontrar la ópera titulada el Telémaco en la isla de Calipso. Otras formas musicales de importancia fueron: Sinfonía, Concierto, Tema con variaciones, Cuarteto de cuerdas y quinteto de alientos.

## La Folia

Danza popular española de origen portugués, se desarrolló hacia el final de la Edad Media en la Península Ibérica, y fue un elemento esencial de los repertorios instrumentales portugués y español de los siglos XVII y XVIII. El nombre de "Folia" es de origen ibérico y se refiere a una danza de la fertilidad, de finales del siglo XV. La primera vez que el nombre aparece en un texto literario es en la obra titulada "El Auto de la Sibila Cassandra" del dramaturgo portugués Gil Vicente<sup>30</sup>, se adaptó a las músicas danzadas propias de los ambientes cortesanos, adquiriendo un carácter netamente distinto al de los ambientes que la habían visto nacer. Ahí radica parte de la clave para entender la significación de la folía como tema musical extendido por toda Europa; la melodía y las posibilidades que ofrecía para la improvisación, serían elementos básicos para que la desarrollaran los músicos del barroco.

Originariamente, la folía era un baile nacido en los ambientes populares de la Castilla de fines del siglo XVI. Sebastián de Covarrubias y Orozco<sup>31</sup>, en su Diccionario Tesoro de la lengua castellana, publicado en 1611, habla de la folía señalando que:

“Es una çierta dança portuguesa, de mucho ruido por que ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos”

Hay un antes y un después en la trayectoria histórica de la folia en los reinos hispanos. Antes de la mitad del siglo XVII, tuvo un carácter festivo inusitado, aunque interpretada en instrumentos de cuerdas (arpas, guitarras, violas y violines) y recogida en repertorios cercanos a la música cortesana, seguía ostentando tintes populares. Ejemplos de lo que podía ser una folía “antigua” se encuentran en las glosas, agrupadas bajo el nombre de Recercadas para Tenores, que Diego Ortiz Toledano<sup>32</sup> compuso y recogió en su tratado de glosas publicado en 1553. Posteriormente, otra folia se generó con la primera publicación en 1672, cuando Jean-Baptiste Lully tomó la Folía tradicional y la incluyó en sus suites, disminuyó el ritmo para adecuarlo al gusto de Versalles, y la renombró como “Folies d’Espagne”; limitándola a una melodía sencilla de 16 compases. Se caracterizaba básicamente por su compás ternario, y fácil acompañamiento instrumental.

Mientras que en territorios peninsulares era conocida sencillamente como la folía y hacía referencia directa a un baile además de ser un aire instrumental sobre el que se componían diferencias y glosas, en países

---

<sup>30</sup> Gil Vicente (1465-1536) fue el primer gran dramaturgo portugués, más allá de poeta de renombre. En cuanto hombre de teatro, desempeñó las tareas de músico, actor y director. Es considerado frecuentemente, de una forma general, el padre del teatro portugués, y también del teatro español, ya que también escribió en castellano

<sup>31</sup> Sebastián de Covarrubias y Orozco (Toledo, 1539 - 1613), lexicógrafo, criptógrafo, capellán del rey Felipe II, canónigo de la catedral de Cuenca y escritor español.

<sup>32</sup> Diego Ortiz (1510 –1570) fue un compositor, violagambista y teórico musical español de la época renacentista.

vecinos, Italia y Francia principalmente, adoptó la terminación –de España, para diferenciar de otros bailes de corte similar conocidos y de gran popularidad.

El hipnotismo que este peculiar tema musical ha ejercido a lo largo de casi cuatro siglos, se ve realizado en obras de las más diversas índoles y por múltiples compositores, como:

Alkan, Boccherini, Busoni, Cherubini, Corelli, Geminiani, Gerhard, Giuliani, Grieg, Henze, Kagel, Liszt, el ya citado Lully, Malipiero, Marais, Martín y Coll, Paganini, Pepusch, Philidor, Ponce, Rajmáninov, Reicha, Rodrigo, Salieri, Gaspar Sanz, Alessandro Scarlatti, Sor, Tangerine Dream, Vangelis, Veracini y Vivaldi.

Ejemplos del tema en orden cronológico.

Lully, Jean Baptiste (1632-1687)

Las Folias de España (LWV 48), (1672).

Musical score for Lully's 'Las Folias de España'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The second system has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the 'Folia' theme.

Sanz, Gaspar (1640-1710)

Folías (1675), tema y 3 variaciones.

Musical score for Sanz's 'Folías'. It consists of three systems of staves. Each system has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of the 'Folia' theme.

Corelli, Arcangelo (1653-1713)

Violín Sonata in d menor La Folía Opus 5 no.12 (1700): tema y 23 variaciones, arreglo para violín y bajo continuo.

Marais, Marin (1656-1728)

Las folias España (1701): tema y 31 variaciones.

Giuliani, Mauro (1781-1829)

VI Variazioni sul tema della Follia di Spagna, Op. 45 (1814): tema y 6v variaciones.

Salieri, Antonio (1750-1825)  
La Folia de España (1815) 26 variaciones

The image shows the first three systems of a musical score for 'La Folia de España' by Antonio Salieri. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first system begins with the instruction 'dolce' in the left hand. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages involving triplets and slurs. The first system is marked 'dolce' and includes a long slur over the bass line. The second and third systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

Anónimo para salterio solo (manuscrito 1764, Barcelona)  
'Folías de España': tema y 10 variaciones.

The image shows the first two systems of a musical score for 'Folías de España' by an anonymous composer. The score is written for a single psaltery (salterio solo) in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F-sharp). The first system is a single staff with a treble clef, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second system is also a single staff with a treble clef, showing two different variations of the theme, labeled '1' and '2'. The variations are marked with first and second endings. The music is highly rhythmic and technically demanding.

## 2.2 Aspectos biográficos

**Joseph Fernando Sors y Montadas**<sup>33</sup> nació el 13 de febrero de 1778 en Barcelona, España, fue conocido también por su nombre catalán “Ferran”, descendía de un linaje de soldados; queriendo continuar la tradición, se apartó de ella cuando su padre le introdujo en la ópera italiana ya que estaban claros que sus dotes musicales y requerían cuidados. Durante su niñez, fue internado en la escuela de niños cantores del célebre Monasterio de Montserrat<sup>34</sup>, donde tuvo contacto con diversos instrumentos y composiciones musicales, allí se encontró con la música de Haydn y de otros maestros de fuera de España; también fue ahí donde comenzó a escribir sus primeras piezas para guitarra, pero tras la muerte de su padre se vio obligado a interrumpir su formación, debido a que su madre no contaba con los recursos necesarios para seguir financiando sus estudios.

A la edad de 17 años compuso su primera ópera titulada Telémaco en la isla de Calipso, que se estrenó con éxito en el Teatro de Santa Cruz, Barcelona; tras su éxito se trasladó a Madrid, donde escribió sinfonías y cuartetos, alcanzó el éxito como operista y también como guitarrista.

En 1799 se trasladó a Madrid donde se puso al servicio de la duquesa de Alba<sup>35</sup> y del duque de Medinaceli<sup>36</sup>, donde realizó actividades como músico y administrador de sus bienes, lo que le permitió realizar numerosos viajes.

Su formación militar y patriotismo hicieron que formara parte en la “guerra de la Independencia española de 1808”, y durante la invasión francesa escribió música nacionalista para la guitarra, acompañada por líricas patrióticas. Ya derrotado el ejército español, Sor aceptó un puesto administrativo, bajo la monarquía de José Bonaparte<sup>37</sup>, tras la expulsión de los franceses en 1813. Sor junto con diversos artistas y aristócratas, que habían simpatizado con los franceses, abandonaron España por miedo a las represalias. Se fue a París, y nunca volvió a su país de origen. Ahí, hizo amistad con muchos músicos, entre ellos, el también guitarrista español

---

<sup>33</sup> Fuente del Centro de investigación y documentación de la Guitarra Clásica en Cataluña.

<sup>34</sup> La Escolanía de Montserrat, Es uno de los coros de niños cantores más antiguos de Europa. Hay documentos del siglo XIV que testimonian su existencia como institución de carácter religioso y musical. Entre sus miembros han surgido maestros de capilla e instrumentistas, además de conocidos compositores y profesores de música. La actividad de la Escolanía ha permitido que algunos monjes del monasterio se sigan dedicando a la creación, formación y producción musical.

<sup>35</sup> La Casa de los Duques de Alba de Tormes (o *Casa de Alba*) es una familia noble española, cuyos orígenes se remontan a la nobleza castellana del siglo XIV. La casa ducal debe su nombre al Ducado de Alba de Tormes, que está en posesión de la misma.

<sup>36</sup> La Casa de Medinaceli es una casa nobiliaria española originaria de la Corona de Castilla, cuyo nombre proviene del Condado de Medinaceli, título nobiliario hereditario que Enrique II concedió a Bernardo de Bearn, hijo bastardo de Gastón Febus (Conde de Foix) y nieto de Leonor de Cominges, y esposo de Isabel de la Cerda Pérez de Guzmán, bisnieta de Fernando de la Cerda, Infante de Castilla

<sup>37</sup> Napoleón I Bonaparte (1769-1821), emperador de los franceses (1804-1815) que consolidó e instituyó muchas de las reformas de la Revolución Francesa. Asimismo, fue uno de los más grandes militares de todos los tiempos, conquistó la mayor parte de Europa e intentó modernizar las naciones en las que gobernó.

Dionisio Aguado<sup>38</sup>, convivieron juntos durante un tiempo; Sor compuso un dueto para los dos (Op.41, Les Deux Amis) "Los dos amigos" en el que una parte estuvo marcada "Sor" y la otra "Aguado".

Durante 1915, logro tener gran éxito por su capacidad para tocar la guitarra, así como por la composición de operas y ballets, motivo por el cual en todas las capitales del continente europeo comienzo a conocerse por el sobrenombre del 'Paganini de la guitarra. Estuvo en Inglaterra en 1815 donde fue reconocido como compositor de óperas y ballets. Hacia 1823 viajó a Rusia donde escribió y presentó exitosamente el ballet Hércules y Onfalia con motivo de la coronación del zar Nicolás I.

En 1827, decidió vivir en Paris el resto de su vida y durante este tiempo compuso muchas de sus mejores obras, entre estas se encuentra el método para guitarra, publicado en 1830 y traducido a varios idiomas.

Su última obra fue una misa en honor a su hija, que fallece en 1837, dando inicio en una seria depresión al ya enfermo Sor, y murió míseramente en 1839.

Nos ha legado una obra que figura al lado de aquella de los grandes maestros de la música. Como todos los compositores de su época, Sor sintió la influencia de Mozart, a pesar de lo cual, su obra encierra gran personalidad. En la literatura guitarrística, él representa esa época de oro que se llamó clasicismo y también en muchas de sus páginas, por sus sentimientos, se observa ese romanticismo que acompaña la transición de una época.

Su obra consta de 60 Opus para guitarra sola, entre los cuales están 14 obras con el título de Fantasías, Solo Sonatas, variaciones, danzas, y varios otros tipos de música para guitarra. Son relevantes sus series de estudios para guitarra contenidos en los Opus 6, 29, 31, 35 y 60. Sus últimas obras son para dúos de guitarra, como el Opus 62 Divertissement y el Opus 63 Souvenir de Rusia. Sor también compuso una serie de piezas para guitarra y voz o acompañamiento de piano, denominadas Seguidillas.

#### Óperas

|                                       |
|---------------------------------------|
| Telémaco en la isla de Calipso (1797) |
| Don Trastullo                         |

#### Ballets

|                            |
|----------------------------|
| La feria de Esmirna (1821) |
| El señor generoso (1821)   |
| Cendrillon (1822)          |
| El amante pintor (1823)    |
| Hércules y Onfalia (1826)  |
| El siciliano (1827)        |
| Hassan y el califa (1828)  |

<sup>38</sup> Dionisio Aguado es conocido principalmente como autor de un método para guitarra que contiene numerosos estudios. Fue un profundo estudioso, dedicando muchos años al estudio de la guitarra, tanto en el aspecto musical como en el estructural.

## Música vocal

|                          |
|--------------------------|
| 25 Boleros o seguidillas |
|--------------------------|

|          |
|----------|
| 33 Arias |
|----------|

## Música orquestal

|             |
|-------------|
| 2 Sinfonías |
|-------------|

|                       |
|-----------------------|
| Concierto para violín |
|-----------------------|

## Música de cámara

|                       |
|-----------------------|
| 3 Cuartetos de cuerda |
|-----------------------|

|                              |
|------------------------------|
| Tríos de cuerda con guitarra |
|------------------------------|

## Obras para guitarra

|                                       |
|---------------------------------------|
| 30 Divertimentos Op. 1, 2, 8, 13 y 23 |
|---------------------------------------|

|                                       |
|---------------------------------------|
| Variaciones Op. 3, 9, 11, 15, 16 y 20 |
|---------------------------------------|

|                                   |
|-----------------------------------|
| 5 Fantasías Op. 4, 7, 10, 12 y 21 |
|-----------------------------------|

|                     |
|---------------------|
| 6 Piezas breves Op. |
|---------------------|

|                   |
|-------------------|
| 12 Estudios Op. 6 |
|-------------------|

|                    |
|--------------------|
| 12 Minuetos Op. 11 |
|--------------------|

|                  |
|------------------|
| Gran solo Op. 14 |
|------------------|

|                       |
|-----------------------|
| 2 Sonatas Op. 15 y 22 |
|-----------------------|

|                  |
|------------------|
| 12 Valses Op. 17 |
|------------------|

|   |
|---|
| Variaciones sobre La flauta mágica (Mozart) Op. 9 |
|---|

|                        |
|------------------------|
| 8 piezas breves Op. 24 |
|------------------------|

|               |
|---------------|
| Sonata Op. 25 |
|---------------|

|                             |
|-----------------------------|
| Variaciones Op. 26, 27 y 28 |
|-----------------------------|

|                    |
|--------------------|
| 12 Estudios Op. 29 |
|--------------------|

|   |
|---|
| 6 Fantasías Op. 30, 46, 52, 56, 58, 59 y 97 |
|---|

|  |
|--|
| Estudios Op. 31, Op. 31 nº 20, 35, 44 y 60 |
|--|

|                                      |
|--------------------------------------|
| 24 Piezas breves Op. 32, 42, 45 y 47 |
|--------------------------------------|

|                               |
|-------------------------------|
| 6 Piezas de salón Op. 33 y 36 |
|-------------------------------|

|                       |
|-----------------------|
| 12 Valses Op. 51 y 57 |
|-----------------------|

|                    |
|--------------------|
| Variaciones Op. 40 |
|--------------------|

|                 |
|-----------------|
| Serenata Op. 37 |
|-----------------|

|                    |
|--------------------|
| 6 Bagatelas Op. 43 |
|--------------------|

|                 |
|-----------------|
| 6 Piezas Op. 48 |
|-----------------|

|                 |
|-----------------|
| Capricho Op. 50 |
|-----------------|

|   |
|---|
| Duetos Op. 34, 38, 39, 41 "Les deux amis", 44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 61, 62 y 63. |
|---|

|  |
|--|
| Seis aires escogidos de la opera la flauta mágica Op. 19 |
|--|

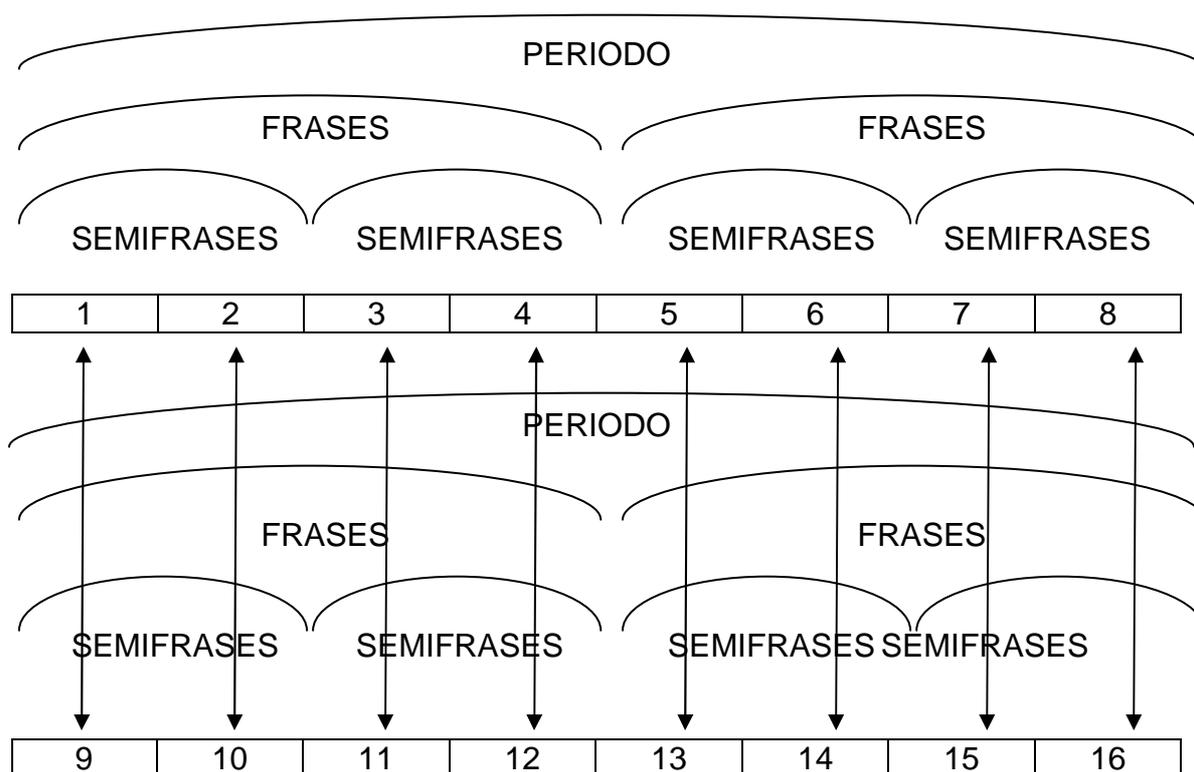
### 2.3 Análisis de la obra

En términos generales, son variaciones ornamentales, ya que la modificación de las variaciones se encuentra en la ornamentación (bordados, notas de paso, apoyaturas, rítmica, etc.), y también, se llaman estrictas, por que mantiene en su mayoría, la misma estructura armónica, las mismas cadencias y los puntos de apoyo. Toda la obra esta en mi menor; el tema como las variaciones tienen el mismo número de compases y en su mayoría, la misma estructura armónica; además, las variaciones al igual que el tema, utilizan la misma simetría es su estructura.

Se expone un tema que tiene 16 compases como estructura básica, esta dividida en 2 periodos de 8 compases, conformando una forma binaria simple. Y cuatro variaciones.

|                 |               |          |                |          |
|-----------------|---------------|----------|----------------|----------|
| <b>PARTES</b>   | <b>A</b>      |          | <b>A'</b>      |          |
| <b>GRADOS</b>   | <b>I</b>      | <b>V</b> | <b>I</b>       | <b>I</b> |
| <b>COMPASES</b> | <b>1 al 8</b> |          | <b>9 al 16</b> |          |

Las frases están construidas cada 4 compases, como se presenta a continuación:



Hay una relación entre números de compases pares y impares, donde los 1 y 3 son similares, el 2 y 4 tiene una variante donde el compás 4 se va una quinta arriba y entre el 5 y 7 son iguales; y otra más entre los dos periodos que corresponden 1 y 9, 2 y 10, etc.

La parte A' es muy parecida a la parte A como se ve a continuación.

Tema

Parte A

Musical notation for the first part of the theme, labeled 'Parte A'. It consists of two staves of music in G major and 3/4 time. The first staff contains measures 1 through 4, and the second staff contains measures 5 through 8. Each measure is enclosed in a rounded rectangular box. Measures 1, 3, 5, and 7 are solid boxes, while measures 2, 4, 6, and 8 are dotted boxes. Arrows indicate fingerings: measure 1 (0, 4, 4), measure 2 (1, 2, 0), measure 3 (4, 4, 4), measure 4 (3, 2, 1), measure 5 (4, 4, 4), measure 6 (2, 4), measure 7 (4, 4, 4), and measure 8 (1, 2, 2). Large curved lines above the staves group measures (1-2-3-4) and (5-6-7-8). Vertical dashed arrows connect the boxes between the two staves.

Parte A'

Musical notation for the second part of the theme, labeled 'Parte A\''. It consists of two staves of music in G major and 3/4 time. The first staff contains measures 9 through 12, and the second staff contains measures 13 through 16. Each measure is enclosed in a rounded rectangular box. Measures 9, 10, 11, and 12 are solid boxes, while measures 13, 14, 15, and 16 are dotted boxes. Arrows indicate fingerings: measure 9 (4, 4, 4), measure 10 (1, 2, 0), measure 11 (3, 5, 4), measure 12 (1, 2, 2), measure 13 (4, 4, 4), measure 14 (2, 4), measure 15 (4, 4, 4), and measure 16 (1, 2, 2). Large curved lines above the staves group measures (9-10-11-12) and (13-14-15-16). Vertical dashed arrows connect the boxes between the two staves.

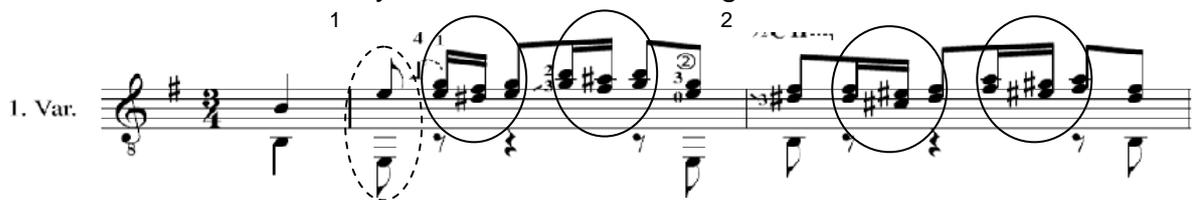
A continuación presento algunos fragmentos del tema y las cuatro variaciones, para comparar y analizar su incremento o transformación de los elementos que las componen.

Las cuatro variaciones comienzan en la dominante, y en anacrusa.

El tema, casi en su mayoría, está conformado por acordes en un cuarto.



La primera variación, presenta bordados cromáticos en terceras, con figuras rítmicas de dieciseisavos y octavos en las notas agudas.



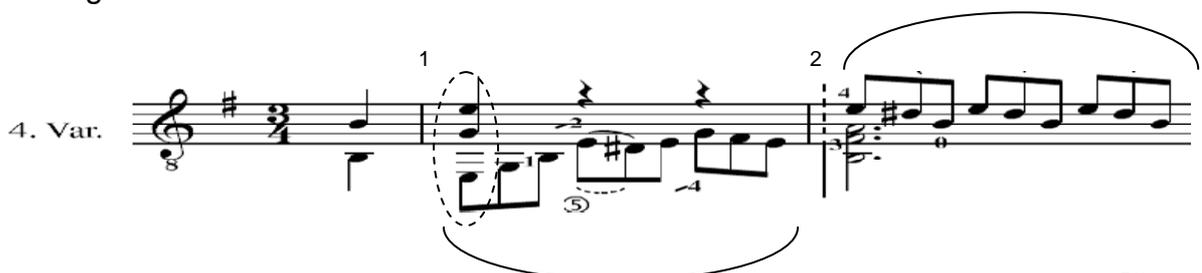
En este caso, pide terceras pero ahora en los bajos, estas a su vez, forman fragmentos escalísticos y como consecuencia aparecen notas de paso; en las notas agudas a manera de respuesta al bajo, pide también fragmentos de escala. Utiliza octavos como figura rítmica constante.



La tercera variación, es una mezcla de elementos rítmicos melódicos de las variaciones anteriores; pide por compas, terceras en el bajo que se mantienen en forma de pedal y tiene elementos rítmicos en las notas agudas de la primera variación, pero en esta ocasión forma fragmentos de escalas, y mantiene el canto.



En esta última variación, el modelo rítmico que pide, son tresillos de octavos; en el bajo, en ocasiones son acordes arpegiados, en otras, bordados a las notas reales del acorde que se alternan en forma de pregunta respuesta con la voz aguda.



## 2.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Para entender el fraseo en las folias, el tema debe estudiarse aislando las voces que lo integran, localizar las entradas y resoluciones armónicas de los diferentes motivos, porque las variaciones presentan en su mayoría, fragmentos de éstos. Se tiene que pensar en el tema durante la ejecución de las variaciones. Propongo revisar el esquema que exhibo en el análisis donde se ve las sugerencias de fraseo.

En los bordados que presenta el inicio de la Variación 1, mantener el dedo índice como cuando es utilizado en la cejilla, aunque solamente este presionando la primera cuerda la base (tercer falange) y desplazarlo sobre el diapasón según sea necesario, para no subir y bajar cambiando la posición del dedo índice; esto economiza los movimientos en la mano izquierda y da posibilidad de aumentar el tempo.



En la tercera variación la voz aguda que presenta fragmentos de escalas ascendentes, ejecutarlas sobre la primera cuerda, cuidando la presión que se ejerce al desplazar la mano derecha sobre el diapasón y destacarlas sobre las terceras que son el acompañamiento.

Para la cuarta variación la siguiente digitación y ligados en los tresillos de octavo.



### **3. Suite en la menor.**

**Manuel M. Ponce (1882-1948)**

#### **3.1 Contexto histórico**

##### Revolución mexicana

La Revolución mexicana dio inicio el 20 de noviembre de 1910, por una serie de luchas y revueltas que tenían como objetivo transformar el sistema político y social creado por Porfirio Díaz, quién tenía más de 30 años en el poder. Una de las principales causas de la revolución se encontraba la depresión económica de 1907, lo cual favoreció la incorporación de clases medias a partidos de oposición, mientras que la clase intelectual se encontraba a favor del porfiriano. Las clases que estaban en los partidos de oposición se encontraban al lado de Francisco I. Madero, quien levantó armas contra Díaz; ante el triunfo de los maderistas, surgió la necesidad de un cambio que intentaba restaurar el ideal liberal que Díaz había manipulado, suceso ante el cual Madero fue electo.

Ante la liberación de los campesinos surgió un movimiento, el cual Zapata lideró, fue una lucha que tenía como fin causas sociales como: una reforma agraria, justicia social y educación.

Madero quien se encontraba a cargo del país, logro controlar los movimientos sociales pero fue asesinado por el ejército Porfirista mandado por Victoriano Huerta, quien preparo el asesinato junto con EE.UU, hecho con el cual, logró subir al poder.

Para este periodo varios jefes revolucionarios estaban unidos a la dirección de Carranza, gobernador maderista de Coahuila, quien inicio el movimiento constitucionalista, inspirado en el plan de Guadalupe; luego, tras 18 meses de guerra Huerta abandona el poder

Esta revolución armada terminó con el reconocimiento de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917, reconocida por haber sido una constitución liberal social y la primera de su tipo en el mundo que aún rige al México de hoy, la Constitución garantizó reformas y derechos liberales (civiles y políticas), y sociales (reforma agraria y legislación laboral progresista).

Aunque la revolución había terminado, las revueltas militares y las situaciones de violencia esporádica prosiguieron hasta 1934, cuando llegó a la presidencia Lázaro Cárdenas, quien institucionalizó las reformas que se habían iniciado en el proceso revolucionario y que se legitimizaron con la constitución de 1917.

La inmensa carga popular que trajo consigo el movimiento revolucionario replanteó el papel que "el pueblo" desempeñaría en los proyectos de nación surgidos durante la contienda de 1910-1920 y en los años subsiguientes.

En este sentido, el hablar del "pueblo", empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negando y diferenciándose de lo

extraño o extranjero este hecho fue llamado "nacionalismo ". En México, el Nacionalismo, se caracterizó por el reconocimiento de los aportes culturales de la Revolución Mexicana. "

### Nacionalismo

En Europa, el arte nacionalista creado por las elites educadas o en los centros de estudios superiores urbanos, consideraban orgullosamente la vertiente popular e indígena mexicana, afirmando su condición "nacionalista", esto implicaba, un reconocimiento de los aportes reales de dicho "pueblo mexicano" en materia cultural, y por lo tanto también sentaba las bases para realizar un intento de repensar la historia y la cultura de este pueblo, por tanto el trabajo del artista estaba dirigido a reflexionar sobre su función dentro de la sociedad, entre algunos compositores que compusieron durante esta época se encontraban Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Daniel Ayala.

El arte nacionalista se ve en gran medida influenciado por el porfiriato, ya que en este tiempo circulaban una serie de obras europeas que permitieron al artista una renovación de la música con mayor complejidad, una idea más amplia del género operístico y escénico en general; por tanto algunos incursionaron dentro del concierto, la sinfonía y la música de cámara.

Durante esta época la música no iba mas allá de un simple entretenimiento para la gente bien acomodada motivo por el cual, Ponce en 1919 propuso la realización de un congreso de músicos, el cual tuvo como objetivo impulsar que los músicos tuvieran el objetivo de que replantearan la manera en que los músicos venían haciendo su trabajo y realmente aprovechar la función del artista, y finalmente en 1920 un grupo de jóvenes artistas se agruparon para discutir y proponer acerca de la relación del artista con el pueblo, el sentido del arte y su lugar dentro de la sociedad, este acto logró sensibilizar a muchos artistas acerca de lo propio como pueblo y como hacerse de herramientas teóricas para expresarlo. Este hecho contribuyó enormemente al enriquecimiento de conocimiento a todos los autores así como a la corriente en general.

El nacionalismo de Manuel M. Ponce, englobó tres tipos, el mexicano, cubano y español, y se divide en tres aspectos: la recopilación de temas nacionalistas y la selección, armonización de estos temas y la asimilación, y creaciones propias, entre los temas de Ponce con corte nacionalista se encuentran: Intermezzo, Ferial, Danzas de los antiguos Mexicanos, Chapultepec y el Tema mexicano variado, en los cuales trato de plasmar de forma natural y fluida los sentimientos de la gente.

### 3.2 Aspectos biográficos

**Manuel María Ponce Cuéllar**, nació en la ciudad minera de Fresnillo, Estado de Zacatecas, México; el 8 de diciembre de 1886. Sus padres, Felipe de Jesús Ponce, quien realizaba trabajos de modesto tenedor de libros en la estación minera de Proaño, la de mayor producción de plata en el país; y doña María de Jesús Cuéllar, originarios de Aguascalientes. La inclinación de doña María de Jesús por la música influyó en cuatro de sus hijos: María del Refugio, Josefina, José Braulio y Manuel María Ponce Cuéllar. Toma sus primeras lecciones de piano con su hermana Josefina, conocida como “Pepita”, recibiendo, asimismo, instrucción musical de María del Refugio, “Cuquita” reconocida docente, pianista, compositora y redactora del texto “Estudio Pianístico Beethoven”. Manuel María a los seis años de edad interpretaba enzarzadas melodías como “La zacatecana” y “Amor secreto” con la guía de solfeo del maestro Hilarión Eslava. A los diez años sus padres y hermanos mayores le situaron como pupilo con el licenciado Cipriano Ávila, abogado y maestro de piano.

En 1901 viajó a Ciudad de México, iniciando estudios con los maestros Vicente Mañas, Eduardo Gabrielli y Paulo Bengardi. Seguidamente ingresó en el Conservatorio Nacional de Música donde permanece hasta finales de 1902. Hacia 1903 Regresa a Aguascalientes, donde se dedica a dar clases de piano; es nombrado profesor de solfeo de la Academia de Música del Estado, compone sus Bagatelas; y un año más tarde sus deseos de aprender lo llevaron a Europa para continuar sus estudios con destacados maestros. Estudió en el Conservatorio Stern de Berlín, en Italia recibió la cátedra de composición con el maestro Marco Enrico Bossi<sup>39</sup> y a su regreso a México, en 1908, se dedicó a componer, dirigir, enseñar y escribir crítica musical; fundó su propia academia de piano, en donde además de esa disciplina impartía clases de Historia de la Música, colaborando paralelamente como cronista musical en el diario "El Observador".

En 1915 partió hacia La Habana, Cuba, prosiguiendo su trabajo como primer compositor nacionalista de México, al mezclar el folclor nacional con obras clásicas.

También visitó Nueva York, donde se presentó con sus propias obras, regresando luego a La Habana para continuar con sus clases, conciertos y colaboraciones periodísticas. Finalmente, viajó de vuelta a México en septiembre de 1917. Volvió entonces a sus cátedras del Conservatorio Nacional de Música, y en ese mismo año contrajo matrimonio con Clementina Laurel. Además, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica de México, cargo que desempeñó con gran éxito entre 1917 y 1919. Abandonó el suave estilo de salón vigente en México en aquella época y comenzó a servirse de un lenguaje impresionista con estructuras concisas y técnicas contrapuntísticas, y

---

<sup>39</sup> Marco Enrico Bossi (Abril 25, 1861 – Febrero 20, 1925) importante compositor italiano que escribió para órgano, también destacó por su labor como pedagogo.

varios años los dedicó a componer y arreglar música mexicana con ese sentido nacionalista.

Viaja nuevamente a Europa en 1925, y reside en París con su esposa; se inscribe en la Escuela Normal de Música de París para estudiar modalidades armónicas estructurales e instrumentales. Ahí toma clase con Paul Dukas, y conoce Andrés Segovia, con quien sostuvo una amistad y dedicó algunas de sus obras para guitarra.

En 1928 funda en París la Gaceta Musical, editada en español, donde dio a conocer músicos y música latinoamericana. Entre los principales colaboradores se cuentan: Paul Dukas, Salvador de Madariaga, Joaquín Turina, Aloys Mooser, Delgadillo y Joaquín Nin.

De regreso a México, se hizo cargo de su clase de piano en el Conservatorio, al mismo tiempo que fundaba una cátedra en la Escuela de Música de la Universidad, dedicada al estudio del folklore nacional, esfuerzo que extendió al Conservatorio Nacional cuando fue nombrado su director.

En 1934, March Pincherle escribió en París lo siguiente: “folklorista intuitivo y paciente, Ponce fue el primero en recoger la música popular de su país, que ha estilizado con fidelidad”. Entre sus obras, una de las que lo hizo famoso alrededor del mundo fue la canción Estrellita de la cual no recibió ningún centavo ya que, por negligencia, ni él ni su disquera registró la obra a su nombre. La fama llegó, pero no la fortuna.

De 1936 a 1937, fundó y dirigió la revista Cultura Musical. Fue autor de numerosos artículos y ensayos, algunos de los cuales se recogieron póstumamente en el libro Nuevos escritos musicales.

El 16 de septiembre de 1941, durante una gira que realiza Ponce por América del Sur, se estrena su Concierto del Sur, dirigido por Lamberto Baldi y con Andrés Segovia -a quien la obra está dedicada- como solista. El estreno tiene lugar durante el homenaje a la independencia de México, en su aniversario 131, realizado en la Universidad de Montevideo. La Asociación Wagneriana de Buenos Aires organiza un Concierto Sinfónico Extraordinario, dirigido por Manuel M. Ponce, en colaboración con Andrés Segovia, en el Teatro Nacional de la Comedia en Buenos Aires. Además del Concierto del Sur se presentó la obra Chapultepec, boceto sinfónico compuesto en 1921 y modificado en 1934.

Manuel María Ponce Cuéllar fue un hombre de cultura ecuménico. Sus viajes, conocimiento de personalidades y estudios de especialización le otorgaron a su obra jerarquía universal, desenvolviéndose en ambientes marcados por cambios requeridos por la humanidad. Inmerso en la corriente impresionista, utilizó esa técnica para ensayar combinación de instrumentos con la finalidad de obtener una superior riqueza tímbrica, fue a su vez, un nacionalista por vocación, entregándose a la tarea de entrelazar a través de la música, una identidad de las corrientes populares con la música universal.

En Montevideo estrena el 16 de septiembre de 1941, el “Concierto del Sur”, para guitarra y orquesta. En Buenos Aires, Argentina ofrece bajo los

auspicios de la Asociación Wagneriana, el Concierto del Sur y ensaya nuevamente “Chapultepec”, obra suya que data de 1921. En 1942 fue nombrado miembro del Seminario de Cultura Mexicana,

En el año 1944, fue nombrado Catedrático de Estética del Conservatorio, y en 1945, director de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, dedicando sus últimos años de vida a la docencia.

Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente conocido en el extranjero. Suite en estilo antiguo, Poema Elegiaco, y Miniaturas Mexicanas para orquesta, breve cuarteto compuesto y estrenado en París, fueron tomados en cuenta para recibir el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1947.

Manuel M. Ponce murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948 y su cuerpo descansa actualmente en la Rotonda de las Personas Ilustres, en el Panteón de Dolores.

El encuentro en 1923 con el guitarrista español Andrés Segovia y su consecuente amistad lo inclinarían definitivamente hacia la guitarra, instrumento para el que compuso numerosas obras.

### **Música para guitarra**

|  |
|--|
| Sonata mexicana (1925)   |
| Tres Canciones Populares Mexicanas (1925)                        |
| Thème varié et Finale (1926)                                     |
| Sonata III (1927)  |
| Sonata clásica (1928)  |
| Sonata romántica (1929)  |
| 24 Preludios (1929)  |
| Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga (1929)             |
| Postludio (1929)   |
| Suite Antigua en Am (1929)                                       |
| Andantino Variado (1930)   |
| Balleto (1931)   |
| Preludio en Mi Mayor (1931)                                      |
| Suite en Re Mayor (1931)   |
| Giga (Atribuida a Johann Jakob Froberger) (1931)                 |
| Homenaje a Tárrega (1932)  |
| Sonatina meridional (1939)                                       |
| Seis Preludios cortos (1947)                                     |
| Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón (1948)           |
| Apéndice: Tres variaciones sobre Cabezón (1948)                  |
| Cuatro piezas para guitarra (¿?) (Mazurca, Vals, Trópico, Rumba) |

### **Obras para piano**

|            |
|------------|
| Intermezzo |
|------------|

|  |
|--|
| Balada Mexicana                        |
| Mazurcas'23'                           |
| Concierto romántico                    |
| Scherzino a Debussy                    |
| Scherzino mexicano                     |
| Estudios de concierto                  |
| Elegía de la ausencia                  |
| Tema mexicano variado                  |
| Suite cubana                           |
| Gavota                                 |
| Rapsodia mexicana no.1 y 2             |
| Scherzino maya                         |
| Rapsodia cubana                        |
| Deux etudes pour piano                 |
| Danzas mexicanas'4'                    |
| Sonata allegro                         |
| Sonata Allegro Scherzo                 |
| Preludios encadenados                  |
| Preludio y fuga para la mano izquierda |
| Danza del sarampión                    |
| Nostalgia                              |
| Romanza de Amor                        |
| <b>Canciones</b>                       |
| Estrellita (1912)                      |
| A la orilla de un palmar               |
| Serenata mexicana                      |
| Marchita el alma                       |
| La pajarera                            |
| Una multitud más                       |
| Tal vez                                |
| Necesito                               |
| Lejos de ti                            |
| Lejos de ti II                         |
| Cuiden su vida                         |
| Si alguna vez                          |
| Que lejos ando                         |
| Si algún ser                           |
| Yo mismo no comprendo                  |
| Isaura de mi amor                      |
| Por ti mi corazón                      |
| Marchita el alma                       |
| Por ti mujer                           |
| Soñó mi mente loca                     |

|  |
|--|
| Tú   |
| Aleluya  |
| Cerca de ti  |
| Serenata mexicana  |
| <b>Música de Cámara</b>  |
| Trío romántico, para violín, cello y piano.                          |
| Trío para violín, viola y cello.                                     |
| Canción de otoño, para violín y piano.                               |
| Sonata, para cello y piano.  |
| Sonata, para guitarra y clavecín.                                    |
| Preludio, para guitarra y clavecín.                                  |
| Sonata breve, para violín y piano.                                   |
| Scherzino para violín y piano.                                       |
| <b>Orquesta</b>  |
| Chapultepec  |
| Cantos y danzas de los antiguos mexicanos                            |
| Instantáneas mexicanas   |
| Poema elegíaco   |
| Ferial   |
| <b>Conciertos</b>  |
| Concierto romántico para piano y orquesta                            |
| Concierto del sur para guitarra y orquesta (1941)                    |
| Concierto para violín y orquesta                                     |
| <b>Óperas</b>  |
| El patio florido, (inconclusa)                                       |
| Cira, ópera en dos actos. Se desconoce el paradero de la partitura.' |

### 3.3 Analisis de la obra

Entre la música que Manuel M. Ponce compuso para guitarra, la “Suite en La menor”, que esta compuesta al estilo de la suite antigua, es un caso particular; ya que durante mucho tiempo le fue atribuida al compositor alemán S.L. Weiss. El guitarrista mexicano Raúl Zambrano comenta:<sup>40</sup>

“La partitura viajó por diferentes países con pasaporte falso. Tengo varias ediciones en las que aparece Weiss<sup>41</sup> como autor y en realidad no lo es”

Cuando vivían Ponce y Segovia nunca se desmintió, el manuscrito se perdió en la guerra civil española, se sabe que es de Ponce, porque Segovia lo confiesa en cartas incluidas en el libro “The Segovia-Ponce letter’s”; el guitarrista Manuel López Ramos fue el primero en grabar la suite, reconociendo la autoría de Ponce.

#### SUITE

La base de la suite instrumental barroca está en la música de danzas del Renacimiento que se agrupaban normalmente en pares (rápidas, lentas). La suite está formada por una sucesión de danzas (Alemanda, Courante, Sarabanda, Giga, Gavota, Bourré, etc.), de ritmos contrastados, que han perdido su carácter bailable. El número y tipo de danzas es variable aunque hay algunas que aparecen con más frecuencia. La suite puede ser para un instrumento solista, para un conjunto reducido de instrumentos o para la orquesta.

---

<sup>40</sup> Entrevista para la revista Rancho Las Voces Revista de Arte y Cultura / Ciudad Juárez, Chihuahua.  
Fuente: <http://rancholasvoces.blogspot.com/2007/02/musica-mxicorenen-la-obra-para-guitarra.html>

<sup>41</sup> Compositor y laudista alemán del Barroco, nacido en Breslau (Silesia) actual Wrocław en Polonia el 12 de octubre de 1687, fallecido en Dresde el 16 de octubre de 1750.

## Preludio

| A                    |                                   | B        |                              | A'                        |                       |
|----------------------|-----------------------------------|----------|------------------------------|---------------------------|-----------------------|
| 1 - 19               |                                   | 19 - 22  | 25 - 33                      | 34 - 43                   | 43 - 59               |
| 1 - 11<br>PROGRESIÓN | 11 - 19<br>PROGRESIÓN<br>COMPACTA | MI MENOR | A LA<br>DOMINANTE<br>DE "LA" | A MANERA DE<br>RITORNELLO | SECCIÓN<br>CONCLUSIVA |

## Sección A

Del compás 1 al 11, pide una progresión ascendente por 2 segundas, en cada inicio de estos motivos aparece una inflexión al IV grado, que termina en tónica; todo sobre un pedal de tónica.

do re  
mi  
fa sol#  
etc...

Luego de los compases 11 al 19, hay una continuación de la fase anterior que utiliza los mismos recursos, pero ahora las frases mas compactadas y tonalmente mas alejadas.

CII CI

Se encuentran inflexiones a sol menor, si b mayor, mi b mayor y termina en fa mayor, en donde empieza la siguiente sección.

### Sección B

Posteriormente en los compases 19 al 34, presenta una segunda sección con un dibujo melódico diferente, aunque también pide una progresión que se divide en dos fases; una que modula a mi menor y otra que queda en el V grado de la menor, para regresar a la primera sección.

Sección en mi menor

El bajo descende por 2das.

Sección en la dominante de "la".

## Sección A´

La última sección a partir del compás 34 nos remite al dibujo inicial a manera de ritornelo, pero la melodía esta una tercera arriba ahora con un pedal de dominante, lo que le da una cierta identificación tonal.

arriba.

"Ritornelo al inicio" 3ra

La definición final esta de los compases 41- 42 al 43, en donde se llega a La mayor (tercera de picardía) por el IV grado (re menor).

Esta última sección tiene un marcado carácter conclusivo.

V → la menor

En el compás 43, presenta un pedal de tónica, al mismo tiempo que una escala ascendente en La mayor para finalizar con la tercera de picardía.

## Allemande

Tiene una forma binaria del tipo

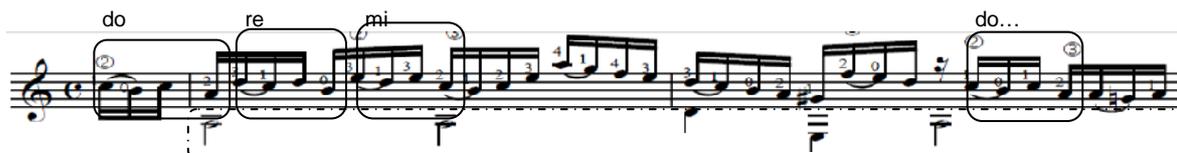
||: A :|||: A´ :||

|        |           |           |        |
|--------|-----------|-----------|--------|
| A      |           | A´        |        |
| tónica | dominante | dominante | tónica |

Como es muy utilizado en la época barroca, en donde la primera parte, se mueve hacia y termina en la tonalidad de dominante y la segunda restablece el equilibrio tonal.

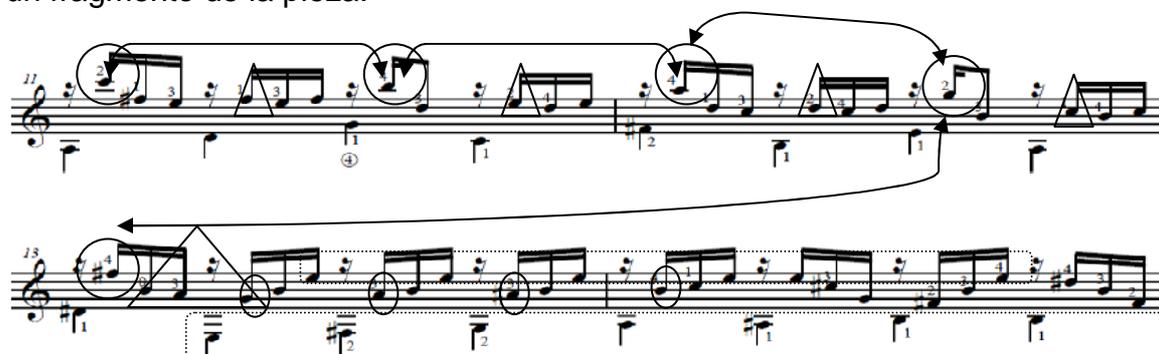
Las dos partes están manejadas a dos voces; la superior con un movimiento casi constante de dieciseisavos en células individuales, y la inferior con un movimiento mas lento, en general completando el acorde y en ocasiones también dibujando melodías, como vemos a continuación:

Célula que aparece en casi toda la pieza.



Algunas de estas células, alcanzan diferentes grados de individualización, conformando diversos movimientos, unos en forma de escala, otros en progresiones y arpeggios; todas ellas derivadas de los enlaces de los acordes de las que se derivan.

En el siguiente ejemplo muestro las diferentes melodías que se encuentran en un fragmento de la pieza.



La coda comprende los compases 15 y 16, presentando nuevamente la primera célula que aparece al inicio, pero en esta ocasión la progresión descende por las notas del acorde de dominante, para seguir hacia la segunda sección.



## Sección A`

Con respecto de la primera parte, la segunda utiliza básicamente las mismas "células motívicas", pero como ya se mencionó antes, modificando las relaciones tonales para regresar a la menor.

Al inicio de ésta segunda parte, la célula presenta el bordado por movimiento contrario en relación al inicio de la primera sección.

A continuación presento tres fragmentos de la pieza, para comparar su similitud en la estructura.

De la sección A, compases 1 y 2.

De la sección A, compás 17; mismo bordado pero ahora en movimiento contrario.

Es hasta la anacrusa del compás 28 y hasta el compás 29, que nuevamente se expone los 2 primeros compases como un ritornelo, retomando la tonalidad original.

Hacia el compás 30, presenta una progresión que forma una escala descendente por segundas en la voz alta, ésta comienza en la nota fa y concluye en la nota la. Después hacia el compás 32, en el bajo pide otra escala ascendente desde sol# hasta mí; como se muestra a continuación:

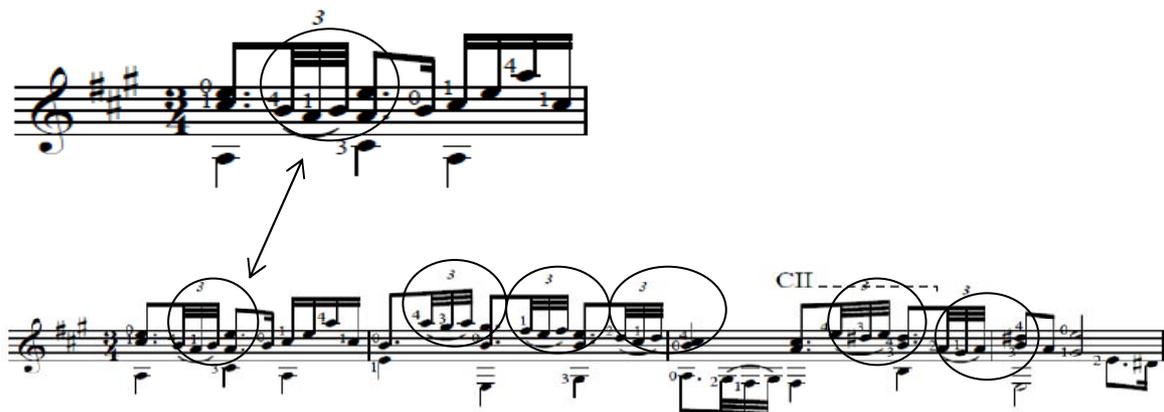
De igual manera que la coda de la sección anterior, el final de esta sección tiene una coda que esta construida con los mismos elementos, pero ahora en la tónica.



### Sarabanda

| PARTES   | PRIMERA | SEGUNDA |
|----------|---------|---------|
| COMPASES | 1 - 16  | 17 - 31 |

También de forma binaria, la primera parte, a través de los compases 1 al 16 se mueve de la tónica a la dominante, pasando por tonalidades cercanas y utilizando constantemente un motivo a manera de bordado repetido, el cual se presenta en casi toda la primera parte y disminuye su presencia en la segunda.



La Sarabanda solía ser la menos polifonizada de las danzas de la suite antigua, y en este caso, también, ya que en cada compas de  $\frac{3}{4}$ , el bajo percute casi siempre tres veces. Hacia el final de la primera parte, aparece, en el compas 11 una escala ascendente, a la que en los compases 12 al 14, se añade un nuevo motivo que forma una progresión por terceras ascendentes, para terminar en una cadencia a mi mayor en el compás 16.

Escala ascendente en el bajo

bajo

Terceras entre el bajo y la voz alta.

La segunda parte del compás 17 al 32, no presenta al principio los reiterados bordados de la primera, sin que el material utilizado llegue a ser contrastante; del compás 22 al 26, aparece una escala en el bajo que conforma una progresión por terceras ascendentes, diferente a la aparecida en la primera parte. A partir del compás 27 y hasta el final, con el material del final de la primera, pero ahora dirigido hacia la tónica concluye.

### Gavotta

En términos generales, consta de tres partes que a su vez cada una de ellas se subdivide como se ve en las siguientes tablas. Tiene una forma ternaria compleja por que en cada parte hay más de una idea musical, o compuesta por que sus partes son muy definidas.

|                             |                            |         |
|-----------------------------|----------------------------|---------|
| A                           | B                          | A       |
| TERNARIA SIMPLE<br>La menor | BINARIA SIMPLE<br>La Mayor | DA CAPO |

**A** Forma ternaria simple, tonalidad de la menor.

| Secciones   | ll: a    | :ll      | ll: b    | a          | :ll      | C        |
|-------------|----------|----------|----------|------------|----------|----------|
| Compases    | 1-4      | 4 – 8    | 9 – 14   | 14 - 21    | 21 - 25  | 25 – 30  |
| Tonalidades | La menor | Mi menor | Re mayor | V/la menor | La menor | La menor |

- a

Tiene un primer periodo que va del compás 1 al 9; éste a su vez, se divide en dos frases similares, la primera de ellas abarca los compases 1 al 4, y la segunda del 4 al 9, construida con una progresión, de cuatro octavos y un pedal de tónica; concluyendo en la dominante.

1ra. Frase

2da. Frase

Un pedal de la nueva tónica en la soprano reforzando con la semicadencia en el bajo y completando con un giro melódico que resuelve en la tercera del acorde conforma la conclusión de la primera parte.

- b

En los compases 10 al 14 encontramos un predominio armónico hacia re menor; una escala formada con la primera nota de cada grupo de cuatro octavas, una distintiva articulación da impulso a la segunda parte.

- a

A partir del compás 21 y hasta el 25, presenta un fragmento del tema inicial. El siguiente ejemplo es un fragmento de ambas partes confrontadas.

**B Trio simple tonalidad: la mayor (sección media)**

|                  |           |           |
|------------------|-----------|-----------|
| <b>Periodos</b>  | ll: d :ll | ll: e :ll |
| <b>Compases</b>  | 30 al 33  | 34 al 45  |
| <b>Tonalidad</b> | La mayor  | La Mayor  |

Tiene dos periodos de 8 compases “c” y “d” y cada uno de ellos a su vez se divide en dos frases, la primera frase abierta y la segunda cerrada. A continuación muestro como están divididos en frases los periodos “d” y “e”.

**d**

Periodo con 8 compases que a su vez se divide en dos frases de 4 compases.

e

Periodo con 8 compases y dos frases de 4 compases.

38 39 40 41

V/la Mayor la M

42 43 44 45

### A “da capo”

Se retoman todas las secciones de “a, b y c” sin sus repeticiones.

### Giga

En conjunto, esta giga consta de tres partes como se expone en el cuadro siguiente.

| PARTES   | A       | B         | A'         |
|----------|---------|-----------|------------|
| COMPASES | 1 al 70 | 71 al 119 | 119 al 177 |

### A

La primera parte se mueve de la tónica a la dominante; en ella pueden distinguirse tres secciones.

Toda esta primera gran parte hace las veces de exposición a la manera de una forma sonata.

La primera sección, del compás 1 al 19, con un motivo inicial “introdutorio” y una serie de progresiones de dos compases cada una, todas ellas con un pedal de tónica, para terminar en una cadencia del V grado al 1ro de la menor.

La segunda sección del compás 19 al 27, igualmente comienza con el motivo inicial, aun en la menor.

Después hacia el compás 27 y hasta el 49, pide un material que cumple la función de puente, esto es el material que nos lleva a la parte secundaria, ya en la tonalidad de la dominante.

El tema secundario también esta hecho en forma de progresiones, cada modelo de dos compases, pero ahora pasando por varias tonalidades; el bajo en ocasiones es pedal, en algunas progresiones es de “la” y en otras de “do”, pero prevalece la tonalidad de mi menor.

35

40

44

48

La sección del compás 49 al 70, no solo empieza con el motivo inicial “introdutorio”, ahora en la tonalidad de mi menor, sino que ahora repetido varias veces en diversos índices, termina después de una cadencia perfecta a mi menor en el bajo en forma de pedal. La voz superior dibuja una escala de mi menor y una serie de tresillos que conforman acordes que ratifican la nueva tonalidad. Esta sección cumple funciones de coda local o sección conclusiva.

## B

La sección media, del compás 71 al 118 con un desarrollo temático recuerda las secciones medias de la forma sonata y en las que se utilizan materiales de la exposición; en nuestro caso la primera y segundas secciones de la primera parte, solo que ahora no siguen el orden anterior y se mueve por muchas más tonalidades: a, f, c, d, G, F, g, y D.

Comienza con un par de frases, el primer cuarto con puntillo de cada una de ellas va dibujando una escala que da inicio a la progresión.

71

En los compases 95 al 99 presenta el segundo tema conducido melódicamente, una escala ascendente en el bajo.

La tercera sección de los compases 119 al 177 es una recapitulación, comprende:

- El tema principal en la menor del 119 al 130.

- El tema secundario ahora en la menor 131 al 153.

- Y sección conclusiva desde el compás 153 al 171, nuevamente aparece toda la sección que comienza en el compás 49, aquí

muestra también cómo está construida en forma de progresión octavada.

El siguiente ejemplo es una comparación de los dos fragmentos.

151

49

Continuación de los compases anteriores.

157

54

### 3.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Después de analizar la suite, sin duda considero que Ponce logró plasmar los elementos que hacen al estilo barroco; el trabajo de interpretación no debe estar lejos del contexto al cual hace referencia el compositor. Esta obra no difiere lo citado con respecto a la interpretación en la sonata de Bach, sino por el contrario debemos discurrir en aquellos elementos hermenéuticos como: articulación, puntos de tensión y reposo de la armonía relacionado a la gravitación tonal, control dinámico de las voces y digitación.

A mi parecer el Preludio es el más alejado orgánicamente como parte del conjunto del que pertenece por su libre naturaleza. Aunque en él se expone la tonalidad y también el motivo ornamental que se presenta de manera variada en la Alemanda y la Sarabanda. Todos los movimientos encierran perfectamente las características de las danzas tradicionales de la suite antigua.

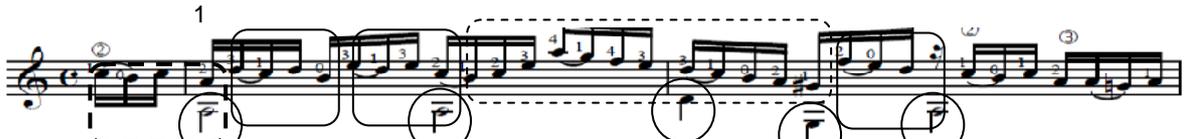
#### Preludio

Contiene elementos que precisan atención meticulosa para su congruencia en la articulación, como lo son todos los ornamentos anacrúsicos que presenta en las frases que se encuentran en las partes A (compases 1 al 18) y A' (compases 35 al 39) que requieren exactitud y limpieza; sugiero aplicar un *ritenuto* a la nota que da inicio a la frase y un regulador dinámico, valga el siguiente modelo como referencia:

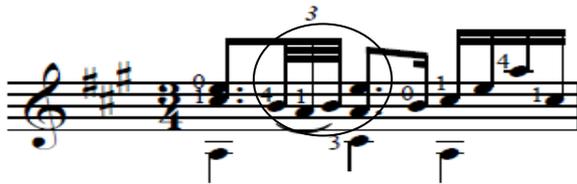


#### Alemanda

Con su diseño de tempo ininterrumpido, las frases requieren la localización de respiraciones para conseguir conducirlos. Inicia con un motivo anacrúsico que concluye hacia el primer tiempo con el cual se desarrolla toda la danza. Recomiendo sentir el ritmo internamente en figuras de dieciseisavos conservando la acentuación del compás de 4/4 cuartos, sirve para conservar el tempo de manera continua. Del mismo modo debe ponerse atención a los fragmentos melódicos que presenta el bajo acentuándolos según lo requiera la semifrase o la frase.



Análogo al preludio, la Sarabanda presenta ornamentos "bordados" de tresillos anacrúsico que resuelven al tiempo fuerte. Es conveniente ensayarlos aislados para sentir la resolución de la mano izquierda y procurar la memoria muscular para después incorporarlos a las frases.



### Sarabanda

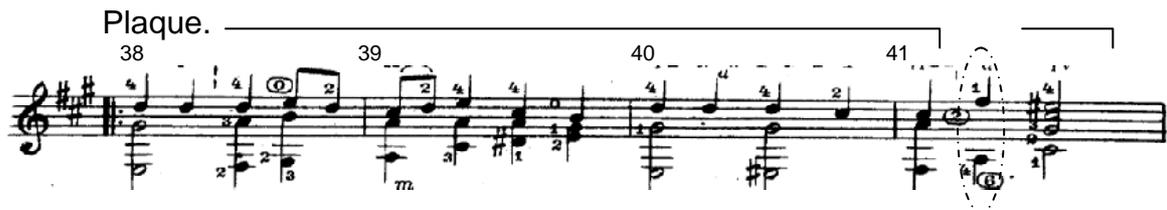
En mi apreciación, esta danza marca el equilibrio de la suite, entre la variedad de caracteres explorados a través de ella, prepara el desenlace hacia la segunda parte. Este es el momento que dejando a un lado la velocidad y el virtuosismo técnico, el compositor explora la sonoridad del instrumento solemne y reflexivamente, así como también desarrolla a partir de consonancias y disonancias, efusivos pasajes líricos.

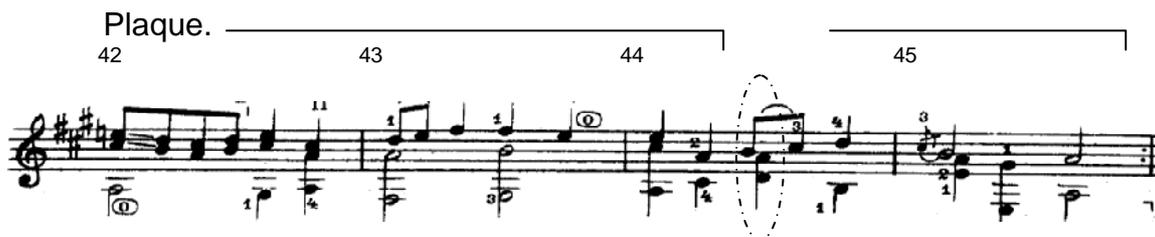
### Gavotte

Recomiendo resaltar la melodía que presenta en la voz aguda en la parte A, sin disminuir la atención al bajo, por ejemplo hacia el compás 8, conducir el bajo correspondiendo con la escala ascendente.



En la parte B sugiero tocar en plaque todos los acordes a excepción de los acordes que presenta en los compases 41 y 44 que sugiero hacerlos quebrados como expongo a continuación:





### Giga

Completa el ciclo de danzas de esta obra. Movimiento de tempo allegro que encuentro apropiado expresarlo con carácter vivo, frenético. En la mano derecha exige coordinación y dominio en los arpeggios. Sugiero realizar ejercicios como los citados en las sugerencias técnicas del estudio No. 2 de H. Villa Lobos, y estudiar aparte las escalas que presenta en las partes A y A'. Trabajar primero de manera lenta, haciendo combinaciones métricas que servirán para mejorar la coordinación en ambas manos. Luego aumentar la velocidad.

Utilizar el dedo índice rasgueando con fuerza todos los acordes semejantes al que presenta en el inicio.



## 4. Doce Estudios para guitarra.

Heitor Villa Lobos (1887-1959)

### 4.1 Contexto histórico

Brasil a finales del siglo XVIII

Después de la independencia, Brasil tuvo una fuerte influencia de las ideas iluministas que favoreció la idea de una constitución que resguardase los derechos civiles y políticos, y organizó el Estado basándose en la ley. Después de la promulgación de la primera Constitución brasileña en 1824, se procuró ordenar la vida jurídica del país en función de la nueva realidad política, lo cual favoreció a una serie de cambios dentro de Brasil.

Abolición de la esclavitud

El 28 de Septiembre de 1871 se promulgó la primera ley abolicionista de Brasil, la cual lleva el nombre de La Ley de Vientre Libre, esta ley dio la libertad a los hijos de esclavos nacidos a partir de esa fecha, aunque los mismos continuaban bajo la tutela de sus dueños hasta cumplir los 21 años de edad.

Este hecho hizo posible que en 1880 Joaquim Nabuco<sup>42</sup> y José de Patrocínio<sup>43</sup> crearan la Sociedade Brasileira Contra a Escravidão que sería el primer paso para el desarrollo de una fuerte campaña abolicionista a la cual se sumarían abogados, intelectuales, periodistas y la Iglesia Positivista de Brasil entre otros.

En 1885, debido a la presión ejercida por la opinión pública y la posición abolicionista europea, se promulgó la Ley Saraiva - Cotegipe (conocida como Ley de los Sexagenarios) que daba la libertad a los esclavos con más de 60 años.

Y finalmente el 13 de mayo de 1888 el Gobierno Imperial, a través de la Princesa Isabel, firmó la llamada Ley Áurea que abolió la esclavitud en Brasil.

Promulgación de la constitución

Otro hecho importante que surgió en esta época fue la promulgación de la constitución en 1894, que promovió una constitución republicana, de carácter laico y federal, según un modelo similar al de Estados Unidos.

Avances económicos

Estos cambios provocaron que el país entrara en una estabilidad que le permitió que se convirtiera en uno de los más ricos del continente, ya que durante este periodo la economía del país creció debido a diversos factores:

---

<sup>42</sup> Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo (Recife, 19 de agosto de 1849 — Washington, 17 de enero de 1910) fue un político, diplomático, historiador, jurista y periodista brasileño. Fue uno de los fundadores de la Academia Brasileña de Letras.

<sup>43</sup> José Carlos do Patrocínio fue un farmacéutico, periodista, escritor, orador y activista político brasileño.

- la exportación de café del estado de Sao Paulo.
- Exploración del Amazonas.
- Constante inmigración de Europeos al país

### Música

En cuanto a la música puede destacarse que Rio de Janeiro estaba influenciado por la música de Francia, por tanto algunos autores consideran que en este país tenía un aire "Belle époque".

Por tanto las composiciones de Villa-Lobos, siempre estuvieron impregnadas de un estilo francés, ejemplo de esto es el poema sinfónico Uirapuru y Amazonas, el "A prolé do bebe N° 1" para piano, otro ejemplo son las piezas brasileras donde Heitor usaba los caracteres y técnicas del Impresionismo, en donde puede encontrar se El "Carnaval das crianças" (suite para piano).

Durante esta época la guitarra no era considerada como un instrumento serio ya que fue utilizada inicialmente para tocar *choros*<sup>44</sup>, los cuales tenían mala fama entre los músicos de la época. Para tratar de otorgársele más prestigio a la guitarra se realizaron los primeros conciertos ofrecidos por el guitarrista cubano Gil Orozco en 1904 y no llegaron a atraer mucho la atención, pero este hecho generó una enseñanza seria de la guitarra clásica.

En 1929 H Villa Lobos, realizó la composición de los 12 estudios para guitarra, los cuales generaron un mayor interés por éste instrumento, ya que en estos estudios se muestra una prodigiosa técnica de composición. En estos se incorpora un conocimiento de la estructura del instrumento para concretar un lenguaje individual. Dichos estudios fueron dedicados a Andres Segovia, a quien conoció en uno de sus viajes a Europa y fueron dedicados a él. Una parte del éxito de la obra en gran medida se debe a que fueron difundidos por editorial francesa Editorial Max Eschig, la cual publicaría gran parte de su obra.

En estos 12 estudios se encuentra una obra fundamental del repertorio guitarrístico debido a la dificultad técnica, y su diversidad musical. Los primeros tres son subtítulos "de arpeggios", y el cuarto es nombrado como "acordes repetidos". Del número cinco en adelante se encuentra la utilización de una imaginación más libre, estas piezas están estructuradas como una unidad en sí mismas, cada una con una forma particular, donde ciertos recursos instrumentales, verdaderamente originales, otorgan una sonoridad inusitada.

Con el éxito de la guitarra dentro del ámbito musical del país, se publicaron decenas de métodos y arreglos, lo cual favoreció a formar generaciones de guitarristas que se establecieron como profesores en otras capitales.

Años más tarde en 1951 Villa Lobos ofreció un Concierto para guitarra y orquesta, lo cual favorece las posibilidades de reconocimiento internacional.

---

<sup>44</sup> El **choro** (en portugués, *lloro* o *llanto*), popularmente llamado **chorinho**, es un género musical, una música popular e instrumental brasileña.

## 4.2 Aspectos biográficos

**Heitor Villa-Lobos** nació el 5 de marzo de 1887 en el barrio de Laranjeiras, en la zona Sur de Rio de Janeiro Brasil. De niño fue conocido como Tuhú. Sus padres, Raúl, quien trabajaba en la Biblioteca Nacional y como músico amateur, y su madre, Noemia.

En la casa se reunían los domingos un grupo de músicos para tocar hasta altas horas de la madrugada. Esta costumbre que se mantuvo durante varios años tuvo influencia decisiva en Heitor. A los seis años aprendió a tocar el violonchelo de su padre con una viola especialmente adaptada. Y con su abuela Fifinha comenzó a estudiar a Bach, en quien se inspiraría para componer su ciclo *Bachianas Brasileiras*.

En el año de 1899, cuando su padre murió, Villa-Lobos inició su experiencia musical en un café tocando el violonchelo.

Para 1905 Villa-Lobos realizó el primero de sus viajes a los estados nororientales de Brasil, Espírito Santo, Bahía y Pernambuco con el objetivo de recabar información sobre la música folclórica de esos territorios, ahí pasó algún tiempo en las plantaciones de caña de azúcar investigando el folklore local y recopilando música.

En este mismo año inició sus estudios en el Instituto Nacional de Música en Río de Janeiro, donde estudio e investigó a fondo el folklore brasileño, completando su formación con Francisco Braga, discípulo de Massenet, aunque su formación fue esencialmente autodidacta, con influencias principalmente de Debussy y Stravinski.

Villa – Lobos, vivió en rio de Janeiro, pero durante parte de su vida radicó en el estado de Minas Gerais y en otros lugares del interior. Esto le permitió entrar en contacto con diferentes tipos de música de los lugares donde residió: modas caipiras (canciones folklóricas) y canciones folklóricas para guitarra.

A su regreso a Río, quedó fascinado con los "choros", grupos de músicos callejeros que tocan para las fiestas de carnaval. Estos músicos no estaban muy bien vistos en la época, y sus padres se opusieron a que frecuentara estas compañías. La experiencia le llevó a componer, a principios de los años veinte un ciclo de 14 trabajos llamados "choros", donde la música urbana se mezclaba con modernas técnicas de composición.

En 1923, debido a sus méritos, ganó una beca del gobierno para estudiar en París. También en ese año se trasladó a Europa obteniendo un éxito notable y entablando amistad con el también compositor francés Edgar Varese<sup>45</sup>. De regreso a Brasil fue director de Educación Musical de Brasil y fundador de la Academia Brasileña de la Música.

---

<sup>45</sup> Edgard Varèse (1883-1965), uno de los compositores más influyentes del siglo XX, famoso por su concepto de la música como conjunto de entidades móviles de sonido no dependientes de la melodía o de la armonía, sino del timbre (color), de la masa y de la relación espacial. Fue uno de los pioneros del desarrollo de la música electrónica.

A su retorno en 1930, Villa-Lobos fue nombrado director de la educación musical en Río de Janeiro. También fue invitado a dar una serie de conciertos en San Pablo, donde presentó un programa revolucionario para enseñar música en los colegios que fue inmediatamente aprobado por el gobierno.

En 1940 Villa-Lobos conoció en Montevideo a Abel Carlevaro, lo cual fue de gran interés para él por su alto nivel musical, posteriormente lo invitó a Río de Janeiro para darle a conocer sus obras para guitarra. Villa Lobos le dio lecciones sobre su música durante varios meses, presenció el estreno por parte de Carlevaro de algunas de sus obras, le regaló manuscritos de varios de sus *Estudios y Preludios* y compartió con él sus ideas compositivas y sus descubrimientos de la música del Brasil profundo.

Este hecho fue el inicio de su segunda carrera como pedagogo de la música en su país. Diseñó un sistema completo de instrucción musical para generaciones de brasileños, basado en la rica cultura musical de Brasil y arraigado en un profundo y siempre explícito patriotismo. Compuso música coral para enormes coros escolares de niños, a menudo sobre adaptaciones de material folclórico.

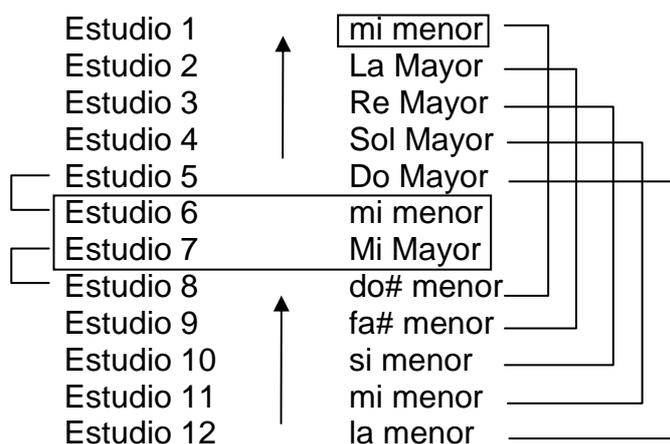
En 1944, Villa Lobos realizó un viaje a los Estados Unidos donde fue apreciado como director y como crítico. Algunas orquestas americanas le encargaron nuevos trabajos importantes, e incluso escribió en 1959 la música de una película de Hollywood titulada *Green Mansions*, dirigida por el famoso actor Mel Ferrer y protagonizada por el mismo Ferrer y Audrey Hepburn.

Heitor Villa-Lobos Murió en Río de Janeiro el 17 de noviembre de 1959.

### 4.3 Análisis de la obra

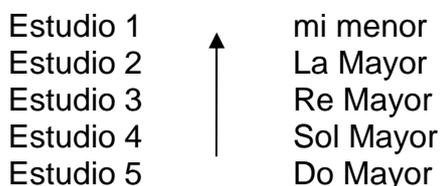
Se puede observar dos significativas maneras de relación entre la serie de estudios.

a) El siguiente esquema muestra la forma en que fueron agrupados tonalmente.

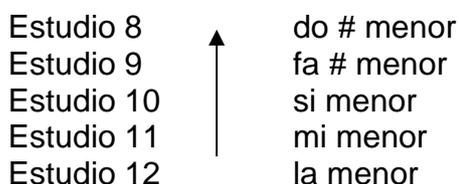


Se separan diferentes relaciones:

Desde el 5 hacia al 1 siguen el círculo de 5tas, en tonalidades mayores y en sentido contrario a las manecillas del reloj, llegando hasta el 1 en mi menor homónimo menor de Mi mayor:



Lo mismo sucede si partimos del estudio 12 hacia el 8. Continuamos en el círculo de 5tas. Pero en esta ocasión en tonalidades menores, también en sentido contrario a las manecillas del reloj.



Entre el 5 que esta en Do Mayor y el 6 en mi menor, éste es el 3er grado. De Do Mayor.



Entre el 8 en do# menor y el 7 Que esta en Mi Mayor también es el tercer grado de do# menor.



Entre el 7 y el 6 hay una relación que son homónimos entre ellos. Y es aquí donde se rompe la inercia de círculo de 5tas.



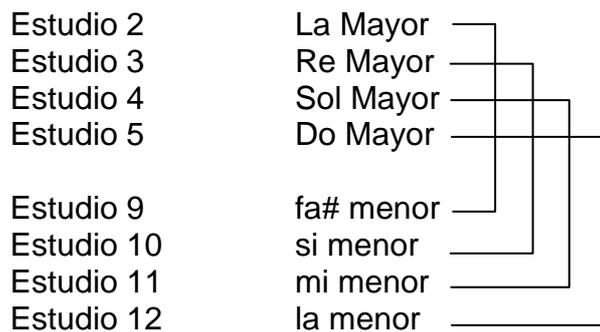
b) Hay otra relación de tonalidades relativas entre los estudios.

A partir del 2 en La Mayor y su relativo menor el 9 en fa# menor.

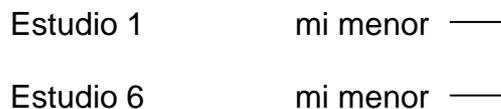
El 3 en Re Mayor y su relativo menor el 10 en si menor.

El 4 en Sol Mayor y su relativo menor el 11 en mi menor

El 5 en Do Mayor y su relativo menor el 12 en la menor



Entre el 6 que esta en mi menor y el 1 en mi menor (homónimo menor de Mi Mayor) como relativo mayor.



Se me hace prudente señalar, que quizá los estudios no fueron compuestos siguiendo la inercia de las tonalidades con el círculo de 5tas, ya que entrarían a tonalidades más difícil de leer “hacia los bemoles”, lo ejemplifico a continuación:

|            |   |             |
|------------|---|-------------|
| Estudio 1  | ↑ | mi menor    |
| Estudio 2  |   | La Mayor    |
| Estudio 3  |   | Re Mayor    |
| Estudio 4  |   | Sol Mayor   |
| Estudio 5  |   | Do Mayor    |
| Estudio 6  |   | Fa Mayor    |
| Estudio 7  |   | Si b Mayor  |
| Estudio 8  |   | Mi b Mayor  |
| Estudio 9  |   | La b Mayor  |
| Estudio 10 |   | Re b Mayor  |
| Estudio 11 |   | Sol b Mayor |
| Estudio 12 |   | Do b Mayor  |

En cuanto a las indicaciones del tempo, Villa Lobos utilizó indicadores en italiano y en francés, lo cual tiene que ver con el contexto histórico en el que se desarrolló en su estancia en París.

|            |                                     |
|------------|-------------------------------------|
| Estudio 1  | Allegro non troppo                  |
| Estudio 2  | Allegro                             |
| Estudio 3  | Allegro moderato                    |
| Estudio 4  | Un peu moderé, Grandioso            |
| Estudio 5  | Andantino                           |
| Estudio 6  | Poco allegro                        |
| Estudio 7  | Très animé Piu mosso Vif            |
| Estudio 8  | Modéré                              |
| Estudio 9  | Très peu animé                      |
| Estudio 10 | Très animé, Vif, Un peu animé, Vif  |
| Estudio 11 | Lent, Più mosso, Animé, Lento       |
| Estudio 12 | Animé, Più mosso, Un peu plus animé |

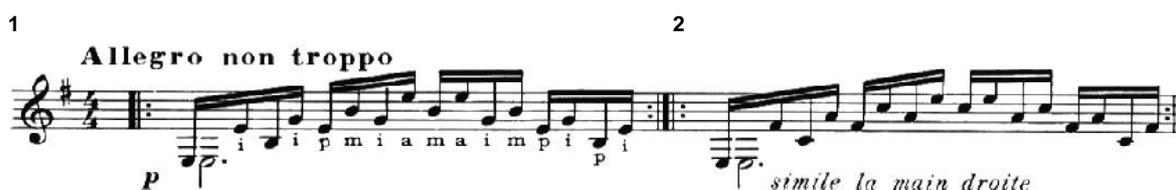
|            |  |
|------------|--|
| Estudio 1  | Alegre no demasiado                      |
| Estudio 2  | Alegre                                   |
| Estudio 3  | No tan rápido                            |
| Estudio 4  | Poco moderato, Grandioso                 |
| Estudio 5  | Andantino                                |
| Estudio 6  | Poco alegre                              |
| Estudio 7  | Muy animado, Mas rápido, Vivo            |
| Estudio 8  | Moderado                                 |
| Estudio 9  | Un poco animado                          |
| Estudio 10 | Animado, Vivo, Un poco animado, Vivo     |
| Estudio 11 | Lento, Más rápido, Animado               |
| Estudio 12 | Animado, Más rápido, Un poco más animado |

**Estudio 1 en mi menor**  
**Estudes des arpèges**  
**Allegro non troppo**

En términos generales, es un estudio escrito en un compás de 4 tiempos, en una constante rítmica de 4 notas por tiempo y cada copas se toca dos veces. Utiliza acordes quebrados que requiere de 6 cuerdas; no es muy usual este recurso, pero es de resaltar su similitud con el primer preludio en do mayor del clave bien temperado de J. S Bach. En él presenta una variedad de contrastes sonoros y en su marcha, cada uno de ellos va adquiriendo un color diferente; Paul Hindemith<sup>46</sup> también tiene esta propuesta. Turibio Santos<sup>47</sup>, lo considera como una

*"pequeña Bachiana Brasileira miniaturizada, más genial"*

Cada compás está relacionado con una posición acordal en la mano izquierda, comenzando el arpeggio con las notas más graves y ascendiendo hacia las agudas, para luego de regresar a los graves, dando lugar al mismo tiempo a ejercitar la acción de todos los dedos de la mano derecha en sus correspondientes cuerdas, este modelo de sucesión de los dedos se repite casi en todo el estudio como vemos a continuación:

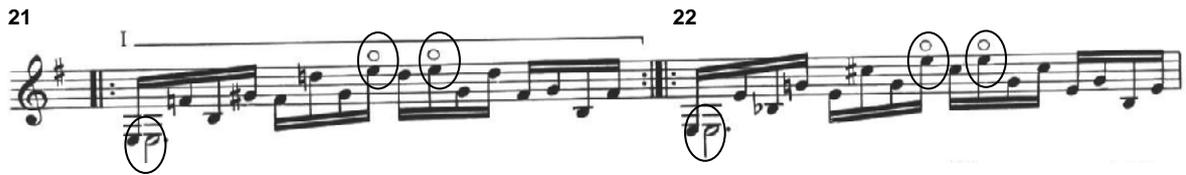


En los primeros compases, desde el 1 hasta el 11, se presenta una marcha armónica constante, con acordes que cambian la posición de la mano izquierda. Luego, del compás 12 al 22 se mantiene la misma posición digital, que se desplaza descendiendo cromáticamente hasta llegar al 1er traste “elemento muy utilizado por Villa Lobos”, quedando las notas mi 5 y mi 3 como pedal, ya que la primera y sexta cuerdas quedan al aire.



<sup>46</sup> Paul Hindemith , 1895 - 1963; fue un compositor y musicólogo alemán. Es considerado como uno de los músicos alemanes más importantes del siglo XX.

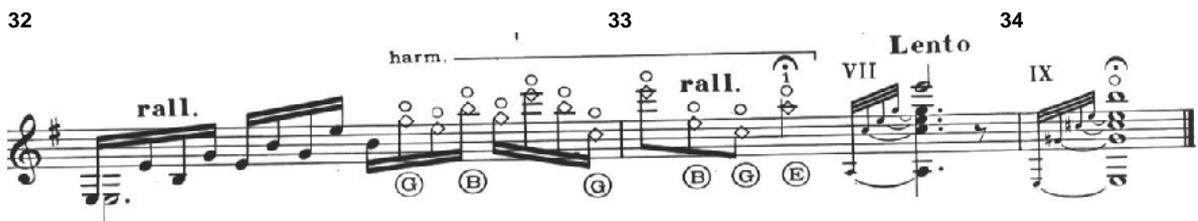
<sup>47</sup> Turibio Santos Soares, nacido 7 de marzo, 1943. Es considerado uno de los mejores guitarristas brasileños vivo. Se estableció con un amplio repertorio de obras de Villa-Lobos



Desde la mitad del compás 24 al compás 25, se rompe con la inercia que se tenía con las posiciones cordales, y sobresalen unas apoyaturas ligadas a las notas del acorde, y estas técnicamente hacen que se desplace la mano izquierda del traste 12 hasta llegar de nuevo a la marcha armónica que corresponde con una posición cordal del traste 2 hasta el compás 32.



A partir de la mitad del compás 32 y hasta la mitad del 33, pide una serie de armónicos simples sobre las cuerdas 1, 2, 3 y 5, como una pequeña coda llegando al final.



## Estudio 2 en La Mayor Des arpèges Allegro

Estudio de arpeggios extendidos hasta 3 octavas, que como consecuencia técnica se realizan ligados en la mano izquierda. Obra mono-motivica, con una rítmica de cuatro dieciseisavos por cuarto, también, como en el estudio No. 1, cada compás se repite.

Este estudio esta hecho conforme al primer caso, la estructura es muy similar a las formas binarias del barroco, en las cuales la segunda parte presenta sobre todo variantes armónicas y diferentes tonalidades de la primera; resultando así una forma binaria A A'. Esta forma fue muy utilizada por Dionisio Aguado<sup>48</sup>, Ferdinando Carulli<sup>49</sup> y Matteo Carcassi<sup>50</sup>, compositores estudiados a conciencia por Villa-Lobos.

<sup>48</sup> Dionisio Aguado y García, 1784 – 1849; compositor y guitarrista clásico, fue uno de los guitarristas españoles más célebres del siglo XIX.

<sup>49</sup> Ferdinando Carulli, 1770 - 1841, fue un compositor y guitarrista italiano. Muchas de sus más de cuatrocientas piezas se utilizan como métodos de aprendizaje y perfeccionamiento de las técnicas para manejar este instrumento.

<sup>50</sup> Matteo Carcassi, 1792 -1853, fue un compositor italiano, uno de los mejores compositores románticos para guitarra de esa época.

| PARTES   | A   | CADENCIA A LA SEGUNDA PARTE | A'      | CADENCIA FINAL |
|----------|-----|-----------------------------|---------|----------------|
| COMPASES | 1-9 | 10 – 12                     | 13 - 25 | 26 - 27        |

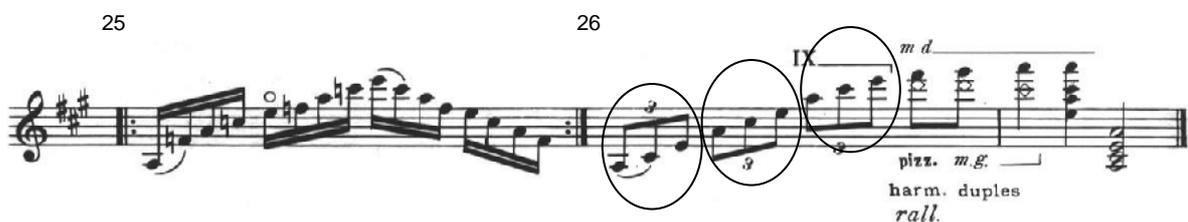
La primera sección abarca los compases 1 al 9, cada compás se relaciona con un acorde; pide los arpeggios primero ascendentes y luego descendentes.



En los compases 10 al 12 aparece un puente (cadencia), el cual pide un motivo arpegiado en forma de progresión para descender como escala. En el artículo que publico en la revista Guitar Review 1996, sobre los manuscritos de los estudios, el guitarrista Eduardo Fernández<sup>51</sup>, comenta que la última nota de esta escala es sol, sin embargo no aparece en la edición Max Eschig.



La segunda sección, comprende del compás 13 hasta el 25, los compases 13 y 14 son iguales al 1 y 2, es como una reexposición con un desarrollo diferente. Al final del estudio hay un pequeño efecto de armónicos dúplex, que se realiza utilizando el dedo índice (1) de la mano izquierda jalando la primera cuerda, y al mismo tiempo con esa mano, se ubican las notas apoyando el dedo anular (3) sobre los trastos correspondientes.<sup>52</sup>



### Estudio 3 en Re Mayor Des arpèges Allegro moderato

<sup>51</sup> Fernandez, Eduardo. Guitarrista uruguayo.; Sus principales maestros Abel Carlevaro, Guido Santórsola y Héctor Tosar. Realizó un análisis comparativo de los manuscritos originales de los 12 estudios y los publica en la revista Guitar Review. Villa-Lobos: New Manuscripts." Guitar Review 107 (Fall 1996): 22-28.

<sup>52</sup> La indicación para la mano izquierda es con números: 1 índice, 2 medio, 3 anular y 4 meñique.

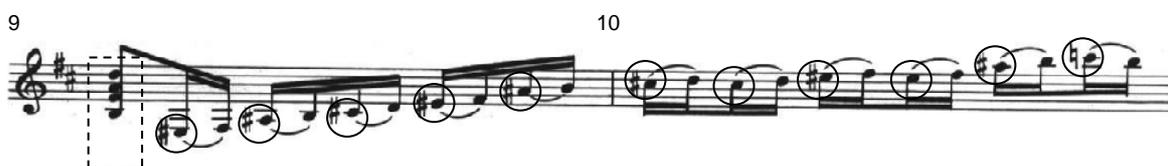
Estudio de arpeggios, de cuatro, cinco o más notas; el cual pide, apoyaturas, escalas y notas ligadas en pasajes de escalas ascendentes y descendentes; resaltan múltiples apoyaturas cromáticas en forma de ligados resueltos a las notas propias del acorde, o precedidas de ellas; también en este estudio cada compás se repite dos veces, y este modelo se mantiene durante toda la obra. Se encuentra, una influencia de composición de la música hecha para guitarra del siglo XIX.

| PARTES   |       |         |         |         |         |
|----------|-------|---------|---------|---------|---------|
| COMPASES | 1 – 9 | 10 – 14 | 15 – 18 | 19 - 23 | 24 - 30 |

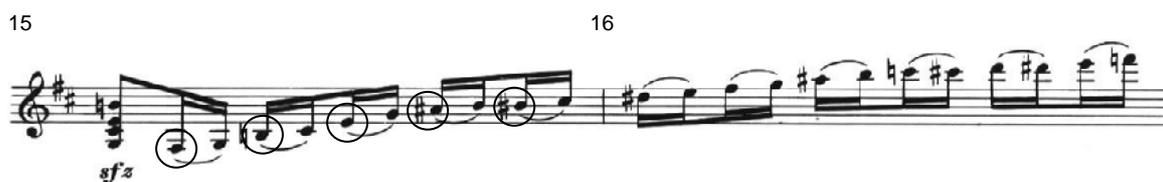
Pide un acorde al inicio de cada frase, seguido del mismo acorde arpegiado, con apoyaturas a las notas reales.



Del compás 9 al 10, presenta apoyaturas a las notas del acorde si menor

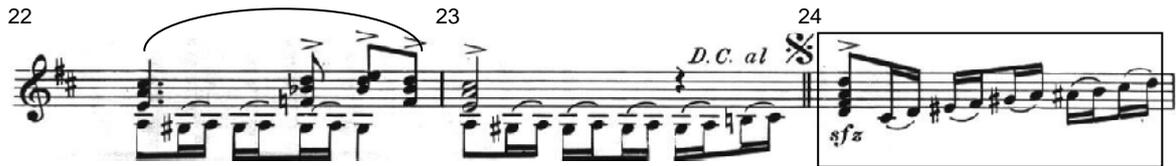


El compás 15, esta construido con apoyaturas y un dibujo rítmico melódico similares a los compases 1 y 9, también presenta una cadencia a mi menor.



Luego, hacia el compás 19, se presenta frases hechas con un motivo que incluye acordes y un bajo en forma de progresión, con apoyaturas a las notas reales. Después hacia el compás 24, aparece un ritornelo del compás 1, y una frase final con un carácter conclusivo hasta el compas 30.





**Estudio 4 en Sol Mayor**  
**Des acords répétés**  
**Un peu modéré (Poco moderato), Grandioso**

En este estudio Villa-Lobos exploró la riqueza armónica de la guitarra a través de interesantes cadencias y modulaciones sin preparación. Turibio Santos comenta:

*Es parecido a los guitarristas de la "bossa nova", acostumbrados a tocar en forma "plaqué" repitiendo rápidamente y con acentos cambiantes, acordes más o menos complejos. Es un recurso original y unido a los ritardandos o allargandos dan una sonoridad inusualmente amplia, profunda y grandiosa.*

| PARTES | A      | A'      | B       | B'      | CODA    |
|--------|--------|---------|---------|---------|---------|
| COMPÁS | 1 – 24 | 25 – 37 | 38 – 45 | 46 – 53 | 54 - 65 |

**Parte A**

Comprende del compás 1 hasta el compás 24, con subdivisiones (1 – 10, 11-14 y 15 -24); en la que utiliza acordes repetidos, primero de séptima de dominante, de sensible y disminuido; predomina los acordes de cuatro notas para utilizar los dedos pulgar, índice, medio y anular, de la mano derecha. Aparecen reguladores, para que al mismo tiempo del cambio de color en cada acorde, variar su intensidad de ataque en las cuerdas dando como resultado una amplia gama tímbrica sonora.



Posteriormente, con un pedal de "la", presenta otro dibujo melódico, con acordes de séptima de sensible (siempre con 6tas. paralelas entre el bajo y la soprano), y en los últimos compases de esta frase, un pedal de "si" en las voces intermedia y soprano.



13 14 Pedal de la

Pedal de la

Parte A'

En seguida, del compás 25 al 37, se encuentra un ritornelo de los acordes iniciales de la primera parte, que nos conducen a la siguiente sección.

25 26 27 28 29

**A Tempo**

*p* *sfz*

Parte B

Después, del compás 38 al 45, nuevamente una variación de esos primeros compases, y a partir de aquí utiliza un pedal de re 4 hasta el compás 55.

35 36 37 38

*rall.* *a tempo* *mf*

Pedal de re

Parte B'

Del compás 46 al 53 (Grandioso) conforma una variación del segmento anterior (38 al 44), ahora el ataque a las cuerdas se intercala en cada tiempo (en grupos de 4 cuerdas que coinciden con cada una de las notas del acorde) primero 6ta, 4ta, 3ra y 2da; y luego 5ta, 3ra, 2da y 1ra. Se mantiene la misma posición de acorde en la mano izquierda. También desde aquí, aparece un pedal de re que permanece hasta el compás 60.

44 45

Variación rítmica de los primeros compases

46 **Grandioso**

*rall.* *ff* *mf*

Pedal de re

47 48

## Coda

Comenzando con el primer acorde del estudio, la última fase cumple la función de coda, del compás 54 al 56, donde pide un pedal de re, que cuando acaba éste, aparece un pedal de tónica (sol).

De lo anterior se desprende el gran papel que juega la repetición variada del material, sin que adquiera una estructura formal, a la manera clásica de tema con variaciones.

## Estudio 5 en Do Mayor Andantino

Al abordar el estudio, inmediatamente presenta un pedal figurado en la voz rmedia, constituido por cuatro pares de octavos que en pocas ocasiones funciona de manera melódico – temático; formando en cada par un intervalo ascendente de tercera, se mantendrá casi por todo el estudio, éste es el elemento característico de la pieza.

Orlando Fraga<sup>53</sup> comenta: *Su introducción es un pedal de terceras seguido por una melodía modal con una profunda melancolía, que recuerda la viola caipira o guitarra campesina. Ésta, es una guitarra de cinco cuerdas dobles tocada en las zonas rurales en Brasil para acompañar la música folk.* Los compases 1 al 16, están construidos en modo frigio sobre mí; en el compas 3 aparece una melodía en la soprano, esta voz superior va evolucionando de manera diversa, contestada libremente por el bajo de forma oblicua.

The image shows a musical score for the beginning of 'Estudio 5 en Do Mayor Andantino'. The score is in 2/4 time and begins with a piano (p) dynamic. It features a melodic line in the middle voice with a figured bass pattern of ascending thirds. A soprano voice enters in measure 3 with a melody marked mezzo-forte (mf). The score shows measures 1 through 6, with a dotted box highlighting the accompaniment in measures 5 and 6.

En los compases 19 y 20, la melodía sigue manifestándose en modo de mi frigio, pero ahora acompañada por el V grado, el cual genera una sonoridad impregnada por un “color del modo hipo frigio (locrio) “

Llegando al compás 20 y hasta el 23, la figura de acompañamiento ostinato, dibuja una escala cromática para llegar a mi menor; luego del compás 27 y

<sup>53</sup> (Maestro en ejecución por la Universidad de Western Ontario, Canadá, y profesor de guitarra en la Escuela de Música y Bellas Artes de Panamá.)  
[http://guitarreando.iespana.es/hoy\\_presentamos\\_villalobos3.htm](http://guitarreando.iespana.es/hoy_presentamos_villalobos3.htm)

hasta el 40, se añade sib, como combinación de mi menor y mi locrio. La melodía, en el compás 29 al 30, canta el tema del principio a una cuarta inferior inicial en si frigio, mientras el ostinato se mueve en Sol menor.

Del compás 31 al 33, aparece en el bajo, una aumentación del tema inicial, pero ahora en la menor y termina en mi menor en los compases 34 y 36.



La sección del compás 37 al 45 funciona como puente que incluye giros del primer tema.

A partir del compás 46 se presenta la sección final con diversos acordes cromáticos, cuya función es el acercamiento a la tonalidad “oficial” do mayor, a la que se arriba en el compás 55, y nuevamente aparece una aumentación del motivo, en los compases 57 y 58, con el acompañamiento original, pero ahora con pedal de tónica.



### Estudio 6 en mi menor Poco allegro

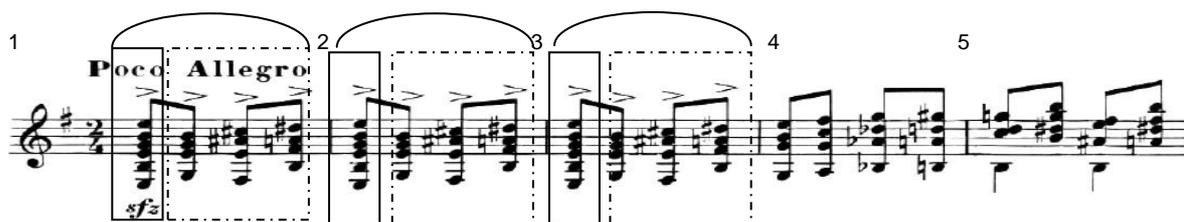
Estudio de acordes con una forma binaria.

| PARTES | A    |       |        |            | A'    |            |       |           | CODA  |
|--------|------|-------|--------|------------|-------|------------|-------|-----------|-------|
|        | a    | b     | c      | d          | a'    | b'         | c'    | d'        |       |
| COMPÁS | 1- 5 | 6 -14 | 15 -18 | 19 -<br>27 | 28-32 | 33 -<br>41 | 42-45 | 46-<br>54 | 55-60 |

#### Parte A

Presenta un tema básico con tres grupos temáticos; el primero de ellos comprende los compases 1 al 5. En un inicio se presenta una frase en la que hay un acorde de 6 notas (ocupando las seis cuerdas de la guitarra) contra tres acordes de 4 notas; dando como resultado técnico, el primero tocando con

rasgueo ya sea con el dedo pulgar o el índice, y los otros tres con los dedos pulgar, índice, medio y anular. Aquí también encontramos un pedal de si.



El segundo grupo va del compás 6 al 14



Y el tercero de ellos va de la anacrusa al compás 15 y hasta el compás 18.



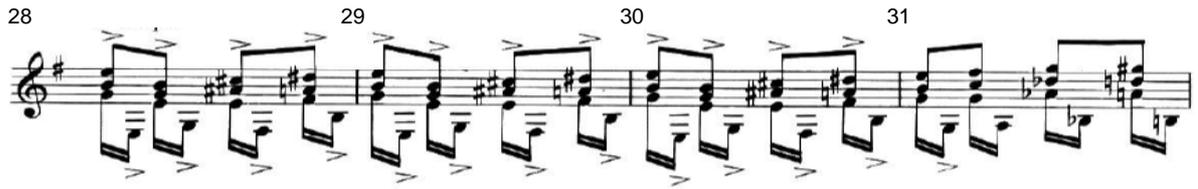
Estos grupos, están armonizados con diferentes acordes de séptima disminuida y pedal de tónica; en el tercer grupo aparecen dominantes y tónicas, de do sostenido mayor, si mayor, sol mayor, fa mayor y la menor, a manera de puente, para regresar al inicio.

Luego en los compases 19 al 27, se retoma el inicio del tema original, modificando después la figura melódica, a manera de progresión, pero también con acordes de séptima disminuida que llevan a otra progresión en las tonalidades de fa mayor, mi bemol mayor, re bemol mayor, si mayor y la mayor.

Pide una pequeña coda en los compases 26 y 27.

#### Parte A'

Del compás 28 al 54 hay una repetición de la parte A, pero ahora con una variación rítmica, que implica otro recurso técnico-guitarrístico de la mano derecha; el cual consiste en dar tres notas (dedos índice, medio y anular) en las cuerdas primera, segunda, tercera y cuarta, según se necesite; contra una nota en el bajo utilizando el dedo pulgar. Este a su vez, se intercala con la sexta y quinta cuerdas apoyando. Este recurso se ocupa durante toda esta sección.



A partir del compás 55, se presenta una coda con la repetición de los primeros acordes de la sección A y la variación rítmica de la sección A´.



### Estudio 7 en Mi Mayor Très animé

| PARTES | A    | B     | A     | CODA  |         |
|--------|------|-------|-------|-------|---------|
| COMPÁS | 1-12 | 13-30 | 30-40 | 41-53 | 54 – 57 |

#### Parte A

Del compás 1 al 12 hay una fase en forma de progresión que presenta diversas tonalidades; el compás 1 en mi mayor, los compases 2 al 8 en fa sostenido menor y de la anacrusa de este al compás 12 en sol sostenido menor. También se presenta una primera frase que va del compás 1 al 4, que se repite de los compases anacrusa al 5 al 8 como vemos a continuación.



## Parte B

Continuando hacia el compás 13 y hasta el 21, presenta una nueva melodía en el registro agudo, en el que no define con certeza la tonalidad; aparece un pedal de “la” en el bajo.

13 a Moins 14

Caso similar sucede del compás 22 al 30, aunque ahora otra melodía se presenta en el bajo; aparece también una escala compás 28, que conduce a los últimos compases de esta sección, tienen carácter conclusivo para terminar en mi menor.

27 28

29 allarg. 30 allarg.

## Parte A

La siguiente parte que va de la anacrusa del compás 31 y hasta el 40, es el regreso casi literal de la primera sección, conformándose así una estructura ternaria de la obra.

Luego, desde el compás 41 hasta el final de la obra, hay una sección conclusiva más rápida, primero con acordes paralelos y luego a partir del compás 46 aparece un pedal de tónica.

Aparecen también, frases de 4 tiempos y una célula de un cuarto, que será el modelo de toda esta sección a manera de progresión, y corresponde también a un acorde y una posición acordal de la mano izquierda que se desplazara sobre el diapasón. El bajo canta el primer octavo de cada tiempo, y es la quinta del acorde; el contratiempo de éste, pide la tónica y octava repetida.

Aparecen quintas y octavas

Los últimos tres compases son conclusivos, utiliza la escala inicial con la acentuación modificada.

**Estudio 8 en do# menor**  
**Modéré**

| PARTES   | INTRODUCCIÓN | SECCIONES |                      |          |                      |          |                      |
|----------|--------------|-----------|----------------------|----------|----------------------|----------|----------------------|
|          |              | A         |                      | A'       |                      | A        |                      |
| COMPASES | 1 al 14      | a         | b                    | a'       | b'                   | a        | b                    |
|          |              | 15 al 24  | 25 al 28<br>29 al 37 | 38 al 47 | 48 al 54<br>54 al 56 | 57 al 67 | 66 al 69<br>70 al 77 |

Por sus partes, este estudio tiene una forma ternaria, en la que a partir del compás 57 podríamos considerar una re exposición.

**Introducción.**

Desde el compás 1 al 11, presenta una melodía acentuada en el bajo que desarrolla en las partes “a” y “a”, en las notas agudas expone primero tritonos y luego terceras mayores.

Terceras mayores en las notas agudas

8 9 10 11 12 13 14 13 14

Parte A

Sección a

Abarca del compás 15 al 24, hay un tema en la voz superior en la tonalidad original, con acordes de séptima de dominante (V7). Esta sección también tiene un patrón rítmico en forma de arpeggio.

15 16 17 18

Sección b

Está construida por 2 fragmentos, de los compases 25 al 28 y del 29 al 37, con motivos de seisillos que obliga a utilizar los dedos de la mano derecha en forma de arpeggio y menos frases melódicas que la primera sección.

24 25 26 27 28 29

Parte A'

Comprende del compás 38 al 56, y encontramos una variante de a y b, por eso en la grafica se señala como a' y b'.

Parte A

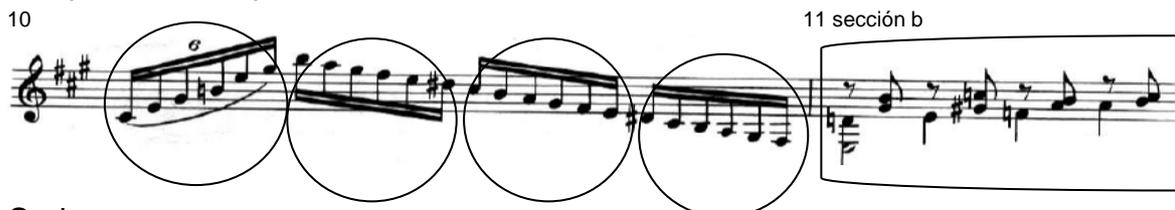
Esta ultima sección, que va del compás 57 al compás 78, es un regreso casi literal a la primera sección; pero con un carácter mas conclusivo.





Puente

En el compás 10, expone 4 grupos de seisillo, el primero de ellos es un arpeggio de dominante ascendente, los otros 3 forman una escala descendente desde el si 5 hasta mi 3, ligando con éste a la sección b. Será el mismo puente en el compás 39 de la parte A´.



Coda

Nos remite a los primeros compases de la parte a´1, esta vez nos conduce al final, concluyendo en tercera de picardía<sup>54</sup>



### Estudio 10 en si menor Très animé

| PARTES   | A      | B       | CODA    |
|----------|--------|---------|---------|
| COMPASES | 1 - 19 | 20 - 56 | 57 - 64 |
|          |        |         | 65 - 72 |

Al igual que los estudios número 2, 3, 7 y 12, éste exige un mayor nivel de virtuosismo técnico, sobre todo en toda la parte B cuando un pedal de la soprano apoya una melodía en el bajo.

La parte A contiene un juego de acordes ascendentes por semitonos sin tercera, y con cambios constantes de compas, con un pedal de si 4 desde el inicio hasta el compás 18, en el compás 19, expone una escala por grupos de dos notas ligadas como puente.

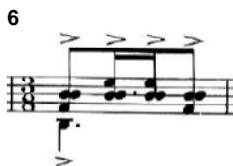
<sup>54</sup> Se refiere al uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que esta en una tonalidad menor o modal.



Presenta un primer grupo con **dos tiempos (percusiones)**, un acorde que utiliza el bajo contra una nota real y una nota pedal (si), se mantiene la misma posición acordal en la mano izquierda, y se va recorriendo un semitono hacia las notas agudas. Posteriormente aumenta el número de tiempos al mismo motivo o célula.



**Tres**



**Cuatro**



**Cinco**



**Seis**

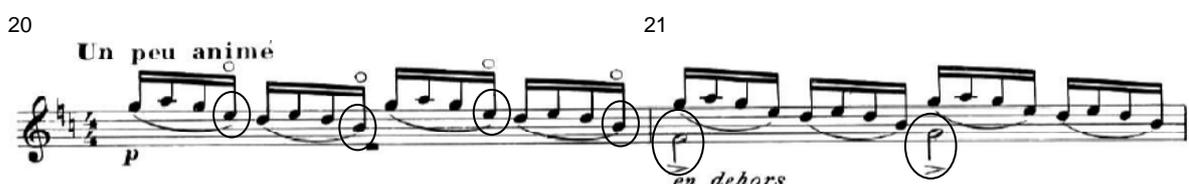


**Siete**

El aumento de la frecuencia de percusión de la mano derecha produce la sensación de aceleramiento del discurso. Cada uno de estos grupos incluye un pequeño ornamento que termina en mi (6ta cuerda al aire).

Sección B

Del compás 20 al 41, la ocupa un motivo construido por un bordado que se alterna con la 1ra (mi 5) y 2da (si 4) cuerdas al aire, de manera constante; sede su atención a un tema que acentuadamente se presenta en el bajo.



Luego en los compases 40, 41 y 42; el bajo presenta el recurso de aumento de percusión como en la sección A, primero presenta figuras rítmicas de mitad, luego un cuarto, octavos y tresillos, dando la sensación de aceleramiento; pide que se acentúen todas.

40 41

42 43

A partir del compás 43 y hasta el compás 49, aparece el motivo que presentó al inicio de esta parte, con la variante de recorrer 3 veces de la primera a la sexta cuerdas al aire (mi, si, sol, re, la y mi) y una vez de la sexta a la primera.

44 45 Igual a la frase anterior.

Desde el compás 50 hay un ritornelo (al compás 20) y luego un pasaje que va del compás 54 y hasta el 55, que presenta el mismo bordado y las cuerdas de la primera a la sexta al aire.

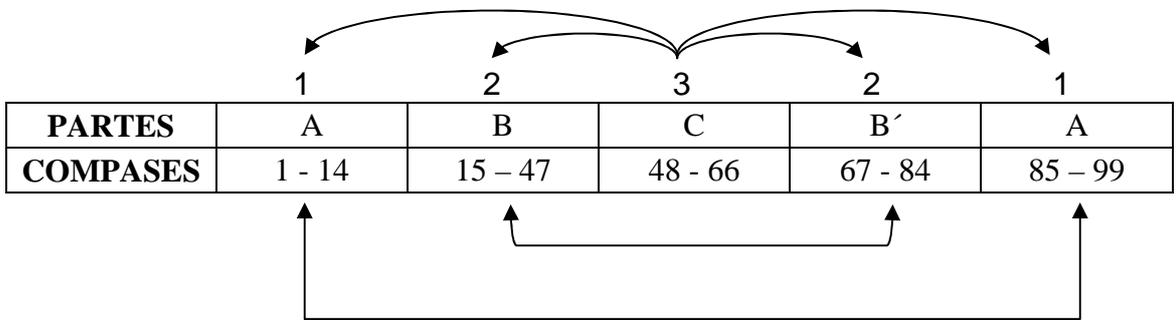
### Coda

La presenta en dos partes, de los compases 56 al 64 con un pedal de fa sostenido y acordes sobre cinco cuerdas, cambio de compás 2/2 a 3/2 restablece la tonalidad original.

56 57 58

Y del compás 65 al 72, nos regresa al inicio de la obra (el acorde sin tercera) un pedal de si 4 y enlace de subdominante y tónica, a manera de progresión.

**Estudio 11 en mi menor**  
**Lent, Piu mosso, Animato, Lento**



Del cuadro anterior, puede observarse y derivarse, el cierto carácter concéntrico (en forma de arco de la obra), donde se exponen las partes A, B y C y luego a manera de espejo la parte B' y A.

**Parte A**

Al igual que el estudio 8, también en este caso, presenta esta parte con un canto en el bajo. Expone una primera frase de los compases 1 al 7 y luego la repite del 8 al 14, terminando en la dominante.

## Parte B

Del compás 15 al 47, presenta una melodía hecha con terceras mayores en las notas graves, que se repite sobre diferentes grados obligando a desplazar la mano izquierda sobre el diapasón; a su vez se encuentra un pedal también construido con terceras mayores en donde se utiliza la segunda y tercera cuerdas al aire casi en toda esta parte. El compás cambia constantemente de dos medios a cinco cuartos.

También pide un arpeggio sobre las 6 cuerdas al final de cada frase.

## Parte C

Del compás 48 al 66 pide seisillos como figura rítmica, en ellos vemos una melodía octavada (tres notas, dos unísonos y una octava) que en la mano izquierda obliga a mantener una posición acordal abierta (hasta cinco trastes de extensión de los dedos meñique al índice) sobre las cuerdas segunda, tercera y quinta que se desplaza casi por todo el diapasón durante toda esta parte; y pide un pedal de mi 3 y mi 5, que son las sexta y primera cuerdas al aire respectivamente.

En la mano derecha se mantiene un arpeggio que se repite con la figura de seisillo, a este, le corresponden los dedos en este orden: pulgar, índice, medio, anular, medio e índice.

## Parte B'

Comprende del compás 67 al 84, regresa a la primera parte pero de manera abreviada y concluyendo en tónica.

A partir del compás 79 al 84, presenta un puente que también mantiene el ostinato de la tercera mayor sol y si (tercera y segunda cuerdas al aire) y en el

bajo una progresión que nos lleva al final (parte A introducción), compases 85 al 99.

**Estudio 12 en la menor**  
**Animé**

|                  |                                 |         |         |         |                                   |         |          |
|------------------|---------------------------------|---------|---------|---------|-----------------------------------|---------|----------|
| <b>PARTES</b>    | A                               |         |         | B       | A                                 |         |          |
|                  | Forma ternaria compases 1 al 38 |         |         |         | Forma ternaria compases 70 al 107 |         |          |
| <b>SECCIONES</b> | A                               | b       | a'      |         | a                                 | b       | a''      |
| <b>COMPASES</b>  | 1 - 13                          | 14 - 29 | 30 - 38 | 39 - 69 | 70 - 90                           | 91 - 98 | 99 - 107 |

Parte A

|          |           |                        |
|----------|-----------|------------------------|
|          | Sección a |                        |
|          | Frase     | Puente al la sección b |
| Compases | 1 al 11   | 12 y 13                |

Sección "a"

Comprende del los compases 1 al 13, esta construido con un acorde repetido; que en la mano izquierda precisa la misma posición acordal que se desplazará a través del diapasón hacia arriba y hacia abajo sobre las mismas cuerdas (segunda, tercera y cuarta) pide diferentes figuras rítmicas y cambios de compases, todos son acordes menores con la tercera en la voz superior. Pide en diferentes fragmentos un pedal de tónica.

Luego al final de ésta, en los compases 12 y el 13, los acordes se desplazan en forma de escala y progresión, pero ahora con la fundamental en la voz superior.

Fundamental en la voz superior

| Sección b |          |                        |
|-----------|----------|------------------------|
|           | Frase    | Puente al la sección b |
| Compases  | 14 al 21 | 22 al 29               |

Sección "b",

Continuando hacia los compases 14 al 29, ésta sección esta construida de modo similar a la parte anterior, pide también una posición de la mano izquierda sobre las cuerdas tercera, cuarta y quinta, igual con la tercera en la voz superior pero ahora los acordes son mayores y con un pedal de dominante.

A partir del compás 22 y hasta el 29, pide en la mano izquierda, posición de cuádruplo<sup>55</sup> que se recorrerá desde la primera cuerda hacia la sexta y de esta a la primera; comenzando desde el traste 12, y al mismo tiempo que pide una cuerda al aire cada 3 dieciseisavos. (Dando la sensación rítmica de tresillos). Este recurso es similar al pasaje en los compases 47, 48 y 49 del estudio No.10, que también utiliza un recorrido sobre las seis cuerdas de la guitarra comenzando con la primera hacia la sexta y de ésta a la primera.

Cuerdas 1 2 3 4 5 6 6 5  
etc.  
25

<sup>55</sup> Se refiere a la posición de la mano izquierda en donde se utilizan cuatro trastes del diapasón de la guitarra.

### Sección a´

Del compás 30 al 38, “hay un ritornelo” de la primera parte, pero abreviado, sobre los mismos grados mas ahora con pedal de tónica y con acordes pero mayores, continuando con una escala pentatónica descendente.

Acordes mayores  
32

33

Escala pentatónica

34

Continuando con un puente hecho en forma de progresión, con pedal de dominante.

37

38

### Parte B

Del compás 39 al 69, a modo de un puente o pasaje amplio, exige su ejecución sobre dos cuerdas, la quinta y sexta; esta última es un pedal de dominante y la otra anterior exige movimientos sobre todo el diapasón, para realizar frases melódicas.

39

40

Quinta cuerda

41

**Più mosso**

*mf*

Pedal de dominante sexta cuerda al aire

Después, encontramos un ritornelo “literal”, que va del compas 70 al 98, que es igual al presentado en los compases 1 al 29.

Continuando hacia el compás 99 y hasta el final, presenta los acordes que pidió en el inicio de la obra, y luego su modificación en la progresión armónica, para lo cual se da un carácter conclusivo.

Termina con un rasgueo de seisillos con indicadores agógicos desde *ff* hasta *fff*, y un acorde de tónica.

105

*gliss. très rapide avec un doigté de la main droite*

6

106

107

*ff*

*simile*

*fff*

#### 4.4 Sugerencias técnicas e interpretativas

Al analizar la obra completa, encontré que es necesario crear diferentes variaciones sobre los recursos técnicos que implica la ejecución de cada estudio en ambas manos: arpeggios, escalas, acordes, etc. y también considerar el trabajo de acondicionamiento físico y mental que requiere la ejecución de los 12 estudios en el mismo recital.

Esto debe realizarse de una manera progresiva, ya que es diferente estudiar cada estudio por separado, que abordarlos todos de manera continua. Una vez que se domina cada uno por separado, es oportuno repasarlos desde el 1 hasta el 12, para así, sentir las exigencias físicas, y discriminar las tensiones musculares que se acumulan.

Estudiar lento con el propósito de sincronizar cada movimiento en ambas manos, implica aumentar la conciencia de los diversos recursos musculares, como la fuerza y el relajamiento que nos exige la interpretación.

La exposición de los diferentes ejercicios y sus variaciones, son aplicables a toda la obra.

##### Estudio 1 en mi menor

Tomando el modelo de arpeggio original, hacer variaciones en la digitación de la mano derecha que servirán para lograr la independencia de los dedos.



Ejemplo1: i m i m, i m i m, etc...

Variaciones para este arpeggio

|   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| 1 | i | m | i | m |
| 2 | m | a | m | a |
| 3 | i | a | i | a |
| 4 | p | i | p | i |
| 5 | p | m | p | m |
| 6 | p | a | p | a |

Tomar una digitación como modelo y mantenerla durante todo el estudio,

Considero que la interpretación es muy libre para este estudio, y se pueden hacer variaciones de dinámica y agógica.

Ejemplos: hacer creciendo en el primer compás y descendiendo en el segundo, hacer el primer compas *piano* y el siguiente *forte*, y al contrario.

1

2

**Allegro non troppo**

### Estudio 2 en La Mayor

Este estudio exige minuciosa sincronía en ambas manos. No se debe dudar al digitalarlo; y para mantener el pulso, recomiendo pensarlo en un tiempo por compás y no a cuatro como esta escrito, así como omitir algunos ligados que aparecen al principio de cada compás.

**Allegro**

La siguiente tabla muestra variaciones de los dedos de la mano derecha para el estudio del arpeggio.

Cada compás es un ejercicio particular en el que se utilizan cuatro cuerdas, éstas pueden ser por ejemplo, las primeras cuatro; manteniendo en la mano derecha la posición acordal que se pide, se desplazara un traste hacia los graves terminando la repetición, hasta llegar al primer traste; se mantiene la combinación de arpeggio de la mano izquierda, y se regresa nuevamente hacia el doceavo traste, acentuando el primer tiempo de cada compás.

Variación 1

variación 2

variación 3

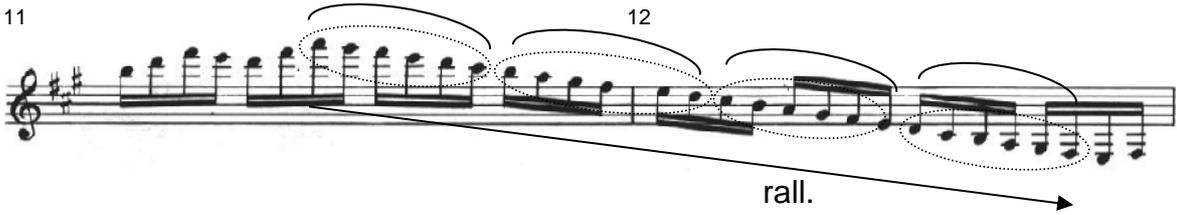
Variación 4

variación 5

variación 6

La sección que divide las dos partes del estudio, finaliza con una escala descendente, sugiero se piense por semifrases de seis notas como muestro a continuación.

11



### Estudio 3 en Re Mayor

Para estudiar ligados, las siguientes combinaciones sirven para fortalecer los dedos de la mano izquierda, utilizar el siguiente modelo recorriendo un traste hasta llegar al número 12 y descender hasta llegar al primero.

i m i m i m etc.



|                            |     |     |     |
|----------------------------|-----|-----|-----|
| Variaciones mano izquierda | 1 2 | 2 3 | 3 4 |
|----------------------------|-----|-----|-----|

i m i m i m etc.



|                            |     |     |
|----------------------------|-----|-----|
| Variaciones mano izquierda | 1 3 | 2 4 |
|----------------------------|-----|-----|

i m i m i m etc.



Al igual que el estudio No. 2, sugiero pensar cada compás como un tiempo unitario, acentuando los acordes que pide al inicio y tocarlos en plaque.



Quebrar los acordes de los compases 28 y 29.



### Estudio 4 en Sol Mayor

Al ser todo el estudio de acordes, es de suma importancia utilizar los indicadores de dinámica y agógica que pide el autor en los primeros compases como referencia para interpretar todo el estudio. Quizá es éste estudio donde más se pueden explorar estos aspectos por las cadencias y diferentes secciones que lo integran. Poner atención en el ataque del pulgar para mantener equilibrio con las notas agudas.



El carácter grandioso que pide en la última sección, comienza con un indicador agógico *ff* y concluye con un *fff*, hay que controlar mucho la fuerza en el ataque en toda esta sección, para evitar que las cuerdas choquen con los rieles de la guitarra.



### Estudio 5 en Do Mayor

Las dificultades de este estudio radican en mantener el pedal que se presenta en todo el estudio, y destacar los motivos melódicos que están tanto en la soprano como en el bajo, sin alterar la intensidad de sonido en el pedal; para ello hay que prolongar la duración de las notas pedal el mayor tiempo posible, manteniendo los dedos y posiciones de la mano izquierda sobre el brazo de la guitarra.

En la sección que comienza en el compás 46 ("Poco meno") y hasta el final, sugiero quebrar todos los acordes que pide. Hacia el compás 51 presenta una escala cromática ascendente continuando la secuencia de terceras, considero hacer un rallentando para llegar a la sección áurea que presenta acordes, y cuando descienden las terceras en el compás 54.

49 59 51

rall

Quebrar acordes

sfz

52 53 54

rall

### Estudio 6 en mi menor

Es un estudio de acordes que exige energía y solidez en la interpretación. Al inicio, los acentos que pide en los acordes son el modelo a seguir para las siguientes secciones; el primer tiempo de cada compás se puede rasguear con el pulgar o el índice; y hay que pensar en semifrases por compás, como a continuación lo expongo.

1 2 3 4 5

Poco Allegro

sfz

Poner atención en el bajo y destacar las notas que le corresponden al dedo pulgar de la mano derecha.

### Estudio 7 en Mi Mayor

En la parte B, compás 13, presenta acordes arpegiados, sugiero la digitación en la mano derecha como se presenta en el ejemplo <sup>56</sup>, y destacar la voz aguda que corresponde al dedo anular.

13 14

Moins

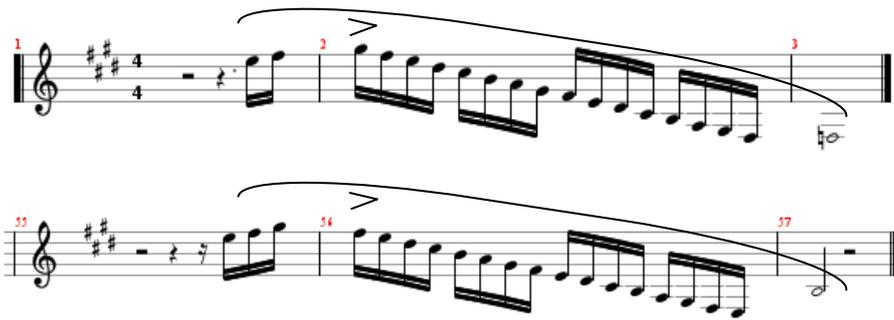
p p m i p a m i p p m i p a m i

similar similar

<sup>56</sup> La digitación para la mano derecha se indica con abreviación de los dedos de la siguiente manera:

- i = índice
- m = medio
- a = anular
- p = pulgar

Las escalas que presenta al inicio y al final del estudio tienen diferente la acentuación, y debe escucharse esa diferencia.

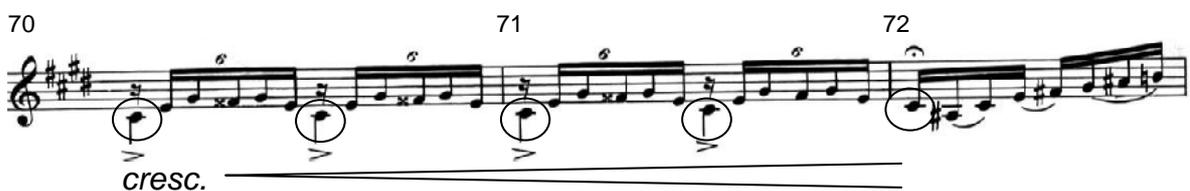


### Estudio 8 en do# menor

En la introducción es importante destacar el canto del bajo y acentuar como lo pide; posteriormente será la melodía principal en la parte A, sugiero acentuarla como lo pide en la introducción aunque no lo indique.



El fragmento que presenta en los compases 29 a 31 y 70 a 72 de la partes A, recomiendo aplicar un crescendo y acelerando hasta llegar al calderón. El "do" del bajo pensarlo como si fuera una pelota que rebota, y que al ceder el rebote aumenta su frecuencia; una vez llegando al calderón, dar suficiente tiempo para conducir la escala que le sigue.



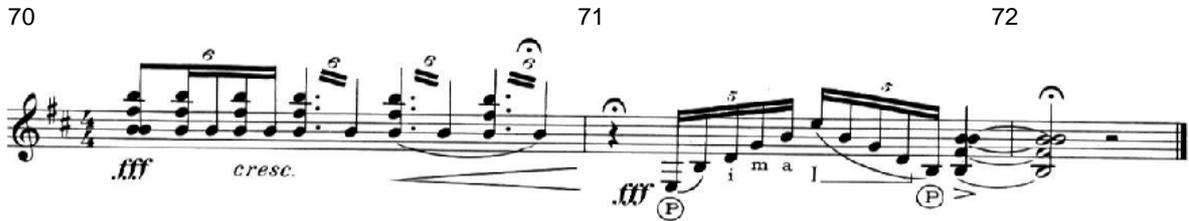
### Estudio 9 en fa# menor

Destacar el bajo durante todo el estudio y pensar en semifrases por compás.



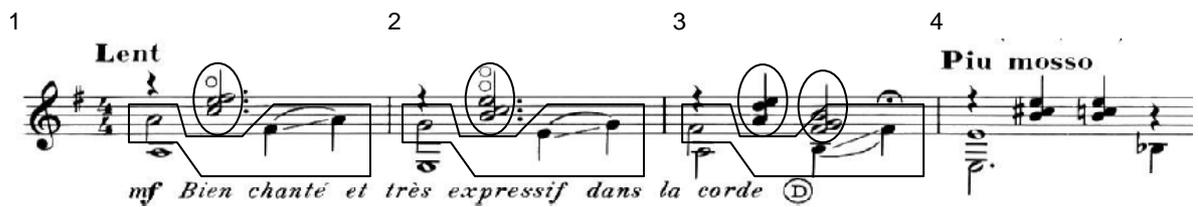
Propongo la siguiente digitación en la escala descendente, en la cual utilizo posición de quintuplos en la mano izquierda.<sup>57</sup>

sorpresiva, casi inesperada; construida con quintillos de dieciseisavos y un acorde que en este caso, sugiero tocarlo con un rasgueo de un solo golpe para dar una sonido firme y potente, lo cual no se logra con el plaque. Al mismo tiempo que se rasguea el acorde, se pueden tapar las cuerdas que no se usan con la misma posición acordal de la mano izquierda.

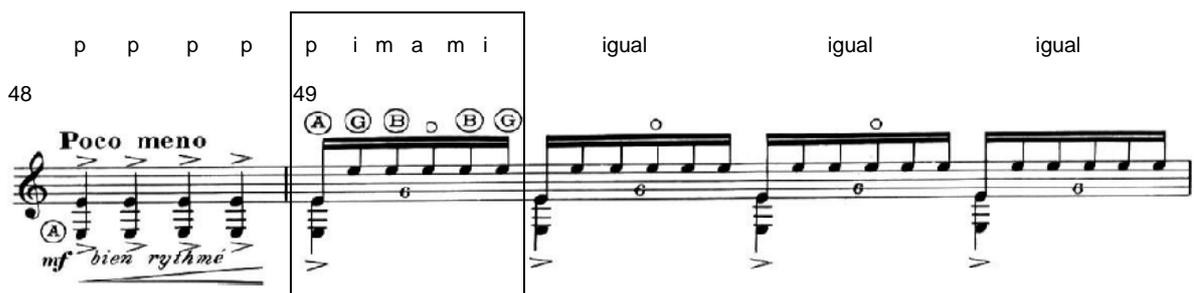


### Estudio 11 en mi menor

En la primera parte hay una indicación que pide se destaque la voz intermedia correspondiendo a la cuarta cuerda, “nota re”. Sugiero que además se aplique un vibrato y que los acordes que presenta al final de cada semifrase se quiebren, controlando el ataque en la mano derecha.



Para el control del arpeggio en la sección que abarca los compases 50 al 66, recomiendo realizar las variaciones de coordinación en los dedos de la mano derecha expuestas en el estudio 2. Pensar en el canto que presenta en las octavas más que en notas aisladas en el arpeggio da mayor posibilidad expresiva en esta sección. También se debe tener cuidado en la tensión que se ejerce en la mano izquierda para no cortar las frases.



### Estudio 12 en la menor

En su mayor parte pide posiciones acordales que se desplazan a lo largo del diapasón de la guitarra; para que fluyan esos desplazamientos, sugiero no aplicar fuerza excesiva en la mano izquierda y por el contrario, aplicar fuerza al plaque en la mano derecha para mantener una expresión enérgica a lo largo del estudio.

En la sección que va del compás 39 al 69, propongo utilizar el pulgar en forma de plectro o plumilla; esto es, un ataque hacia abajo y el siguiente hacia arriba. Considero que se mantiene más homogéneo el ataque y se tiene más control del fraseo.

Utilizar la quinta y sexta cuerdas.

39 **Più mosso** 40 41

*mf* *simile*

Utilizar el pulgar →

Al final pide un recurso de interpretación similar al final del estudio 10<sup>58</sup>. Aplicar también el recurso de dedillo o índice y pulgar para los seisillos y tocar en plaqué el último acorde lo mas fuerte posible.

105 *gliss. très rapide avec un doigté de la main droite* 106 107

*ff* *simile* *ff*

<sup>58</sup> Leer parte final del estudio 10.

## Conclusiones

Con el conocimiento que adquirí durante mi formación académica y en el trabajo de investigación que he realizado para el examen profesional, tuve oportunidad de perpetrar un viaje a través del tiempo, y la viabilidad de reflexionar acerca de las circunstancias que encierra cada composición expuesta en el presente trabajo; las partituras se vuelven en este sentido, solo una minúscula parte del universo del que se originan, y se convierten en puertas que nos conducen a diferentes lugares dependiendo a donde decidamos inspirarnos; transitando desde el contexto histórico-social de los compositores, hasta el significado que tiene cada célula o motivo rítmico-melódico dentro de sus obras, son elementos que nos acercan a ese vasto mundo de la interpretación, que considero tenemos la responsabilidad de recrear los intérpretes.

La conciencia y metodología que adquirí con estas notas al programa me dio las herramientas necesarias para ubicar la música en sus diferentes épocas, distinguir mediante la observación las características estilísticas particulares según el contexto del cual provienen y reconocer el campo de la interpretación y apreciación o de percepción musical; y con esto, dar dirección y significado a las obras.

También discrepar de los diversos efectos acústicos que se logran con la guitarra consolidando el trabajo de ejecución, logrando una interfaz interprete-instrumento. De esta estrecha relación, la conciencia del comportamiento del instrumento al interpretar una nota musical adquiere variedad de posibilidades, que llevan a ajustar el sonido para lograr lo que uno se ha propuesto respecto del análisis previo, y creando un sistema de control con variables para acción y reacción; resolviendo cada movimiento muscular en el cual el sentido del tacto adquiere más control y dirección.

Así mismo, reflexioné acerca de la importancia que tiene la elaboración de un plan de estudio para acondicionar las exigencias técnicas del presente repertorio, creando variaciones sobre las digitaciones utilizadas para resolver algún fragmento de alguna de las obras. Entendí que el análisis y la investigación tienen múltiples facetas, y es necesario delimitar el propósito y la profundidad la cual se quiere llegar.

Cierro mis comentarios enfatizando la importancia de lograr una metodología que permita aprovechar el conocimiento y la técnica al servicio de la interpretación, la cual no tendrá sustancia sin una profunda reflexión y una actitud humilde que nos permita el desarrollo como intérpretes profesionales y permitir el trato de la emoción sincera.

## Referencias

### Bibliografía

- Appleby D. *La música de b Brasil*. (1985). México. Fondo de cultura económica.
- Atemana, C. *La música de Alemania*. (1962). Argentina. EUDEBA.
- Barron, J. *Manuel María Ponce Bio- Biography*. (2004). Londres. Praeger.
- Busoni, F. *Pensamiento musical*. (1982). México. UNAM
- Corazón, O. *Manuel M. Ponce y la guitarra*. (1981). México. FONAPAS. Enciclopedia OCEANO 1996 V.6
- Esquivel, C. *Introducción a la música*. (1983). México. SEP.
- Fernandez, J. *El arte moderno y contemporáneo*. (2001). México. UNAM.
- Guesterin, N. *La Guitarra en la Música Sudamericana* (2004).
- Leicnt, H. *Historia del arte España*. (1953). España. Barcelona.
- Moreno, M. *Historia de la música española*. (1985). España. Alianza
- Sigmund, S. *El arte de gozar la música*. (1943). Argentina. Cúspide.
- Sopeña, F. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. (1978). España. EPESA
- Toossain, M. *Arte moderno y contemporáneo de México*. (1952). México. Universitaria.
- Varela, V. *Reflexiones sobre el nacionalismo musical en Latino América*. (1994). Revista Amsterdam.
- Zanon, F. *La Guitarra en Brasil después de Villa- Lobos*. (2005).

## Anexo

### Síntesis para el programa de mano.

#### **Sonata II en la menor BWV 1003 para violín. Johhan S. Bach (1685-1750).**

El violín fue de los instrumentos favoritos de Johann Sebastian Bach y uno de los primeros que él practicara en el seno de las orquestas de cámara de Weimar y Cöthen. En esta última corte, al servicio del príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen, el genio de Bach concibió las tres Sonatas y tres Partitas para violín solo BWV 1001 – 1006, su manuscrito lleva el año de 1720, que es cuando verosímilmente las recopiló. Estas obras fueron incomprendidas durante el Romanticismo (Mendelssohn y Schumann les añadieron un acompañamiento pianístico para que el público las encontrara algo más "fáciles") y serían violinistas legendarios ya en el siglo XIX, como Adolf Busch, Georges Enesco, y antes que ellos, el gran Joseph Joachim (el preferido de Brahms) los pioneros de su "redescubrimiento". Las tres Sonatas representan la forma tradicional de la sonata de iglesia, con un primer movimiento lento, el segundo movimiento una fuga, un tercer movimiento lento, y un movimiento conclusivo rápido.

La transcripción a la guitarra se adecúa bien a las texturas contrapuntísticas de la obra para violín, se puede complementar discretamente notas reales a las armonías implícitas, y en su caso octavar o agregar notas en los bajos.

#### **Folías de España Op. 15 A. Fernando Sor (1778-1839).**

Fernando Sor fue un compositor guitarrista español proveniente de una familia dedicada a la milicia. Sin embargo debido a su pasión musical, rompe con la tradición familiar a ella.

Durante la guerra Sor toma un cargo administrativo a la vez que compone obras nacionalistas para guitarra con toques patrióticos.

Las Folias de España, variante de las folias, forma originada en la península ibérica durante el siglo XV, era una danza dedicada a la fertilidad que llegó a ser usada en ambientes cortesanos. A diferencia de la Folia primitiva, las Folias de España esta compuesta por 16 compases y se caracterizaba básicamente por su compás ternario y fácil acompañamiento instrumental. Numerosos compositores a lo largo de toda la historia de la música han escrito temas con variaciones sobre este tema ternario de carácter cortesano.

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

La base de la suite instrumental barroca está en la música de danzas del Renacimiento, que se agrupaban normalmente en pares (rápidas, lentas). La suite está formada por una sucesión de danzas, de ritmos contrastados, que han perdido su carácter bailable.

Entre la música que Manuel M. Ponce compuso para guitarra, la "Suite en La menor", encargada por el guitarrista Andrés Segovia, fue compuesta al estilo de