



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:

NOTAS AL PROGRAMA

MÚSICA PARA GUITARRA: ORIGINAL Y

TRANSCRIPCIÓN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA

- GUITARRA -

PRESENTA:

Jesús Chávez Martínez

ASESORES:

Doctora Margarita Muñoz Rubio

Maestro Alfredo Roveló García

ENM  
UNAM

MÉXICO, D. F. JUNIO DE 2011



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.

*Las notas de una guitarra,  
son como destellos de luz de estrellas,  
que no mueren después de nacer,  
hasta que penetran el alma.*

*Jesús Chávez Martínez*

*Gracias a Dios por permitirme ser quien soy,  
A mis padres y a Magda por su incondicional apoyo,  
A Gerar por ser mi hermano y el músico más cercano a mí,  
A Margarita Muñoz por ser mi asesora,  
A Luisa Durón por transmitirme su pasión por la música,  
A Alfredo Roveló por compartir su experiencia guitarrística conmigo,  
A Edgar Mario Luna, a René Báez, y a Fernando Cruz por sus aportaciones a mis notas,  
A Sergio Assad por ser un puente entre la música de Piazzolla y la guitarra,  
A Ernesto García de León por intercambiar ideas y percepciones,  
A José Miguel y a Fernando por ser mis amigos y músicos modelo a seguir,  
A la UNAM por darme el honor de ser uno de sus hijos,  
Y a los grandes Tríos Mexicanos por ser mi inspiración.*

## Índice

Introducción-----	1
Programa-----	3
Capítulo 1	
1.1 Heitor Villa-Lobos y los <i>Études I, II, V, VI, VII</i> -----	4
1.2 Análisis y propuestas interpretativas:	
1.2.1 Étude No.1 Allegro non tropo-----	9
1.2.2 Étude No.2 Allegro-----	12
1.2.3 Étude No.5 Andantino-----	17
1.2.4 Étude No.6 Poco allegro-----	24
1.2.5 Étude No.7 Très animé-----	30
Capítulo 2	
2.1 El Barroco, J. S. Bach y la <i>Partita No. 3 en E</i> -----	33
2.2 Análisis y propuestas interpretativas:	
2.2.1 Preludio-----	45
2.2.2 Loure-----	54
2.2.3 Gavotte en Rondeau-----	58
2.2.4 Menuet I-----	61
2.2.5 Menuet II-----	63
2.2.6 Bourrée-----	65
2.2.7 Giga-----	68
Capítulo 3	
3.1 Ernesto García de León y la <i>Sonata No. 2 “Evocación Tropical”</i> -----	71
3.2 Entrevista con Ernesto García de León-----	76
3.3 Análisis y propuestas interpretativas:	
3.3.1 Trópico-----	88
3.3.2 Evocación-----	95
3.3.3 Costa y Selva-----	100

## Capítulo 4

4.1 La vida y la música de Astor Piazzolla-----	112
4.2 Piazzolla en la Guitarra Clásica-----	118
4.3 Análisis y propuestas interpretativas:	
4.3.1 Invierno Porteño-----	120
4.3.2 Verano Porteño-----	128
Conclusiones-----	134
Bibliografía-----	136
Anexos	
Manuscritos de Villa-Lobos, Douze Études pour Guitare-----	138

## INTRODUCCIÓN

Mis notas al programa se basan en música original y transcrita para guitarra. En la parte de obras originales para guitarra incluyo, primeramente, los *Estudios I, II, V, VI y VII* del notable compositor brasileño Heitor Villa-Lobos, cuya selección se basó en la consideración de que esta serie de estudios es fundamental para el desarrollo de la técnica de la guitarra clásica.

La otra obra original es la *Sonata No. 2* de Ernesto García de León, es una elección de música mexicana, muy importante para mí, por la maravillosa expresividad del inmenso ambiente selvático reducido a una guitarra. Además, tuve la posibilidad de abordarla teórica y prácticamente gracias a la accesibilidad que me brindó este reconocido compositor debido a que me concedió una larga e intensa entrevista.

La primera transcripción incluye dos obras: *Invierno Porteño* y *Verano Porteño*, originales para quinteto de bandoneón, piano, contrabajo, violín y guitarra eléctrica, escritas por uno de los más importantes músicos de tango en el mundo: Astor Piazzolla. La transcripción la realizó el guitarrista, compositor y arreglista Sergio Assad, considero importante su trabajo porque constituye la posibilidad de un puente entre la guitarra y la música de Piazzolla.

La segunda transcripción es de la *Partita No. 3 en Mi* de J. S. Bach. Este es un trabajo que valoro mucho ya que soy el autor de la transcripción, la cual pude llevar a cabo debido a mi conocimiento de la guitarra y a los estudios realizados a lo largo de mi formación, los cuales me han brindado la posibilidad de hacer transcripciones por gusto y satisfacción personal, con el afán de ampliar el repertorio escrito para guitarra y enriquecerme más como músico.

Este trabajo contiene el programa, el análisis detallado de cada obra con una tabla que muestra el nombre de la obra, las secciones, sub-secciones, número de compases y tonalidad de cada una, además de ejemplos en notación musical, sugerencias interpretativas como el manejo de la dinámica y de los colores en la guitarra; información biográfica, referencias, los manuscritos de Villa-Lobos, los motivos que me llevaron a realizar la transcripción de la Partita No. 3 de Bach, una entrevista con el compositor y guitarrista Ernesto García de León, una transcripción de un importante documental del genio del tango Astor Piazzolla, y por supuesto la bibliografía empleada para que el lector pueda profundizar cada tema.

En el presente trabajo me concentré más en el análisis y recomendaciones interpretativas que en los datos biográficos de cada autor, sobre todo en el caso de Bach, del cual existe una gran bibliografía. Así, primero se hizo el análisis detallado de cada una de las obras: comenzando por los Études, tomando como referencia los manuscritos de Villa-Lobos; luego la Partita No.3, explicando las razones que me llevaron a realizarla; el Verano e Invierno Porteños, basándome en las sugerencias interpretativas de importantes músicos que tocaron alguna vez con Piazzolla; y para finalizar la Sonata No. 2 “Evocación tropical”, tomando en cuenta la entrevista con el compositor. Tuve la fortuna de que él mismo escuchara mi interpretación y de que corrigiera los errores de impresión que se encontraban en las partituras con las cuales trabajé, para de esta manera hacer una interpretación más certera de lo que él expresa en su obra.

Espero que este análisis y esta entrevista aporten un testimonio y una reflexión para los guitarristas y músicos interesados en la música mexicana del siglo XXI.



## Programa

### Études

- I. Allegro non tropo
- II. Allegro
- V. Andantino
- VI. Poco allegro
- VII. Très animé

Heitor Villa-Lobos

(1887-1959)

### Partita No. 3 in E, BWV 1006

- I. Preludio
- II. Loure
- III. Gavotte en Rondeau
- IV. Menuetto I
- V. Menuetto II
- VI. Bourrée
- VII. Gigue

J. S. Bach – Jesús Chávez

(1685-1750) (1985)

### Sonata No.2 “Evocación Tropical”, Op. 21

- I. Trópico
- II. Evocación
- III. Costa y Selva

Ernesto García de León

(1952)

### Estaciones Porteñas

- I. Invierno Porteño
- II. Verano Porteño

A. Piazzolla – Sergio Assad

(1921-1992) (1952)

## Capítulo 1

### Heitor Villa-Lobos y los *Études I, II, V, VI y VII*

El guitarrista Uruguayo Eduardo Fernández en su artículo “Villa-Lobos New Manuscripts”, publicado en el otoño de 1996, en New York en *Guitar Review* No. 107, plasma su investigación sobre Villa-Lobos y sus *Douze Études*, así como datos de su vida y obra, los cuales representan una valiosa fuente de información. Él menciona que fue invitado a dar una semana de “master clases” a Río de Janeiro, y ahí escuchó que unos nuevos manuscritos de la obra guitarrística de Villa-Lobos recientemente habían salido a la luz y que se encontraban en el Museo Villa-Lobos. Contactó al director del Museo Villa-Lobos, el guitarrista bien conocido Toribio Santos, (quien dio la primera presentación completa de los *Études* in 1963). Gracias a él, obtuvo fotocopias de los manuscritos, y los compartió con los lectores de *Guitar Review*.

El notable compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), conoció a Lucila Guimarães en 1912. Ella fue pianista y compositora, activa en la vida musical de Río de Janeiro y parece haberlo sido especialmente en la composición de música coral. Ellos se casaron el 12 de Noviembre de 1913. No hay duda de que Lucila fue una ayudante importante para el compositor, asumiendo algunas tareas secretariales, copiando manuscritos, etc. En ese tiempo, Villa-Lobos escribió su primer y principal obra para guitarra, *Suite Popular Brasileira*, la cual revela su íntimo contacto con los *Chorões* de Río. Los *Chorões* fueron grupos de músicos que vagaban en las calles de Río, llevando serenata. Muchos de los mejores músicos populares tocaron en ellos alguna vez. Villa-Lobos era entonces un compositor que empezaba a desarrollarse, luchando por reconocimiento, el cual ganó únicamente después de una gran lucha. Fue durante su matrimonio que Villa-Lobos también compuso *Choro I* y los *Douze Études*.

En 1936 Villa-Lobos terminó su relación con Lucila Guimarães y poco después se unió a Armanda Neves d’Almeida, a quien había conocido en 1932. Villa-Lobos y los amigos de ella la llamaban Mindinha, de cariño. Ella se convirtió en su devota y leal compañera hasta el final de su vida. Aunque ellos nunca se casaron, debido probablemente a la prevalencia del Catolicismo de Brasil, no hay duda que su relación fue de marido y mujer.

Después de la muerte de Villa-Lobos el 17 de Noviembre de 1959, gracias a Mindinha, el Museo Villa-Lobos fue creado con el propósito de preservar no sólo los momentos de Villa-Lobos, sino también sus manuscritos originales. Arminda fue la primera directora del Museo.

En perspectiva del acto anterior, es entendible que la familia Guimarães no estaba muy ansiosa por cooperar con el museo que fue dirigido y fundado por “la otra mujer” en la vida de Villa-Lobos. De hecho, prácticamente no había contacto para nada entre la familia Guimarães y el Museo Villa-Lobos, hasta que Mindinha murió. Cuando Toribio Santos se convirtió en el director del Museo hizo nuevos intentos para contactar a la familia Guimarães y eventualmente provocó una respuesta. Primero, el chelo de Villa-Lobos fue donado al Museo. Poco tiempo después, un sobrino de Lucia llegó al Museo y le dijo al director: “hemos encontrado algunos manuscritos de Villa-Lobos en casa, los traeré al Museo”, cuando los manuscritos fueron entregados, resultaron ser una pila de aproximadamente tres pies de alto, y por supuesto, tomó tiempo organizarlos y clasificarlos.

Eduardo Fernández dice que el propósito principal de su artículo en la “Guitar Review”, es dar a la comunidad de guitarristas un primer vistazo de este nuevo descubrimiento para empezar a seguirle la pista a una re-investigación y que hay que estar pendientes de la publicación de edición Ürtext, ya que parece urgente tratar de establecer un texto más o menos definitivo de los *Études*.

Muchos guitarristas comparten la idea de que la edición Max Eschig de los *Études* contiene varios errores de impresión. Esta opinión está basada en un análisis de la evidencia interna seguida del mismo texto: algunas veces la armonía empleada por Villa-Lobos en un contexto particular, parece requerir distintas notas, o el proceso de la mano izquierda (inspirado por muchos de los *Études*), parece insinuar otras notas que las que están escritas.

Otro acertijo es la declaración que Segovia hace en su prefacio a los *Études*: “No he querido variar ninguna de las digitaciones que el mismo Villa-Lobos ha indicado para la ejecución de su obra. Él conoce la guitarra perfectamente, y si él ha escogido tal cuerda y tal digitación para enlazar ciertas frases, debemos seguir estricta obediencia a sus deseos, aun al costo de someternos nosotros mismos a un mayor esfuerzo de técnica”.

En vista del hecho de que prácticamente no hay digitaciones en la edición impresa que todos conocemos y las muy pocas que aparecen son perfectamente naturales, el comentario de Segovia, contrario a su usual talento, no parece tener mucho sentido, a menos que él estuviera refiriéndose a una partitura distinta, pero no hay forma de saber cuál. Confirmé estas sospechas cuando tuve la oportunidad de ver los manuscritos de los *Douze Études*.

Dos manuscritos dan comienzo a los *Études*, uno de ellos es parte de la donación Guimaráes al Museo Villa-Lobos. El Manuscrito Guimaráes incluye lo que parece ser los primeros esbozos de los *Douze Études*, y algunos de ellos (I, V, X y XII) también en copias bien definidas, todas son individualmente dedicadas “A Andrés Segovia.” El otro juego es una fotocopia donada por Eschig al Museo Villa-Lobos. El Manuscrito Eschig es una copia bien definida y hecha cuidadosamente, obviamente lista para imprimir. El título de la página dice: “H. Villa-Lobos/*Études pour la guitare*”. Desde que estos manuscritos fueron enviados a la editorial y los *Études* fueron reescritos por Segovia, es extraño que no se mencione que esto fue hecho por él. Por supuesto, en la versión impresa, como sabemos, los *Études* no únicamente están dedicados a Segovia, también hay admiración en el prefacio antes mencionado.

Era la costumbre de Villa-Lobos dejar compases vacíos para secciones que implicaban repetición de material anterior para llenarlas después. Hay algunos ejemplos de esto en los manuscritos de los *Études*.

Douze Études fueron escritos en París en 1929, catalogados como: W235

La obra guitarrística de Villa-Lobos incluye:

AÑO	TÍTULO	CATÁLOGO
1911	Simples, Mazurca	W040
1912	Suite Populaire Bresilienne	W020
1917	Sextour Mystique	W131
1920	Choros #01	W161
1929	Introduction aux choros	W239
1929	Etudes for Guitar	W235
1937	Distribuição de flores	W381
1940	Preludes for Guitar	W419
1951	Guitar Concerto	W501

Su obra completa:

- Bachianas Brasileiras (12)
- Música para banda sinfónica (6)
- Música de cámara (63)
- Música coral (43)
- Choros (19)
- Conciertos (21)
- Música para guitarra (9)
- Música para orquesta (73)
- Música para piano (56)
- Música para obras escénicas (8)
- Música vocal (52)

La elección de los estudios I, II, V, VI y VII, está basada en el desarrollo técnico de la mano derecha (tocar con figueta, apoyado, tirando, rasgueando y en bloque, colores y volúmenes) e izquierda (mapas, conocimiento del diapasón, correcta colocación de los dedos, ligados, armónicos), así como en el separar planos sonoros, fraseos e interpretación.

Cabe mencionar que el destacado guitarrista, compositor y pedagogo uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001), colega de Andrés Segovia (1893-1987), estuvo estudiando en Rio de Janeiro los *Douze Études* con Villa-Lobos, y en 1988 publicó un libro titulado “Abel Carlevaro Guitar Masterclass”, donde plasma su análisis y propuestas técnicas e interpretativas de esta obra. Al hacer una comparación de su trabajo con el mío descubro que la técnica que él emplea es distinta a la mía, y que su análisis no se basa en los manuscritos de Villa-Lobos como el mío. Sin embargo, espero que ambas aportaciones ayuden a los guitarristas interesados en esta serie de estudios.

He notado que el cambio de color en el sonido de la guitarra, ayuda a diferenciar de una mejor manera una voz de otra, encuentro en la guitarra los siguientes colores primarios: *Natural* (sobre la boca de la guitarra), *Sulpontichelo* (cerca del puente) y *Sultasto* (cerca de la tastiera). La intensidad de color se logra de la siguiente manera: más cerca del puente más brillante; más cerca de la tastiera, más oscuro.

Los volúmenes primarios: *forte*, *mezzo* y *piano*, a diferencia de la tercera dimensión visual, nos ayudan a tener una tercera dimensión auditiva. Propongo hacer combinaciones de volúmenes y colores (cada que se indiquen, o cada tengamos la necesidad o la intención de), con la siguiente tabla:

TABLA DE VOLÚMENES Y COLORES			
	<i>Pontichelo</i>	<i>Natural</i>	<i>Sultasto</i>
<i>forte</i>	<i>f-pon</i>	<i>f-nat</i>	<i>f-sult</i>
<i>mezzo</i>	<i>m-pon</i>	<i>m-nat</i>	<i>m-sult</i>
<i>piano</i>	<i>p-pon</i>	<i>p-nat</i>	<i>p-sult</i>

## Étude I Allegro non troppo

Étude I Allegro non troppo						
Sección	A	B	Puente	C	Coda	Final
Compases	1 al 11	12 al 22	23 al 24	25 al 30	31 al 32	32 al 33
Tonalidad	e					

Desde el compás uno de la Sección A, se propone el arpeggio “modelo”, para tocar acordes con una posición fija para la mano izquierda, el cual se repite a lo largo de la obra, con la excepción del Puente, la Coda y el Final (Figura 1).



Figura 1

Este estudio desarrolla principalmente la habilidad técnica de la mano derecha, he usado la digitación propuesta; sin embargo, he encontrado otra digitación más efectiva, que me permite tocar el arpeggio en forma virtuosa y ágil, acentuando correctamente los tiempos fuertes, y permitiéndome experimentar de manera improvisatoria, con distintos colores y volúmenes cada vez que lo interpreto, he decidido hacer esto último porque en la partitura no se propone ningún tipo de dinámica ni de color. La digitación que propongo, está basada en la técnica de la figueta (Figura 2):



Figura 2

La lógica que tiene esta digitación es que desciendo, para tocar notas de grave a agudo, saltando una cuerda (por tal motivo no uso el dedo índice) entre cada ataque y asciendo para tocar notas de agudo a grave sin saltar ninguna cuerda (usando el índice para regresar).

En toda esta sección se tocan distintos acordes que cuadran en la tonalidad de *e*, hilándose uno a otro con el propósito de llegar a una región aguda en donde comienza la Sección B, la cual se caracteriza por una progresión en retroceso traste por traste de acordes disminuidos, con una posición situada entre la quinta y segunda cuerda; por tal motivo, se crea un pedal en *mi*, al dejar la primera y sexta cuerdas “al aire” (Figura 3).

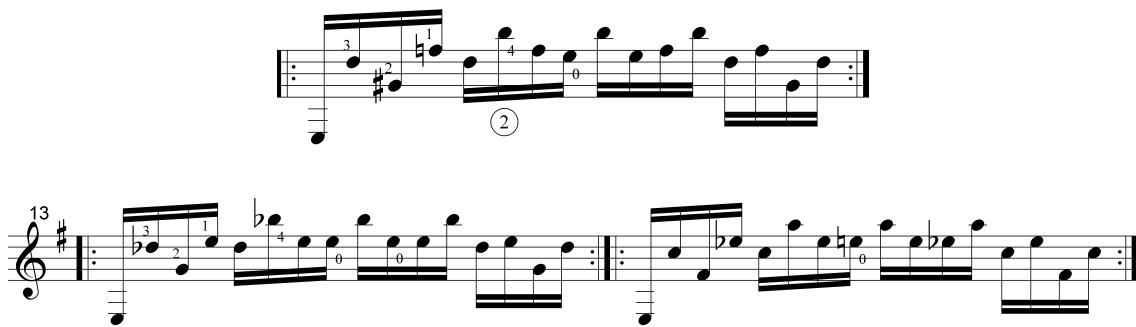


Figura 3

El Puente, está formado por un arpeggio de *e* en la primera mitad del compás, la segunda mitad por una extensión del arpeggio que nos conduce a bordar un acorde descendiente de *e*, donde se aplica un nuevo recurso: las apoyaturas, mismas que propongo tocar con los dedos más fuertes y ágiles de la mano izquierda, el 1 y 2 (Figura 4).

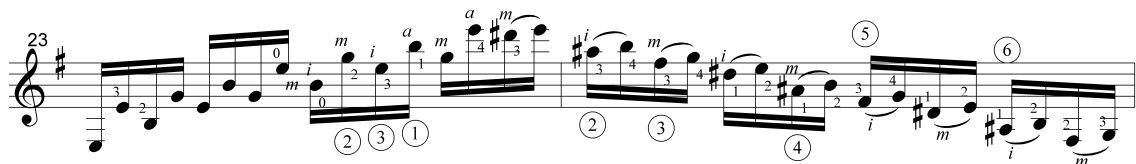


Figura 4



La Sección C la encuentro similar a la sección A, no en el sentido del orden de los acordes, sino en que estos pertenecen a la tonalidad de *e*, además de irse repitiendo e hilando uno a uno hasta llegar a la Coda, la cual exige un *ralentando* y la práctica de otro recurso técnico: los armónicos, los cuales deben ser tocados colocando los dedos de la mano izquierda encima del riel de la nota deseada, y tirando fuerte con la mano derecha para lograr darle más cuerpo y volumen a este sonido finísimo. Los últimos acordes que dan un Final hermoso al Étude I, son *a7* y *E6* (Figura 5).

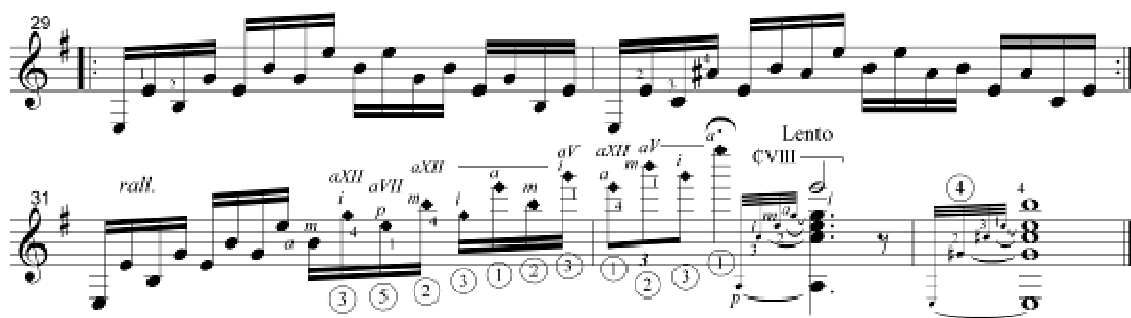


Figura 5

Cabe destacar que en la Edición Eschig existe un error, ya que hace falta una barra de repetición entre el compás 29 y 30 (Figura 5), de acuerdo con los manuscritos de Villa-Lobos.

## Étude II Allegro

Étude II Allegro							
Sección	A	B	Puente	C	D	Coda	Final
Compases	1 al 4	5 al 9	10 al 12	13 al 17	18 al 23	24 al 25	26 al 27
Tonalidad	a			f#		A	

En el compás uno de la Sección A, se propone un arpeggio modelo el cual se usa en toda la obra con la excepción del Puente y el Final (Figura 1).

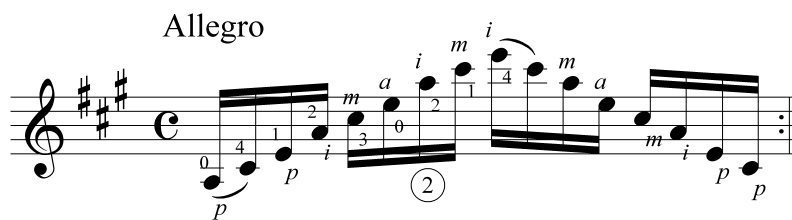


Figura 1

Este estudio desarrolla principalmente la habilidad técnica de la mano izquierda, recomiendo buscar una “digitación personal” que dé buenos resultados, con la condición de no usar cejillas (para evitar fatigar la mano), e ir aproximando en la mayor manera posible un acorde a otro, con la finalidad de aprovechar el tiempo y la energía que ahorramos al no recorrer distancias grandes, permitiéndonos tocar el arpeggio en forma virtuosa y ágil, me he permitido experimentar de manera improvisatoria, con distintos colores y volúmenes con el fin de hacer una interpretación propia (en la partitura no se propone ningún tipo de dinámica ni de color).

La Sección A (Figura 2) reafirma la tonalidad de A, con una pequeña cadencia resuelta en la Sección B

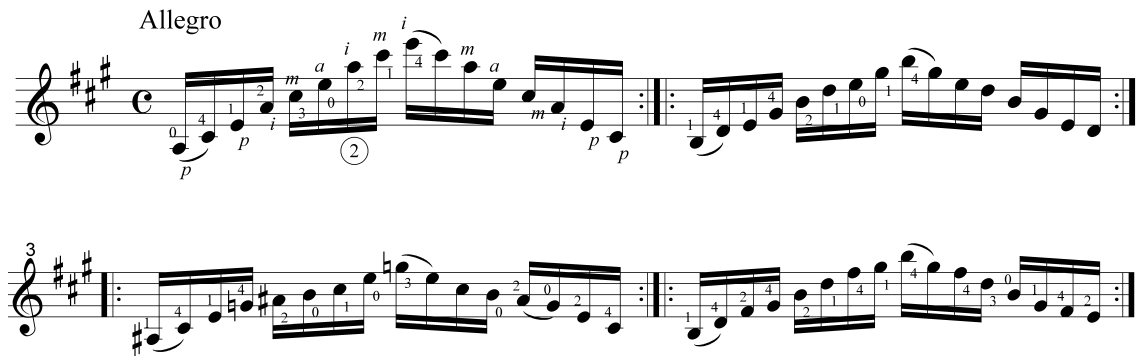


Figura 2

Donde se presentan A y a, E y e, y B7 (Figura 3)

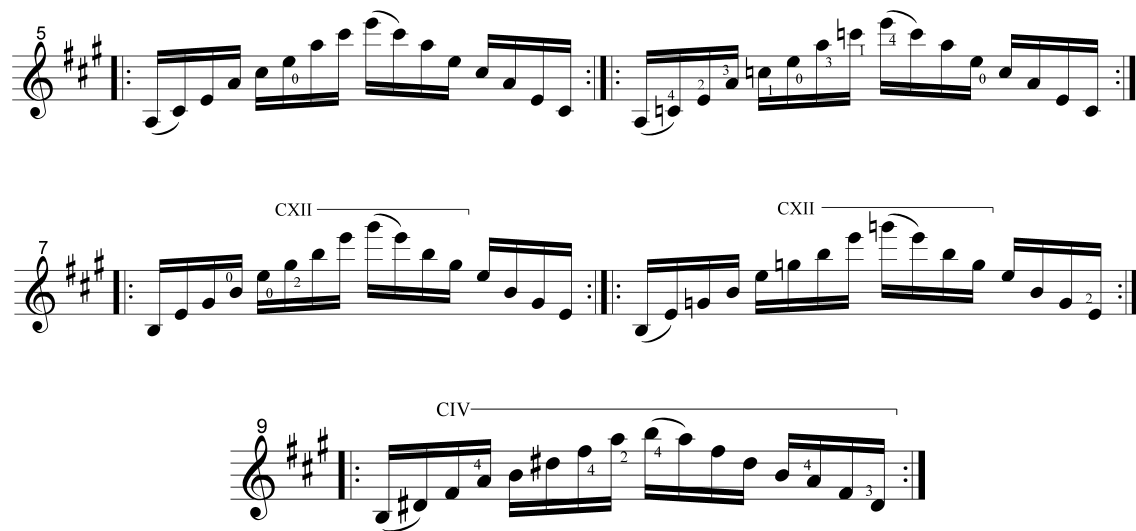


Figura 3

Para llegar al Puente en *E7*, el cual propongo tocarlo acompañado del canto de la voz interna, con el fin de hacer un fraseo más melódico y natural (Figura 4).

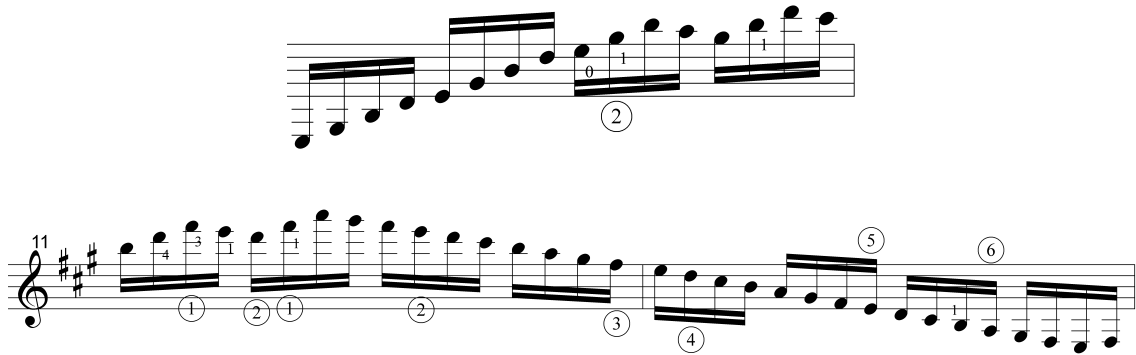


Figura 4

Cabe considerar que en la edición Max Eschig existe un error en el último *fa#* del puente, el cual debe ser *sol#*, este tiene mayor razón de ser, debido a que la Sección C comienza con un primer grado y el *sol#* es la sensible de este (Figura 4); además está confirmado por los manuscritos de Villa-Lobos.

La Sección C, nos lleva a un pequeño viaje por la tonalidad de *f#* (Figura 5).



Figura 5

El cual nos conduce a la Sección D, formada por un círculo de quintas comenzando desde G#7 y que nos regresa a la tonalidad original en la Coda (Figura 6).

Figura 6

Esta presenta el sexto grado del homónimo, es decir: *F* para llegar al Final haciendo un arpeggio ralentado del acorde de *A*, el cual termina con una cadencia en la cual se aplica un recurso guitarrístico muy interesante: ¡tocar en la misma cuerda dos notas distintas!, para hacerlo posible, coloco en la primera cuerda el dedo 1, en el siguiente orden de notas: re#, re, do#, las hago sonar con el dedo 4 de la misma mano izquierda; y al mismo tiempo pulso la misma primera cuerda por detrás de mi dedo 1 con el dedo pulgar de la mano derecha.

Cabe destacar que en el compás 20 de la Edición Eschig, hay un error en el sol#, ya que este debe ser becuadro, confirmado por los manuscritos de Villa-Lobos (Figura 6).

No me deja de sorprender el maravilloso resultado de esto: una tercera mayor, una cuarta aumentada, y una sexta menor, la cual forma el acorde de A; por si fuera poco, el gran genio de Villa-Lobos, nos regala un acorde de A en la misma región aguda y luego el mismo acorde en la región grave para un final majestuoso (Figura 7).

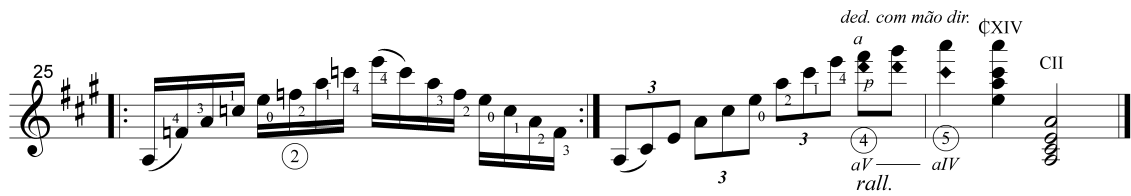


Figura 7

## Étude V Andantino

Étude V Andantino									
Sección	A								
Sub-Sección	Intro	A1	A2	A3	Puente	A4	A5	A6	Puente
Compases	1 al 2	3 al 8	9 al 16	17 al 19	20 al 22	23 al 26	27 al 36	37 al 40	41 al 45
Tonalidad	G Mixolidio			D Dorio		G	g		G Mixolidio

Sección	B						
Sub-Sección	B1	Puente	B2	Puente	B3	Coda	Final
Compases	46 al 49	50 al 51	52 al 53	54 al 55	56 al 61	62 al 64	65
Tonalidad	f				G Mixolidio		

Étude No. 5, está dividido en dos grandes secciones: A y B, por lo tanto expongo las Sub-Secciones añadiendo el cambio de tonalidad que va presentando el obstinado (fase que se repite), y el uso de los modos *G Mixolidio* (de sol a sol, aplicando la escala de do) y el *D Dorio* (de re a re, aplicando la escala de do) (Figura 1)

Tabla de modos:

Escala	Aplicada a	Nombre
C	C	Jonio
C	D	Dorio
C	E	Frigio
C	F	Lidio
C	G	Mixolidio
C	A	Eolio
C	B	Locrio

Figura 1

En la Introducción, se propone el obstinado, que lo encontraremos en esta primera ocasión en *G Mixolidio* (Figura 2).

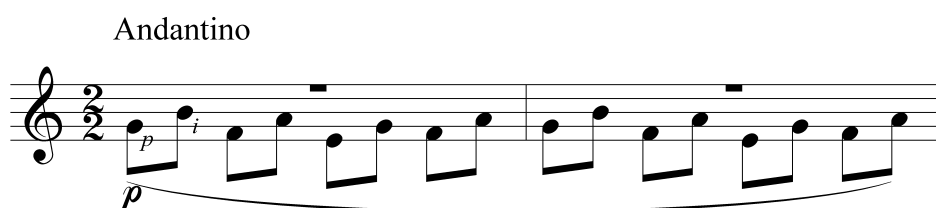
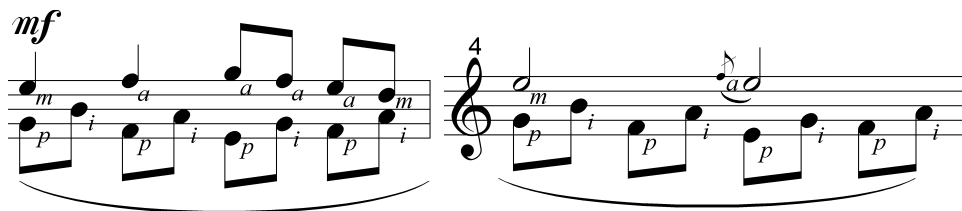


Figura 2

Está formado por dos compases indicados en la partitura con una línea de fraseo (se puede pensar que no dura dos compases, sino uno; pero si el obstinato fuera sólo de un compás, quedaría la mitad del canto de cada frase sin acompañamiento).

Este estudio desarrolla el control de volumen, para hacer posible la diferenciación del plano de acompañamiento y el plano melódico, el cual comienza en la Sub-Sección A1, donde se produce un diálogo en el cual pregunta la voz aguda y responde la grave (Figura 3).

Voz aguda:



Voz grave:

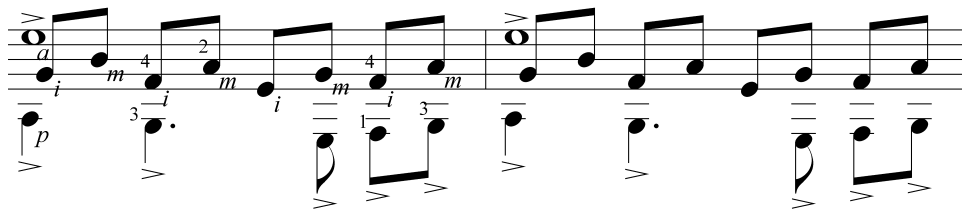


Figura 3

En la Sub-Sección A2, ocurre algo parecido a lo anterior, pero con una pregunta un poco distinta y otra respuesta. En la Sub-Sección A3, el obstinato está en *D Dorio* y esta vez únicamente interviene la voz aguda (Figura 4)

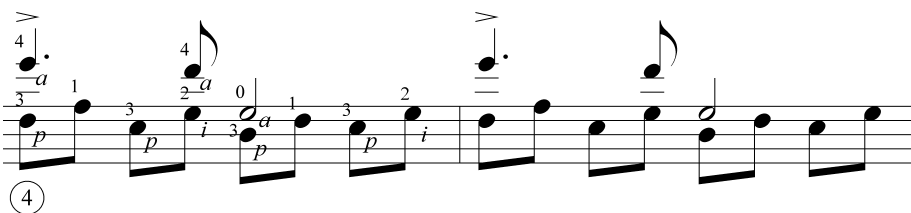


Figura 4



Después aparece un Puente caracterizado por terceras menores descendentes (Figura 5).

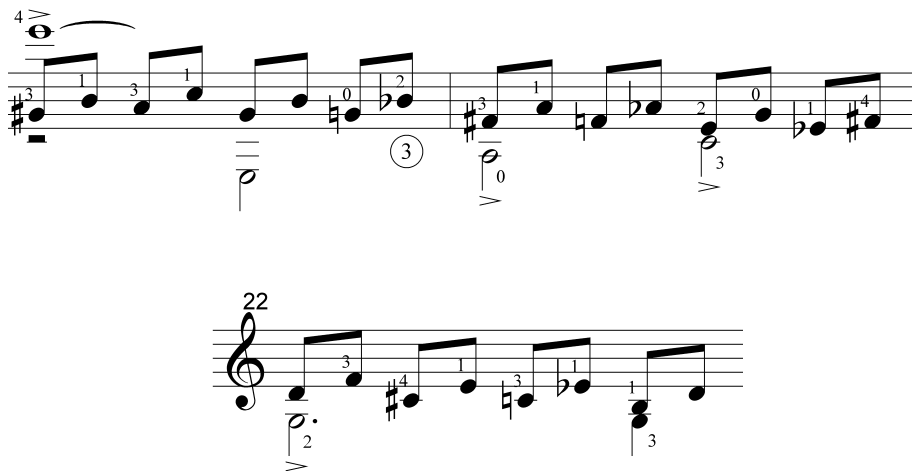


Figura 5

Las cuales nos conducen a la Sub-Sección A4, donde el obstinato está en G (Figura 6)

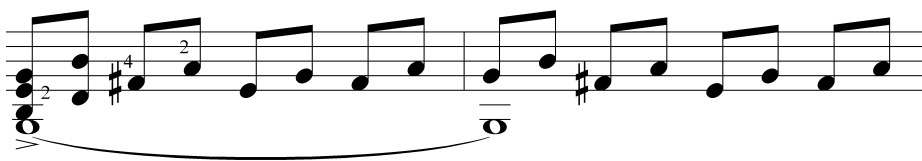


Figura 6

En la Sub-Sección A5, el obstinato cambia a *g*, y la voz aguda hace una pregunta parecida a las anteriores, la voz grave responde con algo similar, pero en aumentación (recurso contrapuntístico en el cual se prolonga la duración de una nota por la ampliación de la mitad de su valor) (Figura 7).

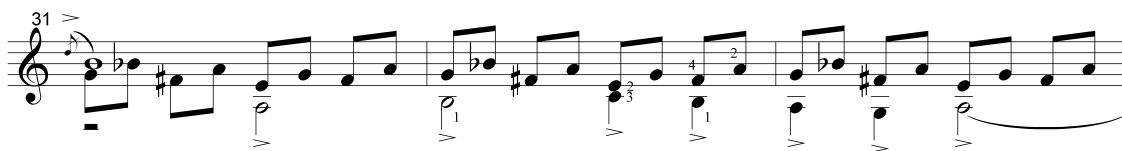


Figura 7

En la Sub-Sección A6, entran ambas voces y el obstinato, por lo cual en esta ocasión tenemos tres planos distintos (Figura 8).

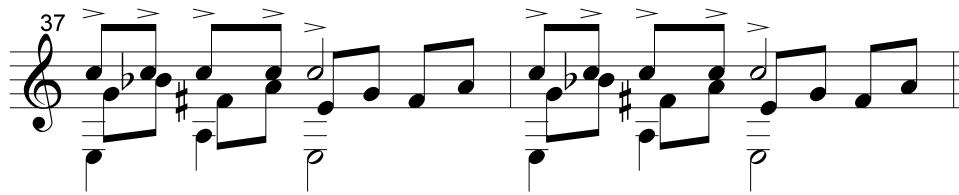


Figura 8

Después viene un Puente, con una pequeña introducción y el obstinato en G Mixolidio acompañando al canto de la voz aguda (Figura 9).

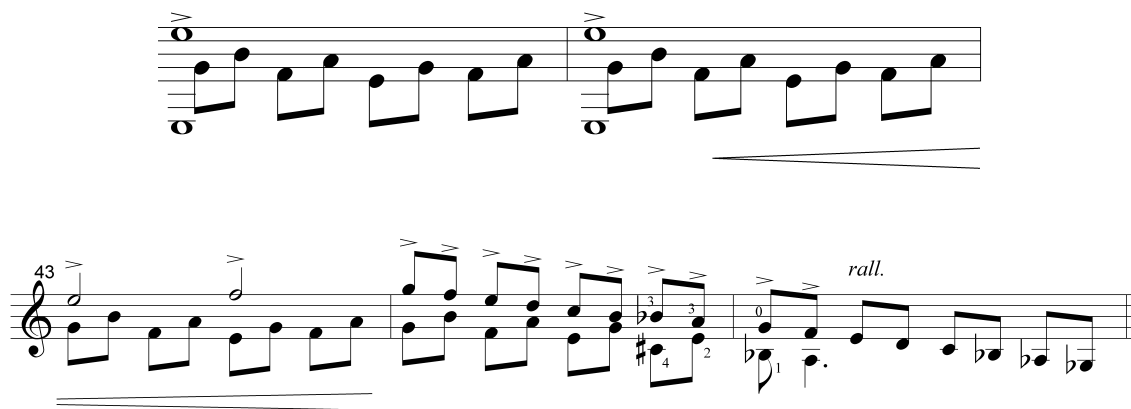


Figura 9

En la Sección B llegamos al *Poco meno*, ésta sección es relativamente diferente a la Sección A, en sus dos primeras sub-secciones, por el cambio de velocidad y porque no existe el obstinato, aunque siguen existiendo los tres planos. La Sub-Sección B1, es de estilo pregunta-respuesta (Figura 10).

Pregunta:

Musical notation for the 'Pregunta' section, starting at measure 46. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 'Poco meno' tempo marking. The music consists of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A dynamic marking 'p' is present at the beginning.

Respuesta:

Musical notation for the 'Respuesta' section, starting at measure 49. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 'Poco meno' tempo marking. The music consists of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and accents. A dynamic marking 'p' is present at the beginning.

Figura 10

El Puente, asciende cromáticamente por terceras mayores (Figura 11).

Musical notation for the 'El Puente' section, showing a chromatic ascent by major thirds. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 'Poco meno' tempo marking. The music consists of eighth notes with various fingerings (2, 3, 4) and accents. A dynamic marking 'p' is present at the beginning.

Figura 11

La Sub-Sección B2, presenta el motivo en la voz aguda (Figura 12).

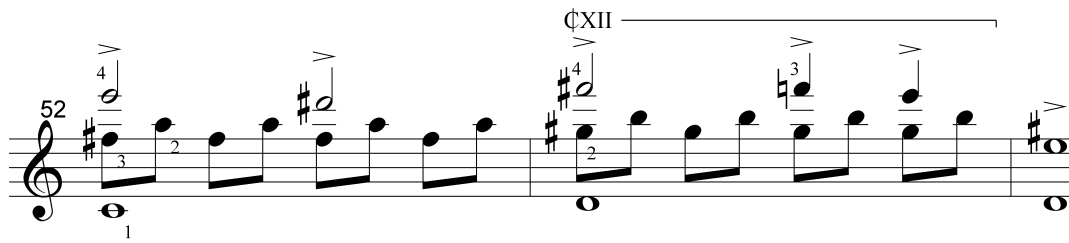


Figura 12

Después encontramos otro Puente que desciende por terceras menores (Figura 13)

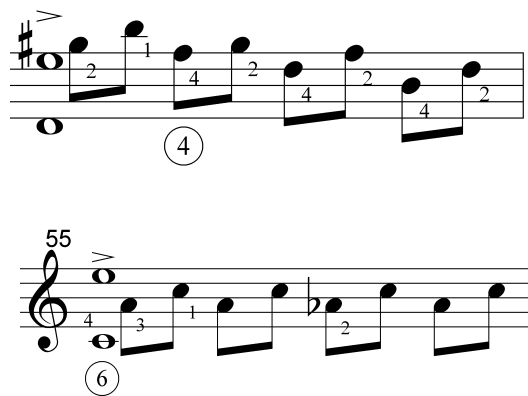


Figura 13

Para llegar a la Sub-Sección B3, que nos lleva a recordar la Sección A con su tema principal en la voz aguda, pero en aumentación, con obstinato y en G Mixolidio (Figura 14)

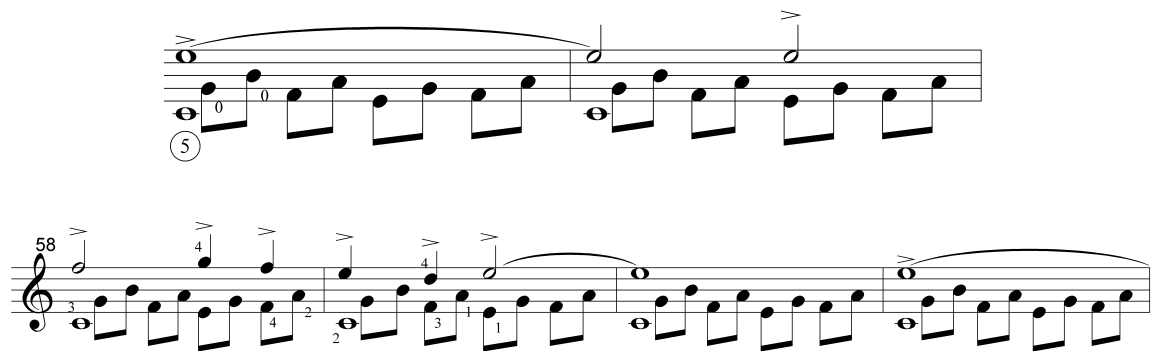


Figura 14

La Coda usa el obstinado en su primer compás, en los siguientes solamente la última parte y haciendo un *rallando*, ambas voces entran juntas en una nota larga y una voz extra se les suma para llegar al Final donde se tocan tres armónicos al mismo tiempo que para mí son una estela de las tres últimas voces con un bajo en el fondo (Figura 15)

The musical score for Figure 15 is written on a single staff with a treble clef. It begins at measure 62. The melody starts with a half note, followed by a series of eighth notes. A 'v' marking is placed above the first measure. The bass line consists of a sequence of notes with fingerings 1, 0, 3, and 1. A 'rall.' marking is placed above the bass line. The final measure features a triple harmonic with a circled 'aV' and fingerings 1, 3, and 2.

Figura 15

## Étude VI Poco allegro

Étude VI Poco allegro										
Sección	A						B			
Sub-Sección	A1	Puente	A2	A3	A4	A Coda	B1	B2	B3	B Coda
Compases	1 al 3	4 al 5	6 al 11	11 al 14	14 al 16	17 al 18	19 al 20	21 al 23	23 al 25	26 al 27
Tonalidad	e									

Étude VI Poco allegro										
Sección	Av						Bv			
Sub-Sección	Av1	Puente v	Av2	Av3	Av4	Av Coda	Bv1	Bv2	Bv3	Bv Coda
Compases	28 al 30	31 al 32	33 al 38	38 al 41	41 al 43	44 al 45	46 al 47	48 al 50	50 al 52	53 al 54
Tonalidad	e									

Étude VI Poco allegro		
Sección	Coda	Final
Sub-Sección		
Compases	55 al 57	58 al 60
Tonalidad	e	

Este estudio me permitió desarrollar la técnica para poder tocar bloques grandes de acordes, comúnmente se usan los dedos: pulgar, índice, medio y anular, para esto; pero aún, si se utilizara el dedo meñique y se colocara cada dedo en una cuerda distinta, sería imposible tocar un acorde de 6 notas. Así que propongo tocar con el dedo pulgar las cuerdas: sexta, quinta y cuarta, con el índice la tercera, con el medio la segunda, y con el anular a primera.

Dentro de la Sección A en la Sub-Sección A1, se presentan bloques de acordes que en tres ocasiones hacen cadencia al acorde de e (Figura 1).

Poco allegro

*sfz*

Figura 1

El Puente presenta acordes que contienen notas que enriquecen la armonía, y que va de la región grave a la aguda (Figura 2)

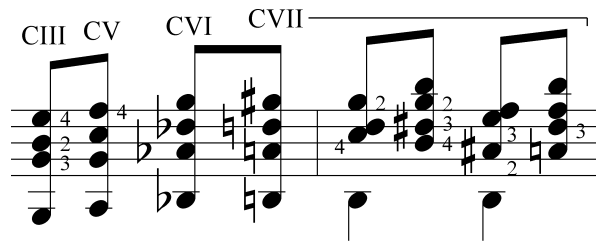


Figura 2

Para llegar a la Sub-Sección A2, que está formada por una frase de acordes disminuidos la cual se repite tres veces (Figura 3).

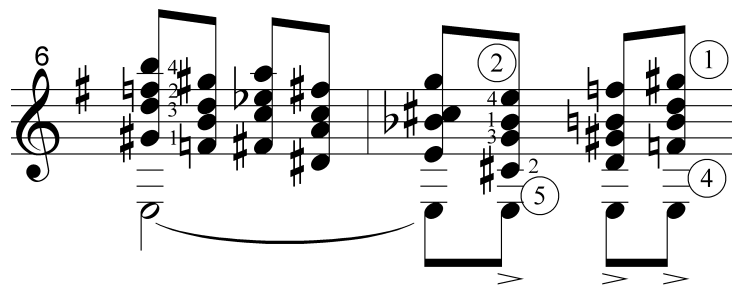


Figura 3

En la Sub-Sección A3 hay un acorde disminuido que asciende cromáticamente (Figura 4)

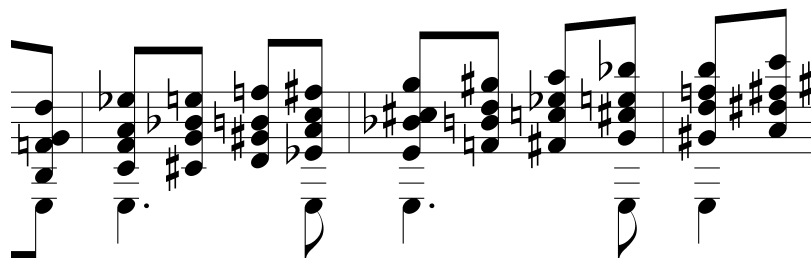


Figura 4

La Sub-Sección A4, presenta un círculo de quintas que va desde  $C\#7$ , hasta  $Bb7$  (Figura 5).

*simil mão esquerda*

Figura 5

En la A coda encontramos una nueva serie de acordes alterados en ralentando, que tienen la finalidad de generar tensión (Figura 6).

Figura 6



La Sub-Sección B1 es muy similar a la Sub-Sección A1, con la diferencia que la cadencia al acorde de *e* sólo se presenta dos veces, esta sección no tiene puente, lo que la hace más corta. Así que, directamente entramos a la Sub-Sección B2, la cual comienza con el sexto grado de *e*, y le prosigue una progresión ascendente de acordes disminuidos. (Figura 7)

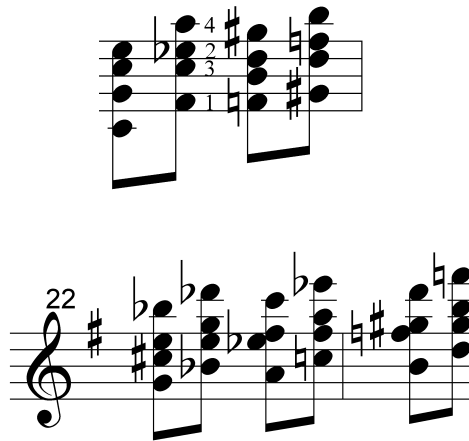


Figura 7

En la Sub-Sección B3 descendemos resolviendo séptimos grados disminuidos a primeros (Figura 8).



Figura 8

En la B Coda hay otra serie de acordes alterados, la cual termina en el quinto grado de e (Figura 9).



Figura 9

Comienza la segunda parte de la pieza, en donde la Sección Av, y Bv, llevan el mismo análisis que la primera parte, con la variación de los dieciseisavos del bajo (Figura 10).

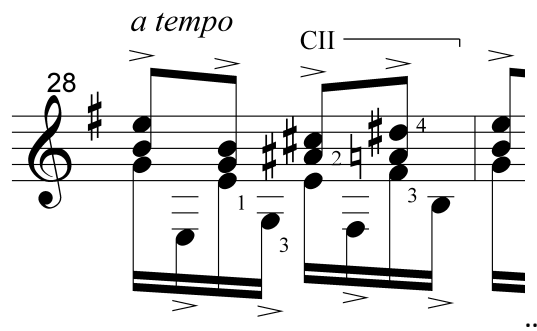


Figura 10

Cabe destacar que los acordes de la sección Av, están divididos de la siguiente forma, según los manuscritos de Villa-Lobos (Figura 11):

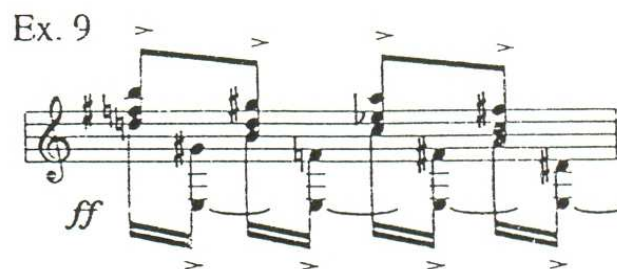


Figura 11

La Coda es un recordatorio del motivo principal y de la variación de este (Figura 12).

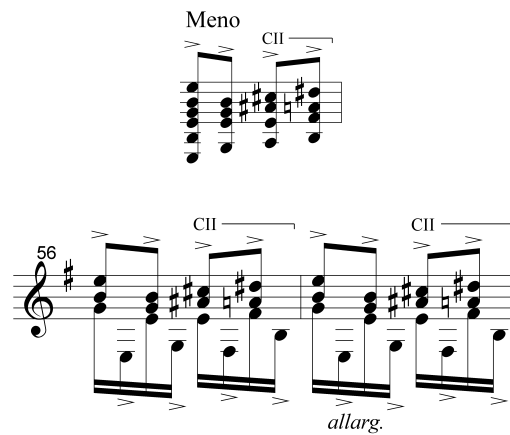
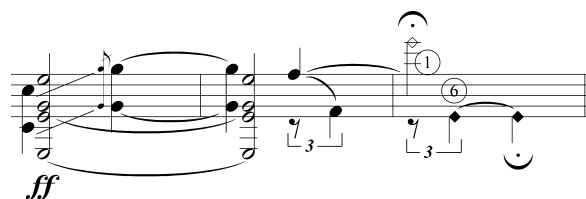


Figura 12

En el Final, se presentan el acorde de *e* y el acorde de *C* en el mismo plano, además encontramos el recurso técnico del glisando, en el cual propongo colocar la vista en el punto donde se vaya a llegar desde el momento en que se toquen las notas de partida, para delimitar el movimiento de éste. En los manuscritos de Villa-Lobos encontramos el final un poco distinto al propuesto en la edición Max Eschig como podemos observar (Figura 13):

Max Eschig:



Manuscritos:

Ex. 10

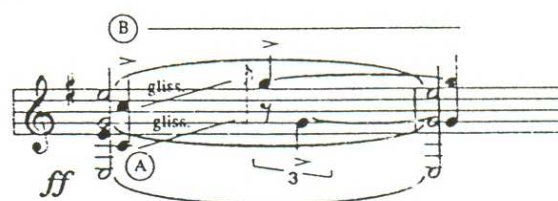


Figura 13

## Étude VII Très animé

Étude VII Très animé										
Sección	A					B				
Sub-Sección	A1	A2	A3	A4	A5	B1	B2	B3	Puente	B coda
Compases	1 al 5	5 al 9	9 al 10	10 al 11	11 al 13	14 al 22	23 al 26	27 al 28	29	30 al 31
Tonalidad	E	A	B		E	Sección modulante de acordes alterados				

Étude VII Très animé									
Sección	A'				C			Coda	Final
Sub-Sección	A'1	A'2	A'3	A'5	C1	C2	Casilla 2		
Compases	31 al 35	35 al 39	39 al 40	40 al 41	42 al 46	47 al 55	56	57 al 58	59
Tonalidad	E	A	B	E	Sección modulante		E		

\*Hay una barra de repetición con casilla 1, que va desde el compás 2, hasta el 55.

Este estudio desarrolla tres aspectos diferentes:

1. Técnica para tocar escalas: las cuales las encontramos en la Sección A y en la Sección A' (observe que en esta sección, no existe la Sub-Sección A'4, por tal motivo denominé a está como Sección A', en vez de Sección A). En un principio usé la alternación índice y medio, pero me di cuenta que la técnica de *figueta* desarrollada en el Étude I es mucho más efectiva, porque le proporciona mayor claridad a cada nota dentro de cada frase de escala (Figura 1).

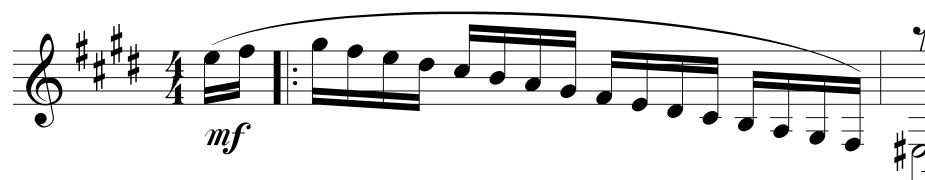


Figura 1

2. La técnica para tocar melodía acompañada separando el plano de acompañamiento y el plano melódico, (como en el Étude V), la cual la encontramos a lo largo de la Sección B, (como dije en el Étude II: dejándose llevar por el canto de la voz interna). (Figura 2)

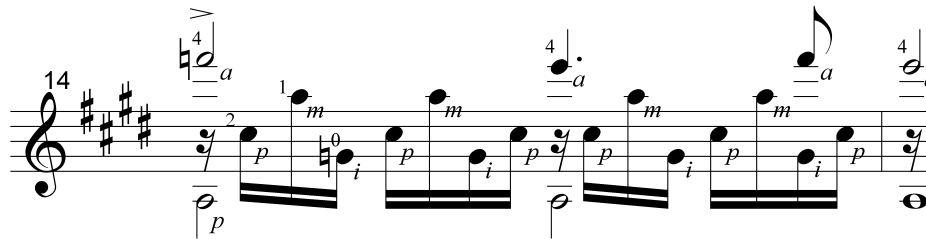


Figura 2

3. La técnica para tocar trinos y glisandos descendentes: los cuales los encontramos en abundancia en la Sección C, recomiendo tocar los trinos alternando los dedos 3 y 4 de la mano izquierda si estamos haciendo un trino entre dos notas de intervalo de segunda mayor; o alternar los dedos 2 y 3 de la misma mano, si estamos tocando un trino con intervalo de segunda menor (con el dedo 1 fijo en la nota más grave para ambos casos). La técnica para tocar los glisandos es la misma que utilizamos en el Étude No. 6, pero de agudo a grave (Figura 3).

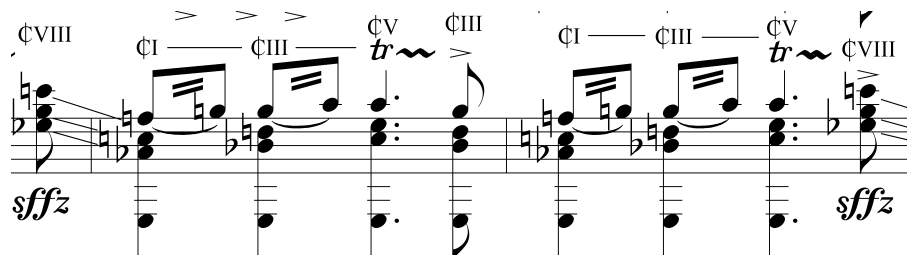


Figura 3

En la *Casilla 2* y la *Coda*, (uno debe poner atención para no confundir la figura rítmica que se usó al principio de la pieza), terminando en el quinto grado de *E*, para tocar el *Final* con una sola nota cerca del puente de la guitarra y con *ff* (Figura 4).

The image displays two staves of musical notation. The upper staff is a second ending, starting with a measure containing a triplet of eighth notes, marked with a '2.' above the staff. This is followed by a measure with a slur over six eighth notes, marked 'allarg.' below. The final measure of the ending is marked 'Vif' above and 'f' below. The lower staff begins at measure 57, marked with a '57' above. It features a series of eighth notes, followed by a measure with a circled '6' below, indicating a sixth fret. The final measure is marked 'ff' below and 'sur le chevalet' to its right, indicating a final chord played near the bridge.

Figura 4

## El Barroco, J. S. Bach y la *Partita No. 3 en E*

Se suelen dividir los periodos artísticos de la siguiente manera:

Periodo:	Siglos:
Edad Media	V al XV
Renacimiento	XV y XVI
Barroco	XVI y XVIII
Clasicismo	XVIII y XIX
Romanticismo	XIX
	XX y XXI

Me enfocaré en el Barroco el periodo que enmarca la *Partita No.3 en E* de Bach:

La palabra *barroco* significa "perla de forma irregular" y este término se usó para subrayar el exceso de énfasis y abundancia de ornamentación y abarca desde el nacimiento de la ópera en el siglo XVI (aproximadamente en 1585) hasta la mitad del siglo XVIII (aproximadamente hasta la muerte de Johann Sebastian Bach, en 1750).

Su característica más notoria es probablemente el uso del bajo continuo, el desarrollo monumental de la armonía tonal (que la diferencia profundamente de los géneros modales anteriores) y por la abundancia de adornos y contrastes de color. Se desarrollaron las siguientes formas vocales e instrumentales:

Formas vocales:	Formas instrumentales:
Ópera	Fuga
Oratorio	Suite
Cantata	Sonata
	Concerto grosso (concierto para más de dos solistas, acompañados por orquesta)

Bach, Johann Sebastian  
(Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750)

El menor de los ocho hijos de Johann Ambrosius Bach. De 1692 a 1695 estudió en la *Lateinschule*. Fue niño cantor, probablemente recibió lecciones de violín de su padre, quien lo educó para futuro músico municipal. Después de la temprana muerte de la madre (1694) y del padre (finales de enero de 1695) se dirigió a Ohrdruff, donde su hermano mayor Johann Christoph era organista, y recibió bajo la dirección de éste la base de la ejecución al teclado.

Estudió en Ohrdruf (griego, latín, teología luterana) y contribuyó a su sustento como niño cantor. En marzo de 1700 fue a Lüneburg, donde fue admitido en el coro de la capilla de la escuela de San Miguel. La cual tenía una rica actividad musical y una gran biblioteca. Sobre su evolución musical sólo existen suposiciones.

Desde Lüneburg viajó en ocasiones a Hamburgo, para escuchar al entonces célebre organista de la iglesia de Santa Catalina, Johann Adam Reinken. Donde tuvo la oportunidad de examinar detenidamente importantes órganos. En 1703 ingresó como violinista en la orquesta del duque Johann Ernst von Weimar, el hermano menor del duque gobernante Wilhelm Ernst. Hay que señalar que Bach ganó su primer sueldo no como organista, sino como violinista. Es casi seguro que recibió estímulos del violinista Johann Paul von Westhoff, cuyas suites para violín ya resultan típicamente “bachianas”.

En esta época quizá sustituyó ocasionalmente al organista de la corte en Weimar. En cualquier caso, su fama como organista tuvo que haber sido grande ya entonces y es llamado orgullosamente “organista de la real corte sajona de Weimar”, mientras que en una factura de la misma época, en Weimar, se le llama “el lacayo Bach”. Como el puesto quedó libre inmediatamente después, aprovechó la oportunidad y, con el decreto de agosto de 1703, recibió su primer cargo de organista en una iglesia con un órgano de primera categoría.

En el arte del órgano tomó como modelo las obras de Bruhns, Reinken, Buxtehude y algunos buenos organistas franceses. Finalmente se casó en Dornheim, cerca de Arnstadt, el 17 de octubre de 1707 con su prima María Bárbara Bach, hija del organista de Gehren, Johann Michael Bach. Tiempo después, recibió una convocatoria para Weimar y en Junio de 1708 dirigió la solicitud de renuncia al Consejo de la ciudad.



En Weimar fue organista de la corte y músico de cámara en la capilla del duque; es decir, además de su trabajo de organista participaba como clavecinista o quizá ocasionalmente como violinista en la capilla, que con catorce músicos estaba bastante bien dotada y era dirigida por el maestro de capilla de la corte.

La razón por la que, a finales de 1713, solicitó el cargo que había dejado vacante el profesor de Haendel, Zachow, en Halle, no está muy clara, pero en 1714 es nombrado "maestro de conciertos", título creado expresamente para él, lo que conllevaba la obligación de escribir mensualmente una cantata e interpretarla.

Cuando en 1716 murió Dreese, el maestro de capilla de la corte, Bach tenía esperanzas fundadas de aspirar a la sucesión, sin embargo quedó decepcionado cuando fue nombrado el hijo de aquel, un músico mediocre. Finalmente, Bach cerró un contrato con Kothen en diciembre de 1717 tomó posesión de su cargo como "Maestro de capilla serenísimo de Anhalt-Küthen" en las mejores condiciones posibles, de entonces son los 3 conciertos para violín, las 6 sonatas y partitas para violín solo, las 6 suites para violonchelo solo, los Conciertos de Brandemburgo, la sonata para flauta sola, 6 sonatas para violín y clave, 4 sonatas para flauta y clave, posiblemente las 4 oberturas para orquesta y el Concierto italiano. Por otra parte, su familia le impulsó a escribir un grupo de obras totalmente nuevo: para el adolescente Wilhelm Friedemann, preparó un «Clavierbüchlein» y escribió 15 invenciones y 15 sinfonías, las 6 suites francesas y 6 suites inglesas, en 1722 el Clave bien temperado I. En el mismo año empezó el Pequeño libro de música para Anna Magdalena.

En 1717 fue invitado a Leipzig para examinar el órgano de los Paulinos y en 1720 viajó a Hamburgo, donde tocó "ante el magistrado y muchos ilustres de la ciudad". Como en aquel tiempo estaba libre la plaza de organista en San Jacobo, que contaba con un órgano Schnitger, acarició muy vagamente la idea de solicitar la plaza, pero permaneció en Kothen. En 1718 y 1720 están documentados viajes a balnearios con el príncipe y parte de la capilla. Al regreso del segundo viaje María Bárbara había muerto. Al año siguiente se casó con Anna Magdalena, la hija del trompetista de la corte de Zeitz, J. C. Wilcken, que estaba contratada como cantante en la corte de Kothen.

En Junio de 1722 murió el Cantor de Santo Tomás en Leipzig. Al principio, Bach no se presentó al cargo debido a que en un primer momento, el Consejo se mostró interesado por Telemann, muy conocido en Leipzig, quien fue escogido por unanimidad el 11 de agosto; éste, sin embargo, después de largas negociaciones retiró su candidatura en noviembre de aquel año y en abril de 1723 se pronunció la célebre “proclama municipal”: “... puesto que no se ha podido obtener a los mejores, habrá que escoger a medianos...”. Bach recibió en ese mismo año una licencia favorable y fue elegido por unanimidad. Todavía en mayo llegó a Leipzig y el día 31 tocó su música antes y después del sermón en la iglesia de San Nicolás y con ello asumió sus funciones con gran aprobación.

Bach ejerció en Leipzig una doble actividad, era Cantor de Santo Tomás y Director Musical; es decir, supervisaba todas las instituciones musicales de la ciudad. En el colegio de profesores asumió, después del rector y el vicerrector, el tercer puesto, se encargaba de la música en las dos iglesias principales.

El cambio de ciudad y de cargo influyó fundamentalmente en la obra de Bach: en lugar de música instrumental cortesano-mundana, a partir de ahí se exigía de él música sacra, y se lanzó con auténtico entusiasmo a la producción de cantatas. Al mismo tiempo escribió música para la Pasión, partes de la misa, composiciones del Magnificat y como a veces le faltaba tiempo para completar su repertorio: muchas transcripciones. El hecho de que también interpretase música de otros compositores en su forma original o con pocas variantes está confirmado repetidas veces, así por ejemplo en la Pasión según San Marcos de Keiser, música para la Pasión de Telemann, Graun, Haendel y la Pasión de Brockes. A éstas hay que añadir las “composiciones de homenaje” en mayor número que antes, así como muchas obras de circunstancias para onomásticas y aniversarios, y también para miembros de la universidad.

En la preparación del material de las voces de las obras propias, así como de las transcripciones, eran fieles colaboradores su esposa, y con el tiempo también sus hijos, así como algunos alumnos y antiguos estudiantes de Santo Tomás.

Durante toda su época de Leipzig estuvo perfectamente informado de las plazas libres para organista y cantor, y en algunos casos incluso le pidieron consejo e información. En una época en la que fuera de la iglesia no se podía escuchar música en público, los conciertos del Collegium siempre tenían una buena audiencia, el propio Bach actuaba frecuentemente como solista en conciertos para clave. El contacto con los estudiantes era importante, pues éstos le ayudaban a completar sus escasos recursos instrumentales.

Sobre sus últimos años y su muerte se ha escrito mucha literatura sentimental, bajo la poderosa influencia que ejerció la primera audición del Arte de la fuga en 1927 (que en realidad fue una segunda audición, pues la primera la dirigió C. Freyse en 1922), tanto por parte de expertos como de aficionados. Bach se retiró del mundo exterior a su cuarto de estudio, su voluntad era terminar su obra y la obra de su vida.

Se dice expresamente sobre los últimos años: "...una avanzada enfermedad ocular. Él quería curársela con una operación, en parte por deseo de seguir sirviendo a Dios y al prójimo con las fuerzas anímicas y corporales que aún le restaban, por lo demás aún muy vigorosas, en parte por consejo de algunos de sus amigos, quienes tenían mucha confianza en un médico que acababa de llegar entonces a Leipzig."

Bach no quería de ningún modo concluir la obra de su vida con el Arte de la Fuga, sino que tenía previsto componer aún durante mucho tiempo. Cuando, en marzo de 1750, el oculista inglés John Taylor llegó a Leipzig, Bach se hizo operar en los últimos días de marzo, y al principio la operación pareció que hubiese dado resultado. Sin embargo, fue necesaria una segunda operación, ésta se realizó en el mismo mes y se informó lo siguiente: "no sólo no pudo volver a utilizar su rostro: su cuerpo, por lo demás completamente sano, quedó también por ello, y por nuevos medicamentos tóxicos y otras cosas, totalmente destruido".

Diez días antes de su muerte, sus ojos parecieron mejorar, así que una mañana pudo volver a ver completamente bien, y también pudo volver a soportar la luz. Sólo unas pocas horas después sufrió un ataque de apoplejía; a éste siguió una ardiente fiebre, a consecuencia de la cual, y a pesar de todo el cuidado de dos de los médicos más calificados de Leipzig, el 28 de julio de 1750, a las nueve y cuarto de la noche, en su septuagésimo sexto año, expiró dulce y santamente.

En resumen, la obra musical de J.S. Bach, según nos indica el trabajo de Fernando Vargas, en sus notas al programa (2009: 49-75), se puede analizar a partir de su clasificación en tres periodos:

1-Weimar (1708–1717)	Capell Meister (Maestro de Capilla) y organista del Duque Weimar.
2-Köthen (1717–1723)	Director Musical en la Corte del Principe Leopold de Anhalt.
3-Leipzig (1723–1750)	Cantor y Director Musical en la Escuela de Santo Tomás.

## Sonatas y Partitas (Suites) para un solo instrumento

Bach escribió 13 obras para instrumento solista melódico sin acompañamiento:

3 Sonatas Para violín

3 Partitas (Suites) para violín

6 Suites para violonchelo

1 Partita (Suite) para flauta transversa

Bach tuvo un breve encuentro con el violinista y compositor Alemán: Johann Paul von Westhoff (1656-1705) en 1703, el cual escribió 6 Suites para violín solo “al estilo de Bach,” de esta manera Bach se vio inspirado para escribir su obra para violín solo.

Se ha llegado a especular que se puede facilitar la interpretación de las Sonatas y Partitas de Bach con el llamado “arco Bachiano”, el cual era un poco mas curvo y esto facilitaba tocar el contrapunto de voces, debido a los saltos melódicos contrapuntísticos.

Esta obra para violín solo, no se consideraba como una composición auténtica para la época; sin embargo, no cayó en el olvido debido a su valor didáctico para la técnica violinística. De hecho la transcripción de la Partita en Mi mayor (*BWV 1006a*) se considera “dudosa”, sin embargo es posible que encontrara la aprobación de Bach.

Al parecer, H. Marteau tocó en 1902 por primera vez en público una sonata completa, ya que antes sólo se habían atrevido a tocarlas en partes. En estos días, un violinista puede tocar las seis obras a solo en dos veladas, pues tiene público suficiente.

Las Sonatas y Partitas para violín solo (BWV 1001–1006) forman un conjunto de tres *sonatas da chiesa* (sonata de iglesia) en cuatro movimientos y tres partitas consistentes de movimientos basados en danzas (Figura 1). Bach compuso estas obras en 1720, mientras ocupaba el puesto de Maestro de capilla o Kapellmeister en Köthen.

El término Partita dejó de emplearse como sinónimo de variación a principios del siglo XVIII, pero conservó su significado de Suite. La Suite Barroca es un conjunto de danzas en la misma tonalidad.

Nombre y catálogo	Movimientos:
Sonata n.º 1 en sol menor, BWV 1001	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Adagio</li> <li>2. Fuga (Allegro)</li> <li>3. Siciliana</li> <li>4. Presto</li> </ol>
Partita n.º 1 en si menor, BWV 1002	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Allemanda</li> <li>2. Double</li> <li>3. Corrente</li> <li>4. Double</li> <li>5. Sarabande</li> <li>6. Double</li> <li>7. Tempo di Bourrée</li> <li>8. Double</li> </ol>
Sonata n.º 2 en la menor, BWV 1003	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Grave</li> <li>2. Fuga</li> <li>3. Andante</li> <li>4. Allegro</li> </ol>
Partita n.º 2 en re menor, BWV 1004	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Allemanda</li> <li>2. Corrente</li> <li>3. Sarabanda</li> <li>4. Giga</li> <li>5. Ciaccona</li> </ol>
Sonata n.º 3 en do mayor, BWV 1005	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Adagio</li> <li>2. Fuga (Alla breve)</li> <li>3. Largo</li> <li>4. Allegro assai</li> </ol>
Partita n.º 3 en mi mayor, BWV 1006	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Preludio</li> <li>2. Loure</li> <li>3. Gavotte en Rondeau</li> <li>4. Menuet I</li> <li>5. Menuet II</li> <li>6. Bourrée</li> <li>7. Giga</li> </ol>

Figura 1

## Bach-Partita III Transcripción

Una transcripción respeta las notas originales en la mayor manera posible; una adaptación modifica pequeños segmentos debido al cambio de registro de un instrumento a otro y un arreglo propone nuevo material lo cual da como resultado una nueva obra.

La partitura original para violín está catalogada como *Partita No. III en E, BWV 1006*, consulté la transcripción hecha por Bach para “laúd”, catalogada como *Partita No. III en E, BWV 1006a*, la cual pide afinar la 3ª cuerda (del laúd) en Fa#, se podría buscar la manera de aplicar alguna afinación parecida a la del laúd en la guitarra; pero, el modificar la afinación, altera mi percepción de la tastiera, lo cual me impide pensar armónica y melódicamente, dejándome únicamente como recursos la memoria muscular y estructural. Tampoco son de mi agrado los bajos “extra”, ya que no tienen alguna función rítmica-melódica; por el contrario, me da la sensación de que le roba fluidez al discurso en sí (Figura 1).



Figura 1

También revisé la transcripción del compositor y guitarrista Moshe H. Levy, la cual está basada en la transcripción de Bach, él añade “bajos complementarios en distintos lugares” lo cual trae como consecuencia una versión un tanto más alterada por ejemplo en el compás 63 comienza la sub-sección A3’, note como se va modificando de original a transcripción y a tras-transcripción (Figura 2):

Original:



Transcripción:



Tras-transcripción:



Figura 2

Me di cuenta de que el rango de notas usadas en la partitura original para violín se adecuaba perfectamente a la guitarra, ese fue el principal motivo para aplicar mis conocimientos guitarrísticos-musicales para hacer mi propia transcripción (debido a que las transcripciones anteriores no me agradan completamente). La realicé, pensando en la fusión violín-guitarra; es decir: en la mente tener un violín y en las manos una guitarra, no añadí notas extra, ni octavé ninguna frase, con el afán de preservar la obra original, y para hacer posible el virtuosismo y la fluidez del violín en la guitarra.

Un violín suena solamente mientras el arco frota sus cuerdas; por lo tanto, nunca uso posiciones fijas que dejen sonando notas o armónicos extra, sólo toco las notas que el arco del violín tocaría y nada más.



La mano izquierda desarrolla un papel muy importante al entrelazar cada frase melódica, para constituir un tejido musical, el cual nos ayuda a encontrar un orden entre ese gran número de notas; ya que, de esta manera, una frase nos lleva a otra por sí sola, lo cual nos permite memorizar un discurso largo, tocando de una manera más ágil y fluida.

De igual manera, es recomendable encontrar una digitación para la mano derecha en cada frase, yo uso una técnica en la que combino el tirar las cuerdas con índice-medio y la figueta. Busqué y experimenté con una y otra forma hasta llegar a la digitación óptima para mí, aunque pienso que cada quien tiene o puede encontrar la suya, de acuerdo con sus recursos técnicos.

En ciertos momentos en el Loure aparecen arpeggios, los cuales pueden definirse como acordes horizontales, aunque en otras ocasiones los encontramos en forma vertical, he ahí la explicación de la aparición de una tercera voz (en las otras transcripciones, tanto en éste, como en los siguientes movimientos, aparecen cuatro notas verticales formado acordes, pero no veo la razón para duplicar alguna nota del acorde, ni la explicación de la aparición de una cuarta voz) (Figura 3)

Original:



Bach 1006a:



Transcripción de Moshe H. Levy:



Figura 3

Bach solía valerse mucho de la improvisación, y aunque en un concierto formal debe tocarse tal como propone Bach, pienso que el orden de las estrofas en la Gavotte en Rondeau, se podría modificar a gusto del intérprete, sin alterar el resultado final (por lo menos para una forma de estudio). La misma estructura es fácilmente movable, lo que permite hacerlo; por ejemplo: en vez de que la estructura sea 2T-A-T-B-T-C-T-D-T, podría ser 2T-C-T-A-T-B-T-D-T, o mejor aún, si quisiéramos darle una estructura armónica podría ser 2T-D-T-A-T-C-T-B-T, para que fuera conducida cada estrofa en el orden III, VI, II, V.

El Menuetto I y II, son piezas pequeñas, que por tal motivo solían interpretarse de la siguiente manera: Menuetto I (con repeticiones), Menuetto II (con repeticiones) y Menuetto I (sin repeticiones), u otra forma de verlo exposición, desarrollo, re-exposición.

Según la investigación de Walter Kolneder (1996: 288), presento una tabla con las principales ornamentaciones utilizadas por Bach con la explicación de cómo sonar los signos empleados en ellas (Figura 4):



Figura 4

## Preludio

Sección	A					
Sub-Sección	Intro	A1	Puente	A2	A3	TAP
Compases	1 al 2	3 al 7	7 al 9	9 al 13	13 al 17	17 al 29
Tonalidad	E					

Sección	B				
Sub-Sección	B1	Puente	B2	Puente	L
Compases	29 al 32	32 al 33	33 al 36	36 al 39	39 al 42
Tonalidad	E		C#7	f#-c	G#7

Sección	C				
Sub-Sección	AC	Puente	AC'	P	AC''
Compases	42 al 51	51 al 53	53 al 55	55 al 57	57 al 59
Tonalidad	c#		F#7	B	E7

Sección	A'		
Sub-Sección	A2'	A3'	TAP'
Compases	59 al 63	63 al 67	67 al 79
Tonalidad	A		

Sección	B'					
Sub-Sección	B1'	Puente	B3	PPA	B2'	Puente
Compases	79 al 82	82 al 83	83 al 86	86 al 90	90 al 93	93 al 94
Tonalidad	A		b	G#7-C#7-f#-Bdis7	C#7	

Sección	B'					
Sub-Sección	PPD		A4	B4	L'	Puente
Compases	94 al 97		97 al 99	99 al 102	102 al 105	105 al 109
Tonalidad	f#-B7-C#-D-E7-F#7-b-e#dis-f#		f#		C#7	

Sección	C'			
Sub-Sección	A5 Grande	PA	P'	Puente
Compases	109 al 119	119 al 123	123 al 128	128 al 130
Tonalidad	f#-B7-E	F#7	B7	

Sección	A''	Coda
Sub-Sección	Coda	Final
Compases	130 al 136	136 al 138
Tonalidad	E	

*\*Los puentes tienen la función de unir, cada uno es diferente.*

Acotaciones:

A	Motivos con campanella
B	Acordes en tres frases
AC	Acordes con campanella
L	Ligados
P	Progresión
PA	Progresión de Arpeggios
PPA	Progresión Polifónica Ascendente
PPD	Progresión Polifónica Descendente
TAP	Transición Armónica Pedalística

El preludio tiene una pequeña introducción a modo de pregunta-respuesta (Figura 1):



Figura 1

Sugiero hacer las preguntas con un color y las respuestas con otro, para que auditivamente tengamos una mejor percepción de las voces y/o motivos.

En las Secciones A, A' y A'' hay distintos motivos con campanella como veremos a continuación (Figura 2):

Ej. De A:



Ej. De A':



Ej. De A'':



Figura 2

A5 Grande se encuentra dentro de la Sección C', como su nombre lo indica, pertenece a las A (Motivos con campanella) (Figura 3).



Figura 3

Si comparamos la Transición Armónica Pedalística de A, con la de A' veremos que son realmente similares, aunque cada una se encuentra en una tonalidad diferente (Figura 4):

TAP (Pedal en mi):

Musical score for TAP (Pedal en mi). The score consists of four staves of music in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 3/4 time signature. The first staff begins with the dynamic marking *forte*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a dense, flowing texture. The melody moves through various intervals, including thirds, fourths, and fifths, while maintaining a consistent rhythmic drive.

TAP' (Pedal en la):

Musical score for TAP' (Pedal en la). The score consists of four staves of music in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 3/4 time signature. The first staff begins with the dynamic marking *forte*. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a dense, flowing texture. The melody moves through various intervals, including thirds, fourths, and fifths, while maintaining a consistent rhythmic drive.

Figura 4

La Sección B y B' contienen acordes de tres frases (Figura 5).

Ej. De B:



Ej. De B':



Figura 5

Note como B2 y B2' son idénticas pero a la octava en su primer compás, sin embargo los siguientes dos compases de cada una de ella son “un poco distintos” (Figura 6).

B2 (C#7):



B2' (C# con 7ª y 9ª menores):



Figura 6



Ambas contienen una Sub-Sección de Ligados en su respectiva tonalidad (Figura 7).

Ej. De B:



Ej. De B':

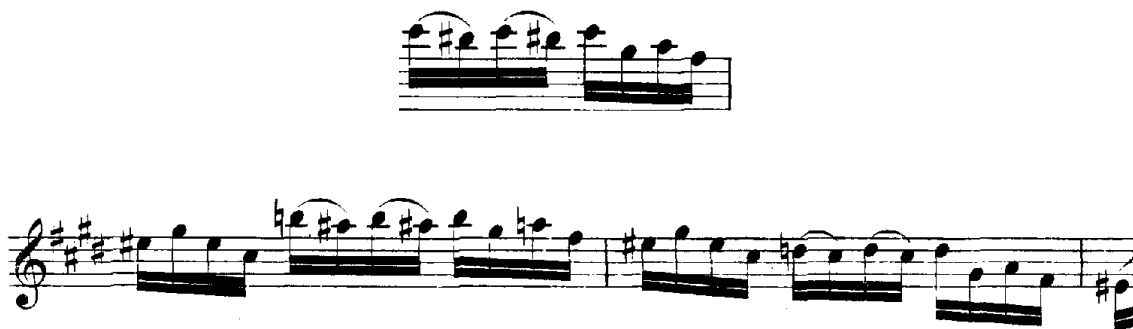


Figura 7

La Sección B' contiene una Progresión Polifónica Ascendente y una descendente, que B no tiene (Figura 8).

PPA:



PPD:



Figura 8

En Sección C se encuentran Sub-Secciones que presentan acordes con campanella, compare el tipo de arpeggio que desarrolla cada uno de ellos (Figura 9):

AC:



AC':



AC'':



Figura 9

En la Sección C, y C' hay progresiones, señaladas como P y P' respectivamente, observe como concuerdan los primeros compases de ambas y como se desarrolla P' (Figura 10):

P:



P':



Figura 10

También existe otro tipo de progresión en Arpeggios (PA) que van sobre los acordes de A7, B7, E y F#7(Figura 11):



Figura 11

Recomiendo practicar Sección por Sección, a distintas velocidades y buscar una digitación de acuerdo con el nivel técnico personal.

## Loure

Loure		
Sección	A	
Sub-Sección	A1	A2
Compases	1 al 4	4 al 11
Tonalidad	E	c#-F#7-B
Barra de rep		

Loure					
Sección	B				
Sub-Sección	B1	B2	B3	B4	CODA
Compases	11 al 15	15 al 18	18 al 20	20 al 22	22 al 24
Tonalidad	E-A-f#	B7-E-c#	f#dis-g#	C#7-f#-B	E
Barra de rep					

La Sub-Sección A1 tiene textura polifónica a dos voces, de forma imitativa y contrapuntística, tomando como parte fundamental cada inicio de motivo con anacrusa y figura rítmica de cuarto con punto, octavo (Figura 1):



Figura 1

A2 comienza con un salto de quinta (la anacrusa comienza en el sol de la Figura 1), esta Sub-Sección la considero como melodía acompañada, note la diferencia de la segunda voz, a comparación con A1 y como desarrolla la figura de octavo con punto-dieciseisavo, así como la adición de las figura de dieciseisavos y de tresillos (Figura 2).



Figura 2

La Sub-Sección B1 continúa usando el mismo motivo rítmico, y vuelve a presentar un carácter polifónico imitativo (Figura 3).



Figura 3

B2, B3 y B4, los categorizo como melodía acompañada, en ellos se realiza un mayor movimiento armónico como podemos observar en la Figura 4 y en la tabla de análisis:



Figura 4

En la Coda se presenta un recuerdo de A y B reposando en la tonalidad de Mi (Figura 5)



Figura 5

Las notas ornamentadas por trinos deben sonarse comenzando por la nota inmediata superior, usualmente en la guitarra suelen tocarse alternando los dedos 3 y 4 de la mano izquierda si estamos haciendo un trino entre dos notas de intervalo de segunda mayor; o alternar los dedos 2 y 3 de la misma mano, si estamos tocando un trino con intervalo de segunda menor, con el dedo 1 fijo en la nota más grave para ambos casos. Sin embargo he encontrado una técnica alterna para hacer trinos usando figueta, esto nos permite darle más potencia, agilidad y claridad a cada nota; por ejemplo, en el caso de la figura 6:



Figura 6

Si voy a tocar un trino para fa#, entonces busco para la mano izquierda en cuerdas contiguas (una nota en cada una), el par de notas que usaré para el trino, coloco el dedo 1 en el sol# de la primera cuerda y el dedo 4 en el fa# de la segunda, y con la mano derecha tiro del sol# con el dedo medio, fa# con pulgar, repito las dos anteriores y termino con sol# y fa# apoyando ambas notas con medio hasta topar con la tercera cuerda. Este tipo de trino lo encontramos en la Sección A.

En la Sección B hay otro tipo de trino, el cual incluye una resolución, para tocar este coloco el dedo 1 en el re en la segunda cuerda, y el dedo 4 en el do# de la tercera cuerda, con la mano derecha, toco re con medio, do# con pulgar, repito las dos anteriores, re y do# apoyándolas con medio, hasta topar con la cuarta cuerda, termino haciendo un ligado del si al do# con índice y el re con dedo medio. (Figura 7)



Figura 7

## Gavotte en Rondeau

Gavotte en Rondeau					
Sección	T	A	T	B	T
Compases	1 al 8	8 al 16	16 al 24	24 al 40	40 al 48
Tonalidad	E	c#	E	B	E
	Barra de rep				

Gavotte en Rondeau				
Sección	C	T	D	T
Compases	48 al 64	64 al 72	72 al 92	92 al 100
Tonalidad	f#	E	g#	E

La forma rondó es: “coro” T (dos veces), estrofa A, coro, estrofa B, coro, etc...

La sección T, tiene la estructura lento, rápido, lento (en cuanto a sus figuras rítmicas) (Figura 1):

Lento:



Rápido:



Lento:



Figura 1



Tanto en el coro T, como en las estrofas B, C, los trinos se suenan como en el Loure, sólo que esta vez el trino se presenta acompañado por un bajo (Figura 1). La forma de tocarlo es colocar los dedos de la mano izquierda de la siguiente forma: dedo uno en el la de la primera cuerda, dedo cuatro en el sol# de la segunda cuerda, dedo dos en el la de la 4 cuerda. Como con la mano derecha tocamos el La grave con el pulgar, entonces modificamos la técnica del trino con figueta y tocamos el La y el Sol# apoyando el índice hasta topar con la tercera cuerda y después repetimos el movimiento pero con el medio.

La Sección A comienza con la figura rítmica de T y se desarrolla en la tonalidad de c# (Figura 2)



Figura 2

La Sección B comienza en la tonalidad de E, con un diálogo entre dos voces y después en B, de la misma manera (Figura 3):

En la tonalidad de E:



En la tonalidad de B:



Figura 3

La Sección C comienza con un arpeggio del acorde de E, para después presentar el quinto grado de la tonalidad de f# y desarrollar el resto de la sección en esta tonalidad (Figura 4).



Figura 4

El principio de la Sección D presenta la melodía en terceras y después hace inflexiones a las tonalidades de c#, f#, B, hasta llegar a g# y para desarrollar el resto de la sección en esta tonalidad (Figura 5).



Figura 5

Bach conduce cada estrofa a la tonalidad de los grados VI, V, II, III, imagino que pudo haber escrito una estrofa para conducir al IV y otra para el VII; sin embargo, se vale de estos grados para enlazar el I con los grados anteriormente mencionados.

## Menuet I

Menuet I					
Sección	A		B		
Sub-Sección	A1	B1	B2	B3	A1'
Compases	1 al 8	9 al 12	13 al 18	18 al 26	27 al 34
Tonalidad	E	B	c#	E	
	Barra de rep		Barra de rep		

La Sección A del Menuetto I, propone el motivo a desarrollar, está formado por una voz principal en la región aguda y una voz contrapuntística en la región grave, la cual hace presencia cada dos compases, ésta utiliza silencios (recomiendo únicamente retirar los dedos de la mano derecha para usarlos en la voz aguda, de esta manera se genera un silencio en la voz grave) (Figura 1).



Figura 1

B1 toma material de A, pero en la tonalidad del V (Figura 2):



Figura 2

B2, con material similar pero ahora en la tonalidad del VI (Figura 3):



Figura 3

B3 propone progresiones de tipo “pregunta-respuesta”, en un movimiento armónico que va desde el V7 del IV, hasta el V del I (Figura 4):



Figura 4

Parece curioso encontrar A1' dentro de B; aunque, si lo quisiéramos ver desde otra perspectiva, se podría decir que A1' es la re-exposición, y por lo tanto B1, B2, B3 el desarrollo. A1' está formado por los primeros dos compases de A, note como se presenta el compás 20 de B3, más la cadencia a E (Figura 5)

Primeros dos compases de A:



Compare el segundo compás de este sistema con el segundo compás de la Figura 4:



Figura 5

## Menuet II

Menuet II				
Sección	A		B	
Sub-Sección	A1	A2	B1	B2
Compases	1 al 9	9 al 16	17 al 24	24 al 32
Tonalidad	E	B	f#	E
	Barra de rep		Barra de rep	

El Menuetto II podría considerarse como un desarrollo de B3 del Menuetto I, por el sentido pregunta-respuesta, el cual necesita mínimo de dos voces para ser posible, aunque no necesariamente debe suceder al mismo tiempo; por eso es que, aunque veamos una sola línea melódica, en realidad existen dos debido al registro y los saltos melódicos empleados en cada una (las notas del bajo sólo auxilian a la función armónica).

En la Sección A1, se presenta en la tonalidad de E, propongo tocar el si apoyando y fuerte, para que dure el mayor tiempo posible. (Figura 1)



(Figura 1)

*Las notas de una guitarra son como destellos de luz de estrellas, que no mueren después de nacer, hasta que penetran el alma.*

En A2, se presenta una cadencia a la tonalidad de B en donde el acorde de mi funge como cuarto grado de si, y vuelve a aparecer el motivo con una nota larga que ahora dura dos compases (Figura 2).



Figura 2

B1 comienza con una cadencia del V al I, para llegar a la tonalidad de f# mediante el séptimo grado de éste (Figura 3).



Figura 3

En B2 f# funge como segundo grado de E, y de esta forma regresa a la tonalidad original mediante la función segundo, quinto, primero.



Figura 4

## Bourrée

Bourrée					
Sección	A		B		
Sub-Sección	A1	A2	B1	B2	A1'
Compases	1 al 8	9 al 16	17 al 24	25 al 32	32 al 36
Tonalidad	E	B	B-c#-A	f#-E	E
	Barra de rep		Barra de rep		

El motivo principal parte de I a V, en A1, en B1, y en A', note como A1 y B1 son iguales rítmica y melódicamente en los dos primeros compases, (cada uno en su tonalidad respectivamente), y A' sólo en el primer compás (Figura 1):

A1:



B1:



A':



Figura 1

La segunda parte de A1 y de B1 presentan una repetición de frase, por lo que pueden tocarse en *piano* y con un color distinto (Figura 2):

A1:



B1:



Figura 2

En la primera mitad de A2 sigue presentándose la idea anterior, aunque en la tonalidad de B; por tanto, propongo volver a tocar cambios de dinámicas y de colores (Figura 3).



Figura 3

La segunda mitad de A2 nos conduce al final de la Sección de la siguiente manera (Figura 4):



Figura 4



La primera mitad de B2 pasa por la tonalidad de f#, y mediante la cadencia de segundo, quinto, primero, nos retorna a E, para comenzar A' y darle fin a la Sección B y al Bourrée (Figura 5).



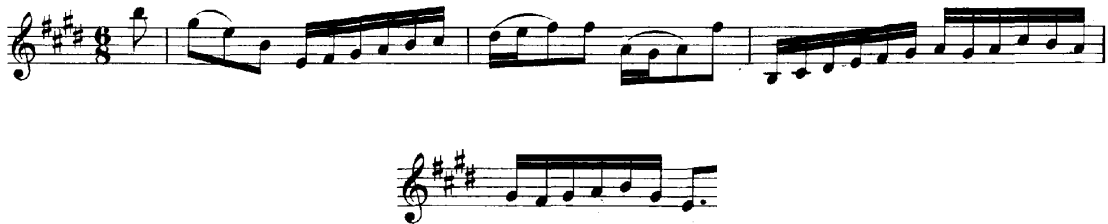
Figura 5

## Giga

Giga						
Sección	A			B		
Sub-Sección	A1	A2	A3	B1	B2	B3
Compases	1 al 4	4 al 7	7 al 16	16 al 20	20 al 24	24 al 32
Tonalidad	E	A	E-c#-B	B-f#	A	E
	Barra de rep			Barra de rep		

Las Sub-Secciones A1 y B1 presentan un material rítmicamente y melódicamente parecido, ambos temas comienzan con el quinto grado de su tonalidad; aunque, encontramos una variación de dos dieciseisavos en el tercer octavo, y ésta nos conduce por un camino armónico y melódico distinto (Figura 1).

A1:



B1:

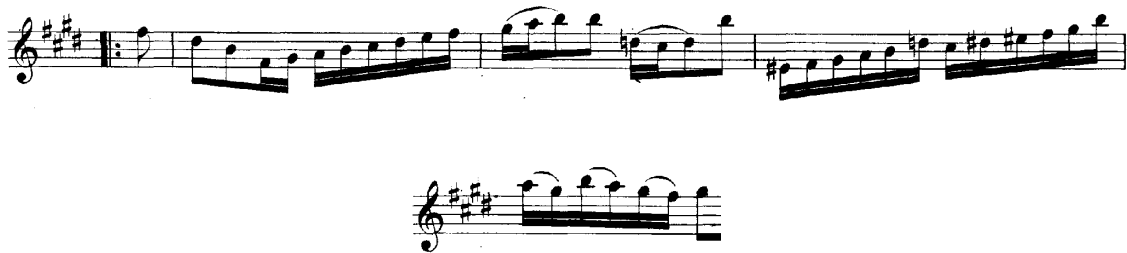


Figura 1

En A2, se presenta un motivo que se repite, propongo nuevamente cambiar color y volumen (Figura 2).



Figura 2

Quiero hacer énfasis en que esta transcripción debe tocarse imaginando un violín, por tal motivo, no debemos usar posiciones fijas para tocar la sub-sección B2 la cual se caracteriza por un arpeggio aplicado a un círculo de quintas (Figura 3):



Figura 3

En la A3 y B3 son un poco más amplias pero coinciden en el último sistema, en A3 como final de la Sección A y en B3 como final de la Sección B, donde debe hacerse un ralentando ya que es la última parte de la Gigue y más aún, de la misma Partita (Figura 4).

A3:



B3:



Figura 4

## Ernesto García de León y la *Sonata No. 2 "Evocación Tropical"*

Ernesto García de León nació en 1952 en Jáltipan, Veracruz, México, región de selva verde de clima cálido y húmedo. Es un guitarrista y compositor contemporáneo mexicano, cuyas obras son cada vez más conocidas a nivel internacional. Durante la infancia del compositor, Jáltipan fue un pueblo de arquitectura colonial con casas de tejas adyacentes amplios corredores con arcos que cubrían las aceras. Estas galerías de arcos junto a la calle protegen a los peatones del sol o lluvias frecuentes. Este es el lugar que recuerda el compositor, con la rara melancolía que la música improvisada en una marimba pequeña producía en la atmósfera húmeda.

En agosto de 1959 un terremoto destruyó por completo Jáltipan y durante la década de 1960 un nuevo pueblo creció en su lugar sin el rico sabor de arquitectura que había tenido alguna vez. Durante estos años, Ernesto García de León pasó la mayor parte de su tiempo cantando, componiendo música popular, y tocando una variedad de instrumentos de percusión. Uno de sus compañeros musicales fue Antonio su hermano mayor, quien es ahora antropólogo. Antonio es también uno de los exponentes más famosos de la música de Veracruz, un cantante de renombre de la canción Jarocho.

Alentado por su padre, un médico, campeón nacional de ajedrez y amante de la música, Ernesto García de León agregó la guitarra a los instrumentos que estaba tocando. Escuchando a Segovia, a Los Beatles, sumergiéndose tanto en la música popular mexicana, como en canciones pop, los ritmos de jazz, bossa nova y clásicos europeos, Ernesto García de León llegó a sentir que la música era infinita.

En estos años le gustaba ir a los ríos a nadar y pescar, se deleitaba recolectando frutos tropicales abundantes directamente de los árboles, perderse en la selva, e ir al océano, donde caminaba con sus amigos sin nada más que el mar en un lado y la selva por el otro. En ocasiones subía con su hermano Antonio a las comunidades aborígenes en medio de la selva, las cuales no tenía comunicación con el mundo exterior y se quedaban allí durante varios días.

Alrededor de la edad de doce años, Ernesto García de León encontró un tablón de madera en el patio de su casa con unos clavos en el mismo, le ató unas bandas de goma y con su instrumento casero que producía sonidos ajenos a cualquier tipo de música que conocía, disparó su imaginación. Se dio cuenta de que el sonido era capaz de ser moldeado y que la música no se limitaba a las canciones populares que había estado escribiendo y cantando. Decidió dedicarse a la composición, a estudiar a profundidad y aprender música ya que esta habla y expresa sentimientos que las palabras no pueden alcanzar. Desde ese momento hasta la actualidad ha pasado gran parte de su tiempo en un juego de improvisación, y siente que la frescura y la espontaneidad de su niñez son el corazón de su creatividad.

Cuando Ernesto García de León tenía catorce años su padre murió, tres años más tarde, en 1970, García de León se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Durante sus primeros dos años allí, él y David Haro trabajaron juntos tocando música popular en un grupo llamado "Las Almas", pero desde 1972 hasta 1978 se dedicó por completo a la guitarra clásica y a la composición. Como parte de su formación, analizó un repertorio considerable, y lo sigue haciendo; tocó música de guitarra que van desde el Renacimiento hasta la contemporánea, y compuso sus primeras obras, algunas de las cuales están representadas en *Obras Completas, Volumen uno*.

En 1977, el guitarrista y compositor cubano Leo Brouwer visitó la Ciudad de México, y dio un concierto y una serie de clases en las que demostró la belleza de un repertorio más allá del estilo de Segovia. Alentó a los músicos a componer, y con su ejemplo demostró a la comunidad guitarrística mexicana nuevas y emocionantes posibilidades artísticas. Él aconsejó a García de León sobre la composición y promovió su primera aparición en Cuba (1979). Antes de Brouwer, los que más influyeron en la música de García de León fueron los mexicanos Manuel Ponce y Silvestre Revueltas y el brasileño Heitor Villa-Lobos, compositores de la primera mitad del siglo XX.

Recientemente, García de León ha admirado las ideas del brasileño Egberto Gismonti y las del mexicano de origen estadounidense Samuel Conlon Nancarrow, quienes han desarrollado las corrientes europeas, orientales y africanas, pero absolutamente fiel a sus raíces americanas.

Del mismo modo García de León enriquece su propia música con influencias extranjeras, pero se identifica a sí mismo como un músico mexicano que imagina el arte como un mexicano.

Durante la década de 1980 Ernesto García de León participó en numerosas conferencias de compositores hispano-americanos, se convirtió en miembro fundador de "Guitarra Música Nova", un grupo de guitarristas y compositores de México dedicada a la difusión de música de la guitarra contemporánea. En 1988, grabó *Del Crepúsculo*, el primer disco dedicado exclusivamente a su música, desde entonces su prestigio se ha expandido gracias a sus obras, sus conciertos e interpretaciones de músicos importantes como Michael Lorimer, y por otros guitarristas en México, América del Norte y del Sur, Europa y Asia.

Hoy Ernesto García de León vive en la Ciudad de México, e imparte clases de guitarra en la Escuela Superior de Música en Coyoacán, México, compone y toca conciertos exclusivamente de su propia música. Tiene muchos amigos, le gusta leer, dibujar, pasear, ver películas y leer poesía. Él cree que todo lo que siente y ha experimentado se puede expresar mediante la música, y que la música puede llevar directamente a una persona a los lugares que las palabras no pueden. En 2011, a sus 61 años Ernesto García de León cuenta con un catálogo de más de 60 obras.

## Evocación Tropical-Sonata No.2, Op.21

El primer movimiento de *Evocación tropical*, Op. 21 se le presentó un día en el cual García de León había ido con su amigo el cantante David Haro, a cortar bambú, a un lugar de Veracruz cerca del río Coatzacoalcos. Ese día cuando el compositor regresa a casa pensando en todo lo que había visto, olido y escuchado en la selva, los temas musicales llegaron a él.

Los compases 1-17 evocan al tumulto de sonidos de animales y pájaros “caótico y enérgico al mismo tiempo”, por eso existen ahí múltiples planos rítmicos y tonales.

El compositor dice: “la música surge de un momento de clara evocación (de ahí el nombre), en un ambiente donde los aromas, los colores, la brisa, y el murmullo del río se juntan y traen a la mente recuerdos ancestrales, vivencias de los lejanos días de mi infancia; evocación de juegos, situaciones, creencias, deseos y la libertad que da la vida en la costa tropical.”

En el segundo movimiento, las partes improvisatorias evocan brisas tropicales que alternan con una exploración lánguida, dulce, lírica y libre del ritmo de rumba que es muy enérgico en el primer movimiento.

El último movimiento vivaz demuestra el típico 3/4 contra el 6/8 (ritmo del son de Veracruz). El compositor dice: “este movimiento está lleno de nostalgia y melancolía, rodeado de un virtuosismo instrumental que matiza la obra de cierto optimismo y esperanza”.

Aunque la sonata *Evocación Tropical* está dedicada al amigo del compositor, el guitarrista Jaime Márquez, fue estrenada por el compositor mismo en México, el 19 de enero de 1987, en el festival “La Guitarra de Hoy” del Instituto Nacional de Bellas Artes.



*“Toda mi obra es el resultado de un esfuerzo por expresar y evocar las ensoñaciones, nostalgias y recuerdos de infancia, la rara y alucinante melancolía que se desprende del bochornoso ambiente selvático, los ruidos y aromas del pantano, las brisas balsámicas construyendo murmurantes laberintos en corredores de amplios arcos... sonoridades de palmeras, trenes, campanarios... rumbas imaginarias y lejanas...”*

## Entrevista con Ernesto García de León

La entrevista fue realizada en la Escuela Superior de Música el miércoles 13 de Abril de 2011, el compositor fue generoso en su manera de hablar sobre su música y su obra, así como en el tiempo que me dedicó. Comencé interpretando cada uno de los movimientos de la Sonata No. 2 (Evocación Tropical), él comentó que hay algunos errores en la edición de Michael Lorimer:

En el compás 22 de 1er Movimiento, el mi bemol debe ser mi becuadro (Figura 1):



Figura 1

En la Re-Exposición, compás 103, no debe haber ligadura de unión entre los mi tocados en el bajo, debe tocarse como en la exposición (Figura 2):

Re- Exposición:



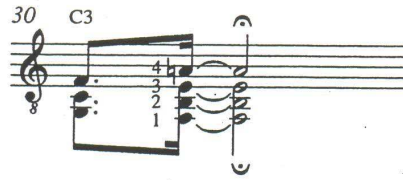
Exposición:



Figura 2

En los compases 30 y 33 del 2do. Movimiento no está indicado el cambio de compás de 2/4 a 3/4 (Figura 3):

Compás 30:



Compás 33:



Figura 3

En el compás 234, del 3er. Movimiento en vez de re, es si, siguiendo la progresión que viene de dos compases atrás, en donde se utiliza un intervalo de tercera mayor entre las dos primeras notas de cada uno de ellos (Figura 4):



Figura 4

En el compás 241 debe tocarse un ligado de fa# a sol#, no a sol becuadro (Figura 5):



Figura 5

*“No tenía algo definido, pero la idea de hacer una música así, la tenía desde muy chico, cuando oí las primeras cosas de guitarra clásica, escuche algún disco de Andrés Segovia y cuando tenía 14 años un guitarrista pasó por el pueblo, se llamaba Omar Andreu, y dije: ¡por ahí es el rollo que quiero!.*

*A partir de la primera obra que aparece en mi catálogo, que es una suite en Re mayor, empecé a escribir sin armadura, todo lo demás lo deseché. La vida tiene muchos contrastes, nosotros no decimos: este día fue muy feliz, el de mañana va a ser triste y el de pasado mañana va a ser enojado; en el mismo día pueden pasar todas esas cosas. ¿Cómo poder hacer eso en la misma pieza?, la idea era como un pintor, encontrar una paleta con la que yo me pudiera mover a donde quisiera y pudiera hacer lo que quisiera en el mismo cuadro, todo depende de cómo ordena uno las notas.”*

#### Comentarios generales

1- Con respecto a la relación Intérprete-Compositor. ¿En qué manera considera que exista una retroalimentación mutua al compartir distintas percepciones, para de esta manera enriquecer el análisis y la interpretación de la obra?

*“Yo creo que es bueno tener un intercambio. Muchas veces en relación a obras antiguas, uno quisiera que el compositor estuviera aquí, en este caso podríamos hablar acerca de cómo trabajé la obra y eso te puede ayudar en la interpretación.”*

2- En su estilo de composición, ¿la música va de la guitarra a la partitura?, ¿de la partitura a la guitarra? ¿O hace una mezcla de ambos recursos?

*“Hago una mezcla, muchas veces escribo en la partitura y luego adapto a la guitarra, pero también tengo muchas cosas sobre la guitarra, aunque a veces encuentro que esas cosas están limitadas con la técnica de uno, y uno debe subir el nivel para poderlas tocar.*

*Cuando hice la sonata 3, tuve un accidente y dejé de tocar; entonces, prácticamente fue sobre el papel, de repente tenía que hacer mucho esfuerzo para imaginar si lo que escribía se podía tocar o si no estaba exagerando.”*

3- ¿Qué características denotan la rumba y el son veracruzano? Y ¿De qué manera se ven reflejadas y utilizadas en la Sonata No.2 (Evocación Tropical)?

*“La rumba está en 2/4, y el motivo un cuarto-dos octavos se usa mucho en las rumbas veracruzanas que son un poco diferentes de las cubanas, hay una clave que le llaman tresillo cubano que es dos octavos con puntillo-octavo con puntillo-octavo, por ejemplo: la bamba es una rumba en realidad. El segundo movimiento está basado en una rumba. (Figura 6)*

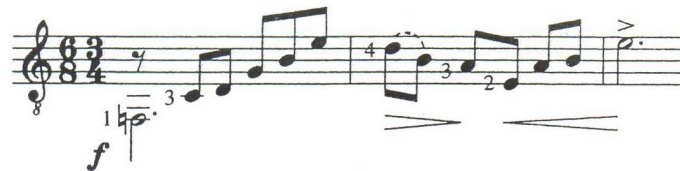


*Figura 6*

*Un ejemplo de la aplicación de la rumba en la música de concierto lo podemos encontrar en “La création du monde” y en el final del “Segundo Concierto para piano” de Darius Milhaud.*

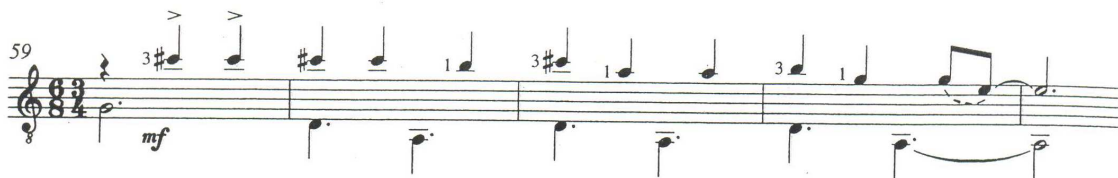
En el tercer movimiento está el ejemplo del son que hace la sesquiáltera (hemiola) en compases de 3/4 - 6/8, o la mezcla de los dos. Yo creo que todos los tipos de son en toda la República tienen esa combinación de tres contra dos (Figura 7).

Sesquiáltera o hemiola:



Mezcla de ambos compases:

a)



b)



Figura 7

*El son jarocho “El toro zacamandú” también es una rumba, de hecho la misma letra dice:*

*a la rumba iré,  
a la rumba iré,  
yo nunca he sido casado,  
con usted me casaré.*

*Ese son y la bamba son como hermanos, y son ejemplos de mezcla de son y rumba. Otras rumbas son: “El gavilán”, “El guapo”, y también hay una rumba tradicional que se llama “El viejo”, del cual yo hice un arreglo, y tiene una tradición muy bonita porque es una mezcla de teatro, música y danza. Originalmente el último día del año, más o menos a las seis, salen a las calles cantando esta rumba y con ropa vieja fabrican un mono y lo llenan de cohetes, este viejo representa al año que se está acabando. En la representación todos son hombres y va un tipo vestido de mujer embarazada que trae al bebé que es el año que viene y hay un cura que va despidiendo al viejo, también hay un médico que está tratando de salvarlo y la que se va a quedar viuda llora porque el viejo ya se está muriendo y van cantando:*

*Una limosna para este pobre viejo...*

*También está la amante, que llega a reclamar y se arma un teatro padrísimo. La primera vez que lo vi, tenía como ocho años, llegaron a cantar a la casa y estaba yo solo, abrí y todos estaban disfrazados, así me di cuenta de la tradición. A las doce de la noche se le prende fuego y se hace una fiesta con la limosna que se recogió en las casas, y bailan casi todo acompañado por percusiones, entonces nace el bebé y el otro se muere.*

*Cuando tenía como diez años aparecieron los Beatles en escena, por los años sesenta y había una canción que me gustaba mucho y que era un bolero “Y la amo”, entonces luego se me revolvían ambos y empezaba a jugar, en el arreglo del viejo, está este otro tema, y nadie se da cuenta.*

Los rasgueos que vienen en el tercer movimiento son los básicos de un son jarocho ya que los jaraneros muy experimentados hacen unas cosas impresionantes por ejemplo hacen seis, pero acentúan cada dos, entonces se oye la combinación de seis contra dos con el puro rasqueo. En algunas piezas, el sentido del rasqueo va en tres, pero los acentos van en dos, pero yo hago la base nada más para que lo pueda hacer cualquier gente, sin necesidad de meterse tanto en la raíz (Figura 8).”

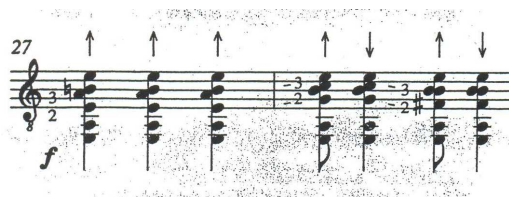


Figura 8

Trópico

1- En el Primer movimiento hay un cambio de armadura en la coda de la re-exposición, ¿por qué no sucede de la misma manera en la coda de la exposición?

“Este primer movimiento está basado en una escala simétrica que tiene tono, medio tono, tono, medio tono..., de ahí hice un material: saqué acordes, más o menos respetando la escala, aunque no es una escala rígida porque a veces me salgo de ella porque la misma música me lo sugiere (Figura 9).



Figura 9

Es una escala dominante y muy tensa, por eso a la hora que entra en Mi mayor se relaja un poco y por eso es dulce (Figura 10).

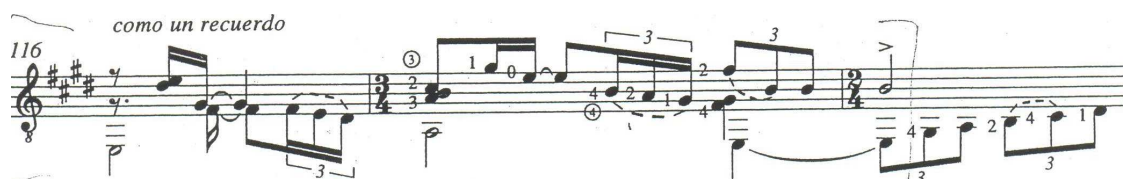


Figura 10



*Aunque en realidad toda la sonata la escribí sin armadura, cuando mi editor me entregó la primera prueba, tenía armadura de Mi mayor, entonces yo le dije que era muy complicado porque tenía muchas alteraciones y era complicado recordar la tonalidad. Al final me convenció de que la coda la pusiéramos con armadura.*

*Cuando yo empiezo a componer, no pienso en alguna tonalidad ni nada; o sea, yo comienzo a hacer sonidos, cuando determino una tonalidad lo hago para una pieza chica, pero para una obra grande prefiero no hacerlo, porque cuando ya estoy en una tonalidad me cuesta mucho trabajo salirme o modular; en cambio, si no estoy pensando en alguna tonalidad, me puedo mover más libremente, pero como se enrarece tanto, con tantas alteraciones, prefiero ponerlas en el transcurso para que no sea complicado. De hecho, en el segundo movimiento de la primera sonata, en la partitura original, yo no pongo armadura, entonces mi editor buscó y puso las armaduras y le dije: bueno, está bien con armadura porque así te evitas llenar de alteraciones, pero hay partes donde se van a confundir, y efectivamente: hay un re# cuando ya estamos en Mi mayor y lo hacen becuadro, me ha tocado como en tres o cuatro ocasiones. Por eso, yo prefiero meter alteraciones en el transcurso de la pieza.”*

2- ¿Qué función desarrollan las comas que se encuentran en la exposición y re-exposición al final del compás 8 y 106, y al principio y al final del compás 72, en el sentido interpretativo de la obra?

*“Lo que está entre comas, podría no existir y no afecta la obra, pero son como un recordatorio de alguna sección anterior”*

3- ¿Cuáles fueron los principales motivos que lo llevaron a proponer Ossia 1 y 2?

*“Ossia 1 fue para facilitararlo para que si a alguien le cuesta mucho trabajo, lo pueda hacer a tres contra dos nada más y Ossia 2 fue una variante de la original y fue porque se me ocurrió después”*

## Evocación

1- En la “*Espiral eterna*” de Leo Brouwer se usa el recurso de repetir la figura rítmica dentro de un cuadro para crear atmósferas, ¿considera algún tipo de influencia de su parte o de algunos otros compositores?

“Definitivamente si hay una influencia de Brouwer, por ejemplo el repetir notas, de hecho esto de escribir sin armadura fue un consejo de él que me dio hace mucho tiempo, “deja ir la imaginación y luego analizas” yo veo que de esta manera hay un diálogo de los dos hemisferios: el intuitivo y el racional.

El segundo movimiento también es combinado con la guitarra y con la partitura, sobre todo a partir del dulce donde comienza el tema, formé una escala con la idea de un arpa, entonces se pueden revolver los eventos con la idea de posibilidad de improvisación de acuerdo al momento, aunque antes puede uno hacer un plan para tocar en un concierto un orden y en otro uno distinto (Figura 11).”

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is marked "Lento" and "p". It features a melodic line with notes and fingerings (1, 2, 4, 3, 1, 4) and dynamic markings "d.v." (dejar vibrar). The bottom staff is marked "mp" and "como arpa", and is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A has fingerings (4, 5, 6). Section B has fingerings (4, 5, 4, 5). Section C has fingerings (4, 5). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 11

## Costa y Selva

*“El tercer movimiento está hecho más sobre la guitarra, buscando una cuestión ergonómica, y creo que se siente: ¡es muy guitarrístico!, lo único que está hecho sobre el papel, es el tema del primer movimiento y lo combino con el de Costa y Selva que tiene giros o rasgos característicos del son. (Figura 12)”*



Figura 12

1- La indicación *Vivo, como un son*, ¿Lo podría ver como sinónimo de a tempo y forte?, ¿*muy fluido* como a tempo?, ¿*Como arpa* como a tempo y legato?, ¿*Suave, sonoro* como piano y legato?, ¿*melancólico* como lento y piano?, ¿*Con sentimiento* como fuerte y a tempo? O ¿Cuál es la mejor manera de interpretar cada una de estas indicaciones?

*“En general esas indicaciones las pongo para sugerir cuestiones expresivas, no tanto pensando la técnica del ataque. Pero únicamente es una sugerencia, porque probablemente te suene mejor de otra manera, como volteando algún regulador y para mí no hay problema, doy mucha libertad; es como la digitación, yo pongo alguna, pero es una sugerencia, porque a lo mejor hay otra digitación que te ayuda más.”*

2- El motivo del compás 127 del tercer movimiento se parece mucho al del compás 43 del primer movimiento, de igual manera el compás 112 y 172 ambos del tercer movimiento, ¿Qué propone para no confundir la parte subsecuente a cada uno de ellos?

*“En el tercer movimiento hay una cita del primero, la recomendación es tocar uno y luego tocar el otro para no confundirse y regresarse y decir: ¡hace diez minutos toqué esto!, ya que siempre estamos trabajando con los mismos elementos.”*

3- ¿Cuántas sonatas tiene y de qué manera considera que tienen relación una con otra?

*“Tengo ocho sonatas, pero no todas están publicadas, se las hice a Antonio López, en las últimas cuatro quise hacer algo diferente, aunque ya viéndolas de lejos, no salió algo muy diferente porque es el mismo compositor, pero la idea era hacer otro ciclo de sonatas y esas cuatro se llaman: Cuatro Sonatas Elementales, no porque sean fáciles, sino porque en ellas están todos los elementos: tierra, agua, aire, fuego, y Antonio López tiene las cuatro. Las primeras cuatro tienen como idea generadora este motivo (Figura 13):*



Figura 13

*La idea fue emular el motivo de la Quinta Sinfonía de Beethoven, para con un solo motivo, hacer una sonata y esa idea está en el ciclo de las primeras cuatro sonatas, luego también pongo acertijos o firmo mis obras con notas. Brouwer también está influenciado por Beethoven.*

De intérprete a intérprete

1- ¿De qué manera recomienda que sea el estudio guitarrístico de la Sonata 2 en relación a la técnica y a la memoria?

*“Yo practico el tema y lo voy variando en muchas maneras, juego mucho con el tiempo, le cambio la rítmica y cuando estudio así, me da mucha seguridad. Puedo dejar de tocar e improvisar sobre eso en caso de que esté tenso, la intención es tener muchas versiones, como cuando habla uno: lo que ahorita estoy hablando no lo preparé, sino que estoy dando una idea y estoy improvisando sobre eso, ¡a que se pudiera hacer así la música!”*

2- ¿Cómo recomienda prepararse para un concierto?

*“Recomiendo primero tocar todo en la mañana como si estuviera en un escenario, después sacar las partes que descubrimos que cuestan más trabajo y estudiarlas aparte, a lo largo del día, bajando la velocidad con un metrónomo, después volver a tocar todo en la noche, pero nunca dejar de tocar como si ya estuviera uno en el concierto.”*

3-Llegada la fecha del concierto. ¿Qué recomienda hacer a lo largo del día, minutos antes y en el concierto?

*“Hay gente que se olvida de todo y se relaja, yo no lo hago así, porque es algo que nunca hago y me resulta extraño; entonces yo pienso: este es un día igual a los demás, la única diferencia es que en vez de tocar el programa en mi casa, lo voy a tocar en el teatro, y antes de entrar al escenario respiro profundo y no hablo con nadie. Otra cosa importante es estudiar cómo te vas a comportar en el escenario y actuar así.”*

En realidad ha sido una experiencia única que Ernesto García de León escuchara mi interpretación, cuantas veces quisiéramos estar al lado del compositor para intercambiar con él opiniones, aclarar dudas y/o aprender, y no tenemos la oportunidad de. Por eso pienso que esta entrevista me ha hecho crecer como músico, como intérprete y como persona.

También noté que es agradable para el compositor que uno se interese y valore su obra como se debe, García de León estuvo en su mejor disposición, platicó conmigo muchas anécdotas divertidas e interesantes, y tendré la fortuna de tenerlo en mi concierto de titulación.

## Trópico

Trópico					
Sección	Exposición				
Sub-Sección	A1	A2	B1	B2	Coda Expo
Compases	1 al 4	5 al 9	10 al 11	12 al 17	18 al 27
				Obstinato	Barra de rep

Trópico								
Sección	Desarrollo							
Sub-Sección	D1	D2	D3	D4	D5	D6	D7	D8
Compases	28 al 32	33 al 39	40 al 52	53 al 63	64 al 68	69 al 78	78 al 90	90 al 98
			Obstinato	Obstinato	Obstinato	Dolce		

Trópico					
Sección	Re-exposición				
Sub-Sección	A1	A2	B1	B2	Coda Re-expo
Compases	99 al 102	103 al 107	108 al 110	110 al 115	116 al 26
				Obstinato	

*Nota: La zona intertropical es la región comprendida entre los dos trópicos (el de Cáncer en el hemisferio norte y el de Capricornio en el hemisferio sur). Veracruz está situado en esta zona.*

En la Exposición se encuentran los motivos principales del 1er Movimiento, el motivo 1 (Figura 1):

Cabeza.



Cola:

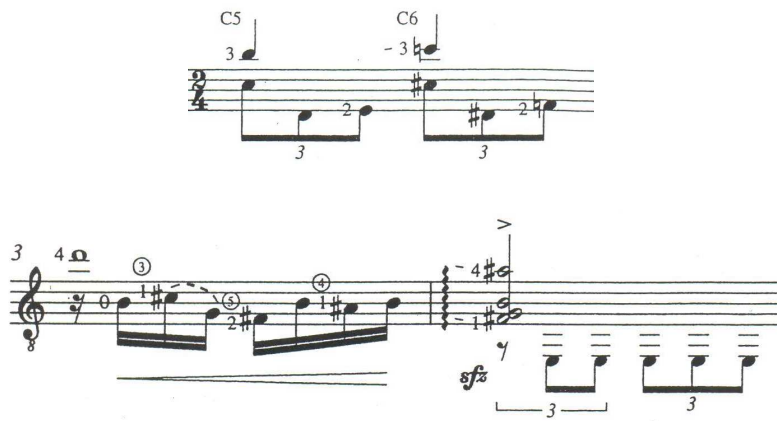


Figura 1

Este motivo está presente en A1, A2, B1, en la Coda, por ende en la Re-exposición, y en el desarrollo presentando variaciones. Está formado por la cabeza y la cola (figura 1), la cual muestra estructuras rítmicas con tresillo y con dieciseisavos; si éstas no existieran, se crearía un vacío debido a que en ciertos momentos la voz superior presenta notas largas; por lo tanto, estas tienen la función de dar continuidad y al mismo tiempo crear un ritmo “tropical”:

Gracias a la presencia de los tresillos, surge un motivo 2, en la Sub-Sección B2 (Figura 2):



Figura 2

El cual se caracteriza por un bajo obstinado que acompaña a la voz superior y que toma un papel muy importante, ya que se presenta nuevamente en el primer movimiento en: B2 de la Re-exposición, y en D3, D4, D5 del Desarrollo, y en el 3er Movimiento (Costa y Selva). Recomiendo usar siempre el dedo pulgar de la mano derecha para tocar las voces graves y los dedos: índice, medio y anular, para la otra u otras voces, ya que de esta manera se separa auditivamente y de manera muy clara una voz de otra.

Aunque en la partitura se propone el ritmo de cuarto (negra) igual a 60, yo siento más el ritmo “tropical” usando octavo (corchea) igual a 120, como se propone en el tercer movimiento. La riqueza rítmica del 3 (obstinato en el bajo), contra 2 (voz superior) la encontramos en el siguiente ejemplo (Figura 3):

Obstinato en el 1er Movimiento:



Figura 3

El cual también se encuentra en el 3er Movimiento (Costa y Selva) en la Variación 5, del compás 126 al 137, con una pequeña diferencia en la última parte (Figura 4).

Obstinato en el 3er Movimiento:



Figura 4



Cabe destacar que en el Desarrollo se presentan diálogos contrapuntísticos con las figuras de tresillos y de dieciseisavos como en la Sub-Sección D2 (Figura 5):



Figura 5

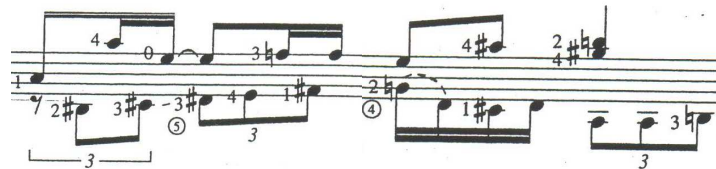
En la Sub-Sección D3, García de León nos ofrece tres distintas posibilidades de interpretación: Ossia 2 como variación del original, y Ossia 1 como variación de Ossia 2, y la original (Figura 6):



Figura 6

Existe una gran similitud entre los compases 43-44 del 1er movimiento y los compases 127-128 del 3er Movimiento (Costa y Selva), donde percibo que llegamos a un mismo punto en forma de “Y”. En el primer movimiento uno debe tomar el sendero izquierdo de la “Y”, el cual se reconoce por una tercera menor (sol#-si) (Figura 7):

1er Movimiento (Evocación Tropical)



3er Movimiento (Costa y Selva)



Figura 7

La Sub-Sección D6 presenta grandes contrastes dinámicos de *sub. p* a *sfz* separado por comas y en staccato (con la finalidad de proporcionar una mayor intensidad), y de regreso a *sub. p* (Figura 8):

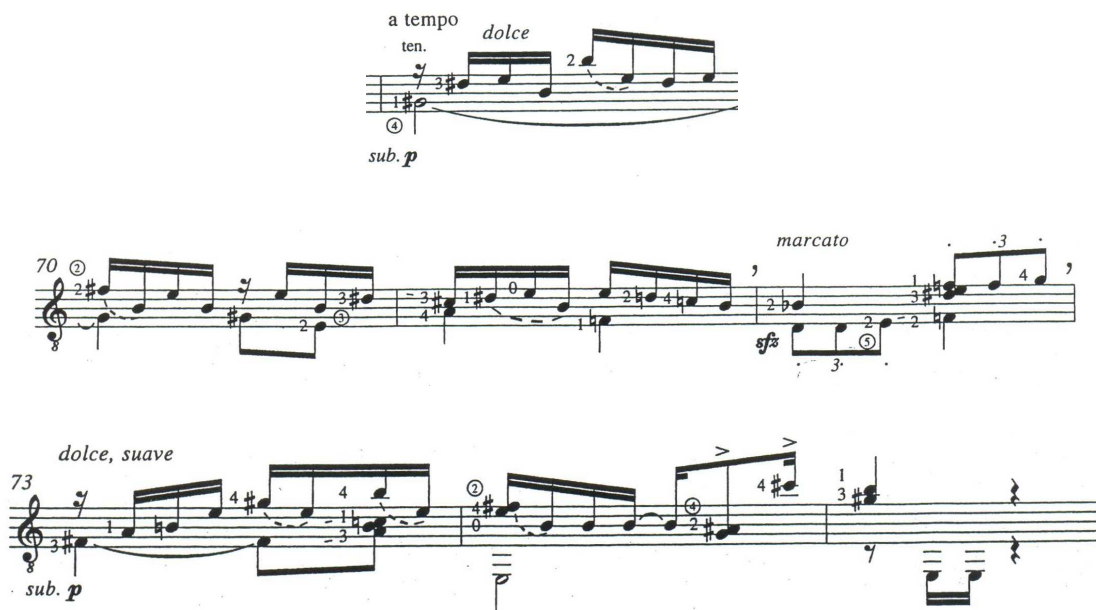


Figura 8

La Sub-Sección D7 se caracteriza por la repetición de alguna nota, como veremos a continuación (Figura 9):

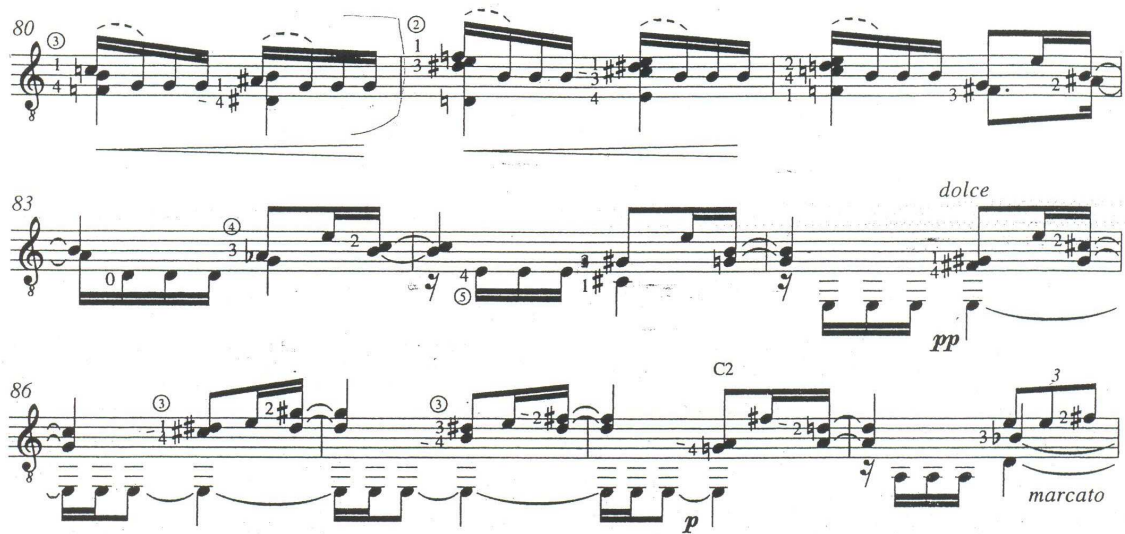


Figura 9

En la Sub-Sección D8 compás 94 nuevamente encontramos un camino similar en forma de “Y”; pero esta vez, el sendero derecho nos lleva al Segundo movimiento (Evocación) en los compases 29 de la Sección Dolce y 57 de la Sección Dolce’; así que, nuevamente hay que tomar el sendero de la izquierda tomando en cuenta que se caracteriza por el do# (Figura 10):

1er Movimiento (Evocación Tropical)



2do Movimiento (Evocación)



Figura 10

La Coda de la Re-Exposición es distinta a la de la Exposición, funge como un recuerdo de los motivos y figuras rítmicas usadas a lo largo del primer movimiento, se presenta con la armadura de Mi. Considero que para la facilidad de lectura, se pudo haber usado esta misma armadura “por lo menos” en la Coda de la Exposición (Figura 11).

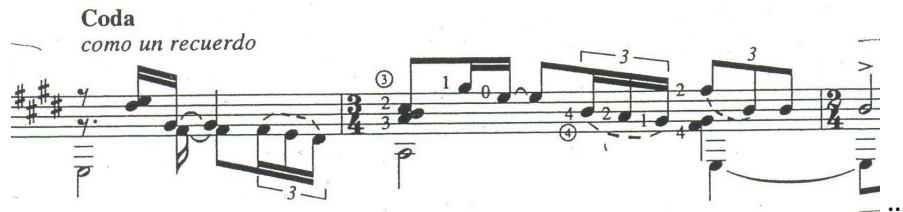


Figura 11

## Evocación

Evocación											
Sección	Intro	Arpa	Dolce				Arpa II	Dolce'			Final
Sub-Sección		Motivos A-J/Coda	D1	D2	D3	Coda Dolce	Cuadros/Coda	D1	D2	D3	
Compases	1 al 1	2 al 12	13 al 19	20 al 25	26 al 30	31 al 39	40	41 al 47	48 al 53	54 al 58	59

Comienza con una Introducción, la cual presenta una pregunta con un arpeggio por quintas y una respuesta con un arpeggio del acorde de Do con cuarta aumentada y séptima mayor (Figura 1):

Lento

d.v. = let ring  
l.v. = dejar vibrar

Figura 1

Luego se presentan las instrucciones para tocar los motivos catalogados con letras y que van desde A hasta J:

“Aunque los compases 2-11 pueden ser tocados tal como están escritos, también pueden ser intercambiados y/o repetidos, por ejemplo: B H A C C B B I A A. Esta sección debe ser tocada como una improvisación, pero es necesario mantener siempre el compas de 5/8. Tocar los armónicos con la mano derecha sola.” (Figura 2)

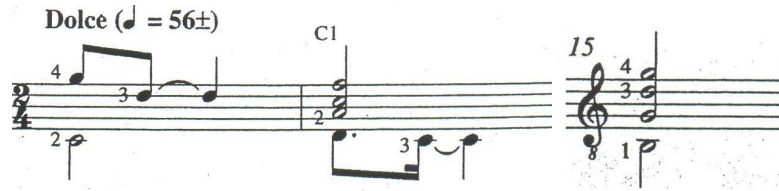
The musical score consists of ten motifs, A through J, written in 5/8 time on a single treble clef staff. Motif A (measures 2-4) is marked 'como arpa' and 'mp', with fingerings 4, 5, 6 and accents on the first and third notes. Motif B (measures 4-5) has fingerings 4, 5 and harmonic markings H12 with circled 4 and 5. Motif C (measures 5-6) has fingerings 4, 5 and harmonic markings H12 with circled 4 and 5. Motif D (measures 6-7) has fingerings 4, 5, 6 and harmonic markings H12 with circled 4 and 5. Motif E (measures 7-8) has fingerings 5, 6 and harmonic markings H12 with circled 5 and 6. Motif F (measures 8-9) has fingerings 6, 5, 4 and a circled 6. Motif G (measures 9-10) has fingerings 5, 4, 5 and a circled 5. Motif H (measures 10-11) has fingerings 5, 4, 5 and a circled 5. Motif I (measures 11-12) has fingerings 5, 4 and harmonic markings H12 with circled 5 and 4. Motif J (measures 12-13) has fingerings 5, 4, 5 and harmonic markings H12 with circled 5 and 4.

Figura 2

La técnica que uso para tocar esta sección, es la de usar posiciones fijas con la mano izquierda, dejando vibrar la mayor cantidad de notas posibles. Con los dedos medio y anular toco las notas que no son armónicos pero en *sul-tasto* (sobre la tastiera), colocando el índice sobre la nota del armónico y pulsándolo con el pulgar.

La sección Dolce, es lenta; y se presenta a manera de pregunta y respuesta  
(Figura 3):

Pregunta:



Respuesta:



Pregunta:



Respuesta:

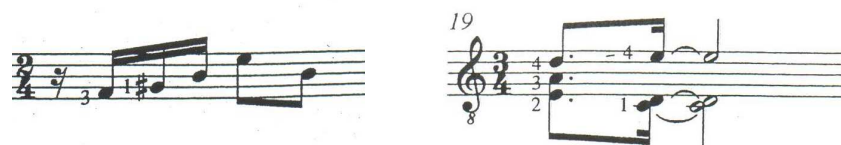


Figura 3

En el 1er Movimiento, compás 94, hablé acerca de un camino en forma de “Y”, en donde tomamos el sendero izquierdo, esta vez tomaremos el derecho en el compás 29 y 57, el cual se caracteriza por do becuadro (Figura 4):



Figura 4

La Coda Dolce comienza de manera anacrúsica, a diferencia de la Coda de Arpa II (Figura 5).

Coda Dolce:



Coda Arpa II:



Figura 5



En Sección Arpa II, el compositor también da instrucciones de cómo tocar los cuadros: “Repetir la figura dentro del cuadro hasta crear atmósfera”, esta vez los motivos no son intercambiables como en Arpa I, más bien presenta células que van evolucionando a lo largo de (Figura 6):

Suave, como arpa ( $\text{♩} = 80\pm$ )

Figura 6

Para las Secciones Arpa I y II, recomiendo no cambiar de motivo, hasta que el subsecuente haya aparecido en nuestra mente.

La Sección Dolce' no tiene Coda, pasa directamente al final que es muy parecido a la introducción, a diferencia que el acorde de Do se presenta en bloque y sin séptima (Figura 7):

Lento

Figura 7

Recomiendo colocar los dedos medio y anular por debajo de las cuerdas de si y de mi, para evitar sonarlas mientras el pulgar descende hasta la cuerda de sol.

## Costa y Selva

Costa y Selva							
Sección	Selva						
Sub-Sección	A1	A2	A3	A4	A3'	A5	A6
Compases	1 al 7	8 al 15	16 al 23	24 al 31	32 al 41	42 al 47	48 al 58

Costa y Selva											
Sección	Costa (Tema y Variaciones)										
Sub-Sección	Tema	V1	V2	V3	V4	B	V5	V6	V7	V8	B'
Compases	59 al 67	67 al 73	73 al 84	84 al 93	93 al 102	103 al 123	123 al 138	138 al 152	152 al 159	159 al 166	166 al 201
							Obstinato	Obstinato		Obstinato	

Costa y Selva						
Sección	Selva'					Final
Sub-Sección	A1	A2	A3	A4	A3''	
Compases	201 al 207	208 al 215	216 al 223	224 al 231	232 al 241	245 al 250

*Nota:*

*Costa es la parte de un continente o una isla, que limita con el mar.*

*Selva es un área situada en la zona intertropical con vegetación exuberante y una extraordinaria biodiversidad.*

He decidido nombrar a las dos grandes Secciones Costa y Selva, seguramente Ernesto García de León decidió este título para el 3er Movimiento, debido a la presencia de los motivos o temas que se escuchan en la costa y a los que se escuchan en la selva, presentes dentro de este movimiento.

En este movimiento se usa la “hemiola” que es la alternancia entre el compás de 6/8 y el de 3/4, y que es característica del Son de Veracruz. (Figura 1)



Figura 1

La Sub-Sección A2, presenta bloques de acordes (Figura 2):



Figura 2

En la Sub-Sección A3, los encontramos en forma de rasgueo (Figura 3):

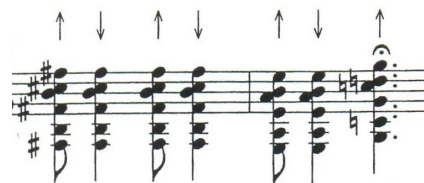


Figura 3

En la Sub-Sección A4 propongo hacer un cambio de color aplicando la misma técnica propuesta por García de León, tocando los acordes con la yema del pulgar y los contratiempos con el dedo índice (Figura 4):



Figura 4

La Sub-Sección A3' es muy parecida a A3, debido a que ambas presentan un arpeggio similar, a diferencia de que en A3 se presenta con cabeza y cola, y en A3' hay una progresión de la cabeza del arpeggio (Figura 5):

A3:



A3':



Figura 5

Hay que notar que en la Re-exposición A3' varía al final del compás 33 y por lo tanto se convierte en A3'', nuevamente aparece un camino en forma de "Y", la primera vez seguimos la progresión avanzando hacia la derecha (al si bemol), y la segunda vez hacia la izquierda (al sol) (Figura 6).

A3'' Re-exposición:



Figura 6

En la Sub-Sección A5 encontramos una progresión de la siguiente figura (Figura 7):



Figura 7

Recomiendo para la mano izquierda utilizar la misma digitación que usemos en el primer motivo de esta, durante las veces que se repita la progresión, y para la mano derecha comenzar con pulgar y alternar anular e índice, de esta manera el pulgar se dedica de manera especial a tocar el bajo y los demás dedos la voz superior.

En la Sub-Sección A6 hay otra progresión de la siguiente figura (Figura 8):



Figura 8

El tema tiene giros del estilo rítmico-melódico del son jarocho tradicional de la costa de Veracruz, tiene una estructura anacrúsica mas tres compases, sus últimas notas están ligadas al siguiente compás, fungiendo como un calderón (Figura 9):

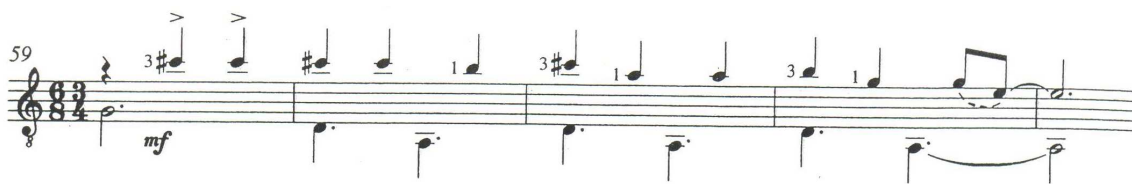


Figura 9

El tema y cada variación, están precedidas por un puente que tiene la función de unir el tema con la variación 1 y con las demás Sub-Secciones de Costa. Cada puente presenta algún tipo de material de Selva, lo cual resulta bastante interesante ya que en Costa no se prescinde del ambiente de Selva.

La Variación 1 se caracteriza por el cambio en la figura rítmica tanto de la voz superior la cual comienza en do#, como la del bajo (Figura 10):

Figura 10

La Variación 2 tiene un pedal en la (Figura 11):

Figura 11

La Variación 3 con pedal en mi (Figura 12):

Figura 12

La Variación 4 con pedal en sol# (Figura 13):



Figura 13

La Sub-Sección B presenta un motivo que García de León nombra “como arpa” durante tres ocasiones, aunque con distinta notación (Figura 14):



Figura 14

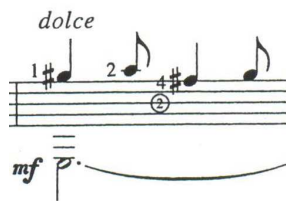
Que también se encuentra en B' (Figura 15):



Figura 15

Otro motivo que se presenta en B y en B' se encuentra con la indicación "dolce" (Figura 16):

En B:



(Figura 16)



En B' se presentan estos dos motivos (Figura 17):

1)



2)

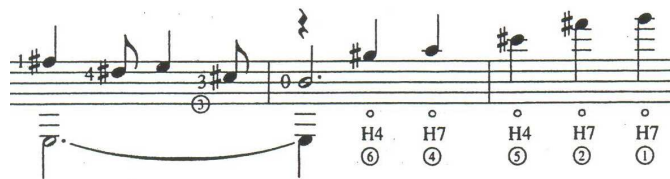


Figura 17

Basado en la presentación de estos motivos, podría decir que el primer ejemplo de B' debería de tocarse con el bajo en mi al mismo tiempo que el sol# de la voz superior (probablemente la forma en que está escrito es un error de edición).

Otro motivo es el “pulgar con yema”, que lo encontramos en B de la siguiente manera (Figura 18):



Figura 18

En B' de esta otra (Figura 19):

The musical score for Figure 19 consists of two systems. The first system shows a guitar melody with chords C4, C7, and C4, and a bass line. The melody is marked with a hairpin crescendo and the word 'suave'. The dynamic is marked 'mp'. The second system starts at measure 198 and features a 'molto rall.' (ritardando) section. It includes guitar chords with fingerings (e.g., -4, 3, -2) and harmonic markings like H7 and H9. The bass line continues with a long note.

Figura 19

La Variación 5 presenta el tema, el obstinado usado en el 1er Movimiento y el bajo (Figura 20):

The musical score for Figure 20 shows a guitar melody and bass line starting at measure 123. The melody is marked with a hairpin crescendo and the word 'lejano'. The dynamic is marked 'mf'. The score includes various guitar techniques such as natural harmonics (0) and fingerings (e.g., 4, 2, 1, 3, 4).

Figura 20

El puente de esta variación es muy importante porque en él se presenta el sendero derecho de la "Y", que no se tomó en el Primer movimiento (Trópico), recomiendo reconocerlo por la cuarta fa#-si (Figura 21):

The musical score for Figure 21 shows a guitar melody and bass line starting at measure 127. The melody is marked with a hairpin crescendo and the dynamic 'mf'. The score includes circled numbers 3 and 5, likely indicating specific notes or techniques.

Figura 21

Donde nuevamente se encuentra un camino en forma de “Y”, ya que comienza el obstinato del 1er Movimiento (Trópico) en la Sub-Sección B2, del compás 13 al 17, con una pequeña diferencia al final que nos va a conducir a la Variación 6 (Figura 22):

Figure 22 shows a musical score for guitar. It consists of three staves. The first staff shows a chord with a -4 fingering and a 3# fingering. The second staff starts at measure 131 and includes a circled 2. The third staff starts at measure 135 with a circled 2, includes the instruction "poco rall.", and ends with "marcato" and a piano dynamic marking.

Figura 22

La Variación 6 se caracteriza por el movimiento melódico armónico del la voz inferior (Figura 23):

Figure 23 shows a musical score for guitar. It consists of two staves. The first staff starts with a circled 2, includes "marcato" and a piano dynamic marking. The second staff starts at measure 140 and includes a circled 3 and an sfz dynamic marking.

Figura 23

Seguida por el obstinato, esta vez presentado en la voz de en medio (Figura 24):

*dolce*  
C2  
mp

144

149

C2

Figura 24

La Variación 7 es muy parecida a la Variación 1 rítmicamente, pero melódicamente distinta, y comienza en sol# (la Variación 1 comienza en do#) (Figura 25):

*melancólico*

154

Figura 25

De igual manera la Variación 8, pero comienza en re# (Figura 26):



Figura 26

Seguido por el obstinato en la voz superior (Figura 27):



Figura 27

Aunque no hay una armonía convencional en la Sonata No.2, el final de Evocación parece dar a entender que el Segundo movimiento gira en torno a Do; sin embargo, el final de Costa y Selva, y la Coda de Trópico insinúan que ambos movimientos giran en torno a Mi (Figura 28):



Jaltipan, Veracruz (June 1982)  
Coyoacan (May 1985)

Ernesto García de León, Evocación Tropical (Tropical Evocation)—Sonata No. 2, Op. 21

Figura 28

## La vida y música de Astor Piazzolla (1921-1992)

*Mi música contiene todo el tango primitivo,  
desde los burdeles hasta hoy.  
Astor Piazzolla.*

En Buenos Aires, donde una vez su innovador tango fue despreciado, un antiguo cabaret donde llegó a cantar Carlos Gardel (1890-1935) ha sido renovado y abierto de nuevo en su honor, tiene un museo dedicado a Piazzolla, y es indicador de cómo su prestigio ha cambiado tanto en su país como en el extranjero después de su muerte. Fotos y objetos de interés, incluido su bandoneón, han sido donados por sus familiares; también se encuentra el primer documental biográfico del hombre que transformó la historia del tango, escrito por María Susana Azzi y Simon Collier, quienes a lo largo de 4 años realizaron una profunda investigación y entrevistaron a 240 personas.

Pantaleón, el abuelo de Piazzolla, fue uno de los inmigrantes Italianos que llegaron a Argentina a finales del siglo XIX, se instaló en la zona sur, en Mar de Plata el centro turístico costero de moda, ahí nació Vicente Piazzolla “Nonino” quien tuvo un único hijo: Astor Piazzolla (1921).

Piazzolla era virtuoso como músico y como compositor, sus principales ensambles fueron los siguientes:

- \* Octeto Buenos Aires (1955-58). Dos bandoneones, dos violines, violonchelo, contrabajo, piano y guitarra eléctrica.
- \* Quinteto (1960-70 y 1978-88). Bandoneón, violín, contrabajo, piano y guitarra eléctrica.
- \* Noneto (1971-72). Bandoneón, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano, percusión y guitarra eléctrica.
- \* Octeto Electrónico (1974-77). Bandoneón, bajo eléctrico, piano eléctrico, órgano, sintetizador, batería y guitarra eléctrica (luego reemplazada por flauta traversa y saxofón).
- \* Sexteto (1989). Dos bandoneones (el segundo para sostenerlo armónicamente dado que su salud estaba algo deteriorada), violonchelo, contrabajo, piano y guitarra eléctrica.

Piazzolla dice que el bandoneón se inventó en 1854 en Alemania para tocar música religiosa eclesiástica, “no tenían dinero para comprar un órgano o un armonio e inventaron el Bandoneón, muchos marineros tocaban ese instrumento y así llegó a Argentina, empezaron a tocarlo en los burdeles y los acordeonistas Italianos pronto lo adaptaron para tocar tangos, porque tenía un sonido muy triste. Mi padre me regaló mi primer bandoneón a los nueve años, así que llevo tocándolo desde entonces, tiene los bajos en la mano izquierda y la derecha es como un violín”, es un instrumento difícil de ejecutar, la complejidad del mismo se debe a que una misma tecla produce dos tonos diferentes según se abra o cierre el fuelle y que, por lo tanto, requiere del aprendizaje de cuatro técnicas de digitación distintas, dos para cada mano. A esto se le agrega que el abrir y cerrar del fuelle no corte la frase musical y a la vez lograr que ese movimiento sea casi imperceptible. “!Es muy diabólico!, la persona a la que le interese aprender este instrumento debe estar un poco loca”.

En una ocasión llamó la atención de Diego Rivera, quien lo retrató al carbón. Tuvo su debut cinematográfico en una película de Gardel (el compositor y cantante de tango más respetado en Argentina) el cual sólo duró 12 segundos, dos años después Gardel murió en un trágico accidente de avión. Después de Gardel estaba Aníbal Troilo “Pichuco” y a los 18 años, Astor se unió a él como bandoneonista y arreglista, pero Troilo siempre le decía: “por favor no le añadas más notas a mi música porque a la gente no le va a gustar y no la bailará”. Debido al hecho de no compartir el mismo gusto musical y, consecuentemente, no poder expresar su música al máximo, Piazzolla dejó a Troilo y empezó a hacer su propia música. A la muerte de Aníbal, Piazzolla le dedicó la *Suite Troileana*, formada por cuatro movimientos: “Bandoneón”, “Zita”, “Whisky” y “Escolaso”, que eran los cuatro amores de Troilo (Zita era su esposa y escolaso significa el juego).

En Buenos Aires en 1942, Astor Piazzolla se casó con Dedé Wolff una pintora de gran talento, tuvieron una hija y un hijo, así que todo el mundo hablaba de las tres “d” de Piazzolla: Daniel, Diana y Dedé.

Astor quería dejar atrás el tango para componer música clásica, y una beca musical le abrió las puertas para viajar a París como alumno de Nadia Boulanger (1887-1979), quien fue maestra de importantes compositores tales como: Aaron Copland y Leonard Bernstein, ella fue quien le dijo: “Por aquí debes de ir”. “Cuando Nadia Boulanger analizó mi música, encontró quizá a Ravel, Stravinsky, Béla Bartók o Hindemith pero no Astor Piazzolla, así que quiso saber que hacía. Avergonzado, le dije: “toco tangos”. Respondió: “Me encanta el tango””, Piazzolla se sentó al piano y tocó una pieza llamada “Triunfal” y ella dijo: “serás idiota. ¿No te das cuenta? Esto es Astor Piazzolla” “Esta es tu música, puedes tirar el resto.”

“Tienes que estudiar música en esta vida, pero también saber defenderte, aprender un poco de karate y todo eso es muy importante si decides cambiar la música, quienes me amenazaron en ese entonces, quizá hoy sean mis amigos, quizá me quieran, ¡quizá!, digo. No estoy seguro” decía Piazzolla.

Una vez dijo: “La música es lo más importante de mi vida, más que mi mujer, mis hijos, mis nietos, más que nada, más incluso que mi propia vida, pero tengo que cuidar de mi vida, porque la necesito para hacer música”

Cuando Piazzolla recibió la noticia de que había muerto “Nonino” les dijo a Dedé, Daniel y a Diana: “déjenme tranquilo”, (ellos le tenían mucho respeto) y empezó a tocar una música horriblemente triste, tocó “Adiós Nonino” como un Réquiem para su padre y lloró (Nonino significa abuelo en italiano).

Dice Daniel que su abuelo murió en 1959 y después de eso su padre empezó a “tontear con chicas”, en una ocasión Astor dijo: “me voy”, y ellos dijeron: “hasta luego” y respondió: “No, me voy para siempre”. “Él siempre le decía: yo nunca miro al pasado, nunca miro hacia atrás, siempre miro hacia adelante” “y para siempre se olvidó de mi madre”, a Daniel no le gusta esa mentalidad, “ésa era su religión: ser egoísta”, pero eso nunca afectó la admiración que le he tenido por su música.



En 1968 empezó una relación con la cantante Amelita Baltar, y en esa época escribió baladas, música cantable, entre ellas la ópera “María de Buenos Aires”, porque estaba enamorado de ella. De la mano del poeta Horacio Ferrer escribió 75 piezas de tango en un periodo de 20 años, y de esa colaboración surgió una fusión especial de poesía y música:

*“Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...  
No ves que va la luna rodando por Callao;  
que un corso de astronautas y niños, con un vals,  
me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!...”*

Y con esta pieza se abrieron las puertas de Argentina para él, y cuando se separó de Amelita, su música y su vida cambiaron de nuevo y en 1975 por primera y única vez, Astor Piazzolla electrificó su música e incorporó a su hijo Daniel que tocaba el sintetizador y el órgano con el Octeto electrónico, Daniel dice que sentía un gran placer al tocar con Piazzolla, pero al mismo tiempo un gran temor a equivocarse. Esa fase electrónica duró menos de dos años, y el afecto de Astor para Daniel fue sustituido por la mujer que permanecería con Astor el resto de su vida Laura Escalada quien era presentadora de televisión y que ahora dirige la Fundación Piazzolla en Buenos Aires.

Dice Daniel: “pasábamos todo el día juntos, pero cuando él tenía una nueva novia o una mujer a su lado, olvidaba completamente que tenía un hijo”. En la nueva etapa incluyó un instrumento inesperado: el vibráfono a cargo de Gary Burton quien tenía que aprender mucha música difícil en poco tiempo, pero que lo hacía con gran pasión, debido a que él sabía que estaba enfrente de uno de los grandes genios de la música.

Astor compró una casa en Punta del Este, Uruguay y ahí iba todos los veranos, ahí usualmente componía música desde las ocho de la mañana, hasta las 12, hora en que hacía un descanso para comer algo y luego estudiaba, ahí compuso una pieza titulada “Mumuki” y él decía: “Mumuki es como llamo a las dos féminas de mi vida: mi esposa y mi perra.

También le encargaron que escribiera la “Suite Punta del Este” para bandoneón y orquesta de cámara y sobre todo a él le gustaba el segundo movimiento, porque cuando lo tocaba, pensaba en Bach tocando el armonio.

A Astor le encantaba nadar y le fascinaba el mar. En la playa de Punta del Este pescaba tiburones, era una de sus grandes pasiones, y escribió “Escualo” una pieza para su violinista Fernando Suárez Paz, y compara al tiburón con el público en un concierto y una vez dijo: “mientras pueda sacar un tiburón del agua, podré seguir tocando el bandoneón, cuando no sea capaz, ya no podré tocar”.

Piazzolla escribió música para muchas películas: en 1985 el director argentino Fernando “Pino” Solanas lo convenció de que le pusiera música a una película, que terminó ganando muchos premios: “El exilio de Gardel” que era una Suite de cuentos y de metáforas coreográficas con base en el tango.

En París 1990 sufrió un colapso en la ducha, y debido a que había hablado mucho de la muerte con su esposa, y ambos querían por sobre todas las cosas morir en Buenos Aires, partieron desesperadamente a Argentina, estaba parálítico y no movía más que la mano izquierda. Daniel su hijo, se convirtió en su médico, su enfermero, e hizo todo por él por casi dos años, hasta que el 4 de Julio de 1992 murió. Cuando lo llevaron a enterrar, sonaba “Contrabajísimo” por todo el cementerio, para Daniel una de las piezas más bellas que Piazzolla escribió. Pero ahí no se acaba la historia, porque desde su muerte, su música se ha tocado y se ha escuchado cada vez más en todo el mundo.

Una primera forma de acentuación en Piazzolla deriva del tango tradicional, que también fuera usado por Julio De Caro, (uno de los músicos preferidos de Vicente Piazzolla y una influencia para Astor) que consiste en cuatro negras en compas de 4/4 donde siempre se acentúan el primer y tercer tiempo. Uno de los innumerables ejemplos de esta acentuación en la música de Piazzolla es el obstinado del contrabajo en los primeros compases de "Buenos Aires Hora Cero" (1963) (Figura 1):



Figura 1

Otro rasgo del estilo rítmico de Piazzolla es en un compás de 4/4, acentuar la primera, cuarta y séptima corcheas, lo que da por resultado una acentuación irregular, dado que las corcheas se agrupan en 3-3-2 (Figura 2):



O también:



De una influencia de Julio De Caro trasluce el uso del efecto de *lija*, que se produce frotando el arco del violín sobre la sección de cuerda que queda entre el puente y el cordal del mismo y su nombre proviene del sonido, muy parecido al proceso de lijado.

Pienso que el deseo de Piazzolla de que su música entrara al mundo de la música clásica compartiendo escenario en conciertos con otros grandes compositores, se hizo realidad, ya que su música en estos días ha llegado a las principales escuelas de música de todo el mundo, por tal motivo agradezco infinitamente a Sergio Assad por dedicar su talento a adaptar a la guitarra obras tan importantes.

## Piazzolla en la Guitarra Clásica

Uno de los grandes representantes de la música de Piazzolla en la guitarra fue el arquitecto, arreglista y músico uruguayo Agustín Carlevaro Casal (1913-1995), quien al igual que su hermano Abel Carlevaro estudió guitarra clásica con Pedro Vittone. Se apegó mucho a Piazzolla, ya que era uno de sus más grandes admiradores, desde 1963 comenzó a hacer arreglos de tango para guitarra sola y fue considerado en su país como el mejor solista de guitarra en tango.

“Astor Piazzolla fue una gran figura en Brasil en la década de los años setentas” dice Sergio Assad (1952) quien ha estado haciendo arreglos sobre las obras de Piazzolla para guitarra desde esa década. Estudió guitarra clásica por siete años con Monina Tavora (una alumna de Andrés Segovia). Desde su época de estudiante vio la música de Piazzolla como una alternativa novedosa, que era lo que estaba buscando junto con su hermano Odair también guitarrista e integrante del Dúo Assad. Sergio dice que lo más difícil de transcribir de las obras que Piazzolla escribió para su quinteto, es el bandoneón porque en él hay dos instrumentos dramáticamente distintos: “Hice un arreglo de una pieza llamada *Bandoneón*, la cual comienza con un gran solo, ¡tuve que usar técnicas de la mano derecha para remplazar los efectos del bandoneón!, obviamente no es lo mismo, uno debe usar la imaginación”.

La química de los Hermanos Assad es como ninguna, ellos dos han estado tocando juntos por más de 35 años, mas la época de formación en la cual estudiaron juntos “Somos muy distintos instrumentistas, pero también tenemos mucho uno del otro, y nos complementamos, absorbemos mutuamente nuestros estilos y hacemos uno, esa ha sido la meta principal del dúo desde el mero principio.” dice Odair.

En 1984 después de escuchar a los Assad tocar la pieza *Escolaso*, Piazzolla escribió una de las obras más notables para guitarra clásica: *Tango Suite*, y Sergio dice que ha sido un honor que Piazzolla la haya escrito esa pieza para ellos. Muchos guitarristas estamos sorprendidos porque parece una obra escrita por un guitarrista y es sabido que Piazzolla nunca tocó la guitarra. *Cinco Piezas*, su único trabajo formal para guitarra clásica solista, desde entonces sus composiciones se han convertido en unos de los favoritos de la guitarra clásica moderna. Por otro lado su *Concierto doble para Guitarra, Bandoneón y Orquesta de Cuerdas y Histoire du Tango*, una obra para guitarra y flauta, cabe considerar que estas obras para guitarra han sido transcritas para otros instrumentos.

Otra música que influyó a Piazzolla fue el Jazz, probablemente debido a que pasó gran parte de su niñez viviendo en el barrio “Little Italy” ubicada en New York City. El guitarrista que acompañó a Piazzolla por tres décadas fue Horacio Malvicino, él dice que los principales cambios que Piazzolla introdujo en el Tango Nuevo son rítmicos y armónicos. Él tocaba el ritmo 3-3-2, y utilizaba “efectos” como tapar las cuerdas sobre el treceavo traste haciendo figuras rítmicas imitando el sonido de un bongó, también estaba influenciado por el bass slapping y comenzó a escribir ese efecto en su música haciendo variaciones rítmicas, debido a que él tenía gran libertad de proponer “cosas” a Piazzolla, ya que Astor no conocía muy bien la guitarra.

## Invierno Porteño

Invierno Porteño										
Sección	<b>A</b>				<b>B</b>			<b>C</b>		
Sub-Sección	A1	A2			B1	B2	B3	C1	C2	C3
Compases	1 al 8	8 al 16			16 al 17	18	19	19 al 27	27 al 31	31 al 35
Tonalidad	f#	Bajo descendente del Do al Mi#			Modulante			f#	B	

Invierno Porteño							
Sección	D	<b>E</b>			<b>F</b>		
Sub-Sección		E1	E2		F1	F2	F3
Compases	35 al 47	48 al 56	56 al 64		64 al 70	70 al 74	74 al 79
Tonalidad	Melodía por cuartas	g	Bajo descendente del Do# al Fa#		a-C	C	C-Eb

Invierno Porteño						
Sección	<b>G</b>			<b>H</b>		
Sub-Sección	G1	G2		H1	H2	H3
Compases	79 al 89	89 al 97		97 al 104	104al 108	108 al 112
Tonalidad	Eb	Bajo descendente del Solb al Solb		a-C	C	C-Eb

Invierno Porteño			
Sección	<b>I</b>		<b>FINAL</b>
Sub-Sección	I1	I2	
Compases	112 al 115	115 al 120	120 al 124
Tonalidad	Eb		

*\*Las secciones en negrita presentan el tema en alguna de sus voces.*

El invierno porteño presenta varios cambios de emociones dentro de cada sección, debido principalmente a los cambios de velocidad; he notado que A1 comienza con la segunda parte de la frase la cual se repite rítmicamente a lo largo de esta sub-sección (Figura 1):



Figura 1

*Nota: Secciones como ésta deben ser acentuadas en el primero y tercer tiempos de acuerdo uno de los estilos de acentuación de Piazzolla.*

El *Piú mosso*, funciona como un *accelerando*, y nos ayuda a cambiar de *Lento e dramático* a *Movido*, en donde se produce una progresión descendente, la cual recomiendo tocarla acentuando las notas del bajo, aplicando la forma de acentuación más característica de Piazzolla: 3-3-2, dándole el carácter enérgico que esta Sub-Sección requiere (Figura 2):

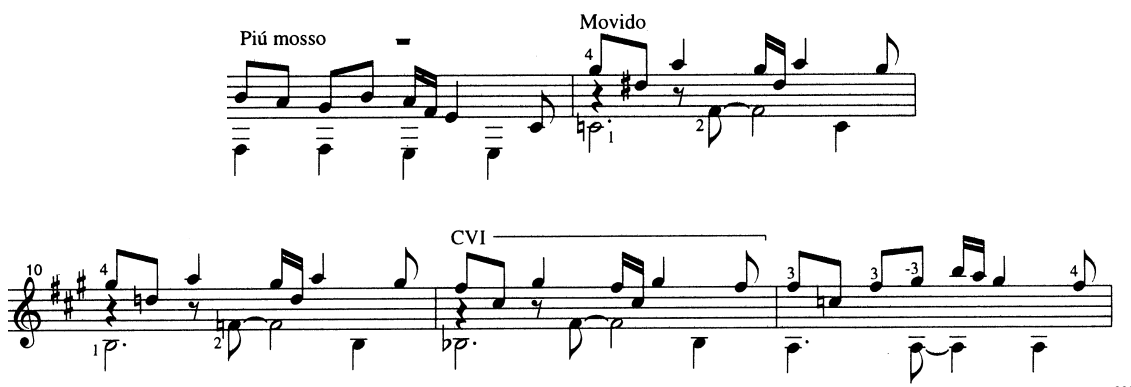


Figura 2

Terminando en un *rallentando*, para presentar una progresión *ad libitum* en la Sección B (Figura 3):

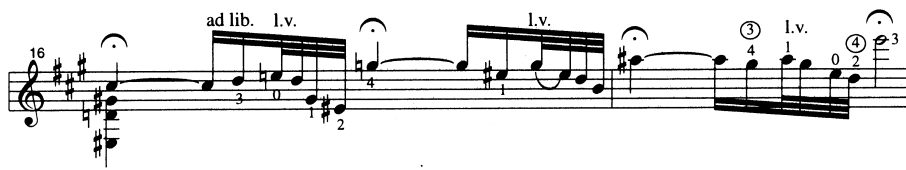


Figura 3

Seguida por el *precipitando* (Figura 4):

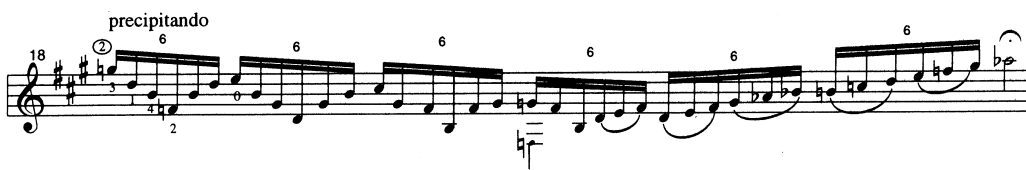


Figura 4

Terminando con el *sempre agitato*, con un *rallentando*, que nos conduce al *Lento* nuevamente (Figura 5):



Figura 5

La Sección C presenta una parte "similar" a A1 respecto a la figura rítmica y al carácter (Figura 6).



Figura 6



Con otra parte caracterizada por el bajo obstinado acompañando la voz superior (Figura 7):

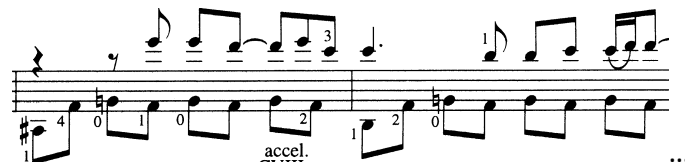


Figura 7

Al final de esta sección hay un *Piú mosso e marcato*, que nuevamente nos ayuda a unir el *lento*, con la Sección D que es más rápida con *stacc., e marcato*. Presenta melodía por cuartas (como también la encontraremos en el Verano Porteño) (Figura 8):



Figura 8

Terminando con un *rallentando, e diminuendo poco a poco*, para regresar al *Lento*. Esta vez en la Sección E, la voz de en medio es la que presenta el motivo que encontramos en la Sección A y C (Figura 9):



Figura 9

La segunda parte de esta sección lleva una progresión con bajo descendente como en A2, de igual manera sugiero tocarlo fuerte y enérgico, haciendo notar la presencia de este (Figura 10):



Figura 10

En la Sección F, la voz de en medio continúa con el tema (Figura 11):

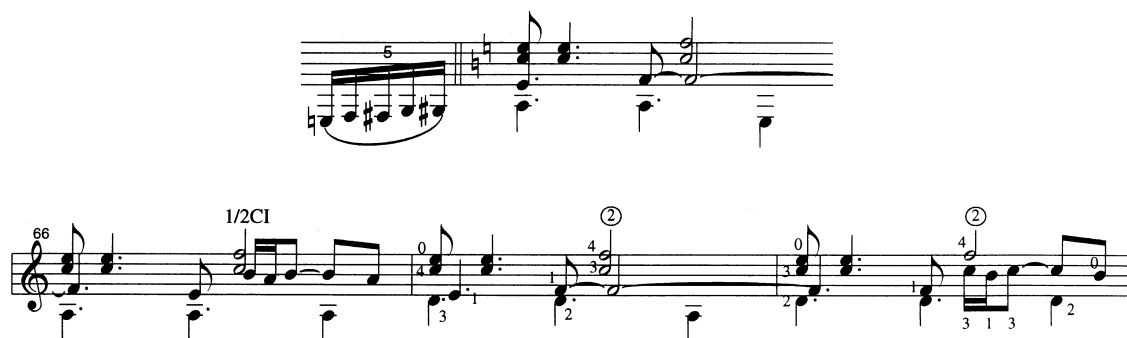


Figura 11

Esta Sección termina con un *ritardando*, seguido por un *accelerando, poco a poco*, para llegar al *Piú mosso* de la Sección G, en donde la voz superior es la encargada de presentar el tema, la voz de en medio puede tocarse con *staccato*, con el fin de hacer más intensa esta Sección (Figura 12):



Figura 12

La segunda parte de G presenta una progresión con bajo descendente como en la Sección A y E, sugiero tocarla de la misma manera que las anteriores, y poner un calderón en el fa, de la anacrusa a G2, ya que es una sección fatigosa para la mano izquierda debido al uso de cejilla; de esta manera termino la frase anterior y tomo un breve descanso para el *Movido* (Figura 13):

The musical score for Figure 13 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled 'Movido' spans the first two measures. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a descending bass line with notes on the 1st, 2nd, 3rd, and 4th strings, and a circled '5' below the first measure. The score includes fingerings (1-4) and a circled '5' below the first measure. The second system starts at measure 90 and includes a 'CVI' section with a circled '5' below the first measure.

Figura 13

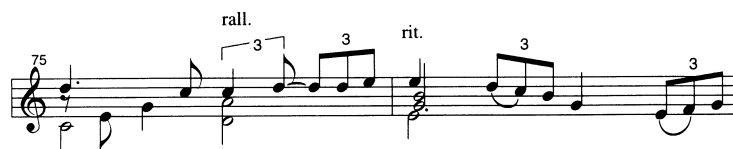
La Sección H, presenta el tema en la voz superior, con una pequeña variación rítmica (Figura 14):

The musical score for Figure 14 consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket labeled 'Tempo primo' spans the first two measures. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It features a bass line with notes on the 1st, 2nd, 3rd, and 4th strings, and a circled '5' below the first measure. The score includes fingerings (1-4) and a circled '5' below the first measure. The second system starts at measure 98 and includes a 'CVII' section with a circled '5' below the first measure.

Figura 14

La Sub-Sección H3 coincide en las primeras notas con la Sub-Sección F3, pero a partir del tercer tiempo cada una lleva a un lugar distinto, por tal motivo recomiendo pensar que la primera vez que encuentre este motivo lo continuaré con bajo en re, y la segunda con bajo en si (Figura 15):

F3:



H3:



Figura 15

La sección I, es muy “dulce y atractiva”, a *Tempo primo*, I2 e I3 o Final, son variaciones de I1, sólo que I3 es con armónicos (Figura 16):

I1:

Tempo primo  
1/2CIII

113 CIII 1/2CI CI

I2:

Piú mosso  
1/2CIII

116 1/2CIII 1/2CIII

119 CI

I3:

Harm.  
8va

122 loco molto rit. l.v.

Figura 16

El pulgar toca las notas del bajo, y los armónicos se logran con el dedo índice encima del riel que está a distancia de doce trastes, a partir de la nota que estamos pisando con algún dedo de la mano izquierda y tirando con el dedo anular.

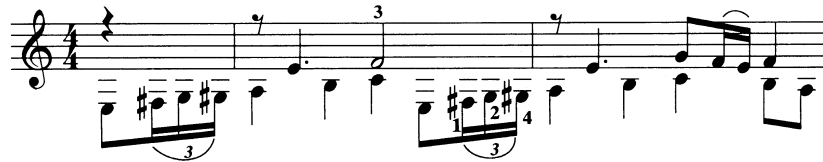
## Verano Porteño

Verano Porteño									
Sección	A								
Sub-Sección	A1	A2	A3	A4	PUENTE	A5	A2'	A2''	CODA
Compases	1 al 5	5 al 9	9 al 13	13 al 17	17 al 19	19 al 27	27 al 31	31 al 35	35 al 36
Tonalidad	a				a-E-d	d-C-Bb-a	a		

Verano Porteño						
Sección	B	C		D		FINAL
Sub-Sección		C1	PUENTE	D1	D2	
Compases	36 al 53	54 al 60	60 al 62	62 al 66	66 al 74	74 al 78
Tonalidad	a-g-D-C-E-a	a-g	D	Eb-c	c	

En el Verano Porteño intervienen dos voces principales y el bajo, mismos que en la Sección A aparecen con una pregunta en el primer grado y una respuesta en el quinto (Figura 1):

Pregunta:



Respuesta:

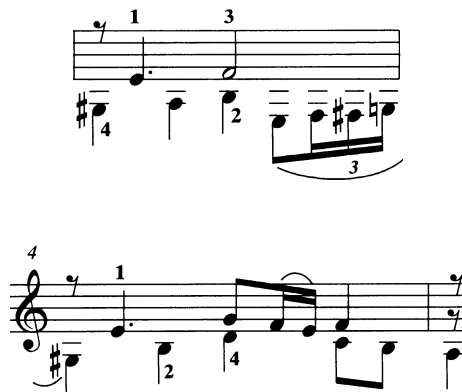


Figura 1

Se puede hacer la pregunta con un color y responderla con otro, para hacer más notoria la diferencia entre una y otra, así como tocar el bajo con staccato, cada que sea posible; esto permite darle a la interpretación toda la energía, intensidad y presencia que el bajo le otorga al tango. Una técnica para tocar el bajo con staccato es pulsar la cuerda con el pulgar e inmediatamente reposar el mismo dedo sobre ella.

En la sub-sección A5, encontramos melodía de cuartas, recurso que también se emplea en el Invierno Porteño (Figura 2):

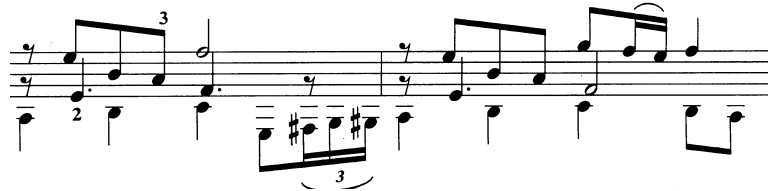


Figura 2

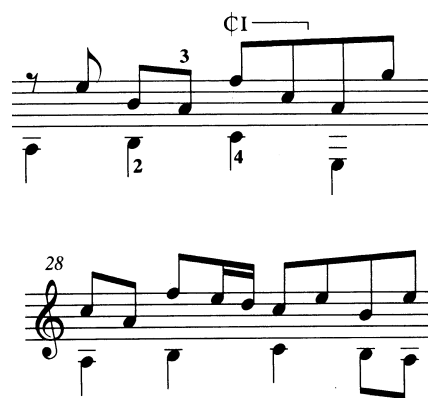
A mí me resulta tocar si y mi con cuerdas “al aire”, re y sol con dedos 3 y 4, do y fa con dedo 1.

En la sub-sección A2' y A2'', aplico los mismos recursos que uso en A2. Observe el principio de cada una de estas Sub-Secciones (Figura 3):

A2:



A2':



A2'':

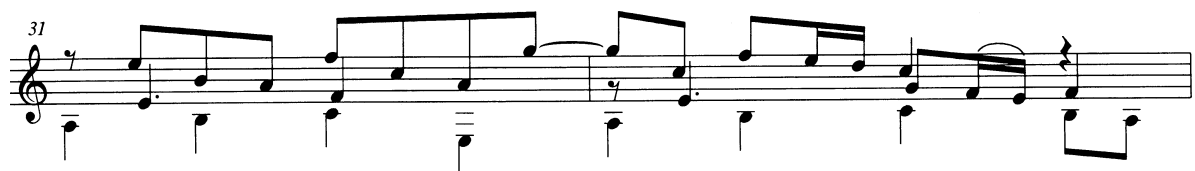


Figura 3



Note que:

- La voz superior de A2 propone el motivo que es variado en A2' y A2''
- La voz superior de A2' y A2'' son iguales en el primer compás, pero difieren en el subsecuente.
- A2 y A2'', presenta dos voces y el bajo, A2' solo presenta una y el bajo.
- El bajo de A1 se caracteriza por la figura rítmica melódica ascendiente de octavo, tresillo de dieciseisavo.
- El bajo que de A2' y el de A2'' son iguales.

En la Sección B hay un cambio de velocidad a Lento, se presenta una melodía acompañada por el bajo, el cual da claridad a la armonía y continuidad rítmica en las notas largas de la voz melódica, lo considero una sección triste, melancólica e intensa (Figura 4):



Figura 4

La Sección C, presenta un contraste tremendo a la sección anterior, a pesar de seguir siendo melodía acompañada, esto se debe al cambio de velocidad y al patrón constante de figuras rítmicas en ambas voces, lo considero muy energético (Figura 5).

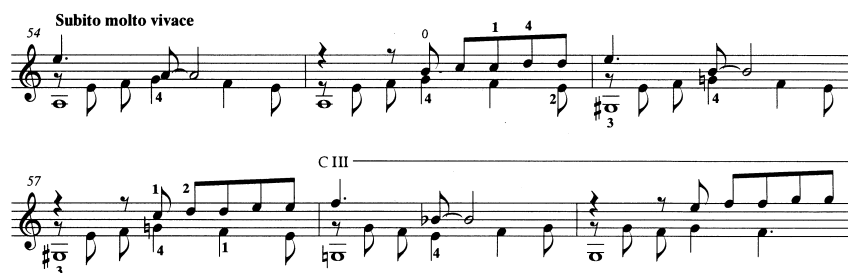


Figura 5

La última sección requiere de una capacidad técnica mayor, de memoria muscular, de puntos visuales clave, y de análisis en general; debido a la presencia de los glissandos en el bajo, los cuales se realizan al mismo tiempo que la voz superior presenta motivos melódicos similares a la Sección A4, así como acordes rasgueados (Figura 6).

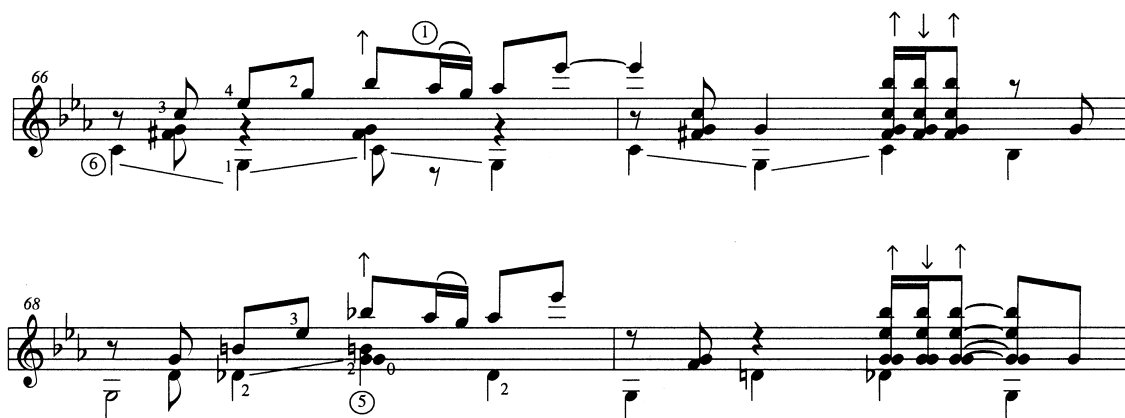


Figura 6

La mejor manera que encontré para abordar esta Sección, fue aplicando el recurso mencionado en el Étude 7 en su sección de glissandos, fijando mi vista en el punto donde va a caer el bajo, desde antes de llegar ahí; es decir: para tocar el sol coloco la vista en el tercer traste de la sexta cuerda, desde el momento en que estoy tocando do; una vez estando ahí, coloco la vista en el do en el octavo traste de la misma cuerda, aplicando el mismo recurso.

De igual manera, me resulta de gran ayuda pensar armónicamente; así que, la frase que comienza en el compás 66 la considero en la región de do, y la que comienza en el compás 68 en sol (I y V). Teniendo como base lo anterior, sólo se debe desarrollar la memoria muscular, ya que en una sección tan rápida es preferible que las manos actúen por sí solas.

Para el Final, recomiendo seguir las instrucciones indicadas en la sección de percusión, el *bend* es un efecto usado comúnmente en la guitarra eléctrica, resulta parecido al glissando pero este se logra jalando la cuerda hacia abajo o hacia arriba (a mí me resulta mejor hacia abajo), ayudando al dedo tres con el dedo uno y dos detrás de él (Figura 7).

Percussion  
R.H. -----  
74 (on the top) (on the neck)  
R.H. R.H. L.H. R L R L R R  
76 bend  
ff  
Summer 1995 / 37

Figura 7

## Conclusiones

El análisis detallado de cada obra me permitió tener una perspectiva distinta de las obras y considero de suma importancia su realización en el aprendizaje e interpretación de las mismas.

Aprendí que muchas veces un instrumentista tiene la necesidad de tocar y de hacer sonar alguna obra y en muchas ocasiones únicamente queda grabada en la memoria muscular; sin embargo, debemos preocuparnos de la parte analítica-racional ya que teniendo un equilibrio de ambas, uno se desarrolla como músico en mejor manera.

Cada instrumentista tiene una forma interpretativa característica y especial, con la cual comparte a la audiencia algo muy íntimo o profundo de sí mismo, pero la belleza de ésta se lleva al máximo nivel si, y solo si, uno tiene una perspectiva mayor de cada obra, la cual se logra con diversas formas de estudio y con investigación.

Considero que es posible tocar una gran variedad del repertorio de violín en la guitarra respetando las tonalidades originales, debido a que ambos instrumentos comparten un registro muy similar aunque a una distancia de octava.

Aunque no tuve la suerte de conocer a Villa-Lobos en vida, lo considero un gran maestro del cual he aprendido la técnica guitarrística que hoy poseo.

De Astor Piazzolla aprendí que los hombres necios son los únicos hombres que tienen la fuerza para mover al mundo.

De Ernesto García de León aprendí que un músico siempre debe practicar en dos formas: el estudio y la interpretación, la primera manera tiene que ver con la parte analítica racional, y la segunda con la emocional. Invito a los instrumentistas a que busquen la manera de acercarse a los compositores que aún se encuentren en vida, ya que ellos necesitan de uno y uno de ellos.

De la Doctora Margarita Muñoz aprendí que todo se puede lograr con constancia y dedicación.

De la maestra Luisa Durón aprendí que la música debe estar llena de oxígeno para que se sienta viva.

Al maestro Alfredo Rovelo le debo mi capacidad racional musical, mi sonido y la armonía guitarrística.

En el futuro voy a hacer conciertos, intentaré probar mi teoría de que es posible tocar la música violinística en la guitarra, haré más transcripciones, estudiaré obras de las cuales tengo deseo de tocar, compondré piezas, ¡haré música!.

Naucalpan, Estado de México. Junio 2011

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

- Carlevaro, Abel. (1988), *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, Vol. III, Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos*, Translated by Brian Hodel. U. K. by York Press: Chanterelle Editions.
- Epstein, Ernesto. (1945), *Bach, pequeña antología biográfica*. Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. Editores exclusivos.
- Fleming, William. (1971), *Arte Música e Ideas*. México D. F.: Nueva Editorial Interamericana, S.A. de C. V. Primera edición. Edición en español.
- Jordan, Manuel. (2000), "Síntesis bibliográfica de Bach" en *Notas al programa: Bach, Mertz, Ponce y Rodrigo*. México: UNAM.
- Kolneder, Walter. (1996), *Guía de Bach*. Madrid: Editorial Alianza.
- Lester, Joel. (1999), *Bach's Works for Solo Violin, style, structure, performance*, New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Lomán, José. (2010), *Notas al programa: La guitarra académica y el folklore de Iberoamérica*. México: UNAM.
- Mauriño, Gabriela. (Number 2, Fall/Winter 2001), *Raíces Tangueras de la obra de Astor Piazzolla*. Latin American Music Review, Volume 22, by the University of Texas Press, P.O. Box 7819, Austin, TX 78713-7819.
- Vargas, Fernando. (2009) *Notas al programa*. México: UNAM.
- Wolff, Christoph (1954), Bach, J. S. En *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie. Vol. 1. Londres: Macmillan and CO LTD.

## REVISTAS

- Astor Piazzolla's Invierno Porteño. (Winter 1995), en *Guitar Review*, por David Tanenbaum, No. 100. New York, p.11
- Astor Piazzolla's Otoño Porteño. (Fall 1995), en *Guitar Review*, por David Tanenbaum, No. 103. New York, p.30
- Sergio & Odair Assad Two Brothers' Tribute to Piazzolla. (Nov 2001), en *Guitar Player*, Por Darrin Fox, 35, 11; Academic Research Library, p. 43
- The guitar legacy of Astor Piazzolla. (Dec 1993), en *Guitar Player*; 27, 12; Academic Research Library, p. 82
- The guitar Works of Astor Piazzolla. (Spring 1995), en *Guitar Review*, por Tom Grotmol and Sven Lundestad, No. 101. New York, pp. 1-9
- Verano Porteño (Summer). (Summer 1995), en *Guitar Review*, por David Tanenbaum, No. 102. New York, p.33
- Villa-Lobos and the guitar. (Winter 1988), en *Guitar Review*, por Brian Hodel, No. 72. New York, pp.20-31
- Villa-Lobos New Manuscripts. (Fall 1996), en *Guitar Review*, por Eduardo Fernández, No. 107. New York, p.p. 22-28

## PÁGINAS WEB

- <http://ernestogarciadeleon.com/>(Fecha de consulta: 29-04-2011)
- <http://www.oxfordmusiconline.com/>(Fecha de consulta: 29-04-2011)
- <http://www.villalobos.ca/>(Fecha de consulta: 29-04-2011)
- <http://es.wikipedia.org/>(Fecha de consulta: 29-04-2011)

## VIDEOS

- Astor Piazzolla in Portrait, (DVD), Filmed and Directed by Mike Dibb. Archive film, 2004. Courtesy of The Piazzolla Estate BBC Television, Fundacion Astor Piazzolla, Museo Archivo Historico "Don Roberto T Barili" Mar de Plata.

# Manuscritos de Villa-Lobos, Douze Études pour Guitare



**Étude no. 1**

EMS: The tempo marking is "Animé." The only dynamic marking is *mf*, at the beginning. There are no repeats at all. The fingerings for bars 23-24 are: (See Ex. 1) In the ending, the last three bars are: (See Ex. 2) Notice the open E on the third beat (not, as in the Eschig edition, a harmonic).

Ex. 1

GMS: All bars, except 23-24 and the last three, are repeated one by one. (Notice the difference from the Eschig edition, in which bars 29-30 are comprised in one repeat sign; that is, there is a repeat bar missing between bars 29 and 30). This has been confirmed by Carlevaro's manuscript.

Ex. 2

Lent

**Étude no. 2**

EMS: There are no repeated bars. Notice the right hand fingerings in bar 12, and the final G-sharp (not F-sharp as in the Eschig edition): (See Ex. 3) Bars 15-16 are marked in IV position but the A (first note of bar 16) is open. Bar 19: the last two notes are fingered, respectively: open B (2nd string), D (4th string). Bar 20: the upper G is natural (confirmed by Carlevaro's manuscript). Last two bars: below the indication *md*, "Pizz. mg" (*pizzicato main gauche*) is written. There is no indication of "harm. duples" as there is in the Eschig edition. This is confirmed by Carlevaro's manuscript, which has a note in Portuguese: "*Pizz. tos simultaneos da mão direita e mão esquerda na mesma [corda]*" (simultaneous *pizzicati* of right and left hand on the same [string]).

Ex. 3

GMS: There are two versions of Étude no. 2. The first one is a draft, agreeing with EMS. The note at the end says: "*Pizz. simultaneos da mão direita e mão esquerda na mesma corda*" (simultaneous *pizzicati* of right and left hand on the same string). (See Ex. 4) Notice that in all versions the first D of the passage in question is sharp—this is the approximate pitch of the sound produced by fingering the F-sharp with the fourth finger and playing the first string, to the left of the finger, with the first finger. This is obviously the effect intended. The second version, a clean copy inscribed "À Andrés Segovia," agrees with all of the above. The final passage bears only the instruction "Pizz. m.g."

Ex. 4

\* Pizz. simultaneos de mão direita e mão esquerda na mesma corda

**Étude no. 3**

EMS: The subtitle "des arpegés (de harpejos)" is missing (and quite reasonably so since the étude is certainly not an arpeggio study). The tempo marking is "Un peu animé." There is a *sfz* on the first chord. Bar 6: the upper note is an E (not an F-sharp). Instead of the repeat bars, the bar is written twice, both times with the E. There are fingerings in bar 7: (See Ex. 5) Bar 14: on the third beat, the first note is a D (not an E). Instead of the indication "*da capo*," the whole étude is written out again! Apparently the purpose of this is to introduce a "*rallentando*," written in bar 22. The "*a tempo*" comes on bar 24, together with a "*string*" (*stringendo*), followed by another "*a tempo*" on bar 26.

Ex. 5

GMS: Bar 14: same as in EMS. Apart from that, GMS is identical with the printed text. This brings us to the next question: which of the two notes given for the upper note of the chord in bar 6 is the "authentic" one—E, as in EMS, or F-sharp, as in the printed edition and in GMS? For the moment, the question must remain open (I am inclined to say F-sharp). There is also the enigma of what Villa-Lobos intended for the last note of this étude: the notated effect suggests a natural harmonic of 4th string on the fifth fret, but then, why indicate "A 3"? And is it 5th string, third finger or 5th string, third fret? Or did Villa-Lobos want natural harmonics on both the 5th and 4th string, at the fifth fret? In my opinion, the last alternative sounds best.

**Étude no. 4**

EMS: The initial dynamic marking is *mf* and in the second bar the crescendo comes to a *f* (not a "*rit*"). There is a "*p rit*" at the end of bar 2 followed by "*a tempo*." Bars 3-4 follow the same gesture. Bar 8: (See Ex. 6) Notice the third beat and the fingerings that articulate the bar in two sections of two beats each. Bar 15: There is no "*Meno*." Also, the first beat consists of the chord repeated in sixteenth-notes, all of them accented. Bar 17: (See Ex. 7) Notice the two-part writing. The same occurs in bar 18. Bar 37: (See Ex. 8) Notice the last two notes in the bass. Bar 54: Tempo marking: "*Un peu moins*." Also: *f* at the beginning of the bar and crescendo for two bars. The subtlety and felicity of the dynamic markings is extremely impressive, and nothing short of a facsimile reproduction would convey it adequately.

Ex. 6

Ex. 7

Ex. 8

GMS: Bar 4: same as in EMS  
Bar 15: as in EMS  
The dynamic markings in this text are almost nonexistent, except for the "*fff* crescendo" at the end. It has the look of a first draft, like many other études in GMS. I think it is safe to surmise that these are actually the originals of the Études. If so, it is quite remarkable that there are practically no corrections at all in the writing. There are very few composers whose manuscripts look so "clean," and the fact attests to Villa-Lobos' tremendous facility of invention (and felicity).

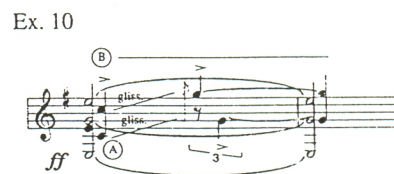
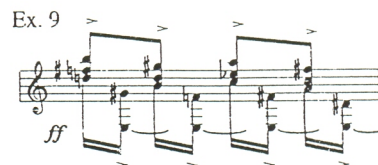
Étude  
no. 5

EMS: Bar 2: *pp*  
 Bar 3: The upper voice is marked *mf*, and "En dehors." From this bar onwards, the middle voice is written in small notes.  
 Bar 25: There is no dynamic marking of *p*.  
 Bars 27, 28: The first chord includes an E in the upper voice, to be played simultaneously with the B. It is joined to the appoggiatura D, suggesting that the left-hand finger playing the slur should play both 1st and 2nd open strings.  
 Bars 33-35: All chords have arpeggio signs.  
 Bar 43: Upper voice has the indication "en dehors."  
 Bar 45: "Poco rall" written over the bar. All eighth-notes have dashes (tenuto).  
 Bar 46: "Un peu moins"  
 Bar 48: In the second half of the bar, the E is flat (also in Carlevaro's manuscript).  
 Bar 61: "Dim. poco a poco" and "allarg."  
 The last chord has the actual resulting sounds written above. They are the natural harmonics of 1st, 2nd and 3rd strings at the fifth fret. The chord is marked *mf*.

GMS: GMS presents two versions of *Étude* no. 5. The first one is clearly a first draft, with, for instance, the repeated bars indicated only by a sign. Again, there isn't a single correction!  
 Bar 22: The last two eighth-notes in the upper voice have, over them "si re" (B-flat—D) even though there is a very legible natural sign before the B.  
 Bar 46: "Poco meno"  
 Bar 48: same as EMS  
 The second version is a very clean copy. It agrees completely with the printed edition.

Étude  
no. 6

EMS: Tempo marking: "Un peu animé." After the initial *sfz*, a *mf* follows; this is repeated in the first three bars. The melody is written in normal-size notes, the rest in smaller-size. This is particularly noticeable from the 2nd half of bar 14 onwards, and may suggest that a clear differentiation in dynamics is intended.  
 Bar 5: The first chord does not contain an F, (the printed chord is unplayable).  
 Bar 6: "Les mêmes cordes et doigté" (same strings and fingering)  
 Bar 18: Fermata over the last chord.  
 Bar 21: "Les mêmes cordes et doigté." The second half is marked *p*. A string. (*stringendo*) follows.  
 Bar 26: "allargando"  
 Bar 27: Fermata over the last chord  
 Bar 28: Tempo marking: "Moins (très énergique)" Also *ff*  
 Bar 32: Again, there is no F in the first chord.  
 Bar 33: *ff*  
 Bars 33 to 41: the chords are divided in the following way: (See Ex. 9)  
 In the 2nd half of bar 41, the pattern returns to the one in the printed edition.  
 Bar 44, 2nd half: "rall."  
 Bar 45: "rit." over the last eighth-note, upper voice.  
 Bar 46: "Un peu moins (très énergique)" Also, *fff*  
 Bar 47: "dim."  
 Bar 48: *mf*  
 Bar 49: "string, poco a poco"  
 Bar 52: "cresc."  
 Bar 53: "allargando"  
 Bar 55: "A tempo" *f*. This bar is an exact reproduction of bar 28. i.e. there is no reverting to the first bar.  
 Bar 56: "cresc."  
 Bar 58: (See Ex. 10)  
 Notice the rhythm of the low G!  
 Bar 59: "poco rall..."



GMS: This *étude* has the look of a first draft: all repeated parts are indicated by signs, there are inserts, and there is even what looks like one chord scratched out!  
 Bar 5: The first chord seems to contain the unplayable F. However, on closer inspection it looks more like a slip of the pen. Only the first half of the *étude* is written out, and a repeat sign follows. The Coda (last 6 bars) is written out. Following that, as if in an afterthought, Villa-Lobos wrote: "Para a repetição" and just one bar (28), in the broken pattern that dominates all of the second half of the *étude*. There are no dynamic markings—obviously the very elaborate ones in EMS are the result of very careful consideration of his thinking out the interpretation. This pattern of Villa-Lobos not writing out the dynamics in a first draft, when feverishly notating an idea (and the drafts in GMS look nothing if not feverish) is quite common. I would suggest that this gives the added dynamics still more meaning: they are the result of a second stage of composition.

Étude  
no. 7

EMS: Initial dynamic marking: *f*  
 Bar 2: Accent on low E-sharp  
 Bar 3: Accent over first C-sharp  
 Bar 7: Accent over first D-sharp (similar to bar 3)  
 Bar 13: "rall." from the 2nd beat onwards  
 Bar 14: Tempo marking: "Moderé" The middle voice is written throughout in small notes, suggesting a difference in dynamics. There is an accent over the E in the upper voice.  
 Bar 15: There are dashes (tenuto) over the last two notes of the triplet. All other notes in the melody in the following bars are accented, obviously to have the player bring them out.  
 Bar 18, 2nd beat. The last two sixteenth-notes are reversed (G—F-sharp).  
 Bar 19: Glissando between the first two notes of the melody (E—G-natural)  
 Bar 20: Tempo marking: "Lento"  
 Bar 21: Glissando from last note of this bar to the first one of bar 22 (B-natural - F-sharp)  
 Bar 23: Tempo marking: "Moderé" Written on the bass line: "bien chanté." First chord consists, top to bottom, of F-sharp, and then only C-sharp (5th string) and F-sharp (6th string).  
 Bar 25: First chord consists only of two notes: C-sharp (melody, 5th string) and F-sharp (bass, 6th string)  
 Bar 26: Melody, on the 5th string, consists only of F-sharp and E, both half-notes  
 Bar 29: "allargando..." from the last beat of this bar onwards  
 Bar 30: The second chord (3rd beat) consists, top to bottom, of F-double sharp, D-sharp, B-natural (both in half-note and sixteenth-note), G natural, D sharp.  
 Bar 31: "Tempo 1<sup>o</sup>" written over the last two notes.  
 Bar 33: Accent on first note (E-sharp).  
 Bar 34: Accent on first C-sharp.  
 Bars 37, 38: accents analogous to bars 33, 34  
 Bars 39-40: There is one more bar than in the printed edition, that is, this section is identical to the first one.  
 Bar 40: (including the missing bar): accent on 3rd beat (A-sharp)  
 Bar 41: (including the missing bar!): idem (A-natural)  
 Bar 43: No tempo marking. From bar 44 onwards, top line written in small notes. In bar 48, normal size. Bars 49, 51, 52 onwards: "glissando" written over the glissando lines. All initial chords of the glissando are marked *sfz*, except in bar 53 and first half of 54, which are marked *sfz*.

GMS: This *étude* looks like a first draft too! Tempo marking "Très Animé." The indication "Allegro" is scratched out.  
 Bar 13: "Moins"  
 Bar 17: agrees with the printed edition (2nd beat is F-sharp—D—F-sharp—G-natural)  
 Bar 22: Bass is F-sharp—C-sharp.  
 Bar 29: 2nd half: the bass of the chord is D-sharp.  
 Bars 39-40: there is one more bar than in the printed edition, that is, this section is an exact repetition of the first.  
 This version agrees remarkably with the printed edition, down to the "sur la chevalet" of the last note—the main difference is the absence of dynamic markings.

Étude  
no. 8

EMS: The tempo marking is "Moderé," without the metronome indication that appears on some editions. Dynamic markings at the beginning: top part "*p*" and "mysterieux." Bass part: "*mf*" and "(très lie et bien chanté)." In the top part: all eighth notes are marked "gliss." (also with lines and slur signs) to the following quarter-note. Throughout, the difference between full-size notes and small notes is much more noticeable than in the printed edition. Obviously Villa-Lobos attached much importance to the dynamic differentiation of the parts.  
 Bar 3: The rhythm of the upper part is an eighth-note triplet, consisting of a quarter-note rest followed by an eighth-note.  
 Bar 4: same as in bar 3  
 Bar 10: 2nd bass note (E) is marked "sf accent *p*."  
 Bar 12: same as in bar 10  
 The repetition is written in full. However, reference made to bar numbers here follow the printed edition.  
 From bar 17 onwards: ("A tempo"). All notes in the top voice are accented.  
 Bar 29: no chord at beginning of bar, just the C-sharp.  
 Bar 33: no fermata on first note, "molto stringendo"  
 Bar 35: "A tempo"

**Étude  
no. 8  
(Cont.)**

Bar 36: "molro rall."  
Bar 37: "rall."  
Bars 44-49: First note of bass part is accented, the rest of the bar is written in small notes—no accent on 2nd beat.  
Bar 49: ( See ex. 11)  
Bar 57: small notes throughout  
Bar 59 and onwards: top part is accented as before  
Bar 71: No chord (same as above, bar 29)  
Bar 75: no fermata on first note, "molto stringendo" (same as above)  
Bar 80: both notes are natural harmonics: the effect is written out and corresponds to the natural harmonics of 6th and 5th string on the fourth fret.



GMS: Besides the (by now) familiar "first draft" look of this version, the number "8" is written over what looks like "12." Of course it would not be unusual for a composer to rearrange the order of a series, but since so little is known of the genesis of the *Études*, this detail is intriguing. It would certainly be a very different closing to the series than the one finally chosen.

This version agrees exactly with EMS. As this was also the case with several others, one cannot help wondering if perhaps this version, or one copied from it, was the basis for the edition. The misprints could be more easily explained if a copyist was working out of GMS (which does offer opportunities for misreading) than out of EMS. More research is needed.

**Étude  
no. 9**

EMS: Tempo marking: "Un peu animé." No dynamic marking. Top part written in small notes throughout.  
Bar 4: 2nd half "rit." above  
Bar 10: Small notes throughout. Fingering indicated: "IV" up to the low A  
Bar 11: The melody notes are accented from here onwards.  
Bar 15: last chord, upper note is an A  
Bar 17: There is no repeat sign.  
Bar 21: 2nd chord in top voice is E—B, as before  
Bar 26: first note in bass is F-sharp  
Bar 30: Tempo marking: "moins." In all these sections there is a slur marked between each last 32nd-note and the eight-note following it. (But please notice bars 47 to 50 of the printed edition.)  
Bar 35: "rall." below, or 2nd half "rit." above (as in the first section)  
Bar 40 onwards: same pattern of slurs as before  
Bar 45: "allarg..."  
Bar 47: "A tempo," "p"  
The last two chords are arpeggiated.

GMS: Except for the arpeggiation of the last two chords, this version agrees with the printed edition. Same question concerning the relationship of GMS to the printed edition as in *Étude* no. 8...

There is a scratched out sketch on the last page of this version that seems to refer to an alternative ending to *Étude* no. 4.

**Étude  
no. 10**

EMS: Tempo marking: "Animé" (A previous tempo marking is scratched out, but one can make out what appears to be an initial capital "T." Could it be that Villa-Lobos had initially thought of "Très animé?")  
Bar 4: no dynamic markings  
Bar 17, 2nd half: "string." and a crescendo sign that goes to the next section.  
Bar 21: This is the most astonishing find of the new manuscripts. There is a whole previously-unknown second section to this *étude*. (See Ex. 12) This section is followed by a slightly modified return of the first section. (Also, it seems, originally marked "Très animé" and then modified to "Animé").  
(See Ex. 13, p. 28)  
The bar numbers that follow correspond to the printed edition:  
Bar 22: Bass part: f, Top part: pp  
Bar 24, 2nd half Bass part: E (open 6th string), half-note. Again, f on reappearance of melody in the next bar.  
Bar 28: 2nd beat: on top part, the G is sharp (agrees with Carlevaro's manuscript)  
Bar 31, 2nd half Bass part: E (6th string open), p (same as in bar 24)  
Bar 35: Bass part: p (no surprise by now...)  
Bar 39: same dynamic marking as in bars 35 and 24  
Bar 44: The initial D is reached by a glissando from the previous B, and is marked ff.  
Bar 46: same as in bar 44  
Bar 48: same as in 44 and 46, but this time without ff  
Bars 49, 50: crescendo sign  
Bar 51: Top part: p; bass part: mf  
Bar 52: Top part: pp; bass part: f  
Bars 55-56: The A's in the bass part are joined, that is, the first A is prolonged.  
Bar 59: 2nd half, there is no sfz  
Bars 63, 64: The F-sharp is ornamented not with G but with E.  
Bar 66: II position  
Bar 67: V position  
Bar 68: VIII position  
Bar 69: X position "Très Vif"  
Bar 71: XIV position. There is no fermata on the last beat.  
Bar 72: Fermata over the initial quarter-note rest.

GMS: There are two versions. One of them, a clean copy inscribed "À Andrés Segovia" agrees with the printed edition, (except for the G-sharp in bar 28, an obvious misprint). The other one, with the usual first-draft look of GMS, agrees absolutely with EMS, with the following two differences:

- There are no glissandi from B to D on bars 44 and following. (This could have been left for later, of course.)

- There are fermatas both on the last beat of bar 71 and on the first beat of bar 72. The one at the end of bar 71 seems to have been added on later.

Is it possible that Segovia had something to do with the decision to suppress this recently-found section—that he perhaps persuaded Villa-Lobos that the *Étude* worked better without it? In fact could it be that Segovia was ultimately responsible for the way in which the *Études* were eventually printed? We have to bear in mind that the *Études* were printed in 1953, the date of Segovia's preface, and that Villa-Lobos, who had drastically curtailed his activities after being hospitalized in 1948, remained an extremely busy man. A great deal of long-distance communication between the author, the only interpreter and the editor was certainly necessary. There was also a world war in progress during this period. Many things may have happened.

More information is certainly needed about this matter. I think it is significant that the clean copies in GMS agree so closely with the printed edition, while EMS so frequently differs from it.

A commentary: this makes sense of the "gliss." ending of the first section. Also, the rhythmic oscillation of the first section is developed beautifully in the new one, and its melismatic traits announce the next section. The ending of the second "Animé" leads naturally into the known second section.

One can only speculate as to why Villa-Lobos decided to suppress this section in the printed edition, and it must have been his decision; a cut of this magnitude could never have come about through oversight. Perhaps he thought that the *Étude* would be stronger without it. (Sérgio Abreu, with whom I had occasion to chat while in Rio, was of this opinion.) It takes monumental self-assurance to erase such a beautiful section of music; however, Villa-Lobos did not lack that trait. Nobody has ever accused him of overcorrecting a work, either, so it is already a very significant fact that there are at least three different versions of the *Études*. I am not sure that his decision was right: it may be true that the "final" (printed) version is more compact, but this new section enhances the "Indian" atmosphere of the *étude*, giving it a totally new dimension. In any case, if one chooses to play the printed version, the ending of the "Animé" should certainly be the one used at the second appearance of this section (ex. 13, p. 28). See below for more speculation...

**Étude  
no. 11**

EMS: Bar 1: The melody is accented, from the first A onwards. The accompanying chords are written in smaller notes, as well as the bass. "Bien chanté et très" (someone forgot to copy the rest: "expressif").  
Bar 2: The chord (2nd beat) is written as a quarter note, prolonged.  
Bar 3: 3rd beat: same as in bar 2  
Bar 4: "Plus vite" The chords are always written in smaller notes, the 3rd beat is always a quarter-note chord, prolonged.  
Bar 16: sfz (not sfzf)  
Bar 20: The first chord is marked sfz, then follows p, then the arpeggio is marked mf (as in the following occasions, where a similar structure occurs). The 5/4 meter is divided by means of a dotted line bar as 4+1, which is musically very sensible.  
Bar 24: same meter division as in m. 20  
Bar 25: p  
Bar 28: The division here is 3+2. The last four eighth-notes are marked pp.  
Bar 30: The entire bass line (melody) is marked with sfz, followed by a p. The same applies to the last note of this part (B-G).  
Bar 31: There is one bar missing, identical to bar 27. In the following, measure numbers refer to the printed edition.  
Bar 31: The arpeggio is marked mf. After the f note, a pp follows.  
Now, another sensational find. The section corresponding to the passage from measures 37 to 40 is as follows; as you will notice, it is quite different from the printed version: (See Ex. 14, p. 28)  
This is also an extraordinary change. Is it possible that Segovia objected to the *barré* with 4? What could have made Villa-Lobos leave this out? The force of the passage, and even more, its clear relationship to *Étude* no. 12 make it a real *trouvaile*. More mysteries...

Étude  
no. 11  
(Cont.)

(The numbering keeps referring to the printed edition, for clarity.)

- Bar 41: meter division is 4+1
- Bar 42: p
- Bar 43: meter division is 4+1
- Bar 44: pp
- Bar 45 does not exist! (however, I keep to the bar numbering of the printed edition).
- Bar 46: no indication of tempo
- Bar 69: meter division is 4+1
- Bar 70: pp
- Bar 73: same as in m. 69
- Bar 74: p
- Bar 75: same as in m. 69
- Bar 80: chord sfz, followed by p
- Bar 82: the last note, F-sharp, which begins the melody, is marked mf. No dynamic changes are written for the next bars, to which the same observations as for the beginning apply.
- Bar 88: the main voice (E - B-flat) is written thus: E dotted half-note, B-flat quarter-note.
- Bar 89: "rall."
- Bar 90: There are accents on every melody note as before, no change of dynamics.
- Bar 93: "Plus vite" "rall. et dim. poco a poco"
- An articulation sign separates the last two bars. The last dynamic marking is pp.

GMS: There is no clean copy of this étude, only a first draft, much more sketchy than the ones for other *Études*. Some bars are not written but indicated, or referred to by numbers or signs. It would seem that the *Étude* was written on a single burst of inspiration, which did not even leave time to write out all the notes. I would hypothesize the existence of an intermediate version between this and EMS (the missing "clean copy?"), that perhaps may have served as a basis for the printing. What there is in GMS agrees with the printed edition.

Étude  
no. 12

- EMS: Tempo marking: "Un peu animé." There are accents on every beat, through all of the first section.
- Bar 4: "cresc."
- Bar 18: "cresc."
- Bar 20: last note (G): sfz
- Bar 21: mf
- Bar 30, 31: crescendo on first beat, diminuendo on 2nd and 3rd
- Bar 33: crescendo on 1st beat, diminuendo on 2nd
- Bar 34: mf
- Bars 36, 37: mf crescendo to a f on the second beat
- Bar 38, 39: p crescendo to a mf on the second beat
- Bar 40: "Plus vite" Right hand fingering is indicated as m alternating with i throughout, i.e. from bar 41 onward both notes of each chord are played with one finger.
- Bar 48: The bass is, of course, E.
- Bar 70: (Tempo I) Accents as before..
- Bar 74: "cresc"
- Bars 83 to 87 inclusive: crescendo signs from first to second beats, diminuendo to the third beat
- Bar 88: "cresc"
- Bar 90: last note (G) sfz
- Bar 91: mf
- Bar 99: accents, and crescendo and diminuendo signs as before.
- Bar 104: crescendo sign.
- Bar 107: the chord is accented

GMS: There are two copies of this *Étude*. The first one is, again, a first draft, and apart from the sketchy notation (which nevertheless gives valuable hints as to how Villa-Lobos composed), does not differ from the printed version.

On the clean copy, except for the section from bar 22 to bar 28, which is between repeat signs, and the obvious misprint in bar 48, everything agrees with the printed edition.

Ex. 12: *Étude 10*, m. 21

\* VILA LA SECCION DE RECAPITULACION  
Ex 13  
Fall 1996 / 27

Animé

Ex. 14: *Étude no. 11*  
Omitted section

**Conclusion:**

It would be premature to evaluate the importance and repercussions of these findings, and I will not even try to do it here. May these discoveries serve to focus the attention of all guitarists and researchers on a masterpiece of guitar literature, perhaps the first work of modern times in which the instrument found a great composer, who was at the same time totally committed to—and fully knowledgeable of—the guitar. Long live the *Études*!

**Bibliography:**

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Ed Muséu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Brasil.

Villa-Lobos: sua obra. Ed. Muséu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Brasil.

Researchers may address themselves to: Muséu Villa-Lobos, Rua Sorocaba, 200, Rio de Janeiro 22271—RJ, Brasil. Telephones: (011-55-21) 266 3894/286 3097; Email: mvillalobos@ax.ibase.org.br; Internet site: <http://www.ibase.org.br/~mvillalobos>

**Editor's Note:** It was *Guitar Review's* intention to print both the fragment *Valsa* and the *Valsa Concerto no. 2* in this issue. Regrettably, permission for such was denied. We will, however, continue our efforts to bring you this remarkable find and if possible, we will print it in a future issue.