



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



Opción de Titulación:

Grabación de Música Inédita Mexicana

Mañana sin zapatos

“Música para guitarra de Guillermo Soriano”

para obtener el grado de

Licenciado Instrumentista en Guitarra

Presenta:

GUILLERMO FRANCISCO SORIANO ESCAMILLA

Asesor Teórico: Hugo Rosales Cruz
Asesor de Recital: Fernando Cruz Vázquez

México D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres;

Guillermo Erasmo Soriano Muñoz

y Verónica Escamilla Sánchez.

A mis Hermanas.

Sandra Nayeli y Claudia Paola

a mis chamacas

Karla Yoshemy Osorio Hurtado

Brenda Helena Soriano Osorio

A la **Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)**,

Esa entidad abstracta que nos arropa como a sus hijos.

A **Silvio, Caetano, Rockdrigo González, The Beatles**,

y al señor **J.S. Bach**; faros incandescentes

en el oscuro mar de la conciencia.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis profesores y maestros por darme su confianza y conocimiento dentro del camino de la música, especialmente a **Tomás Silva Ramírez** por darme el salvoconducto siempre oportuno, a **Óscar Cárdenas** por su amistad y por la disciplina mostrada, a **Miguel Ordóñez** y a **David Domínguez** por compartir su conocimiento, confianza y amistad.

Al maestro **Juan Helguera** de quien he aprendido tanto en vivo, como a través de las ondas hertzianas.

A **Leonardo Herrera**, maestro y amigo, quien ha asesorado mis proyectos aprobados o en revisión, reales y ficticios. A **Mauricio Matus**, le agradezco por tender el lazo siempre permanente y la invitación a sus proyectos donde he podido intentar ser un mejor músico. A **Francisco Arellanes** y familia por su amistad y gran apoyo siempre. A **Jesús Silva, José Luis Canedo, Jesús Ruiz Montaña** y todos los amigos de Radio Unam.

A los compañeros y amigos de la Orquesta Nacional de Guitarras, de la Orquesta de guitarras de la ENM, de la Orquesta Típica de la Ciudad de México, del Cuarteto Coyoacán, del Ensemble Fugarte, y de los grupos Salterando y Uirapuru. A los compañeros del C.G.H. que han contribuido a la no privatización de la educación. A todos los colaboradores y guitarristas que han apoyado el proyecto del Festival Internacional de Compositores a la guitarra "*Pa'lo escrito*" donde he podido compartir y encontrar lo humano de la música. Especialmente a **Ernesto García de León, Phillip Rosheger, Julio César Oliva, Guillermo Flores Méndez, y Gerardo Tamez**.

A todos los compositores, instrumentistas, guitarristas y al personal de la Escuela Nacional de Música que han hecho posible el Festival *Pa' lo escrito*, en especial a Margarita Covarrubias, y Gabriela Ponce de León. Al maestro **Francisco Viesca Treviño** por su amistad, espíritu universitario y su compromiso con la **Escuela Nacional de Música**.

RECONOCIMIENTOS

Debo un reconocimiento especial al maestro y compositor **Hugo Rosales** por el apoyo y la confianza en mi trabajo, sin él esta alternativa no habría pasado del hubiera. A la Doctora **Esther Escobar** por su guía y consejo siempre oportuno. Al profesor **Homero Villareal** de quien he recibido un apoyo invaluable, y siempre la respuesta juiciosa, correcta y paciente.

A **Laura Camacho y Arturo Camas**, de quienes he recibido un apoyo total e incondicional para este trabajo. Debo agradecer de igual manera a las autoridades de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en cuyo Estudio se realizó esta grabación. A **Elizabeth Mares Delgadillo** por todo el apoyo brindado. A **Roberto Jarillo** compañero de estas correrías musicales. A **Edgar Mario Luna**, compañero, maestro y amigo incondicional.

Agradezco muy en especial al maestro **Néstor Castañeda León** por su estoica labor pedagógica sostenida hasta el último día de su vida, compartiéndonos su pasión por el misterio de la música.

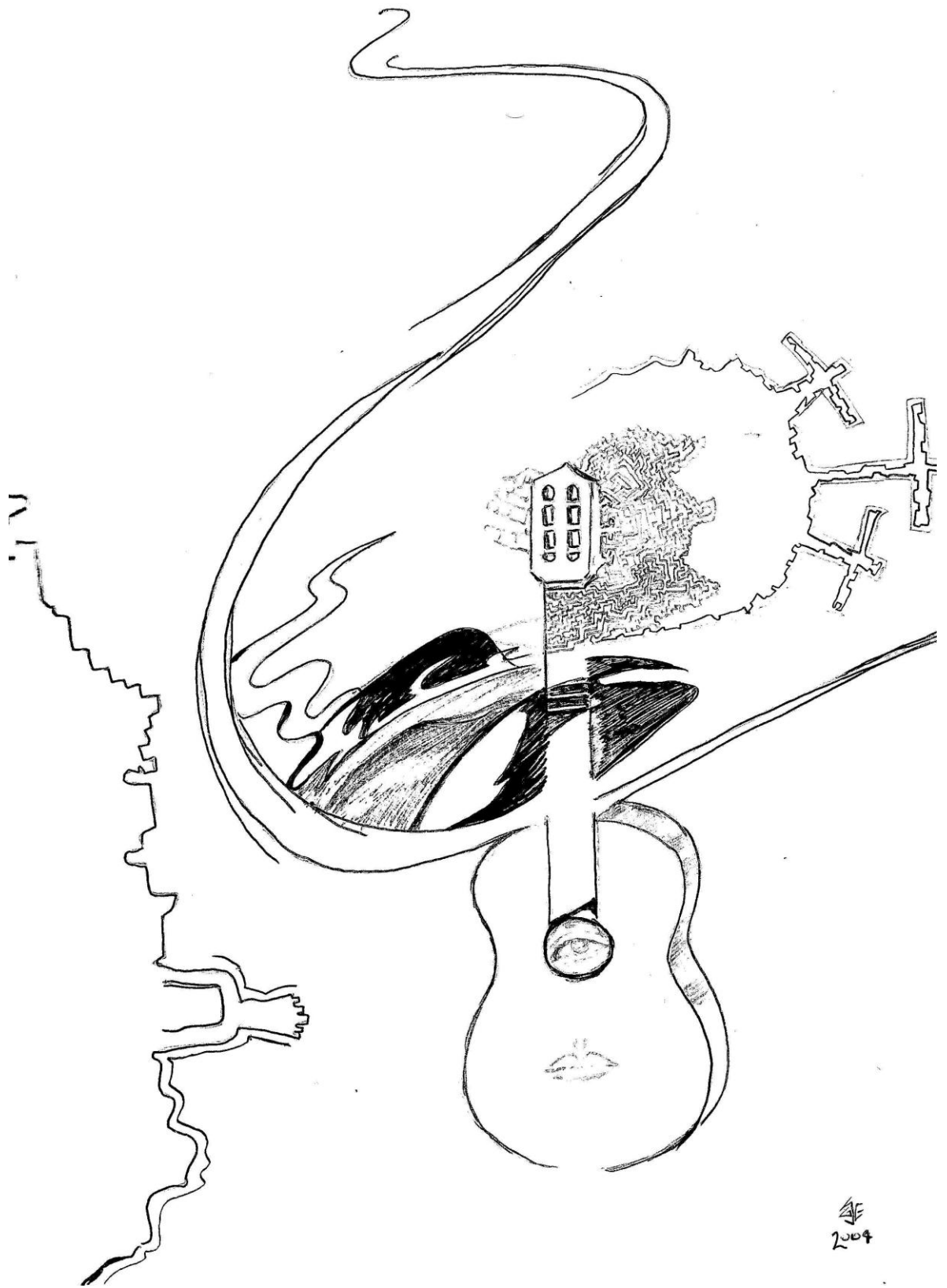
Finalmente, debo agradecer la enorme labor pedagógica del maestro **Fernando Cruz**, quien por sobre todo antepone el lado humano y gentil en pro del desarrollo de sus alumnos.

Como dijera Don Juan: *la sabiduría sin gentileza y el conocimiento sin sobriedad son inútiles.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	- 1 -
BIOGRAFÍA.....	- 3 -
CONTENIDO DE LA GRABACIÓN.....	- 5 -
1. VILLA-LOBIANA.....	- 6 -
1.1 Creación de la VILLA-LOBIANA	- 6 -
1.1.1 La Figura de Heitor Villa-Lobos	- 7 -
1.2 <i>I. Preludio Saudoso</i>	- 8 -
1.2.1 Análisis de: <i>I. Preludio saudoso</i>	- 8 -
1.3 <i>II. Baião pra Heitor</i>	- 11 -
1.3.1 Análisis de <i>II. Baião pra Heitor</i>	- 11 -
1.4 <i>III. Gavota de Outubro</i>	- 14 -
1.4.1 Análisis de <i>III. Gavota de Outubro</i>	- 15 -
1.5 <i>IV. Ponteio das crianças</i>	- 18 -
1.5.1 Análisis de <i>IV. Ponteio das crianças</i>	- 18 -
2. MAÑANA SIN ZAPATOS.....	- 21 -
2.1 Creación de <i>Mañana sin zapatos</i>	- 21 -
2.2 Análisis de <i>Mañana sin zapatos</i>	- 21 -
3. CUATRO ESTUDIOS —para guitarra sola—	- 24 -
3.1 Creación y Definición de los estudios.....	- 24 -
3.2 <i>Estudio Potosino 1 (Huichihuayan)</i>	- 24 -
3.2.1 Análisis del <i>Estudio Potosino 1 (Huichihuayan)</i>	- 25 -
3.3 <i>Estudio Potosino 2 (EL nacimiento)</i>	- 27 -
3.3.1 Análisis del <i>Estudio Potosino 2 (El Nacimiento)</i>	- 27 -
3.4 <i>Microestudio X-1 (Homenaje a Abel Carlevaro)</i>	- 29 -
3.4.1 Análisis del <i>Microestudio X-1</i>	- 29 -
3.5 <i>Microestudio X-2 (Homenaje a Leo Brouwer)</i>	- 31 -
3.5.1 Análisis del <i>Microestudio X-2 (Homenaje a Leo Brouwer)</i>	- 32 -
4. DOS PRELUDIOS ACECHANTES —para guitarra sola—	- 35 -

4.1	<i>Preludio 1 (Hay que ser simpático)</i>	- 35 -
4.1.1	Análisis del <i>Preludio 1 (Hay que ser simpático)</i>	- 35 -
4.2	<i>Preludio 2 (Hay que tener paciencia)</i>	- 36 -
4.2.2	Análisis del <i>Preludio 2 (Hay que tener paciencia)</i>	- 37 -
5.	PIA-PIÁ (Homenaje a Astor Piazzolla) —para dos guitarras—	- 39 -
5.1	Creación de <i>Pia-Piá (Homenaje a Astor Piazzolla)</i>	- 39 -
5.2	Análisis de <i>Pia-Piá (Homenaje a Astor Piazzolla)</i>	- 39 -
6.	EL SILFO (Homenaje a Paul Drescher)	- 43 -
6.1	Creación de <i>El Silfo</i>	- 43 -
6.2	Análisis de <i>el Silfo</i>	- 44 -
7.	A TARDE CAI —para guitarra y salterio—	- 47 -
7.1	Creación de <i>A tarde cai</i>	- 47 -
7.2	Análisis de <i>A Tarde cai</i>	- 47 -
8.	CONCLUSIONES	- 51 -
9.	BIBLIOGRAFÍA	- 52 -
10.	APÉNDICE	- 53 -
10.1	Ficha Técnica	- 53 -
10.2	Partituras	- 54 -
10.3	Disco Compacto	



2009

INTRODUCCIÓN

Esta propuesta de grabación de música inédita se basa en la figura, reconocida en la historia de la música, del compositor-intérprete, en este caso del compositor-guitarrista.

Estudiar guitarra me ha llevado a querer componer aquello que se me presenta en la imaginación musical pero que aún no ha sido escrito o aquello que no conozco, por ejemplo, un estudio de ligados dobles con ritmo de son. Las ideas y formas musicales que integran la colección de obras para guitarra sola reunidas en este trabajo se desarrollan a la par del manejo técnico en la guitarra, con el oído como guía, vinculo la interpretación con la creación musical.

El trabajo compositivo trae muchas consecuencias en los procesos creativos pues además de expandir el desarrollo musical y técnico de la guitarra, se logra la mejor comprensión de los lenguajes de los compositores que han escrito para ella. Obviamente, uno trata de emular a sus autores favoritos, o al menos en mi caso, así ha sido.

Las obras que integran este trabajo cuentan con un nivel técnico avanzado y complejo en digitaciones y lenguaje especializado del instrumento. He integrado el repertorio de esta grabación con lo más característico de mi obra para guitarra: la mayoría son piezas para guitarra sola, haciendo un alto en la música para Orquesta o ensamble de guitarras, además de incluir piezas didácticas como son: los *Estudios Potosinos* o los *Microestudios*, agregando una obra para dúo de guitarras, y otra con salterio y guitarra. Explicar esta música no es tan difícil, mi lenguaje es contemporáneo pero no se aleja mucho de la tonalidad, rítmicamente prefiero introducir estilos latinos, armónicamente trato a veces de hacer giros jazzísticos, y mis raíces pueden ser desde el folclore, hasta el uso más o menos libre de los modos eclesiásticos.

Es difícil defender un proyecto propio sin dejar de crear suspicacia, pero creo en mi música y pienso que vale la pena grabarla y difundirla. La premisa de la confianza en el trabajo propio y en el de los colegas creadores, es el fundamento del que parten las actividades de divulgación del Festival Internacional de Compositores a la Guitarra, que lleva por nombre **Pa' lo escrito**, y que organizo año con año a partir de 2006. Actualmente, el Festival recibe a compositores nacionales e internacionales que nos han dado su música y sus enseñanzas para seguir creciendo en esta profesión. En 2011, fue la séptima ocasión en que se llevó a cabo el

Festival y creo que ha creado un buen precedente para la divulgación de obra original para la guitarra de nuestros días.

Las obras de este disco se grabaron y editaron en la cabina de grabación del Departamento de Medios Audiovisuales de la **Escuela Nacional de Antropología e Historia** entre Noviembre de 2011 y Mayo de 2012; con excepción de *El Silfo*, grabado en la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Se utilizaron dos microfones marca Sennheizer y dos micrófonos *Newman* de condensador en estéreo, con *software* libre para edición de audio *Audacity*, sistema operativo *Windows XP* y *Linux* distribución *Ubuntu*. La grabación fue realizada por **Laura Camacho Miguel** y **Arturo Camas Xelhuantzi** con el apoyo técnico del Departamento de Medios Audiovisuales de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. *A Tarde cai*, fue grabado en el estudio *Titanio Home Entertainment*, por Fernando García, con la colaboración de Atlas David Zaldivar Briseño y Francisco Rafael Contreras.

BIOGRAFÍA

GUILLERMO SORIANO

Nació en 1975 en Netzahualcóyotl, Estado de México. Inició sus estudios de guitarra a los 13 años con su padre y continuó su aprendizaje en el Taller de Experimentación y Creación de Arte Popular del Colegio de Ciencias y Humanidades plantel Oriente, con el profesor Tomás Silva. En 1992 fue ganador del IV Festival de la Canción Universitaria. En 1999 egresó como pasante de la carrera de Diseño Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ese mismo año ingresó a la Escuela Nacional de Música de la UNAM en el área de Etnomusicología donde recibió la cátedra del profesor Óscar Cárdenas, posteriormente, ingresó a la Licenciatura en Instrumentista (Guitarra) en la cátedra del profesor Fernando Cruz Vázquez.

Ha participado en diversos cursos y seminarios como son: “La música en el cine” impartido por Lucía Álvarez; el “Seminario de semiología musical”, impartido por Gino Stefani (Italia), y el Diplomado internacional “la Semiología en la música”, dictado por Philip Tag (Inglaterra), entre otros. Ha asistido a las clases magistrales de Sergio y Odair Assad, Abel Carlevaro, Paul Galbraith, Hopkinson Smith, Enrique Solinís, Lorenzo Michelli, Roland Dyens, Leo Brouwer, David Russell, y el Cuarteto de Guitarras de los Ángeles, entre otros. Ha participado en diferentes agrupaciones de música popular y clásica con los conjuntos: Uirapuru, Avathar, la Orquesta Nacional de Guitarras, la Orquesta de Guitarras de la ENM, y el cuarteto de guitarras Coyoacán, entre los más importantes.

Se ha presentado en diversos foros del país como: la Sala Netzahualcóyotl, el Anfiteatro Simón Bolívar del museo San Ildefonso, la Casa del Lago, la Sala Carlos Chávez, el Auditorio Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin-Yoliztli, la Sala Blas Galindo del CNA, el Auditorio del CIDEG de Paracho, Michoacán, el Auditorio Nacional, El Teatro de la Ciudad, la Sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música.

Dentro de su actividad como compositor ha escrito música original para obras de teatro como: *Lizzie*, *Velas y seda de amor por ellos*, *El Loco amor viene* y ha musicalizado obras al lado de los grupos, Irreverente, Proyecto Paralelo, Narexi, Centro de Comedia Musical (CECOM) entre otros. Destacan, dentro de su producción, obras originales para guitarra y arreglos para diferentes agrupaciones que incluyen a la guitarra. Como docente ha impartido clases de música y

apreciación artística en los niveles: preescolar, primaria, secundaria y bachillerato, También ha sido profesor de Guitarra Especial en la Escuela Nacional de Música.

Actualmente, forma parte de la *Orquesta Típica de la Ciudad de México* (donde ejecuta el Bandolón —instrumento típico mexicano—), es integrante del dúo de guitarras *Fugarte* junto con Roberto Jarillo, del grupo de música mexicana *Salterando*, y del grupo de folclore latinoamericano *Uirapuru*. Es Director General del Festival Internacional de Compositores a la Guitarra “Pa’ lo Escrito”.

CONTENIDO DE LA GRABACIÓN

“MAÑANA SIN ZAPATOS”

Obras para guitarra de Guillermo Soriano, guitarrista-compositor

1. **VILLA-LOBIANA** -para guitarra sola- **Guillermo Soriano**
 - I. *Preludio Saudoso* (n. 1975)
 - II. *Baião para Heitor*
 - III. *Gavota de outubro*
 - IV. *Ponteio das crianças*

2. **MAÑANA SIN ZAPATOS** —para guitarra sola—

3. **CUATRO ESTUDIOS** —para guitarra sola—
 - I. *Estudio Potosino 1.(Huichihuayan)*
 - II. *Estudios Potosino 2. (El Nacimiento)*
 - III. *Microestudio X+1. Homenaje a Carlevaro*
 - IV. *Microestudio X-2. Homenaje a Brouwer*

4. **DOS PRELUDIOS ACECHANTES** —para guitarra sola—
 - I. *Hay que ser simpático*
 - II. *Hay que tener paciencia*

5. **PIA-PIÁ** (Homenaje a Astor Piazzolla)
—para dúo de guitarras—

6. **EL SILFO** (Homenaje a Paul Drescher)
—para orquesta de guitarras—

7. **A TARDE CAI** (Homenaje a Erick Satie)
—para salterio y guitarra—

1. VILLA-LOBIANA

1.1 Creación de la VILLA-LOBIANA

Del 26 al 30 de Noviembre de 2009 se realizó, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, un homenaje al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) por su aniversario luctuoso. Rodrigo Lara, guitarrista y organizador de este evento lo llamó: Jornadas Villalobianas, y a su vez comisionó a Guillermo Soriano para la creación de una obra alusiva a este tema. En este festival hubo conciertos, conferencias, y algunos estrenos de piezas dedicadas al maestro brasileño. En el concierto de gala se interpretaron varias piezas en homenaje a Villa-Lobos entre ellas la *Villa-Lobiana* (nombre adoptado por el festival) interpretada por el mismo compositor. El escenario fue: la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario.

VILLA-LOBIANA (2009-2010)

- I. *Preludio saudoso*
- II. *Baião pra Heitor*
- III. *Gavota de Outubro*
- IV. *Ponteio das Crianças*

La obra en cuestión es una suite que consta de cuatro movimientos: los títulos en portugués se refieren a aspectos relacionados con la cultura brasileña; I. *Preludio saudoso*, II. *Baião pra Heitor*, III. *Gavota de Outubro* y IV. *Ponteio das Crianças*. Cada una de las piezas tiene algo que ver con el compositor Heitor Villa-Lobos o con la música popular brasileña.

El *preludio saudoso* es una especie de canto mortuario con dolor y *saudade*, aunque con algo de ritmo sudamericano; el *Baião para Heitor* rememora la tradición Brasileña mediante este ritmo nordestino; la *Gavota de outubro* nos acerca a la música de Villa-Lobos, influida por la tradición occidental, representada por la *Suite Popular Brasileña* (donde Villa-Lobos retoma danzas europeas mezcladas con el *chôro*), y por último, el *ponteio das crianças* representa un nuevo renacer, es su influencia y testamento, por eso alude a los niños, es el brío del *Tu-hu* del tren que evocan los arpeggios del estudio 1 para guitarra de Villa-Lobos.

Muchos otros guitarristas-compositores han hecho homenajes a Villa-Lobos. Destacan Roland Dyens, Leo Brouwer, Abel Carlevaro, Juan Helguera, Ernesto García de León, Guillermo Diego, Julio César Oliva, entre otros. A más de 50 años de desaparecido, los más importantes compositores guitarristas de la actualidad le han rendido homenaje a través de su música.

1.1.1 La Figura de Heitor Villa-Lobos

Indiscutiblemente, Heitor Villa-Lobos es la figura musical de Brasil de la primera mitad del Siglo XX. La pasión por el pueblo brasileño y su cultura fue lo que impulsó su trayectoria creativa; en sus propias palabras:¹ “*Assim, o meu primeiro livro foi o mapa do Brasil, o Brasil que eu palmilhei, cidade por cidade, estado por estado, floresta por floresta, perscrutando a alma de uma terra. Depois, o caráter dos homens dessa terra. Depois, as maravilhas naturais dessa terra*” [Santos *et. al.*, 2009:5].

En setenta y dos años de vida, Villa-Lobos compuso cerca de mil quinientas obras. Dentro de su contribución a la guitarra destacan: 5 preludios, 12 estudios y el concierto para guitarra y pequeña orquesta, entre otras; aunque para este homenaje la influencia más directa es de la *Suite popular brasileira*.

Desde niño Villa-Lobos tuvo siempre especial aprecio por la guitarra, su técnica depurada lo hizo componer obras que han marcado la historia del instrumento y que son parte del repertorio de concertistas de todo el mundo. Además, sus obras para guitarra sola, contribuyeron a elevar el prestigio del instrumento en las salas de concierto, en una época donde la guitarra no tenía cabida en los círculos del ámbito académico.

¹ “Así, mi primer libro fue el mapa de Brasil que yo recorrí, ciudad por ciudad, estado por estado, selva por selva, explorando el alma de esta tierra. Después, el carácter de los hombres de esta tierra. Después, las maravillas naturales de esta tierra” [traducción propia].

1.2 I. *Preludio Saudoso*

La forma musical: *Preludio* pertenece esencialmente a la música instrumental. Es una pieza de dimensiones variables, que, como su nombre indica, tiene como función la introducción a una obra mayor. El *Preludio Saudoso* en particular trata de desarrollar armónicamente un motivo en forma de arpegio. Además, se utiliza para introducir al oyente en la tonalidad y ámbito de la obra en su conjunto. El término Saudoso se refiere a la *saudade*: vocablo portugués que se traduce en español como nostalgia o añoranza, aunque una mejor definición la da el poeta mexicano y traductor Eduardo Langagne [c.1998] quien la nombra como “ausencia de lo que alguna vez he tenido”. El fallecido profesor José Luis López Habib, catedrático del CELE-UNAM, le atribuía su origen al vocablo árabe en femenino del color negro (ausencia de color) que derivaría en Saudade [2004]. Este es el sentimiento que tenían los colonizadores y viajeros de Portugal al dejar su tierra y que también tenían sus familiares, quienes se quedaban a verlos partir.

El *preludio saudoso* fue la última parte de toda la Villalobiana en ser compuesta. La obra fue comenzada el 20 de Marzo de 2010 y concluida en agosto de 2010.

Finalmente es de hacer notar el sentimiento nostálgico y doloroso de este preludio que el autor trata de plasmar. Con esa sensación está compuesta la obra. Es el espíritu de la tragedia, pues hay un lamento por esas personas que ya no están con uno. El autor dedicó este Preludio a la memoria de María Elena Hurtado, que en paz descanse.

1.2.1 Análisis de: I. *Preludio saudoso*

Cuadro 1.

Estructura de: I. <i>Preludio saudoso</i>				
Introducción	Parte A	Parte B	Introducción/ Puente	Coda
Compás: 1 al 5	Compás: 6 al 16	Compás: 17 al 30	Compás: 1 al 4	Compás: 31 al 33
Arpegios de Si dis. 7, Mi menor 9, y <i>La menor</i> . <i>Andantino</i>	Aire de Milonga en <i>La menor</i>	Acordes (plaqué) Dinámica cresc. dim. Comenzando por <i>La menor</i> ⁷	Arpegios (como al principio)	Resolución por segundas y final en acorde de G Mayor 9

El lenguaje de la pieza es Diatónico y cromático. Guitarrísticamente, la obra es sencilla y sin pretensiones, aunque no es para principiantes. El balance en los acordes de la parte central tiene un grado de dificultad mayor, por combinar cuerdas al aire con cuerdas pisadas, dando el efecto de *campanella*² en este sentido, podría considerarse un estudio para mano derecha.

La pieza comienza con una ambigüedad tonal, desde un *Si dis. 7* en primera inversión, se dirige a *Mi menor 9M*, y luego hacia *La menor* (compás 5), es decir se liga por dominantes. Estos primeros compases funcionan como introducción a partir de acordes arpegiados, donde destacan las cuerdas agudas al aire y los armónicos naturales (con cuerdas al aire).

Esto ayuda a la expresividad de la pieza, que está pensada para ir calentando los dedos y prepararlos para las próximas piezas de la obra, las cuales son más complejas.

Ejemplo 1.

The image shows a musical score for a guitar piece titled "Andantino Trágico". The tempo is marked as ♩ = 90. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is for the sixth string, labeled "sexta en D". The music begins with a dynamic of *mf* and the instruction "con dolor". It features a melodic line with various dynamics, including *dim.* and *mp*. Fingering is indicated with numbers 1, 2, 3, and 4. The piece concludes with a fermata over a note marked with the Roman numeral XIX.

La segunda parte, la cual tiene un aire a *milonga*, lleva un *contracanto* en respuestas ocasionales a la melodía aguda, este ritmo es muy popular en Sudamérica. En la voz superior, desde la anacrusa del compás 7 al compás 9, cito un motivo de una obra para piano de Villa-Lobos: *A Lenda do caboclo* (la leyenda del campesino). No es una cita textual pero está sugerido, aunque sin gran relevancia, pues actúa como segunda parte de la frase que comienza en el compás 6. Esto atenúa el motivo y permite que no se centre la atención en él.

² La Campanella en la guitarra implica la posibilidad de tocar sonidos (simultáneos o en sucesión) más agudos que el rango de sonidos de las cuerdas al aire, con el fin de generar diversos timbres, efectos, ecos, etc. N. del A.

Ejemplo 2.



La sección de acordes tiene reguladores de intensidad marcados por el bajo hacia las notas agudas, por eso se puede tomar como estudio de las dinámicas en la mano derecha, además, la indicación *cantabile* es importante por los contrastes que crea.

Ejemplo 3.



La segunda parte de esta sección, se divide claramente en tres voces: la melodía en los agudos, el acompañamiento en la sección media y el canto independiente del bajo.

Ejemplo 4.



Es relevante el uso de la sexta cuerda en *re* que amplía el registro sonoro y que permanece en la siguiente pieza: el *Baião*, que es más rápido. Esto ayuda a contrastar los ritmos de estas dos primeras piezas, la indicación *ataca* al final del prelude conecta a las dos piezas entre sí.

Ejemplo 5.

1.3 II. Baião pra Heitor

El Baião es un ritmo popular brasileño cuyo origen se ubica en el nordeste del Brasil. Este en específico está dedicado a Heitor Villa-Lobos, aunque pueda sonar a Pleonasma pues forma parte de la suite *Villa-Lobiana*. Aquí la idea es que el autor, de manera personal, le regala una canción a Heitor. Por eso la preposición *para*, y la contracción más coloquial *pra* en la oralidad del portugués brasileño.

1.3.1 Análisis de II. Baião pra Heitor

Cuadro 2.

Estructura de <i>II. Baião pra Heitor</i>					
Sección A Compás:1 a 45	Sección B Compás:46 a 74	Sección C Compás:75 a 85	Sección A' Compás:86 a 99	Sección C' Compás:100 a 113	Coda Compás:114 a 130
Motivo rítmico del bajo, acentuado 3- 3-2 <i>Baião</i> . melodía sencilla	<i>Taping</i> en Bajos y Melodía en <i>redondas</i> en los Agudos	Melodía nordestina y uso de sextas al final.	Variante de A más corta, y con remate tomado de la sección B	Melodía nordestina y uso de sextas consecutivas al final.	Melodía basada en acordes alterados, sigue <i>ostinato</i> hasta <i>Fin</i> en rasgueo

Consta de varias partes contrastantes, siempre con un motivo rítmico en el bajo que justamente define las partes. En la **Sección A** (compases 1 a 45), abruptamente, aparece el inicio

de una sencilla melodía, a la vez que el motivo rítmico del bajo, acentuado 3-3-2 en grupos de octavos, que están tomados del ritmo popular de *Baião*.

La melodía se desarrolla siempre sobre este motivo rítmico y cambia de acuerdo con la armonía que va surgiendo, tratando de encontrar una riqueza disonante. La séptima bemol (do natural) nos sugiere un modo en *Re Mixolidio*.

Ejemplo 6.

La **Sección B** (compases 46 a 74), consta de ligados en la parte aguda del diapasón de la guitarra (novenos cuádruplos), creando un efecto que es frecuente en los bajos eléctricos, llamado *taping* (compás 46-47). Simultáneamente, aparece una melodía independiente creada por las notas de las tres primeras cuerdas al aire (Mi, Si, Sol) haciendo un poco más difícil la interpretación.

Ejemplo 7.

Esto mismo se repite en la zona del segundo cuádruplo del diapasón de la guitarra, a la vez que la misma melodía permanece cantando. Después, en el primer cuádruplo del diapasón, se presenta el mismo esquema de la melodía y el bajo, solo que en Mi bemol (compases 58 a 60).

Ejemplo 8.

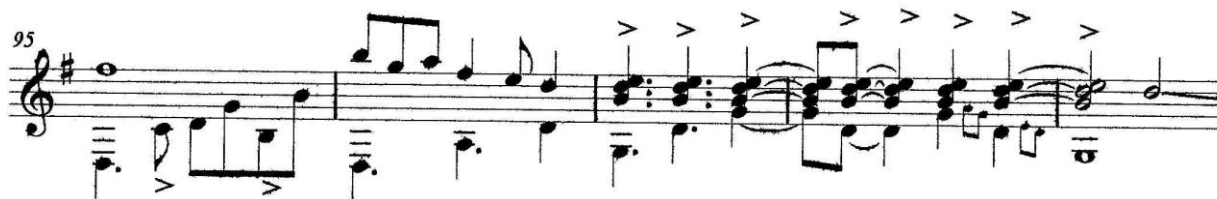
Continúa la **Sección C** (compás 75 a 85) en la cual surge una melodía, con el bajo más definido, imitando el estilo nordestino (de Brasil) ligada al tema rítmico inicial.

Ejemplo 9.



Hacia el compás 86 se presenta la **Sección A'**. La dificultad instrumental de esta sección, estriba en continuar el impulso acelerado de la sección anterior, pues no hay pausas que ayuden a frenarlo. Al final de esta sección (compás 97) reaparecen los últimos 3 compases de la **Sección B**, con la cual concluye.

Ejemplo 10



A continuación se presenta la **Sección C'** que, en esencia, es igual pero finaliza utilizando sextas descendentes sincopadas.

Ejemplo 11



La *Coda* de la obra (compases 113 a 131) está basada en el planteamiento rítmico inicial. En ella surge una melodía basada en acordes de Novena y tritonos: Si bemol con quinta bemol (Bb 5b), *Re menor* 7ª y 9ª (dm7+9), Sol 6 (G6), Mi menor 7 (Em7), Mi Mayor 7 (E7) y Fa#

disminuido (F#Dis), mientras el *ostinato* del bajo sigue hasta el acorde final de Re menor 6 (Dm6), donde resuelve rasgueando *fortissimo*.

Ejemplo 12

1.4 III. Gavota de Outubro

La gavota es un movimiento de danza barroco en compás binario [Diccionario Harvard de Música]. Normalmente tiene frases de cuatro compases que comienzan y terminan en la mitad del compás, y su compás es de 2/2. Utiliza motivos rítmicos sencillos y no suele tener síncopas u otras complicaciones. Su *tempo* generalmente es *vivo* o *moderato*, pero más lento que una *Bourré* o un *rigaudon*.

Ejemplo 13.

La *gavota de outubro* (octubre en portugués) es, como su nombre lo dice, una composición en forma de *gavota* hecha en octubre (de 2009). Está basado en la *Gavota-choro* de la *Suite Popular Brasileña* de Heitor Villa-lobos, tratando de imitar su esquema y rasgos. Surgió de pensar como haría Villa-Lobos una *gavota* en Mi mayor. Esta pieza es un cambio de humor en la obra (después de los dos movimientos anteriores), a la vez que de tonalidad, pues se regresa a la afinación común de la guitarra, aprovechando la sonoridad del mi (sexta cuerda) al aire. Su espíritu es *gracioso*, entre arrebatado y nostálgico por momentos.

Ejemplo 14.

4. Gavotta—Chôro

Heitor Villa-Lobos



Primeros compases de la gavota-choro de Heitor Villa-Lobos, Ediciones Max Esching.

1.4.1 Análisis de III. Gavota de Outubro

Cuadro 3.

Estructura de: III. Gavota de Outubro					
Sección A	Sección B	Sección C	Sección A'	Sección D	Sección B'
Compás: 1 al 20	Compás: 21 al 37	Compás: 38 al 53	Compás: 54 al 73	Compás: 74 al 89	Compás: 90 al 108
Dividida en dos grandes frases "A" del 1 al 8 y "B" de 9 al 20 termina en la dominante	La frase A se transforma en el quinto compás y sigue con reminiscencias de la gavota de Villa-Lobos	Esta sección básicamente desarrolla el motivo pasado pero en el relativo menor y se repite	La única diferencia con la sección A es el final donde acaba con un <i>si</i> natural.	Progresión que comienza con el tercer grado menor y acaba en el cuarto grado.	Variante de B con coda variante de últimos acordes y fin en armónicos.

La *Gavota de Outubro* tiene una estructura de A-B-/:C-/-A-D-B como un *rondó* (movimiento en diversas secciones basados en el principio de la reaparición múltiple de un tema o sección en la tonalidad principal) donde la frase principal —el refrán— es regular: **Sección A** (20 compases) y las estrofas son de parecidas dimensiones. El reto de la obra era pues ceñirse a la regla hasta donde la creatividad llegara, dándole especial relevancia a esta última en pos de la expresión. Curiosamente fue la obra que le llevó menos tiempo al compositor.

En esencia, está compuesta a tres voces siendo una el sostén armónico (el bajo), la segunda la melodía y en tercer lugar un contrapunto en la voz media de la guitarra. Comienza en

Mi mayor con una melodía que recuerda las *gavotas* para Laud de J. S. Bach. En la primera parte de la **sección A**, esta melodía domina en la voz aguda para ser supeditada en la segunda parte (compases 5 al 8) por *arpeggios* (comenzando en la tónica) que marcan la armonía y el pulso rítmico. Casi todos los finales de frase terminan en armónicos (como en la *Gavota-chôro* de Villa-Lobos). En la siguiente parte: **Sección B** (compases 21 a 37), se repite el principio, pero al terminar la primera melodía, este concluye en notas agudas hacia la subdominante y va bajando progresivamente por los grados más cercanos de la tonalidad.

Ejemplo 15.



La **Sección C** (compases 38 a 53) se basa en el motivo de cuartos repetidos, es (si se puede definir así) más melancólica y el tema es una variante de las melodías anteriores, va bajando progresivamente desde La hasta Mi, ésta es la única parte que se repite tal cual, y evoca la primera parte en modo menor de la *Gavota-chôro*, que se señala en la figura 13 con la indicación *a tempo*.

Ejemplo 16.



Compases 30-34 de la gavota-choro de Heitor Villa-Lobos, Ediciones Max Esching

En la **Sección D** (compás 74 al 89) una melodía se pasea comenzando en el 3°. Grado de la tonalidad (*Sol menor*), esta melodía avanza con el movimiento armónico por cuartas pero ahora en movimiento descendente.

Ejemplo 17.

Musical score for Example 17, measures 74-81. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some rests. The piece concludes with a final chord in measure 81.

Al reexponerse la **Sección B'** (compás 90 a 106), hacia el final, compás 102, la melodía culmina en un acorde de Fa menor sostenido (Fm#) y en el siguiente compás se repiten las notas (octava abajo) pero con el bajo en La, lo que nos genera un La menor 6 (Am6), un acorde en cuarto grado, que resuelve en la tónica, añadiendo a las notas del acorde de Mi Mayor una 9ª Mayor y 7ª Mayor para cambiar su color. La idea es dar la sensación de algo reconfortante (compás 106).

Ejemplo 18.

Musical score for Example 18, measures 98-106. The score is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts at measure 98 with a first ending bracket. The bass line starts at measure 102 with a second ending bracket. The piece concludes with a final chord in measure 106. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, *loco*, and *Arm.*. Performance markings include *molto rallentando*, *morendo*, and *8va*.

1.5 IV. *Ponteio das crianças*

Otra danza popular brasileña es el *Ponteio*, que literalmente significa “punteo” en portugués, y se refiere al punteo en la mano derecha (la que genera el sonido) que se hace al tocar la guitarra u otro instrumento de cuerda “punteada”. Este punteo surgió como un ejercicio, un estudio de *arpeggios*, y sugiere la influencia del famoso Estudio 1 (para los *arpeggios*) de Villa-lobos. En tan sólo dos compases se hace referencia a dicho estudio mediante un cambio en la digitación de la mano derecha, sin afectar la estructura de la pieza.

El *ponteio das crianças* nació originalmente, al rompersele la quinta cuerda de la guitarra al compositor, como un estudio de arpeggios según un patrón que ocupa cuatro cuerdas, con el arpeggio p-i-m-p-i-m-p-a³. El pulgar aparece en el orden 3-3-2 acentuado justamente como el ritmo brasileño de: *ponteio*.

1.5.1 Análisis de IV. *Ponteio das crianças*

Cuadro 4.

Estructura de: IV. <i>Ponteio das crianças</i>				
Sección A	Sección B	Sección C	Sección D'	Sección A'
Compás: 1 al 46	Compás: 46 al 80	Compás: 81 al 98	Compás: 99 al 123	Compás: 124 al 157
Sección de Armonía cromática con puente de Bajero Acentuado	Sección con melodía en los agudos, armonía en Primer grado menor.	Sección de Armonía cromática a partir de la 5ª. cuerda	Sección con melodía en los agudos, armonía en 5º. Grado menor	Repetición de la sección A' , con final armónico de <i>estudio 1</i>

El *ponteio*, se intituló *das crianças* (de los niños, en portugués), por ser el más rápido de los cuatro movimientos, tan acelerado y sorprendente (ellos caminan a grandes saltos) como el movimiento que los niños tienen siempre, y por un espíritu de audacia e inocencia que plantea la

³ Donde la equivalencia es: p: pulgar; i: índice, m: medio, a: anular, ch: chiquito o meñique.

obra. La armonía cromática se hace notar por el movimiento horizontal de los acordes que siguen al bajo, comienza en Sol9.

Ejemplo 19.

Allegro con fuoco

campanella simile 1

Luego, aparece un motivo del bajo acentuado en el compás 37-38, este contrasta con la sección pasada por su duración más corta y su carácter enérgico.

Ejemplo 20

36 f

Desde 40 a 46 hay un puente que disminuye hacia la **Sección B** (compás 47 a 80), aquí aparece una nueva frase que vuelve al cromatismo inicial pero en la voz aguda, mientras el arpegio y la acentuación permanecen. Ahora estamos en Mi menor 9 (compás 47), vemos también como el arpegio lucha por adaptarse a cada movimiento armónico.

Ejemplo 21

40 f

La **Sección C** (81 a 98) sigue con el movimiento cromático pero a partir del sol de la quinta cuerda. Del compás 95 al 98 hay un puente (Fa#7) con el arpegio del *Estudio 1* de Villa-Lobos que liga al motivo final de la **Sección C** con la **Sección D** (99 a 123) en *Si menor*. Esta última sección se dirige progresivamente a los armónicos naturales de las cuerdas al aire en el

traste XII de la guitarra, en el compás 119 donde hay una parte *ad libitum* (2 ó 4 compases) con armónicos naturales hasta el compás 123, y luego la indicación Da Capo, para indicar que todo esto se repite.

Ejemplo 22

115

119

Improvisación en armónicos X2 ó X4

Para concluir la obra, hay una recapitulación de la primera parte seguida de la imitación de la armonía final del Estudio 1 de Villa-Lobos, que se modifica al seguir con nuestro arpeggio. En una especie de *guiño atemporal* al maestro.

2. MAÑANA SIN ZAPATOS

2.1 Creación de *Mañana sin zapatos*

Esta obra fue inspirada en la música de fondo de un sueño —si esto puede ser posible—. El autor despertó tarareando la música de su sueño, y para no perderla, pues en ocasiones es difícil retener los sonidos y melodías oníricos, buscó y halló su guitarra para transcribir con exactitud las ideas musicales y al concluir de hacerlo reparó en que, por la prisa, había olvidado colocarse los zapatos, de ahí el título.

2.2 Análisis de *Mañana sin zapatos*

Cuadro 5.

Estructura de: <i>Mañana sin zapatos</i>									
A	B	C	D'	E	F	G	H	I	J
compás 1 al 16	compás 17 al 32	compás 35 a 48	compás 49-65	compás 66 al 75	compás: 76 a 89	compás: 90 al 96	compás 97-112	compás 113 a 122	compás 123 a 141
Sección de 4 semifrasas y alternando modo mayor y dórico.	Como la sección anterior con la diferencia del final simulando un 6/8	Desarrollo de los motivos A y B como variación y preludio al vals	Vals ligero en acordes como campanella	Caden- cia en tres partes que conduce a un acorde de V grado de Re	De nuevo con los temas A y B. Todo marcha igual	serie de inflexio- nes y búsqueda disonan- te que enrique- ce la pieza	Repeti- ción de la sección A con remates disonan- tes y desde 104 puente	Forró ritmo más rápido para crear contras- tes.	Desa- rrollo de final o coda con interva- los de quinta y cuarta.

La música brasileña, ha influido a muchos compositores, como el compositor-guitarrista francés Roland Dyens, a quien *Mañana sin zapatos* rinde homenaje.

Al ser una de las primeras obras del compositor, ésta la dedicó de igual manera a Santa Cecilia, patrona de los músicos. La obra transcurre con el motivo principal siguiente:

Ejemplo 23.

En la **Sección A** (compás 1 al 16) el motivo del primer y segundo compases (que llamaremos Motivo A) encuentra respuesta en los compases 3 y 4 (que llamaremos en adelante Motivo B). Éste es el inicio de una gran melodía de 4 semifrases que termina con la escala descendente de *Re Dórico* y un fragmento del motivo B (compás 14). En la **Sección B** (compás 17 al 34) se repite todo el desarrollo expuesto, pero al final un cambio de acentuación nos remite al *tempo* de 6/8 compás (30-32). Los compases 33 y 34 son un puente, y se liga con la **Sección C** (35 a 48) compás 35 vuelve el motivo A y B, pero en notas agudas y con variables interválicas.

Ejemplo 24

Hacia la **Sección D** (en los compases 49-65), en el *Piú mosso*, la medida cambia y ahora es de 3/4 a partir de Fa# menor. Aquí se trata de cambiar de humor con un vals ligero; del compás 66 al 75 (**Sección E**) hay un cadencia en tres partes donde el ritmo es inconstante, primero lento, luego apresurado, y al fin, lento y *rubato*, el Tema B se desarrolla mezclando, el modo mayor con el modo dórico, hasta terminar en La Mayor 7 agregando una cuarta como disonancia.

Ejemplo 25

En la **sección F** (compases 76 a 89) regresamos nuevamente con los temas principales. Todo marcha igual, pero hacia el compás 90 ocurre una modulación dirigida por el cromatismo

hacia Fa, donde la melodía del tema A es afectada por intervalos de segundas. En la **sección G** (compás 90 al 96) aparece una serie de inflexiones que enriquecen la pieza. Después en la **sección H** (compases 97-112), aparecen nuestros temas A y B variados, destaca un nuevo tema, a manera de puente (del compás 104 al 112) que recuerda los *sambas* de Brasil. Enseguida aparece la **Sección I** (compases 113 a 122) con un aire a *Forró* (el cual es un ritmo brasileño más rápido) hasta el compás 122, que se repite.

Ejemplo 26

113 *como un Forró*

La coda, **Sección J (compases 123 a 141)**, mezcla varios elementos de la obra hasta concluir en el acorde de Re Mayor +4; característico en toda la obra.

Ejemplo 27

138 *pp misterioso* *molto rallentando* *ff sub.*

3. CUATRO ESTUDIOS —para guitarra sola—

3.1 Creación y Definición de los estudios

Los estudios son composiciones destinadas a mejorar la técnica de un intérprete mediante el aislamiento de dificultades especiales y la de sus esfuerzos en superarlas. Los estudios suelen publicarse en grupos que cubren sistemáticamente una serie de problemas, en una sucesión de tonalidades, modalidades u otras técnicas de organización del sonido.

A continuación se presentan cuatro estudios tomados de dos series, la primera, los Estudios Potosinos y la segunda los Microestudios.

3.2 *Estudio Potosino 1 (Huichihuayan)*

Sobre esta obra, el autor comenta que, después de pasar una temporada en la Huasteca de San Luis Potosí, México, siendo esta zona del país espectacular e inolvidable, estaría de más pensar en por qué inspiraría algo de música este lugar. Conocida como la Huasteca potosina, esta zona de México es de clima cálido, húmedo, con abundante vegetación y está rodeada por algunos ríos. En la huasteca potosina, Guillermo Soriano pasó un periodo corto de su vida y siempre tuvo la intención de dedicarle música.

No fue sino al volver de un viaje, en 2009, cuando pudo tener ideas musicales con respecto a esas vivencias, las cuales se reflejan de alguna manera en esta obra.

Huichihuayán es el nombre de un río que corre cerca de una población en San Luis Potosí, en lo que se conoce como la zona de la Huasteca. En esa comunidad indígena vive un pueblo náhuatl. El movimiento del río inspiró este estudio, en su parte más amplia, veloz, sorprendente, pero a la vez calmo, tranquilo; así transcurre la música, como se aprecia en la imagen.



Río Huichihuayán. Fotografía de Emilio Santos (2009).

Los ligados, en la guitarra, son difíciles de ejecutar de manera correcta, pues requieren de precisión, fuerza y una técnica adecuada. En la guitarra, el desplazamiento de los dedos de la mano izquierda es sobre acordes, como bloques hacia diferentes posiciones del diapasón. La mayoría de las veces, más de un solo dedo ataca *ligando*, en este ejercicio se fortalece la precisión y la fuerza de la mano izquierda, en orden de dos dedos a la vez, con un movimiento cromático. La pieza se define como un estudio de ligados dobles y además, permite al intérprete concentrarse en la digitación de la mano derecha, donde el pulgar tiene un papel preponderante.

El *Estudio Potosino 1 (Huichihuayán)* fue estrenado en el IV Festival Internacional de Compositores a la guitarra Pa' lo escrito 2008, por Diana Reséndiz en la guitarra, el 27 de Noviembre de dicho año en el aula 222 de la Escuela Superior de Música del INBA-CNA.

3.2.1 Análisis del *Estudio Potosino 1 (Huichihuayan)*

Cuadro 6.

Estructura de: <i>Estudio Potosino 1 (Huichichuayan)</i>		
Sección A Compás: 1 al 39	Sección B Compás: 40 al 47	Sección A' Compás: 1-33 y 48-55
Desarrollo de un tema en cuartas y terceras donde destaca el cromatismo.	Sección en Mi menor 7, cuya característica es de ligados simples.	D.C. y sigue en allegro vivo hasta terminar en acorde y cadena de armónicos.

Huichihuayán (Estudio Potosino núm. 1), es una pieza cromática con armonía libre que empieza y termina en diferentes regiones tonales, y fundamentalmente está construida por medio de la combinación de armonías por cuartas y por terceras. La obra tiene dos secciones contrastantes: la primera (**Sección A**) es rápida y continuamente acelerada, con ligados dobles; la segunda (**Sección B**) es lenta y con *rubato*, con ligados sencillos. El camino de un río, según esta interpretación, es así de contrastante, al repetirse la primera sección la obra se vuelve un esquema rápido-lento-rápido.

En la **Sección A** (compases 1 a 39), el primer compás está construido por intervalos de cuartas sobre la nota La, en el segundo compás se insinúa la tonalidad de La, por la aparición del

sol sostenido, pero se reitera la armonía por cuartas generando una ambigüedad tonal en que los ligados y *glissandos* van moviendo la armonía a cada momento.

Ejemplo 28



La primera parte, termina con un efecto de cuerda rasgada horizontalmente con la uña, como efecto de látigo. En la **Sección B** (Compás 40 al 47), los ligados simples (en una sola cuerda) relajan al intérprete y pueden darle oportunidad de hacer *rubatos* o movimientos agógicos determinados. La segunda parte de la obra comienza en Mi menor 7, y desaparece cromáticamente para irse al principio (Da Capo).

Ejemplo 29



Por último, la **Sección A'** repetida, culmina con una variante del compás 34, en Do# menor, y una progresión hacia el sexto grado de Mi menor, que es un acorde de Do 9 en segunda inversión, con algunos armónicos agregados para concluir.

Ejemplo 30

3.3 Estudio Potosino 2 (EL nacimiento)

El nacimiento es un sitio de la Huasteca enclavado en Ciudad Valles, San Luis Potosí, una reserva ecológica donde habita una comunidad náhuatl, ahí nace el río Tambaque. Para agregar sacralidad a este sitio, se dice que en la formación rocosa se delinea la silueta de una virgen. El sitio es un excelente lugar para pasar un momento de tranquilidad, eso es lo que trata de reflejar esta obra. El Estudio trabaja con los sonidos armónicos naturales y artificiales de la guitarra, a la vez que desarrolla una estructura armónica propia.

3.3.1 Análisis del Estudio Potosino 2 (El Nacimiento)

Cuadro 7.

Estructura del <i>Estudio Potosino 2 (El Nacimiento)</i>				
INTRODUCCION	Sección A	Sección B	Sección C	Sección D
Compás: 1 al 6	Compás: 7 al 18	Compás: 19 al 31	Compás: 32 al 43	Compás: 44 a 52
<i>Ostinato</i> Armónico que comienza en Si menor 7+6.	Sección con melodía en armónicos mientras continúa nuestro <i>ostinato</i>	Variante armónica comenzando por Si bemol pero yéndose al ámbito de Mi mayor	Nueva melodía en armónicos, final hacia La como V de Re Mayor	Coda Final comenzando en Re Mayor y culminando en una cadena de armónicos

Comienza con un acorde de Si menor 7+6m, el arpeggio se vuelve un patrón en la obra, va pasando por diferentes acordes y engloba una primera **Sección (A)** cuya dificultad es la de tocar claramente las notas y hacerlas expresivas.

Ejemplo 31



Musical score for Ejemplo 31, featuring a single melodic line with a box labeled 'A' above the first measure and the instruction *sempre campanella* below the staff.

En la **Sección B** (compases 8-18), al esquema pasado se le añade una melodía con armónicos para crear un contrapunto con lo ya expuesto, la dificultad del estudio estriba en mantener las dos partes ligadas.

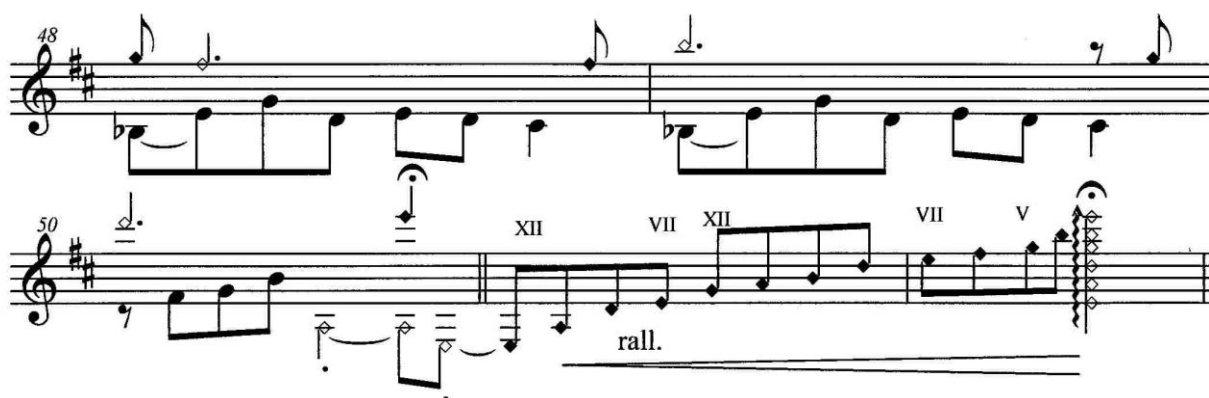
Ejemplo 32



Musical score for Ejemplo 32, showing two staves. The top staff is marked *simile* and the bottom staff is marked *loco*. The music consists of a melodic line with harmonics and a supporting bass line.

Después, en la **Sección C** (compases 19 al 31) se desarrollan los mismos motivos pero en La bemol menor y luego en La Mayor hasta llegar a la Dominante de Si menor: Fa#. A continuación, siguen los armónicos de la **Sección D**, que imita otra vez el esquema armónico del principio, pero con otra melodía en armónicos. Los últimos 11 compases vendrían a ser una coda que termina en una cadena de armónicos naturales característicos del instrumento.

Ejemplo 33.



Musical score for Ejemplo 33, showing two staves. The top staff starts at measure 48 and the bottom staff starts at measure 50. The bottom staff includes chord markings XII, VII, XII, VII, V and the instruction *rall.*

3.4 *Microestudio X-1 (Homenaje a Abel Carlevaro)*

Abel Carlevaro, compositor y guitarrista uruguayo, escribió varios microestudios, con el fin de proseguir su trabajo pedagógico en la guitarra. Con ellos no sólo aborda la técnica guitarrística, sino que incluye pequeñas piezas muy valiosas para el repertorio del instrumento, por su lenguaje y belleza condensada.

Los *microestudios* de Guillermo Soriano derivan del estudio, recreación y resignificación de los *microestudios* de Abel Carlevaro. Siguiendo con el concepto de *microestudios*, y en particular con los títulos, auxiliado por la aritmética, el autor quería que el estudio representara un número menor que uno (1), por eso el título: microestudio X-1, X-2, y así sucesivamente. Los Microestudios X-1 y X-2 fueron estrenados por Francisco Gómez en el VI Festival Internacional de compositores a la guitarra Pa' lo escrito.

3.4.1 *Análisis del Microestudio X-1*

Resumiendo, este primer microestudio tiene tres secciones contrastantes que aparecen en el siguiente cuadro.

Cuadro 8.

Estructura del <i>Microestudio X-1(Homenaje a Carlevaro)</i>		
Sección A: Compases 1-23	Sección B: Compases 24-32	Sección C: Compases 33-50
Sección basada en el intervalo de sextas y el desarrollo de la independencia de los dedos con melodía	Acordes que exploran el efecto de <i>campanella</i> y la fortaleza e independencia de los dedos de la mano izquierda.	Sección basada en el intervalo de sextas, con la dificultad añadida de explorar zonas más altas del diapasón, y final con Armónicos octavados.

La obra está escrita en un lenguaje diatónico-cromático. Como homenaje a la obra de Abel Carlevaro, el *microestudio X-1*, parte del estudio preliminar no. 5 de Carlevaro, donde sobre la posición del primer cuádruplo del diapasón de la guitarra, los dedos de la mano izquierda 1 y 3 (índice y anular) sostienen un pedal de dos notas, mientras se toca una melodía simple con 2 y 4 (medio y meñique) al mismo tiempo.

Ejemplo 34

5

(i - m) *sempre p*
 (p) *mf - cantare*

Microestudios de Abel Carlevaro, Ediciones Max Esching.

La idea en relación con esto, era utilizar los dedos en una melodía que también ayudara a la independencia motriz, con diferente orden de aparición (específicamente 4, 3, 2, 1; meñique, anular, medio, índice, respectivamente). En este estudio se puede trabajar auditivamente con los intervallos de sexta en varias posiciones de la guitarra. En la Sección A de la obra (compases 1-23), estos intervallos van sugiriendo distintas tonalidades y solo hasta el compás 7, parece resolver a un acorde de La menor⁷⁺⁹.

Ejemplo 35

Guitarra

Arr. XIX

La **Sección B** (intermedio) consta de acordes donde los dedos de la mano izquierda permanecen extendidos de manera horizontal, como ejercicios digitales, en esta sección se exploran los reguladores dinámicos.

Ejemplo 36



En la **sección C**, retomando las primeras ideas, hacia el compás 33, vuelven los intervallos de sexta, jugando por todo lo largo del diapasón, explorando diversas tonalidades (Mib, Sib, etc.), y también varias digitaciones para que permanezca la relación de intervallos. Del compás 45 al 50 la armonía desciende cromáticamente hasta terminar en Do Mayor.

Ejemplo 37



3.5 *Microestudio X-2 (Homenaje a Leo Brouwer)*

Estudiando con la guitarra y mirando una serie televisiva llamada *TAKEN* (Abducidos) le surgió de pronto este tema al autor. La idea en ese momento era hacer unos estudios, así que con esa idea trabajó la independencia de los dedos de la mano izquierda, sobretodo la independencia del dedo 4 en la mano izquierda. Al no terminar de componerla en esa ocasión, el autor trato de darle continuidad a la pieza cada vez que miraba un capítulo de la serie, lo que ayudó con la continuidad durante poco más de un mes. Así, de unos cuantos compases al principio, en poco tiempo concluyó su obra. Agregando como subtítulo *Homenaje a Leo Brouwer*, la razón, que el pequeño motivo musical de la pieza rememora algunos pasajes de algunas obras de Brouwer, sin que esto conlleve algún tipo de plagio o cita, sino quizá el recuerdo del estilo de uno de las compositores que más ha influido en su obra, y quien es muy dado a trabajar con esos motivos pequeños y células rítmicas.

La dedicatoria añadida es para Steven Spielberg (director ejecutivo de la serie), aunque no sólo por *TAKEN*, sino por muchas otras de sus obras cinematográficas, entre las cuales podríamos citar de manera relevante *E.T.*, *Inteligencia artificial*, *Encuentros Cercanos del tercer tipo*.

3.5.1 Análisis del *Microestudio X-2 (Homenaje a Leo Brouwer)*

Cuadro 9.

Estructura del <i>Microestudio X-2 (Homenaje a Leo Brouwer)</i>		
Sección A: (compases 1 al 32)	Sección B: Compases 33 al 50)	Sección A': Compases 51-77
Acorde de Mi menor7+9, cuyo ámbito permea toda la primera sección. Destacan al final de la sección, los dos finales, uno da capo y el otro que termina en acorde C#m7 5dis., que se liga al IV mayor.	Comienza en La Mayor, melodía cromática y armonía diatónica, la segunda vez termina de forma más libre, con cromatismos	Reexpone la Sección A , hacia un acorde de dominante de Mi Mayor. Progresión final culmina en un acorde de Fa Mayor7M y concluye en La Mayor 4sus

Su lenguaje es Diatónico-cromático. La obra comienza con un motivo anacrúsico en dos cuerdas que se dirige a un Mi menor 9, y después a La menor. Está basada en el Microestudio no. 4 de Carlevaro que afianza la postura de la mano izquierda con dedos 1 y 3 (índice y anular) para luego realizar el ligado 1-3 ascendente (índice-anular), y rematar con el meñique (dedo 4).

Ejemplo 38

4

Abel CARLEVARO

(♩. = 120 - 126)

The musical notation shows a melodic line in 6/8 time. The tempo is marked as (♩. = 120 - 126). The piece starts with a dynamic of *mp*. The notes are: G#4 (finger 1), A4 (finger 3), B4 (finger 0), C5 (finger 0), D5 (finger 1), E5 (finger 3), F#5 (finger 4), G5 (finger 1), A5 (finger 3), B5 (finger 4), C6 (finger 1), D6 (finger 3), E6 (finger 4), F#6 (finger 1), G6 (finger 3), A6 (finger 4), B6 (finger 1), C7 (finger 3), D7 (finger 4). There are circled numbers 3 and 4 above the notes G5 and B6 respectively. The lyrics 'p i m a i m i m p i m a i m i m' are written below the notes.

La característica que retoma el *microestudio X-2* es la de moverse de posturas rígidas o difíciles con apertura amplia de la mano izquierda a través de ligados, manteniendo el cuádruplo fijo en la mano izquierda. El *Microestudio X-2* lo hace con el ligado descendente 4-3 (meñique-anular), para pedir nuevamente al dedo 4 que toque en la segunda cuerda el mi y que remate en fa# de la primera cuerda del segundo traste, con el fin de reafianzar la posición y brincar de cuerda sin cambiar la posición.

Hay un momento donde se dejan las cuerdas al aire y está planeado para relajar y afianzar la siguiente posición, donde de nuevo se favorece el cuádruplo en los dedos de la mano izquierda.

Ejemplo 39



La **Sección A** (compases 1 al 32) se basa en el acorde de Mi menor⁷⁺⁹, cuyo ámbito permea toda la primera sección, hacia el compás 8 hay un puente que nos lleva a la subdominante y que se remarca en el compás 12. Destacan al final de la sección, los dos finales, uno da capo y el otro que termina en acorde C#m^{7/5dis.}, que se liga al IV mayor, pues entramos al ámbito de Mi Mayor.

Ejemplo 40



La **Sección B** (compases 33 al 50) con las mismas cuatro notas del motivo de la primera sección ahora en La mayor, sigue en toda la pieza, se ejecuta con los ligados obligados que se mencionan al principio del análisis, esta sección se repite, pero la segunda vez termina de forma más libre, con cromatismos, *accelerando* hacia el *tempo primo*, para llegar a la **Sección C**. Nótese la progresión de ligados ascendentes.

Ejemplo 41

Musical score for Ejemplo 41, measures 42-47. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 42 starts with a first ending bracket over measures 42-46, with a second ending bracket over measure 46. Fingering numbers 0, 0, 0 are shown below the first ending. Measure 47 begins with a *rit.* marking and continues with a *ad libitum* section. The piece concludes in 2/4 time with a final chord.

En la **Sección A'**(compases 51 a 77) el microestudio reexpone la **Sección A**, pero hacia el compás 57 cambia hasta llevarnos a un acorde de dominante de Mi Mayor. Rítmicamente esta parte es similar al final de la **Sección A**.

Ejemplo 42

Musical score for Ejemplo 42, measures 60-65. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piece features a series of eighth-note patterns and concludes with a final chord.

Esta parte tiene elementos de la **Sección A**, junto con nuevas variaciones del tema principal. La progresión final se alarga hasta culminar en un acorde de Fa Mayor7M y concluye con el acorde de La Mayor 4sus.

Ejemplo 43

Musical score for Ejemplo 43, measures 68-72. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 68 is marked *piú mosso*. Measure 72 is marked *a tempo*. The piece concludes with a final chord.

4. DOS PRELUDIOS ACECHANTES —para guitarra sola—

4.1 *Preludio 1 (Hay que ser simpático)*

Estos preludios están basados en un pasaje del libro *El Fuego Interno* de Carlos Castaneda (autor de las Enseñanzas de Don Juan) donde el autor plantea una parte del arte de los iniciados a la tradición Tolteca, como los llama, donde refiere una de tres artes que ellos desarrollaron, una de esas artes tiene que ver con la conducta, y le llaman el “arte del Acecho”, que consiste de cuatro principios básicos, que no siempre siguen este orden: 1º. hay que ser simpático. 2º. hay que tener paciencia, 3º. hay que ser astuto, y 4º. hay que ser implacable. Con estas premisas en mente el autor realizó estos preludios.

4.1.1 Análisis del *Preludio 1 (Hay que ser simpático)*

Cuadro 10

Estructura del <i>Preludio 1 (Hay que ser simpático)</i>		
Sección A: compases 1 al 10	Sección B: Compases 11-17	Sección A': 1 al 8 y 18
Disonancia en primer tiempo acordes de Fa Mayor 7M, comenzando con una melodía ascendente en anacrusa	Anacrusa descendente en ámbito de Do mayor, ámbito de La menor	Se presenta de forma similar al inicio, y termina en un acorde de Sol Mayor 9

El *preludio 1* trata de ser una pieza sencilla y accesible al guitarrista principiante, se basa en las disonancias que se pueden crear en la guitarra. La **Sección A** (compás 1 al 10) comienza en el ámbito de Do Mayor con una anacrusa a Fa Mayor 7M, intervalo de séptima que cae en el primer tiempo y que culmina con un La Mayor 9 (compás 3).

Ejemplo 44

Larghetto ♩ = 90
mf

En la siguiente frase la anacruza termina en Sol Mayor7M, en el primer tiempo nuevamente destaca la séptima mayor, y hace una breve inflexión a los acordes de Si menor, Do Mayor y Re Mayor para concluir en Sol Mayor.

Ejemplo 45

En la **Sección B** (compases 11 a 17) el ámbito de Do Mayor sigue presente, las anacruzas son descendentes, hacia el compás 16 aparece la armonía de Sol Mayor7 para volver *da Capo* (al principio). La **Sección A'** en su repetición termina nuevamente en Sol Mayor 9.

Ejemplo 46

4.2 *Preludio 2 (Hay que tener paciencia)*

Este prelude fue creado con la intención de ser una pieza sencilla para guitarra, aunque su complejidad fue aumentando, al tratar de darle sentido a la música misma. Finalmente resultó un prelude sencillo con un grado de dificultad medio.

4.2.2 Análisis del *Preludio 2 (Hay que tener paciencia)*

Cuadro 11

Estructura del <i>Preludio 2 (Hay que tener paciencia)</i>		
	<p>Sección A: compases 1 al 23</p> <p>Sección A': compase 24 al 45 y</p> <p>Sección A'': compases 46 al 53</p>	<p>Coda: 54 a 57</p> <p>variante del tema inicial en <i>Re Mayor 7M</i> que va hacia <i>Sol Mayor 6</i></p>
<p>La Sección A se divide en tres partes, la primera parte entra en la tonalidad de <i>Re Mayor</i> en y el ámbito de <i>Mi bemol</i>. La segunda parte también en <i>Re Mayor</i> recurre a un movimiento armónico diatónico casi siempre dirigido por el bajo. En la tercera parte la melodía oscila entre primer y cuarto grado. Nota: Las variables entre las repeticiones son en los adornos a ciertas notas melódicas.</p>		

La obra está compuesta de una sección repetida tres veces, con ligeras variables, y una coda. Ésta **Sección A** (compás 1 a 23), que se repite en toda la obra, consta de tres partes, la primera parte comienza con una anacrusa de tres notas, al igual que el preludio 1 de esta misma serie, aunque en esta ocasión comenzamos con la tercera nota del acorde (Re menor 7), la frase pasa por diferentes armonías en el ámbito de Mi Bemol Mayor, y para regresar a Re, a partir del acorde de Si bemol, el bajo desciende por tonos consecutivos (La bemol, Sol bemol, Mi, Re)

Ejemplo 47

En esta parte concluye el acorde de *Re Mayor 7M 9* (Compás 8). En el mismo compás continua la segunda parte, con la siguiente frase que se mueve a *Fa#9* y enseguida a los acordes

de Si dis.7 y Sol# dis. El movimiento armónico diatónico está casi siempre dirigido por el bajo, después de pasar por Si menor 7 y Mi menor 7, regresamos al Re Mayor (compás 15).

Ejemplo 48

Ahora, en la tercera parte nuevamente nos encontramos en Re Mayor, y la melodía oscila entre I y IV grado, al final de esta parte la melodía y el arpeggio se han sumado, y luego de un momento en que se retiene el tiempo, vuelve la melodía inicial.

Ejemplo 49

A esta estructura, repetida tres veces, se añade una *codeta* de apenas 3 compases y medio, a partir de la anacrusa al compás 54, con una variante del tema inicial en Re Mayor 7M que va hacia Sol Mayor 6 y de nuevo al acorde de Re Mayor sexta añadida, a través de armónicos naturales.

Ejemplo 50

5. PIA-PIÁ (Homenaje a Astor Piazzolla) —para dos guitarras—

5.1 Creación de *Pia-Piá* (Homenaje a Astor Piazzolla)

Otro de los compositores latinoamericanos más importantes de la música del siglo XX, es el argentino Astor Pantaleón Piazzolla (1921-1992), a quien *Pia-Piá*, le rinde homenaje. Piazzolla es uno de los compositores que más ha influido en la música del Tango Contemporáneo.

En los *cuentos de la selva* de Horacio Quiroga (escritor uruguayo) hay una forma de dirigirse cariñosamente a la figura paterna, se le llama *pai-pai*, como papá, esta forma de hablar nos sugiere una costumbre de esa región. Al intentar ponerle nombre a la pieza, el autor pensó en esta idea, pues para él, Astor Piazzolla es como una figura paterna en la música. Así, para acercarse a esta forma cariñosa de decir Papá, y en alusión al homenajeado prefirió, *Pia-Piá*.

5.2 Análisis de *Pia-Piá* (Homenaje a Astor Piazzolla)

Cuadro 12.

Estructura de: <i>Pia-Piá</i> (Homenaje a Astor Piazzolla)				
Sección A Compás: 1 al 13	Sección B Compás: 14 a 31	Sección C Compás: 32 al 47	Sección D Compás: 48 al 81	Sección A'B'C' Compás: 1 al 47
Ritmo de tango, que se auxilia de La Mayor y de Fa Mayor, acentuación al primer tiempo cada 2 compases como rasgo característico	Puente y modulación por Mi mayor y La menor hasta concluir en el ámbito de Do mayor	Melodía apoyada con acordes en inversion y cuarta añadida dando un efecto percusivo	Ritmo de Milonga en Fa# menor, y final con armonía libre. Regresa a <i>Tempo primo</i> .	Reexposición de las tres primeras partes del tango rápido.

La **Sección A** consta de 13 compases, comienza en Mi menor 7 a ritmo de tango y se auxilia de La Mayor y de Fa Mayor, tratando de acentuar al primer tiempo cada dos compases, como rasgo característico.

Ejemplo 51

Hacia el compás 9, la acentuación nos señala un 3/8, y desde la segunda mitad del compás 10 aparece un tema progresivo entre compases que nos lleva al acorde primigenio, este cambio de acentos es característico en la obra de Piazzolla.

Ejemplo 52

Al entrar la **Sección B** (compases 14 a 31), volvemos a Mi menor 7, y al mismo modelo de la **Sección A**, hasta que en el compás 19, aparece un puente que nos liga con una modulación que pasa por diversos puntos entre ellos Mi mayor y La menor hasta concluir en el ámbito de Do mayor.

Ejemplo 52.

La **Sección C** (compás 32 al 47), comienza en Si menor 6+4 con la guitarra 1 en la armonía acompañante, mientras la guitarra 2, realiza una melodía apoyandose con acordes en inversion y cuarta añadida, dando un efecto percusivo, los papeles se invierten en el compás 41, concluyendo en Si menor 7+6 arpegiado, hasta el compás 47.

Ejemplo 53

A partir del compás 48, (**Sección D**) comienza un Tango lento, donde destacan al comienzo de esta parte, las percusiones en ambas guitarras, y el ritmo lento de Milonga. Al final un diálogo entre las dos guitarras nos prepara para el retorno al *Da Capo*.

Ejemplo 54

Lento y dramático ♩ = 92

48

mf

3

mp

tambora

gliss + golpe

3

Posteriormente, y para concluir, aparecen las secciones A-B y C de nuevo.

6. EL SILFO (Homenaje a Paul Drescher) **—para orquesta de guitarras—**

6.1 Creación de *El Silfo*

Un Silfo es una criatura mitológica, un hado del viento, del aire. El objetivo de la obra es crear un motivo *ostinato* de pocas notas al estilo minimalista, que permanece en toda la obra, acompañado de un contrapunto que a veces compite con el *ostinato*, se transforma paulatinamente, con nuevos significados. Esta forma de componer es muy empleada por los compositores minimalistas del siglo XX y XXI.

La idea o motivo, le surgió al compositor, caminando por las calles de la ciudad de México, un día en que hacía mucho viento, de ahí viene el nombre de *El Silfo*, pues resume el espíritu del viento que trata de evocar. Esta pieza se estrenó con la Orquesta de guitarras de la Escuela Nacional de Música (a quien está dedicada) en la Sala Julián Carrillo de Radio Universidad Nacional (Radio UNAM) el 18 de Mayo de 2009, dirigida por el propio compositor.

6.2 Análisis de *el Silfo*

Cuadro estructural de: <i>el Silfo (Homenaje a Paul Dresher)</i>			
Periodos cíclicos	COMPÁS	ELEMENTOS ARMÓNICOS	COMENTARIOS
Intro.	10.5	Aparece la célula motívica <i>Tema A</i> de tonalidad ambigua e indefinida	<i>Tema A</i> en 4/4 (10), y un compás en 2/4
A	10.5	Acorde de <i>Bb mayor</i> con séptima mayor, en las voces extremas 4ª. <i>Aum</i>	
B	13	Aparece un <i>ostinato</i> en los graves que se convertirá en un nuevo motivo en Sol mixolidio.	
C	17.5	Melodía en guitarra 1, y creación de texturas contrastantes hacia el final	<i>Ostinato</i> repartido entre las guitarras 3 y 4
D	13	Nuevamente aparecen los contrastes rítmicos mezclando todos los elementos expuestos, en donde prevalece el acorde de Am	Destaca el recurso de textura en dieciseisavos de la guitarra 1 con un discurso propio.
E	15	Contraste de <i>pizzicatos</i> y aparición de <i>gissandi</i> como medio de contraste	
F	7.5	Continuación de la parte pasada agregándole intensidad.	
G	8	Inclusión de ritmos en Sol menor, y efectos percusivos en todas las voces.	Crescendo dinámico
H	8.5	Nuevo elemento rítmico melódico en G.2 en Sol (sin tercera)	Crescendo aún más intenso a acorde de Mi 7, 8+9
I	12	Nuevo motivo que apunta a Do Mayor 7,	que se desvanece para convertirse en un motivo grave en G.2
J	12	Desarrollo del tema de Dresher tomado de <i>Dark Blue circumstance</i> ,	Inmediata aparición de otro tema que liga a esta parte con la coda.
K	11	Nuevo motivo en arpeggio de <i>Do Mayor 7M</i> , que modula hasta <i>La Mayor 9y 4aum</i> .	Parte más rápida y <i>Crescendo</i> de todas las voces
L	11	Final estrepitoso con G.1 perdiéndose, G.2 da el <i>ostinato</i> principal, mientras G3 y G4 repiten temas de la sección K	Coda, donde se vuelve a imponer el primer <i>ostinato</i> , y aparece al final como un <i>guiño</i> , un motivo que hace G.2.

El discurso sonoro surge de la repetición de una célula motívica, elemento que se modifica y desarrolla en periodos cíclicos minimalistas. Esta forma de composición usualmente maneja motivos de pocas notas, y los desarrolla hasta crear un efecto que bien podríamos definir como hipnótico. La pieza tiene influencia de los compositores Paul Dresher, Wim Mertens, y Philip Glass. Es un homenaje al compositor estadounidense Paul Dresher, e incluso, tiene una cita textual en cuatro compases de su obra *Dark Blue Circunstance*, para guitarra eléctrica sola y medios electrónicos (en el Periodo J, compases 116-119). La obra inicia en el ámbito de Bb locrio, aunque pasa por ciertas regiones modales y tonales concluye en Bb locrio.

El Silfo crea un efecto de acumulación instrumental, está escrita a cuatro partes, con *divisi* a 8 partes (ocasionalmente). Comienza con la Introducción donde aparece la primera célula motívica en *ostinato* (guitarra 4) escrita en corcheas (Bb, C, E, F, enumerándolas sería:1234), en forma acumulativa van apareciendo las diferentes guitarras durante los primeros 10 compases.

Ejemplo 55

The musical score for Example 55 consists of four staves, each labeled 'Guitar 1' through 'Guitar 4'. All staves are in the key of Bb and 4/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. Guitars 1, 2, and 3 have rests in all four measures. Guitar 4 is marked 'solo' and plays a rhythmic pattern of eighth notes: Bb, C, E, F, Bb, C, E, F, Bb, C, E, F, Bb, C, E, F. The dynamics are marked 'mp' and 'sempre campanella'.

Luego, y como una brisa (en la anacrusa del compás 9 y 10), aparece la guitarra 3 con dieciseisavos y tres notas del *ostinato* en diferente orden (E, F, E, Bb, - 3431), en el compás 10, se sustituye el Si bemol con la nota Do (E, F, E, C - 3432).

En el Periodo A predomina la célula motívica 1, que puede interpretarse como el acorde de Bb mayor11/7M, aunque la nota Mi en las voces extremas crea un contraste de 4ª aumentada (compás 14, guitarras 1 y 3). La guitarra 2 tiene el motivo 1 variado (4312), es decir, F, E, Bb, C. Hay una escala de *Fa jónico* (compases 12-14 y 16-21), desde un *Fa índice 4* (4ª cuerda) hasta un Mi grave índice 3 (sexta cuerda al aire en la guitarra), el cual conduce al modo Frigio, pero al ser un motivo de 4 notas se da una ambigüedad modal.

A partir del Periodo B, en la guitarra 4, surge un motivo rítmico-melódico con notas graves, el cual aparece intermitentemente en toda la pieza. Este motivo de un compás de duración nos sugiere Do mixolidio y Si bemol lidio en segunda inversión. En el Periodo C dialogan las guitarras 1, 2 y 4, mientras la guitarra 3 mantiene el *ostinato*. El Periodo D reúne elementos contrastantes y juega con el efecto de 2, 3 y 4 notas en un tiempo. En el Periodo E se mezclan varios efectos, y se introducen los primeros *glissandi*, mismos que el Periodo F explota. El Periodo G es un divertimento rítmico donde las guitarras juegan con ritmos populares sin perder el *ostinato*, De nuevo aparece el motivo modificado, algunas veces por aumentación o disminución, mientras otros motivos aparecen y desaparecen. En el Periodo H se encuentra un *crescendo* tumultuoso hacia el acorde de Mi Mayor 7+8 y 9.

El Periodo I presenta el motivo de una obra de Paul Drescher, que desarrolla el Periodo J, al tiempo que en los últimos compases aparece un tema original que nos liga con la Coda, parte significativa que contrasta con las secciones anteriores por su pulso más rápido, comienza en el Periodo K que propiamente es un desarrollo de arpeggios progresivos que nos llevan a un acorde de La Mayor9 con 4 aumentada. Por último, el Periodo L, rescata el tema inicial y lo culmina muy diminutamente con un melisma que realiza la guitarra dos.

7. A TARDE CAI —para guitarra y salterio— (Homenaje a Erick Satie)

7.1 Creación de *A tarde cai*

La Tarde cae (*A Tarde cai*, en Portugués) es el título de una pieza original para Salterio y Guitarra que escribió el autor a mediados de 2007. Trata de emular el inicio de las *gimnopedias 1* y 2 de Erick Satie, compositor francés de principios del siglo XX, y por eso la pieza está dedicada a este compositor. La creación de la obra inició durante la mañana de un día de junio de 2007, mientras el autor permanecía en un aula de una Escuela casi desierta. Mientras escribía la música el día se iba perdiendo y poco a poco caía la tarde, de ahí el título, en portugués, porque era de lo que el autor sabía, lo más parecido al francés.

7.2 Análisis de *A Tarde cai*

La idea de *A Tarde cai* fue crear una melodía sencilla y transparente que canta el salterio, mientras la guitarra hace un acompañamiento en *ostinato*. La obra comienza en Mi menor natural con el *ostinato* en Mi menor 7 y Si menor 6, hasta que el salterio entra en la anacrusa al quinto compás en la tonalidad de Re mayor, por el Fa y Do sostenidos, sugiriendo una bitonalidad, esta primera parte es la **Sección A** (compases 1 del 14).

La primera frase del salterio es anacrúsica, dura prácticamente dos compases y, aunque encerrada entre pentagramas, claramente busca escaparse de lo metronómico mediante las síncopas.

Ejemplo 56

The image shows a musical score for guitar and harpsichord (salterio). It consists of two staves. The top staff is for the harpsichord, and the bottom staff is for the guitar. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The harpsichord part begins with a four-measure rest, followed by a melodic line starting in the fifth measure. The guitar part provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of chords and eighth notes. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Los compases 13 y 14 son un puente que lleva a la región de subdominante, la guitarra se mueve cromáticamente, mientras que el salterio parece irse al ámbito de Mi mayor 7 (dominante de La), para conducirnos a un La menor en la guitarra con la misma idea de *ostinato*.

Ejemplo 57

En la anacrusa del compás 17, el Salterio, canta la melodía, olvidando lo sencillo del principio y comienza a crecer en un apasionado despliegue de dieciseisavos, llega a la nota Sol# sobreagudo (con ello abarca casi todo el rango sonoro del instrumento), y finaliza con un remate hacia la nota de Fa # índice 4 (compás 20). Después de pasar por el ámbito de Mi Mayor (compás 19) el *ostinato* se presenta nuevamente en Re Mayor 7M, en primera inversión y posteriormente va a su cuarto grado, Sol Mayor 7M. Estos acordes retoman el *ostinato* pendular en la guitarra.

Ejemplo 58

La frase que se forma en la segunda parte del compás 20 (Motivo B) junto con lo que sigue, se repetirá en los siguientes compases. La frase está constituida de dos motivos

subsecuentes en los compases 25 y 28, después viene un puente (compases 31-32) que retoma el inicio de la bitonalidad presente a partir del compás 33. La guitarra le responde al salterio y se dirige hacia el *ostinato* inicial, auxiliado en gran parte por el acorde de Re menor 7 en primera inversión como se observa en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 59

Musical score for Example 59, measures 28-32. The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 28 starts with a treble staff containing a melodic line with eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 29-32 show a continuation of the melodic line in the treble staff and a more complex rhythmic accompaniment in the bass staff, including some chords and rests.

Ahora, como en el principio de la obra, el salterio presenta su melodía variada, mientras que la guitarra hace variaciones rítmicas, con el acompañamiento *ostinato*, incorporando notas recargadas, armónicos etcétera. Esto sucede del compás 34 al 40. Aquí se produce un pequeño clímax. Por lo pronto, la guitarra canta una melodía que va al ámbito de Mi Mayor por movimiento cromático en el bajo.

Ejemplo 60

Musical score for Example 60, measures 40-44. The score is written for two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 40 starts with a treble staff containing a melodic line with eighth notes and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 41-44 show a continuation of the melodic line in the treble staff and a more complex rhythmic accompaniment in the bass staff, including some chords and rests.

Por último, en el compás 51 aparece la coda que nos lleva al quinto grado de Mi menor, es decir Si menor, que se presenta con los armónicos de la guitarra, mientras la melodía del salterio se encuentra en un momento melódico ascendente, lo que nos lleva al motivo B, apenas sugerido por la guitarra, desde la anacrusa al penúltimo compás. Al final, como remate, entran juntos: el

salterio percutiendo sobre sus cuerdas, y simultáneamente, la guitarra toca un acorde de armónicos naturales por cuartas.

Ejemplo 61

The image shows a musical score for two instruments: a harp and a guitar. The score is written on two staves, both in treble clef and with a key signature of one sharp (F#). The harp part (top staff) begins at measure 52 and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The guitar part (bottom staff) starts with a piano (*p*) dynamic and plays a series of chords and arpeggiated figures. At the end of the piece, there is a specific notation for natural harmonics on the guitar strings, indicated by 'x' marks on the strings and a curved line above them.

8. CONCLUSIONES

La grabación de mis propias obras así como la redacción de sus respectivas notas al programa, me han ayudado a poner en orden las ideas musicales de las piezas involucradas e incluso me ha traído a la memoria las vivencias y motivos que las originaron. El proceso creativo me ha ayudado a definir la escritura musical y me ha mostrado el camino en el desarrollo y orden de un proyecto de esta magnitud.

Considero que en una grabación de este tipo, se le da al intérprete la oportunidad de mostrar no solo su desarrollo técnico y habilidad, sino, y quizás mas importante, su mundo interior a través de la perpetuación de un momento de su vida, cada interpretación resulta diferente y el eco en los demás tiene que ver con la vivencia reflejada en cada momento de la música. Es por esto que la vida interior del intérprete, su estrés o calma, su sorpresa o aburrimiento por la vida, sus expectativas vivas o en deterioro se transparentarán de alguna manera en este tipo de obras.

Viene a colación lo que los maestros del Zen oriental consideran acerca del Arte de tiro con arco. Personalmente, creo que nosotros como músicos somos los arqueros; el arco y la flecha: los instrumentos; y el blanco: los espectadores, uno mismo, o alguien que escucha. En ese sentido cito la reflexión de Eugen Herrigel tomado de su libro *El Zen en el Arte del Tiro con Arco*.

Me temo [...] que ya no comprendo nada; hasta lo más sencillo se me vuelve confuso. ¿Soy yo quien estira el arco, o es el arco que me atrae al estado de máxima tensión?, ¿soy yo quien da en el blanco, o es el blanco que acierta en mí?, ¿El 'Ello' es espiritual, visto con los ojos del cuerpo, o corporal, visto con los del espíritu?, ¿Es ambas cosas o ninguna? Todo eso: El arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que ya no me es posible separar nada. Y hasta el deseo de separar ha desaparecido. Porque, apenas tomo el arco y disparo, todo se vuelve tan claro, tan unívoco y tan ridículamente simple[...].

9. BIBLIOGRAFÍA

- CARLEVARO, Abel**, 1966, *Serie Didáctica para guitarra*, Cuadernos 1 a 4. Editorial Barry. Buenos Aires Argentina.
- CARLEVARO, Abel**, 1992, *Microestudios*, Editorial Max Esching.
- Diccionario Harvard de Música**. Randel, Don Michael; (Ed.) 1997. España, Alianza Editorial.
- HARRISON, Sidney**, 1981, *Como apreciar la música*, EDAF, Madrid, España.
- HERNANDEZ, Isabelle**, 2000, *Leo Brouwer*, Editora Musical de Cuba, La Habana Cuba.
- HODIER, André**. 1988. *Como conocer las formas de la Música*, Editorial EDAF, Madrid, España.
- PERSICHETTI, Vincent**, 1961. *Armonía del Siglo XX*, Editorial Real Musical, Madrid, España.
- MORAIS, Allan**, (Ed.) 2009. *Viva Vila! Homenagem ao maestro e compositor Villa-Lobos*, Clan Design, Rio de Janeiro.

10. APÉNDICE

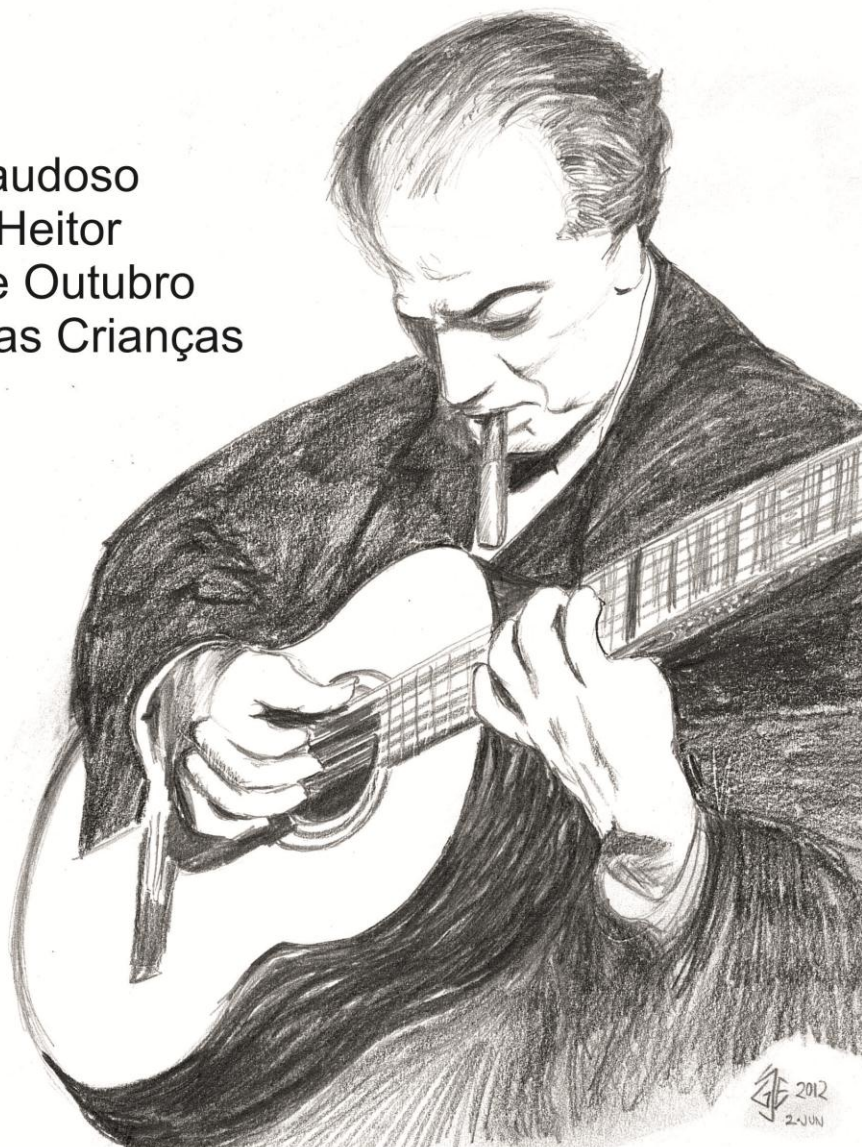
10.1 Ficha Técnica

<i>Apéndice 1: Ficha técnica de "Mañana sin zapatos" Grabación de Música Inédita Mexicana para guitarra de: Guillermo Soriano Escamilla</i>				
PISTA	NOMBRE DE LA PIEZA	DURACIÓN	DOTACIÓN	INTÉRPRETES
Track 1	VILLA-LOBIANA <i>I. Preludio Saudoso</i>	01:50	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 2	VILLA-LOBIANA <i>II. Baião pra Heitor</i>	04:00	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 3	VILLA-LOBIANA <i>III. Gavota de outubro</i>	05:38	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 4	VILLA-LOBIANA <i>IV. Ponteio das crianças</i>	05:49	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 5	MAÑANA SIN ZAPATOS	04:23	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 6	ESTUDIO POTOSINO 1 <i>(Huichihuayan)</i>	02:50	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 7	ESTUDIO POTOSINO 2 <i>(el Nacimiento)</i>	03:19	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 8	MICROESTUDIO X+1 <i>(Homenaje a Abel Carlevaro)</i>	02:16	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 9	MICROESTUDIO X-2 <i>(Homenaje a Leo Brouwer)</i>	02:40	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 10	PRELUDIO ACECHANTE 1 <i>(Hay que ser simpático)</i>	01:39	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 11	PRELUDIO ACECHANTE 2 <i>(Hay que tener paciencia)</i>	02:25	<i>Guitarra sola</i>	<i>Guillermo Soriano</i>
Track 12	PIA-PIÁ	04:46	<i>Dúo de guitarras</i>	<i>Edgar Mario Luna, y Guillermo Soriano</i>
Track 13	EL SILFO	06:44	<i>Ensamble de guitarras</i>	<i>Jorge Virrueta, Jordán Pizano, Gerardo Cervantes, Roberto Jarillo, Eduardo Velazquez, Guillermo Soriano.</i>
Track 14	A TARDE CAI	03:11	<i>Guitarra y salterio</i>	<i>Atlas D. Zaldivar, y Guillermo Soriano</i>
		Tiempo Total:51:35		
<i>Música Mexicana para guitarra solista y en música de cámara. (P)&© 2012, Guillermo Soriano Escamilla, derechos reservados. Hecho en México.</i>				

VILLA-LOBIANA

para Guitarra sola

- I. Preludio Saudoso
- II. Baião pra Heitor
- III. Gavota de Outubro
- IV. Ponteio das Crianças



por
Guillermo Soriano

©Alebrije 2012
Derechos Reservados, GSE

VILLA-LOBIANA

A Maria Elena Hurtado in memoriam

Guillermo Soriano
(20-Mar-2010 Agosto-2010)

1. Preludio Saudoso

Andantino Trágico $\text{♩} = 90$

sexta en D

mf *con dolor* *dim.* *mp*

XII XIX

4 *rit.* *mf*

7 *f*

cantabile

17 *mp* *mf* *mp simile*

nostálgico

29 *cediendo* *mp* *rall.* *mf* *attaca al baixo*

2. Baião pra Heitor

Tempo de Baião ♩ = 200

sexta en D

Attaca *mf*

4

8

12

16

20

24

28

Baião pra Heitor

32

Musical staff 32-34: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 32 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 33 and 34 continue with eighth and quarter notes in both hands.

35

Musical staff 35-38: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 35 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 36-38 continue with eighth and quarter notes. A dynamic marking *p* is present at the start of measure 36.

39

Musical staff 39-41: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 39 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 40-41 continue with eighth and quarter notes. A dynamic marking *f* is present at the start of measure 40.

42

Musical staff 42-45: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 42 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 43-45 continue with eighth and quarter notes. A dynamic marking *ff* is present at the start of measure 43. Fingering numbers 1 and 2 are shown above notes in measures 44 and 45.

46

Musical staff 46-49: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 46 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 47-49 continue with eighth and quarter notes. A dynamic marking *mf* is present at the start of measure 46. Fingering numbers 1 and 2 are shown above notes in measure 47. The Roman numeral XII is written above measures 48 and 49.

50

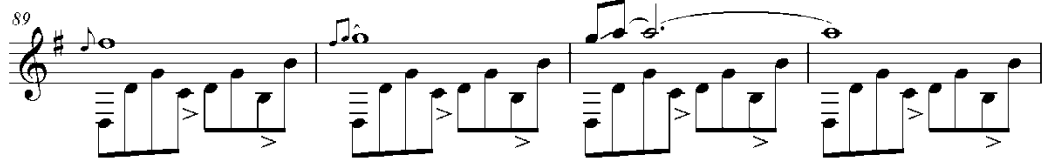
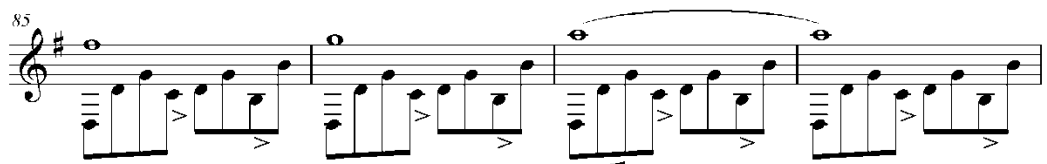
Musical staff 50-53: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 50 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 51-53 continue with eighth and quarter notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6 are shown above notes in measure 50. A circled number 3 is shown above a note in measure 53.

54

Musical staff 54-57: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 54 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 55-57 continue with eighth and quarter notes.

58

Musical staff 58-61: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 58 starts with a half rest on the treble line and a dotted quarter note on the bass line. Measures 59-61 continue with eighth and quarter notes. Fingering numbers 1, 2, 3, 4 are shown above notes in measure 58.



Baião pra Heitor

93

99

104

108 *marcato*

113

mp *mf*

117

mf

121

125

mf *mp* *ff*

a Karla Yohemy

3. Gavota de outubro

Allegreto moderato $\text{♩} = 120$ *sempre cantabile*

Guitarra
6ta. en E
(9 de octubre)

mf *f*

5 *mp* *f* *rit.*

9 *a tempo* *mp* *mf* *molto rubato*

13 *rit.*

17 *a tempo* *mf* *rit.* XII VII

21 *loco*

25 *marcato* *f* *mp*

29 *mf*

Gavota de outubro

2

33 *mp* *rit.* *tra loco* VII XII VII

38 *mp*

42 *rall.*

46

50 IV XII VII

54

59 *p* *mf* *f* *rit.*

62 *a tempo* *mp* *mf*

66 *rit.*

Gavota de outubro

3^{ra}

70 *a tempo* *rit.* XII¹ XII² VII³ XII *loco*

74

78 *gliss.* *gliss.* 1 2 3

82

86 *yema* *pp*

90 *mf* *p*

94 *marcato* *f*

98 *gliss.* 1. 2. 1.

102 *f* *morendo* *Arm.* *mp*

molto rallentando

Terminada el 20 de octubre

4. Ponteio das crianças

Allegro con fuoco ♩ = 123

f p i m p i m p a

simile

a tempo

ff accel. mf

1. 2.

Villa-lobiana

Musical score for Villa-Lobos' Villa-Lobiana, measures 32-64. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp*, *p*, *f*, *mf*, and *p*. There are several accents (>) and a double bar line with repeat dots at measure 36. The piece concludes with a fermata at the end of measure 64.

64 *mf*

68 *f*

71 *mp cresc.* *eco*

75 *mf*

79 *f* 3 3

83

87

91

Villa-lobiana

127



Musical staff 127-130: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a continuous eighth-note pattern with a steady eighth-note bass line. The melody consists of eighth notes, some beamed in pairs, with occasional accents.

131



Musical staff 131-134: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents.

135



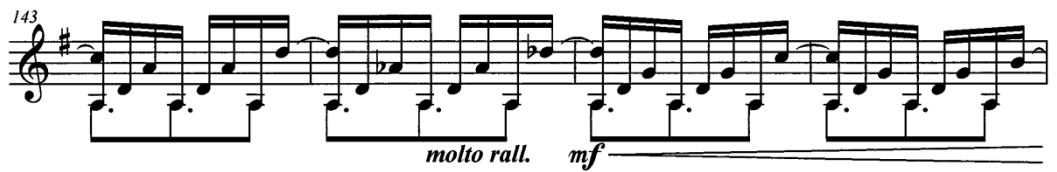
Musical staff 135-138: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents.

139



Musical staff 139-142: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents.

143



Musical staff 143-146: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents. The staff ends with the dynamic marking *molto rall.* *mf*.

147



Musical staff 147-150: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents.

151



Musical staff 151-154: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff continues the eighth-note pattern. The melody includes some chromatic movement and accents. The staff ends with the dynamic marking *f* and the text *Terminado en Noviembre de 2009*.

* Trabajo comisionado por Rodrigo Lara



MAÑANA SIN ZAPATOS

para guitarra sola



Por Guillermo Soriano

Derechos reservados
México 2012

a Santa Cecilia
Mañana sin zapatos

(Homenaje a Roland Dycens)

Guillermo Soriano
1998

Allegreto Rítmico ♩ = 150

Guitarra
6a. en Re

The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes triplets and accents. The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a 'poco accel.' marking. The fourth staff starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a 'rit.' marking, then returns to 'a tempo'. The fifth and sixth staves continue the piece with various dynamics and accents. The seventh staff includes an 'Am VII' chord marking.

29

rit.

Musical staff 29-32: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. A 'rit.' marking is placed below the staff at the end of the phrase.

Tempo Primo ♩ = 150

33

(distorsionar la nota)

Musical staff 33-36: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A marking '(distorsionar la nota)' is placed above the staff. The staff ends with a fermata over a whole note.

37

mp *f* *mf*

Musical staff 37-40: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings *mp*, *f*, and *mf* are placed below the staff. The staff ends with a fermata over a whole note.

41

Musical staff 41-44: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a fermata over a whole note.

45

f

Musical staff 45-48: Treble clef, key signature of two sharps, 4/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking *f* is placed below the staff. The staff ends with a fermata over a whole note.

Più mosso ♩ = 160

49

Musical staff 49-53: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a fermata over a whole note.

54

Musical staff 54-59: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a fermata over a whole note.

60

Musical staff 60-64: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The staff ends with a fermata over a whole note.

poco a poco rall.

Lento e appassionato $\text{♩} = 120$

66 *mf* *molto espressivo e rubato* *rit.* *p.* *rall.* XII XIV

Piú mosso $\text{♩} = 165$

69 *p.* *un poco apresurado* *p.*

72 *cresc.* *f* *dim.*

Tempo Primo $\text{♩} = 150$

76 *con grazia*

80

84

88 *rit.* *p.*

92 *ff*

95 *mf*

98 *f*

101

103 *Più mosso* ♩ = 165

106

110 *poco accel.*

113 *como un Forró* ♩ = 200

116

119

122

125

127

130

133

2 0 3 0 0 0 0

f *dim.* *mp*

poco a poco rall.

135

Lento con saudade ♩ = 100

strigendo *rall.* *f*

138

pp *misterioso* *molto rallentando* *ff* *sub.*

Estudios Potosinos

para Guitarra sola



por
Guillermo Soriano

©Alebrije 2012
Derechos Reservados, GSE

a Rogel del Rosal
ESTUDIOS POTOSINOS

I.- Huichihuayán

(para los ligados dobles)

Guillermo Soriano E.
(2008)

Allegro Vivo ♩ = 215

mf

(En la reexposición sube al
Tpo. primo poco a poco)

mp *Cresc.*

f

p *f*

f

f

f

30

34

37 cuerda razg.

molto rallentado

Moderato $\text{♩} = 50$

40

42

44

46 *rall. poco a poco* Da Capo a signo y Coda CODA Rall.

48 *Cresc.* *sfz* *rit.* *sf*

ArmXII

52 *RALL.* *percutir sobre la tapa, golpes rápidos*

* Huichihuayán : Población de la Huasteca, en San Luis Potosí, México.

2.- El Nacimiento de Estudios Potosinos

Guillermo Soriano E.

Lento y reflexivo $\text{♩} = 70$

mf
siempre dejar sonando

simile

mp
gliss.

A B C

8va

IV VII XII VII

2.- El Nacimiento

2

30 *rall.* *mf* **D** *tempo primo*

33

36

39 *rit.*

42 *rall.* *tempo primo* VII XII VII V

45

48 VII

50 *mf* *rall.* XII VII XII VII V *sfz*

microestudios
para Guitarra sola



©Alebrije 2012, Derechos Reservados, GSE

de
Guillermo
Soriano

GF
2004

Microestudios

X-1

Homenaje a Abel Carlevaro

Guillermo Soriano
(2009)

Andante $\text{♩} = 90$

Guitarra

mf

7

13

Arm. XIX

21

1. 2.

mp *f*

25

simile

29

rit. *a tempo*

34

rit.

42

rit. *8va*

Molto Rall.

a Steven Spielberg

X-2

Homenaje a Leo Brouwer

Guillermo Soriano
Julio 2008 y Julio 2009

Guitarra

Allegro épico $\text{♩} = 100$

4 3 4 1 3 0 0

1 3 4 1 4 3 0 2 4 2

5 1 4 0

9 *mf*

13

17

21

25 1. *rit.* *accel.* *a tempo* 2.

30 *ff*

34

Microestudio X+2

2

38

42

47 *rit.* *ad libitum*

51 *a tempo*

56

60

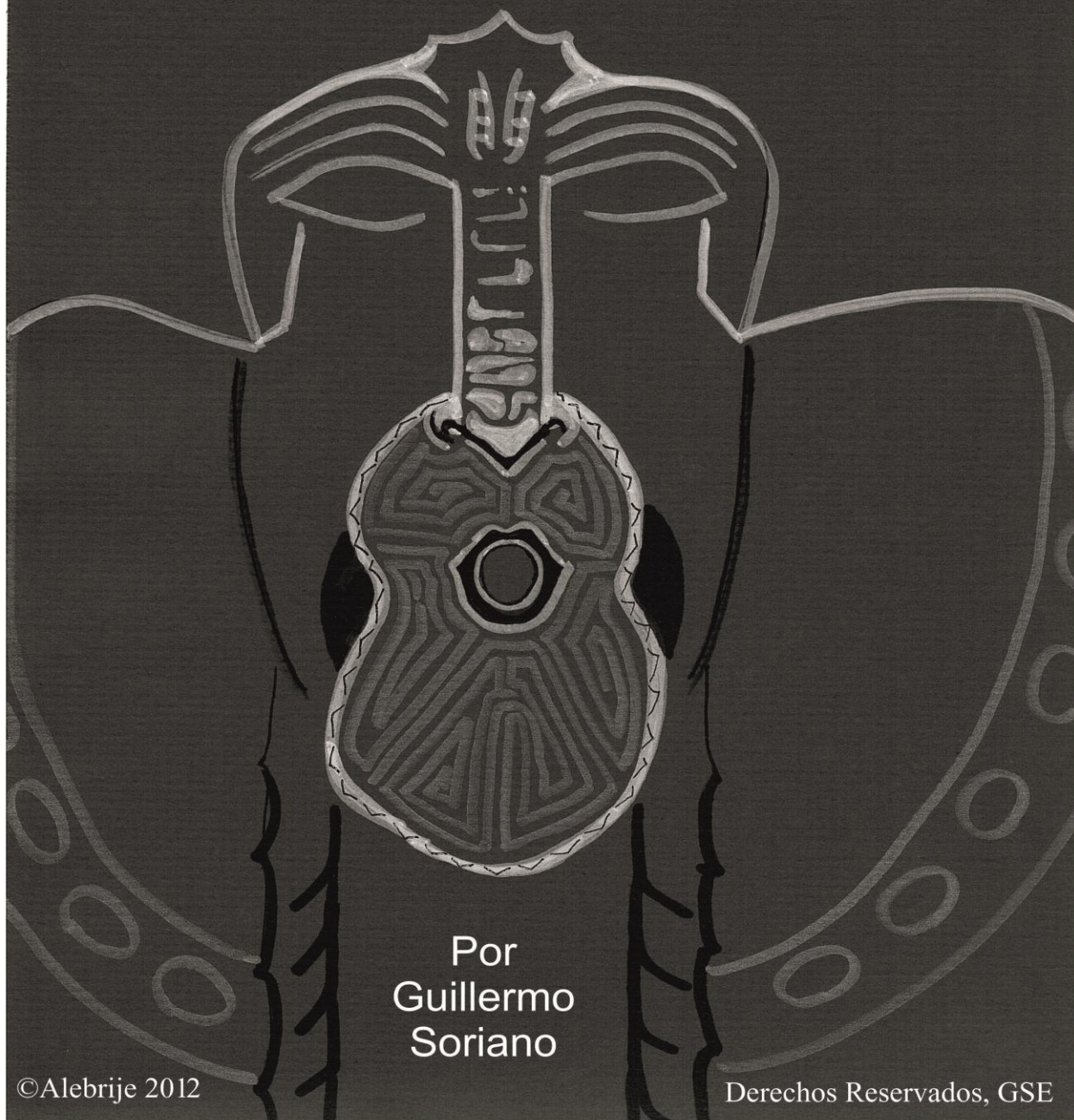
64

68 *piú mosso*

72 *a tempo*

PRELUDIOS ACECHANTES

para Guitarra sola



Por
Guillermo
Soriano

©Alebrije 2012

Derechos Reservados, GSE

A un ángel

Preludio acechante 1

Guillermo Soriano (Julio de 2004)

(...hay que ser simpático)

Larghetto ♩ = 90

Guitarra sola

mf

mf

1

2

3

16

D.S. al Coda

Coda

Rall.

Al maestro Fernando Cruz Vázquez

Preludio acechante 2

Guillermo Soriano (Junio de 2004)

(...hay que tener paciencia)

Andante con Saudade $\text{♩} = 100$

6ta. in D

mf 4

C1

3 1 0 4 2 3 4 1 4-4 1

5

CVI CIV CII

8

12

16

20 *p* *mf* *rit.*

24 *f*

28

31 Lírico

con saudade

35

39 gliss.

43 a tempo *p* *Cresc. y Rall...* *mf*

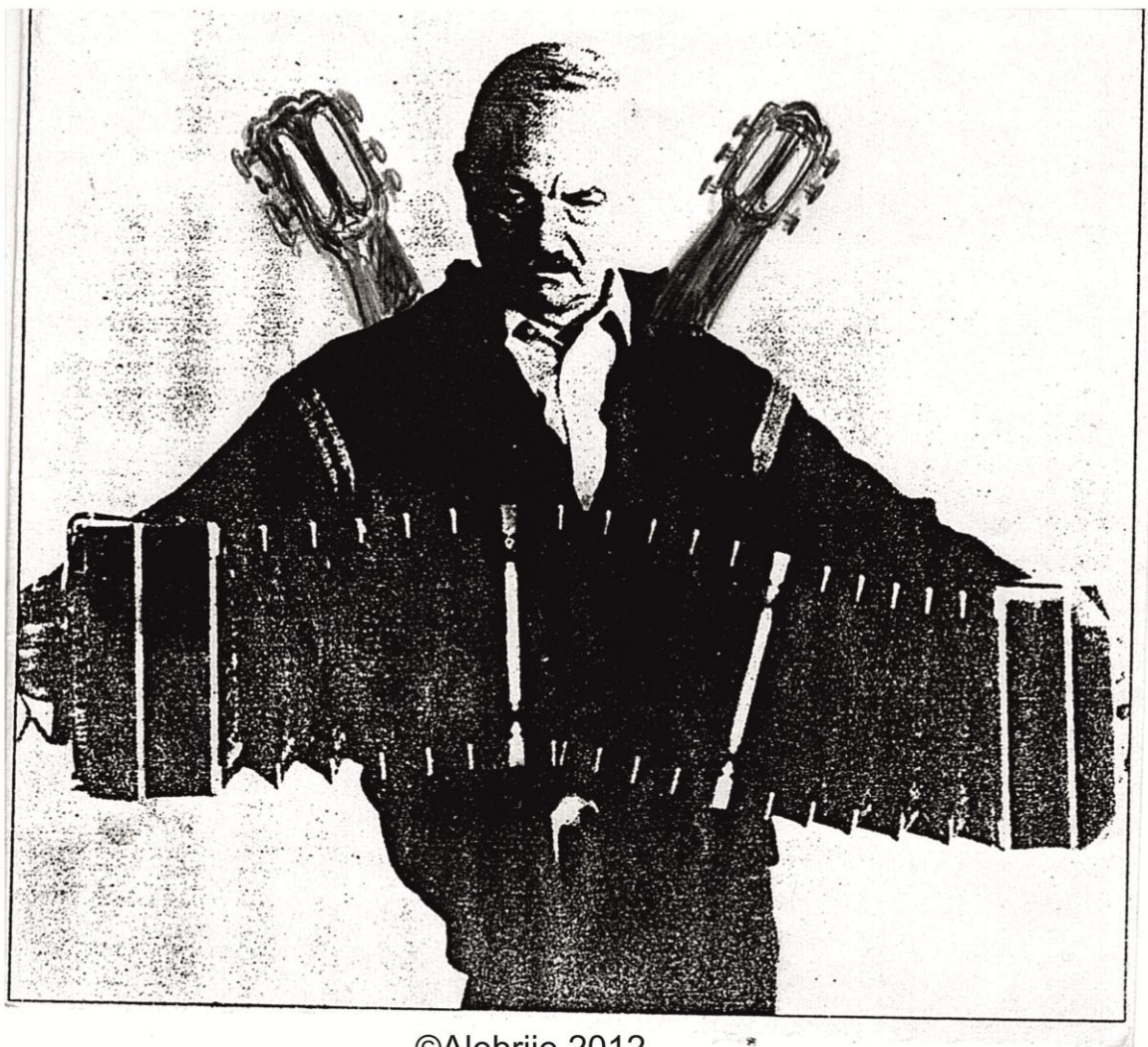
47

51 Coda

54 *rall...* Arm. XIX

Pia-Piá

Homenaje Luctuoso a Astor Piazzolla
para dos guitarras



©Alebrije 2012
Derechos Reservados, GSE

A Pantaleón

Pia-Piá

Tango para dos guitarras

Guillermo Soriano
(1998)

Allegro con fuoco ♩ = 160

Guitarra 1

Guitarra 2

f

f

④

⑥

5

mp

mf ————— *f*

13

rit.

ff

rit.

A tempo

A tempo

mp

f

17 *f* *ff*

21

24

28

32

p. 8va

36

loco

39

f
mf

44

ff *Rallentando*
ff *Rallentando* **FIN**

Lento y dramático ♩ = 92

Musical score for measures 48-52. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is 'Lento y dramático' with a metronome marking of ♩ = 92. The score consists of two staves. The upper staff is for the melodic line, and the lower staff is for the accompaniment. Measure 48 starts with a *mf* dynamic. Measure 49 features a triplet in the bass line. Measure 50 includes a *mp* dynamic marking and a 'tambora' effect indicated by 'x' marks. Measure 51 has another triplet in the bass line. Measure 52 ends with a 'gliss + golpe' effect. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 53-56. The piece continues in G major and 3/4 time. The upper staff features a melodic line with a *mf* dynamic. The lower staff has a triplet in measure 53 and another in measure 55. A 'Tambora' effect is marked in measure 54 with 'x' marks. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 57-61. The piece continues in G major and 3/4 time. The upper staff has a melodic line with a *f* dynamic. The lower staff has a triplet in measure 57 and another in measure 60. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 62-65. The piece continues in G major and 3/4 time. The upper staff has a melodic line with a *ff* dynamic. The lower staff has a triplet in measure 62 and another in measure 64. The key signature has one sharp (F#).

66 *ff*

System 1: Measures 66-69. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 66 starts with a dynamic marking of *ff*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes, some beamed together. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

70 3

System 2: Measures 70-73. Measure 72 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with a '3' above the notes. The bass line continues with eighth notes.

74

System 3: Measures 74-77. The music continues with similar rhythmic complexity. Measure 77 ends with a double bar line and a repeat sign.

78 *rit.* *p* *ff* D.C. al Fin. atacca

System 4: Measures 78-81. Measure 78 starts with a dynamic marking of *p*. Measure 79 has a *rit.* marking. Measure 80 has a *p* marking. Measure 81 ends with a double bar line, a repeat sign, and a dynamic marking of *ff*. The system concludes with the instruction "D.C. al Fin." and "attacca".

el Silfo

Música para ensamble de guitarras



por Guillermo Soriano

para la Orquesta de Guitarras de la ENM

El Silfo

(Homenaje a Paul Dresher)

Guillermo Soriano
(2009)

Moderato

Guitar 1
Moderato

Guitar 2
Moderato

Guitar 3
Moderato

Guitar 4
solo
mp *sempre campanella*

5

1
2
3
4
tutti
ff

8

1
2
3
4

El Silfo

2

12

1

2

3

4

Detailed description: This system contains measures 12 through 16. It features four staves. Staves 1 and 2 are in treble clef, while staves 3 and 4 are in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 12 starts with a diamond-shaped fingering symbol (a diamond with the number 4 inside) above the first staff. Staves 1 and 2 play a melody with eighth notes and quarter notes. Staves 3 and 4 play a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like accents (>) and slurs throughout.

17

1

2

3

4

divisi

XII

divisi

Detailed description: This system contains measures 17 through 22. It features four staves. Staves 1 and 2 are in treble clef, while staves 3 and 4 are in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 17 starts with a diamond-shaped fingering symbol (a diamond with the number 4 inside) above the first staff. In measure 20, there is a change in time signature to 3/4. Staves 1 and 2 play a melody with eighth notes and quarter notes. Staves 3 and 4 play a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like accents (>) and slurs throughout. The word "divisi" appears in the bass clef staves in measures 20 and 21, along with the Roman numeral "XII" above the staff.

23

1

2

3

4

f

Detailed description: This system contains measures 23 through 27. It features four staves. Staves 1 and 2 are in treble clef, while staves 3 and 4 are in bass clef. The music is in 2/4 time. Measure 23 starts with a circled letter "B" above the first staff. Staves 1 and 2 play a melody with eighth notes and quarter notes. Staves 3 and 4 play a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like accents (>) and slurs throughout. The dynamic marking *f* (forte) is placed below the first staff in measure 23.

28

1

2

3

4

f

Detailed description: This system contains measures 28 through 32. It features four staves. Staves 1, 2, and 3 have treble clefs, while staff 4 has a bass clef. The music is in a minor key. Staves 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Staff 3 plays a similar pattern but with some rests. Staff 4 plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning of measure 29.

33

1

2

3

4

pp sub.

ff

ff Dolce

ff

Detailed description: This system contains measures 33 through 37. It features four staves. Staves 1, 2, and 3 have treble clefs, while staff 4 has a bass clef. The music is in a minor key. Staves 1, 2, and 3 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Staff 4 is mostly silent. Dynamic markings include *pp sub.* (pianissimo) at the start of measure 33, and *ff* (fortissimo) in measures 35, 36, and 37. A *Dolce* marking is present in measure 36. A circled *ff* marking is also present in measure 35.

38

1

2

3

4

pizz.

Detailed description: This system contains measures 38 through 41. It features four staves. Staves 1, 2, and 3 have treble clefs, while staff 4 has a bass clef. The music is in a minor key. Staff 1 has a melodic line with accents and slurs. Staff 2 has a few notes with rests. Staff 3 has a few notes with rests. Staff 4 plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *pizz.* (pizzicato) is present at the beginning of measure 38.

El Silfo

4

42

1

2

3

4

Detailed description: This system contains measures 42, 43, and 44. Part 1 (treble clef) has a melodic line with slurs and accents. Part 2 (treble clef) has a rhythmic accompaniment. Part 3 (treble clef) has a steady eighth-note accompaniment. Part 4 (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment.

45

XII VII XII

ff

(4)

(4)

1

2

3

4

Detailed description: This system contains measures 45, 46, and 47. Measure 45 starts with a forte (*ff*) dynamic. Part 1 has a melodic line with a trill in measure 46 and a fermata. Part 2 has a rhythmic accompaniment with a trill in measure 46. Part 3 has a steady eighth-note accompaniment. Part 4 has a steady eighth-note accompaniment. Fingering (4) is indicated for parts 1 and 2.

48

(4)

ff

f

mf

3

3

3

3

1

2

3

4

Detailed description: This system contains measures 48, 49, and 50. Part 1 has a melodic line with accents and a trill in measure 49. Part 2 has a rhythmic accompaniment with a trill in measure 49. Part 3 has a steady eighth-note accompaniment. Part 4 has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*. Fingering (4) is indicated for parts 1 and 2. Triplet markings (3) are present in parts 2 and 4.

51

1 *pp sub.*

2 *pp sub.*

3 *pp sub.*

4 *pp sub.*

D

D

D

D

mf

f

55

1 XII VII XII

2 *f*

3 *f*

4 *f*

59

1

2

3 *muy marcado*

4 *p*

f

62

1 *pp sub.* *cresc.*

2 *pp sub.*

3 *pp sub.* 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

4

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. The first staff (1) has a dynamic marking of *pp sub.* and a *cresc.* marking. The second staff (2) has a dynamic marking of *pp sub.*. The third staff (3) has a dynamic marking of *pp sub.* and contains triplet markings (3) under each eighth note. The fourth staff (4) is mostly empty with some rests.

65

1 E

2 E pizz. senza pizz.

3 E pizz. senza pizz.

4 E pizz. senza pizz.

mf *senza pizz.*

Detailed description: This system contains measures 65, 66, 67, and 68. The first staff (1) has a boxed 'E' above the first measure. The second staff (2) has 'E pizz.' above measures 65-67 and 'senza pizz.' above measure 68. The third staff (3) has 'E pizz.' above measures 65-67 and 'senza pizz.' above measure 68. The fourth staff (4) has 'E pizz.' above measures 65-67 and 'senza pizz.' above measure 68. A dynamic marking of *mf* is at the start of the system, and another *senza pizz.* is at the end.

69

1

2 vibrato *sfz*

3

4 *ff*

Detailed description: This system contains measures 69, 70, 71, and 72. The first staff (1) is mostly empty with rests. The second staff (2) has 'vibrato' above measure 70 and '*sfz*' above measure 72. The third staff (3) has accents (^) above several notes. The fourth staff (4) has a dynamic marking of *ff* at the end of the system.

74

1 *ff*

2

3 *f*

4

Detailed description: This system contains measures 74, 75, and 76. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *ff* starting in measure 75. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *f* starting in measure 76. The third and fourth staves (both bass clefs) have a dynamic marking of *f* starting in measure 76. The music features a complex rhythmic pattern with many accents.

77

1

2

3

4

Detailed description: This system contains measures 77, 78, and 79. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp sub.* starting in measure 78. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *p* starting in measure 78. The third and fourth staves (both bass clefs) have a dynamic marking of *p* starting in measure 78. The music continues with complex rhythmic patterns and accents.

80

1 *pp sub.*

2 *p*

3 *pp sub.*

4 *p* *f*

XII V

Detailed description: This system contains measures 80, 81, and 82. The first staff (treble clef) has a dynamic marking of *pp sub.* starting in measure 81. The second staff (treble clef) has a dynamic marking of *p* starting in measure 81. The third staff (bass clef) has a dynamic marking of *pp sub.* starting in measure 81. The fourth staff (bass clef) has a dynamic marking of *p* starting in measure 81 and *f* starting in measure 82. There are also markings for XII and V in the fourth staff. The music features complex rhythmic patterns and accents.

The musical score is divided into three systems, each containing four staves labeled 1, 2, 3, and 4. The first system covers measures 84 to 87. Staff 1 has a treble clef and a key signature of one flat. Staff 2 has a bass clef. Staff 3 has a treble clef and includes accents (^) and breath marks (>) over notes. Staff 4 has a bass clef and includes a 'pizz.' marking. The second system covers measures 88 to 92. It begins with a time signature change to 2/4. Staff 1 has a treble clef and includes diamond-shaped chord symbols (G) above notes. Staff 2 has a bass clef. Staff 3 has a treble clef. Staff 4 has a bass clef. The third system covers measures 93 to 96. Staff 1 has a treble clef and includes diamond-shaped chord symbols (G) above notes. Staff 2 has a bass clef. Staff 3 has a treble clef. Staff 4 has a bass clef. The score uses various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests.

El Silfo

96

1

2

3

4

ff

pp sub.

H

H

H

H

p

99

1

2

3

4

cresc.

mf

f

102

1

2

3

4

ff

f

fff

fff

fff

fff

fff

3 1 2 4

4 3 1 3 2

El Silfo

10

107

1

2

3

4

mp

p

mf

f

mf

112

1

2

3

4

met.

f

mf

al niente

118

1

2

3

4

f

XII VII XIII XII XII

mf

ff

El Silfo

124

1

2

3

4

molto rall.

molto rall.

molto rall.

molto rall.

Vivo

Vivo

Vivo

Vivo

129

1

2

3

4

molto rall.

molto rall.

molto rall.

molto rall.

Vivo

Vivo

Vivo

Vivo

132

1

2

3

4

molto rall.

molto rall.

molto rall.

molto rall.

Vivo

Vivo

Vivo

Vivo

El Silfo

12

135

1 2 3 4

Musical score for measures 135-136. The score is for a four-part ensemble (1-4). Measure 135 features a melodic line in part 1 with eighth-note patterns. Measure 136 continues the melodic development in all parts, with accents and slurs.

137

1 2 3 4

Musical score for measures 137-139. Measure 137 begins with a forte (*f*) dynamic. Measure 138 continues the melodic lines. Measure 139 features a fortissimo (*sfz*) dynamic marking. The score includes various articulations like accents and slurs.

140

1 2 3 4

Musical score for measures 140-142. Measure 140 features a melodic line in part 1 with a triangle symbol above it. Measure 141 shows parts 2, 3, and 4 with rests. Measure 142 features a piano (*ff*) dynamic marking and a pizzicato (*pizz.*) instruction in part 3.

143

1 *rit.* *ppp*

2 *rall.*

3 *rall.* *8va* *p*

4 *rall.*

Detailed description: This system contains measures 143, 144, and 145. It features four staves. Staff 1 has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *rit.* marking and a *ppp* dynamic. The music consists of a continuous sixteenth-note pattern. Staff 2 has a treble clef and contains a *rall.* marking. Staff 3 has a treble clef and contains a *rall.* marking, an *8va* marking above a note, and a *p* dynamic. Staff 4 has a bass clef and contains a *rall.* marking.

146

1 *f* *molto rall.* *8va* *uña/cuerda*

2 *molto rall.* *uña/cuerda* *p.*

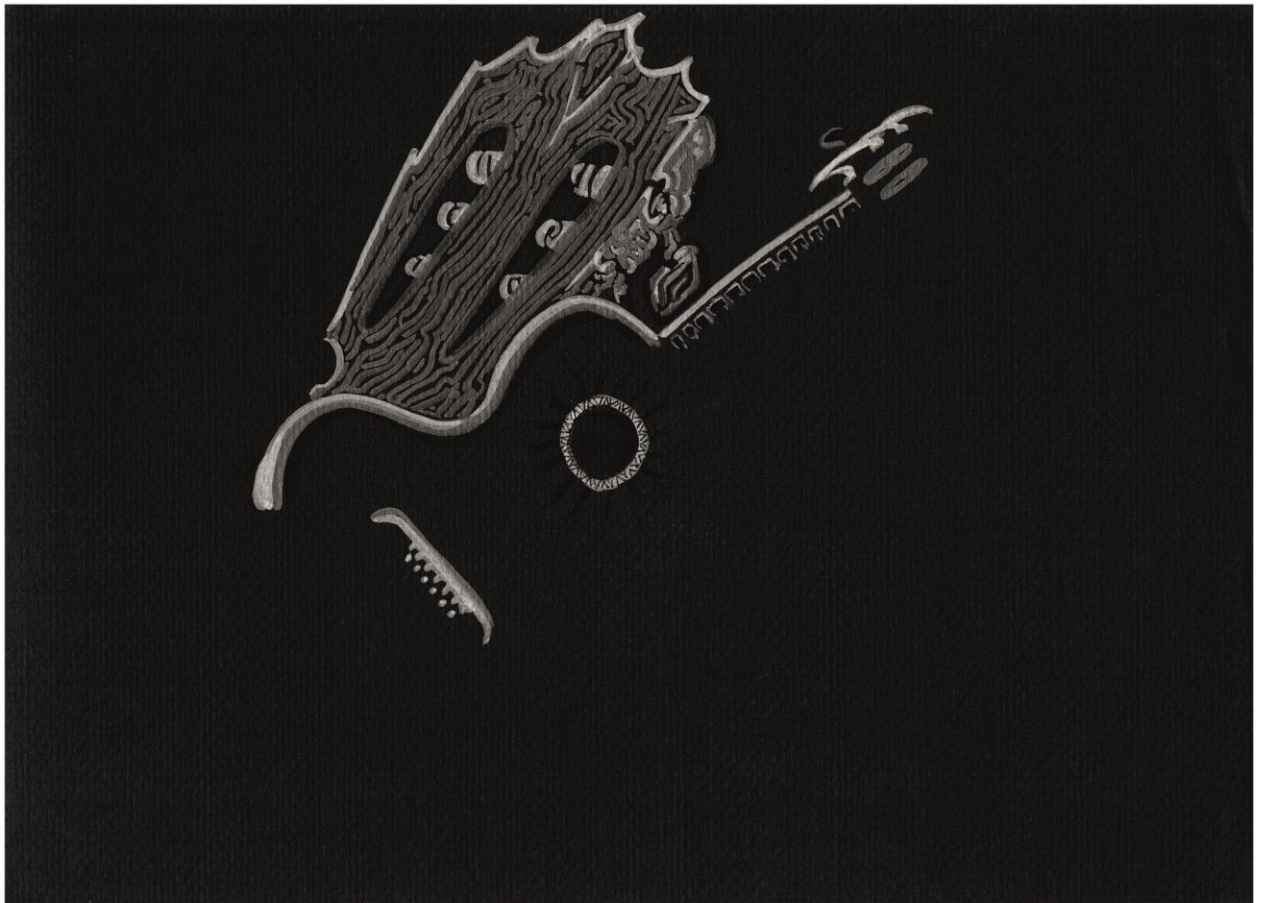
3 *molto rall.* *uña/cuerda*

4 *molto rall.* *uña/cuerda*

Detailed description: This system contains measures 146, 147, 148, and 149. It features four staves. Staff 1 has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *f* dynamic and a *molto rall.* marking. A *8va* marking is placed above the first measure, and *uña/cuerda* markings are placed above notes in measures 147 and 148. Staff 2 has a treble clef and contains a *molto rall.* marking and *uña/cuerda* markings. A *p.* dynamic is present in measure 149. Staff 3 has a treble clef and contains a *molto rall.* marking and *uña/cuerda* markings. Staff 4 has a bass clef and contains a *molto rall.* marking and *uña/cuerda* markings. The time signature changes from 3/4 to 5/4 in measure 147 and back to 3/4 in measure 148.

A tarde cai

para guitarra y salterio



por
Guillermo Soriano

©Alebrije 2012
Derechos Reservados, GSE

a Erick Satie

A Tarde Cai

-para Salterio grande y guitarra-

Guillermo Soriano E.
(2008)

Andante con moto ♩ = 75

The musical score is written for Salterio (large harp) and Guitarra (guitar). It consists of four systems of music. The top staff of each system is for the Salterio, and the bottom staff is for the Guitarra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante con moto' with a quarter note equal to 75 beats per minute. The dynamics are marked as follows: *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the first system, *mp* (mezzo-piano) at the beginning of the second system, *mf* at the beginning of the fourth system, and *f* (forte) at the end of the fourth system. The guitar part features a steady accompaniment of quarter notes, while the harp part has more complex melodic lines with some grace notes and slurs.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 13. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 15.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p* in measure 16 and *ff* in measure 18. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with sixteenth-note runs. Dynamic markings include *mf* in measure 19, *p sub.* in measure 20, and *mf* in measure 21. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* is present in measure 20.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with sixteenth-note runs. A dynamic marking of *f* is present in measure 22. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

25 *mp* *f*

28 *mf* *f*

31 *mf*

34 *f* *f*

37

40

XII

43

46

p
mf

49

f
A.7

52

Percutir sobre las cuerdas
ff
A.7
ff