



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**



ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN:
NOTAS AL PROGRAMA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO INSTRUMENTISTA
EN GUITARRA**

PRESENTA:
VICENTE MARTÍNEZ SANTILLÁN

ASESORES
TRABAJO ESCRITO: FRANCISCO J. VIESCA TREVIÑO
CONCIERTO: EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA



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.

ÍNDICE

SILVIUS LEOPOLD WEISS

Aspectos Biográficos _____	2
Silvius Leopoldo Weiss y su obra musical _____	4
Contexto histórico _____	4
Análisis Musical de la obra _____	11
Sugerencias técnicas e interpretativas _____	26

MAURO GIULIANI

Aspectos Biográficos _____	30
Giuliani y su obra _____	33
Marco Histórico _____	34
Análisis de la obra _____	37
Sugerencias técnicas e interpretativas _____	48

JOSÉ LUÍS MERLÍN

Aspectos Biográficos _____	51
Merlín y su obra musical _____	52
Contexto histórico _____	53
Análisis Musical de la obra _____	58
Sugerencias técnicas e interpretativas _____	74

MANUEL M. PONCE

Aspectos Biográficos _____	80
Contexto histórico _____	91
Análisis Musical de la obra _____	94
Sugerencias técnicas e interpretativas _____	107

Bibliografía _____	110
--------------------	-----

Silvius Leopold Weiss

(1687-1750)

Compositor, laudero e intérprete virtuoso, Weiss es uno de los grandes músicos del barroco y uno de los más grandes laudistas de su tiempo.

El 12 de octubre de 1687, nació Weiss en la ciudad de Breslau, Silesia¹; en este mismo año Newton publicaría una de sus obras más importantes en la historia de la ciencia: *"Principios matemáticos de la filosofía natural"*. Silvius Leopold Weiss formaría parte de una familia de músicos laudistas de la corte, hijo de Johann Jacob Weiss (1662-1754)². Fue un niño prodigio que a los 7 años ya se había presentado en la corte del emperador Leopold I de Habsburgo y para 1706 estaba al servicio del conde Karl Phillippe del Palatinado, (a quien Corelli le dedicó sus Concerti Grossi op.VI), año del cual se tiene registrada la partitura más antigua de Weiss.³

Durante el periodo comprendido entre los años de 1708-1714, Weiss estuvo al servicio del príncipe polaco Alexander Sobiesky, quien radicaba exiliado en el palacio Zuccari en Roma. Y es ahí, en Italia, donde Weiss coincide con Domenico y Alessandro Scarlatti, Bernardo Pasquini y sus compatriotas Heandel y Heinichen. Uno de los beneficios de su estancia en Italia, fue sin lugar a duda la influencia de los músicos antes mencionados en el desarrollo de su estilo, generando esto una de las aportaciones más importantes de Weiss. Esto consistió en sustituir el antiguo estilo Francés por el moderno lenguaje musical Italiano, sin modificar las tradicionales danzas de la *suite francesa*, aunque si renombrando la *suite* como *sonata*, evocando la modernidad italiana.

Al morir el príncipe y mentor de Weiss en 1714, el compositor decidió regresar a Alemania, en donde trabajó al servicio de la corte de Dresden y en Dusseldorf, Praga, Viena y Berlín por mencionar solo algunas; para 1718 Weiss se encontró trabajando para Karl Philipp en la corte de Dresden.

Durante este periodo, Silvius L. Weiss conoció a Johann Anton Losy von Losimthal⁴, laudista muy reconocido en esa época por su virtuosismo y el cual causó al parecer una muy buena impresión en Weiss, ya que le compuso una obra en su honor: *Tombeau sur la mort de Compte D`Logy*.

El año de 1718 es importante para la vida de Weiss, ya que fue nombrado músico de la corte para el Príncipe Elector de Sajonia Augusto II (El fuerte), rey de Polonia. En esta corte, conoció a grandes compositores de la época, entre los cuales se encontraban: Buffardin, Quantz, Veracini y Pisendel. Todo esto sucedía en Dresde,

¹ Actualmente Polonia.

² Su padre estuvo al servicio de la corte de Manheim desde 1720.

³ Sus datos Bigorraficos son tomados del *Oxford Music Online*.

⁴ Que fue conocido como Conde Logy y laudista de renombre.

una de las capitales cosmopolitas del arte en ese momento. Con este puesto Weiss obtuvo un status económico importante ya que percibía un salario de 1000 táleros imperiales anuales, sueldo que se incrementó en un par de ocasiones. La primera vez, subió su salario a 1200 táleros cuando Augusto II ascendió al trono en el año de 1733, y la segunda en 1744 llegó a la cantidad de 1400 táleros anuales. Este sueldo convirtió a Weiss en el músico mejor pagado de la orquesta de Dresde, denotando así la estima y admiración en que lo tenía su mecenas y protector, el Príncipe Augusto II, siendo constantemente Weiss el emisario musical de su predilección y teniendo la oportunidad de dedicarse de tiempo completo a la composición y a la ejecución instrumental.

Entre sus mas destacadas participaciones como ejecutante se encuentran: su participación en Munich en 1722 para la boda del Príncipe del electorado de Bavaria, haciendo dueto con Buffardini y siendo muy bien recompensado por ello. Otra ocasión importante fue su participación en la coronación del Emperador Carlos VI como Rey de Bohemia, esta vez el evento se realizó en Praga en 1723 y el músico que lo acompañó fue el celebre flautista Johann Joachim Quantz.

Es al parecer un hecho que Weiss se sentía absolutamente pleno y contento en esa corte, eso se puede notar en la anécdota que dice que de Viena vino un ofrecimiento muy generoso, 2000 táleros anuales y Weiss decidió no tomar ese ofrecimiento y continuar en Dresde, todo esto en el año de 1736.

El rechazo a la corte de Viena puede ser entendible ya que Weiss gozaba de un buen número de protectores imperiales, tal es el caso del Conde Hermann Von Keyserligk. Historiador y diplomático, amante del arte y en cuyo círculo además de Weiss, se encontraba ni mas ni menos que J. Sebastian Bach, quien escribió las famosas variaciones Goldberg a petición del Conde Keyserligk. Es por esta razón que surgieron historias sobre las reuniones entre Weiss y Bach y sus largos encuentros improvisando música, desafortunadamente no existe evidencia contundente sino solo testimonios de amigos en común para tomar esta información como cierta, careciendo de fechas exactas.

Silvius Leopold Weiss murió el 16 de Octubre de 1750 en la ciudad que lo cobijó y donde fue lleno de prestigio: Dresden. Este gran compositor al morir dejó a su esposa Marie Elizabeth y siete hijos, de los cuales solo uno continuó con el legado de su padre como músico de la corte de Dresden.

SILVIUS L. WEISS Y SU OBRA MUSICAL

Weiss escribió alrededor de 650 obras, sin embargo no fue un músico interesado en la publicación de las mismas. Fue Telemann quien en 1728 publicó un pequeño número de obras de S. L. Weiss como ejemplo de tablatura en *Der Getreue Music-Meister*.

En la actualidad la música de Weiss, proviene de dos diferentes fuentes: la primera de un manuscrito encontrado en Moscú, actualmente en una biblioteca de Londres, y la segunda, que consta de seis volúmenes de manuscritos en: Sächsisches Landesbibliothek, en Dresden; colección posiblemente concebida después de su muerte.

Entre sus obras más conocidas están sus sonatas, que podrían ser clasificadas más como suites o partitas ya que el patrón a seguir de Weiss es más similar al de éstas que al de la *sonata de chiesa*.

Weiss es sin duda una de los grandes músicos del barroco tardío y de la historia de la música, junto a algunos de sus contemporáneos: Antonia Vivaldi, Domenico Scarlatti, George Heandel y por supuesto J.S. Bach por mencionar a algunos.

A Silvius Leopold Weiss le tocó vivir durante el barroco tardío, período final de la época barroca en la música, que abarca aproximadamente desde 1600 hasta 1750, año de la muerte de Bach y Weiss.

El Barroco

La utilización del término "Barroco", proviene de un término de la arquitectura en el cual significaba *retorcido* o *elaborado* y teniendo por significado *joya falsa* o *perla deformada*, aunque para el siglo XVIII este término era usado de manera despectiva.

Entre sus características más importantes se encuentra la utilización del bajo continuo, los contrastes sonoros, la polifonía imitativa tuvo como formas importantes el oratorio, la ópera, el concierto grosso, la sonata y la suite, entre otras.

Es difícil indicar con certeza en qué año comenzó cada una de las etapas del período barroco, sin embargo a continuación se mencionará una breve clasificación de estas etapas.

La iglesia a mediados del siglo XV, por medio del Papa Pío IV recomendó a los obispos que fuera prohibida y excluida toda música con elementos impíos y lascivos. Sin embargo algunos músicos no hicieron caso del mandato del monarca y el pontífice así como a obispos y sacerdotes arraigados a la música ambrosiana y gregoriana del pasado.

Entre estos músicos se encontraban Giovanni Palestrina y su amigo Giovanni María Nanino, quienes ya pregonaban *la muerte de la vieja música*, encontrándose en sus oratorios y misas, ornamentaciones con coloridos barrocos.

Ya en el siglo XVII, el barroco invadía todo el ámbito musical eclesiástico y una de las características de los compositores de esta época era dar libertad a los ejecutantes de mostrar su destreza en el desarrollo de la ornamentación y en la realización del bajo continuo. Otra característica no menos interesante en la música eclesiástica de la época fueron las fantasías y capriccio ejecutados en laúdes y fagotes.

Entre los grandes compositores reconocidos del comienzo del barroco se encuentran Giuseppe Tartini, Ludovico Grossi da Viadana, Emilio de Cavalieri (a quien se le atribuye la creación del recitativo acompañado y el oratorio), Giulio Caccini (que fue uno de los iniciadores de la ópera Florentina) y Michelangelo Rossi.

Pero fue Giovanni Gabrielli quién vertió los principios del barroco a los conciertos llevados a cabo en las iglesias de Italia. Entre sus contemporáneos se encuentran Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Alessandro Stradella, Giuseppe Torelli y Giovanni Battista Basan. El de mayor importancia de esta generación fue Arcangelo Corelli, al aportar un justo equilibrio en la sonoridad instrumental y la construcción polifónica.

Sin embargo, el climax de este período no será sino hasta finales del S. XVII y hasta mediados del S. XVIII, con la aparición de grandes compositores como: Antonio Vivaldi, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Jean Bautista Lully, George Heandel y alcanzando su máximo esplendor en compositores como J. Sebastian Bach y por supuesto sin dejar de mencionar a Silvius Leopold Weiss.

Se puede notar la evolución en la composición y en la intención de los músicos de éste período en el tratado del músico francés Francis Hutchenson en 1728:

La música del dieciocho y en adelante lleva dos fines: primero, el de agradar a los sentidos, y eso se logra mediante la pura dulzura de la armonía, cualidad que se encuentra principalmente en la música barroca y de la cual tanto se ha hablado y mucho se hablará aún, y segundo, el de excitar los afectos o encender las pasiones.

Otro de los principales cambios que se dieron durante el barroco, fueron las modificaciones de los instrumentos musicales, y el desuso de otros, tal fue el caso del *laúd*, la viola da gamba y el clavecín, que a pesar de que en el barroco tardío alcanzó su mayor esplendor contradictoriamente también llegó a su decadencia.

Es entonces entre los años de 1680-1730, aproximadamente que se considera la duración del barroco tardío, siendo Italia la que marcara la vanguardia y las tendencias más notables. Es tal la influencia Italiana, que los grandes compositores alemanes del período resultaron también influenciados por las ideas italianas.

Acerca los géneros mas importantes se puede decir en principio , que fue muy clara la diferenciación entre lo vocal y lo instrumental. Con respecto a lo vocal se puede mencionar los géneros mas importantes son: el oratorio , la cantata y siendo la ópera el más importante de este período, mientras que en la música instrumental se crean y consolidan la suite, la sonata y el concierto, formas que serían posteriormente de gran importancia.

La suite

La suite es una forma instrumental desarrollada en la música barroca y que un sentido general se refiere, a un conjunto de danzas que llevan un orden, y son interpretadas de manera continua, es decir, el ciclo de danzas ordenadas, tocadas de principio a fin.

En el período Barroco, el género instrumental consistía en un número de movimientos ó danzas en la misma tonalidad, todas estas "sucesivas", como el significado del termino en francés "Suite", de las cuales, algunas o todas eran basadas en formas o estilos de música bailable. La suite es considerada francesa, aunque los elementos (danzas) procedan de toda Europa, como: de Alemania, la alemanda (alemana en castellano), de Francia el courante (corrente); de Italia, la pavana y gallarda; de España, la chacona y zarabanda; de Inglaterra, la giga. A éstas se le añadieron otras mas, que daban a la suite un atractivo pintoresco (como las danzas alternativas o galantes), para lograr lo que se llamaba el orden protocolario de las danzas (Newman, 1972).

El origen de las danzas data de varias épocas anteriores a la constitución formal de la suite. Las danzas españolas eran ya conocidas desde el siglo XVI; las italianas y francesas también datan de este siglo. La giga inglesa procede de la *jig* irlandesa también del siglo XVI (Newman, 1972).

La suite no sólo sirvió como una nueva "técnica" de composición, si no que también fue una manera conveniente de arreglar u ordenar piezas existentes en grupos, para su publicación o ejecución.

Después de 1750, la forma "clásica" de la suite barroca, que incluía alemanda, courante, zarabanda y giga, llegó a ser obsoleta con el término. La idea de la suite, sin embargo, continuó floreciendo bajo varias modalidades: la canción y la danza son la fuentes del desarrollo instrumental, y esta corriente va del Renacimiento al Barroco. Así como la canzona y la suite nutren el arte instrumental, por otra parte en la arquitectura y la decoración, también se manifiesta el estilo predominante de la música: la ornamentación. La canzona aporta y desarrolla los procedimientos de la música vocal, sagrada o profana, mientras que la suite mantiene siempre su origen instrumental, respetando una condición esencial: los ritmos.¹

¹ Diccionario Harvard de la música, p.421

La organización de la suite, como J. S. Bach la dispuso, recorrió varias formas, por ejemplo, en la Francia del siglo XVI, los compositores se limitaron a imprimir las danzas en grupos del mismo carácter, es decir, tanto alemandas como courantes, etc., agrupadas en ciclos para sus ediciones; más no en la práctica danzable o ejecución instrumental, donde al parecer se seguía un orden determinado y variado. Para ellos, la suite de danzas no estaba concebida como un conjunto bien determinado, ni se ajustaba a un régimen convencional. Aún no se lograba un equilibrio entre la variedad de ritmos y caracteres diversos (Newman,1972).

Pero al convertirse las danzas en piezas de música instrumental, restringieron la variedad de su expresión, haciendo de su carácter simples normas de composición; y reglamentando en fórmulas (ritmo, carácter, métrica) la espontaneidad de su primera función. Cabía entonces la posibilidad de concebir a la suite como una forma, basada en la alternación metódica de un cierto número de parejas de danzas. Esta metodización procedió de músicos del norte de Europa, (flamencos y alemanes) y lejos de parecerse a la técnica composicional de J. S. Bach, marcaron el modo a seguir hasta su consumación en él, producto del ejercicio reiterado y el pensamiento en una forma de arte.

En los primeros años del siglo XVII, la técnica consistió en adaptar una misma sucesión melódica de una danza a las demás, es decir, con la debida métrica y carácter podía transformarse el motivo de una alemanda en una courante, pavana, galiarda, etc., por el hecho de ajustar sus intervalos melódicos a los ritmos de las danzas. Vemos así una especie de suite que va de lo propio (sucesión) a la variación, no ornamental ni improvisada, sino al contrario, de un tipo nuevo de variación de carácter, basado en transformaciones rítmicas.

Hablando un poco de las variaciones, un elemento constante tanto en éstas como en la suite, es la igualdad tonal; y recordando algunas suites anónimas las suites para laúd, procedido a sus necesidades, donde había que cambiar a veces la afinación para tocar en una tonalidad diferente, lo que indudablemente perjudicaría la continuidad de la obra conjunta. Solamente hay un par de casos de esta naturaleza en Bach (segundo minueto de la cuarta suite inglesa, y segunda gavota de Overture a la maniere francaise), solucionadas ahora por la afinación de los instrumentos desarrollados, o técnicamente resueltos (como en la Suite 5 para violonchelo solo, donde la tonalidad de Do menor implica, a consideración del ejecutante, la afinación de La a Sol en la primera cuerda; esto para efectos de coloratura, y desaparecida ya en ediciones modernas).

Volviendo a la suite, la metodización progresa con los compositores alemanes, principalmente desde Scheidt y Schein a Froberger, pero cada músico elige el orden que mejor le parece. Peuerl, establece la sucesión paduana-dantz-gagliard (1611), mientras que Schein combina las danzas pavana-gallarde-courante-allemande-tripla.

En los libros de tablatura para laúd, como *danse-recoupe-tordion-rotta* (1529), y *passamezzo-gagliarda-padovano* (1546), ubican los inicios de la suite en Francia o en Italia (Newman,1972). En estas organizaciones podría ubicarse la giga entre las dos primeras o últimas danzas. Con compositores como Rosenmueller, el orden sigue terminando con una zarabanda, sin conservar ya el aire desenvuelto y desenfrenado que le valió reproches y condenaciones en España, en el siglo de Cervantes. Sólo las últimas suites de Froberger, impresas en 1693 cambian el orden de giga por zarabanda; logrando así un final "conclusivo" y vigoroso para la suite, que la zarabanda ya no podía ofrecer. Al ser aceptada esta nueva disposición en Alemania, aparecen las suites de Georg Boehm, uno de los maestros de Bach (Newman,1972).

En Francia, la tendencia fue la publicación de *expirés* para laúd solo o con el teclado, que eran simplemente colecciones de hasta 17 o 18 piezas, casi siempre los bailes, en la misma clave. Los compositores franceses transformaron poco a poco los bailes en las composiciones elegantes, refinadas, y los géneros de danza individuales, desarrollando distintos rasgos musicales. Por lo general, los compositores franceses dieron a sus obras títulos imaginarios o evocadores, como en las suites de François Coperin (por ejemplo, la *allemande L'Ordre de Augusto I* de su primer libro de música para clavecín).

En el siglo XVIII cuatro bailes se habían convertido en el estándar de la suite: la *allemanda*, *courante*, *zarabanda* y *giga*, en ese orden. Esta agrupación de base se había establecido en Alemania en el siglo XVII; después Johann Jakob Froberger comenzó a incluir una giga, ya sea antes o después de la *courante* en la disposición alemana, entonces común de *Allemande*, *courante* y *zarabanda*. El editor de Froberger más tarde reordenó los bailes en la secuencia que se convertiría en estándar.

A mediados del siglo XVIII era común el uso de movimientos adicionales como por ejemplo, las *gavotas*, *boureés* y *minuetos*, incluso de un *aire* (un movimiento lírico que no se deriva de un baile), de igual manera existía una gran variedad de opciones para una pieza introductoria, por ejemplo, el *preludio*, la *obertura*, *fantasía* y *sinfonía*.

Fuera de Francia y Alemania, el orden y la selección de danzas tendieron a ser menos estandarizadas. En Italia, una suite para conjunto de cámara u orquesta se denominó comúnmente la *sonata da camara*. En particular, en Alemania otro tipo de suite se desarrolló a finales del siglo XVII y principios del XVIII; este tipo incluye bailes modernos en lugar de los cuatro tipos de danzas tradicionales, que por aquel entonces abstraídos y refinados habían perdido su carácter de danza. Se iniciaba con una *obertura a la francesa*, por lo que las suites de este tipo a menudo fueron llamadas *oberturas* (Newman,1972).

Las suites alemanas

Las que se encuentran más cerca de Bach son las de Johann Krieger, que las titulaba "Musikalische Partien", y las de Johann Caspar Fischer. Las suites de Krieger terminaban con una danza de libre elección. Por otro lado Johann Pachelbel incluía esta danza llamada también discrecional, alternativa, etc., entre la courante y la zarabanda. En el orden de Bach, él prefirió incluirla en penúltimo lugar, entre la zarabanda y la giga, y para ello recurre a varios tipos de danzas, que retenían su carácter danzable, como danzas de divulgación cortesana, y por lo tanto, más novedosas que las tradicionales; como las de origen francés, el minueto (procedente del Poitou), la gavota (Delfinado), bourrée (Auvernia), pasapié (Bretaña), rigodón (provenza), loured (Normandia), etc.

La suite estaba denominada también como sonata, obertura y partita. Por ejemplo, la Sonata de Cámara de Corelli es prácticamente una suite que va precedida por un prelude de carácter libre. De esta manera llegó éste género a transformarse en la sonata posterior, la clásica, donde se mantienen los movimientos titulados minueto y rondo. Todo este proceso se dio, como lo hemos mencionado, a partir de la "sonata" de Corelli, en la que el carácter de danzas en sus movimientos persiste claramente, no se declaran nombres de los movimientos, y se inclinarían a una generalización más abstracta, que concluyó en la sonata clásica.

Por otro lado, en la escuela francesa fue común observar el deseo de convertir viejas danzas, y las de invención más reciente (mencionadas anteriormente) en piezas de carácter amable, que a veces cambian su denominación por la de ballets, o en otras ocasiones, por un nombre más o menos pintoresco; que aludiera a algún aspecto distintivo de alguna dama, como: la Augusta, la Majestuosa, la Laboriosa, etc; que fácilmente se identificaban con el carácter general de las danzas. Mientras otras como la Tenebrosa, la Peligrosa, etc. tendían hacia un sentido "más" pintoresco, relacionado cercanamente a la música de programa, o programática (Newman,1972).

En el caso de la obertura, su nombre, dado por algunos compositores (incluso Bach) a series de danzas para orquesta, proviene de sustituir el prelude o entrada, de carácter festivo y en aire de marcha. La obertura iba seguida por danzas más recientes a las que integraban a la suite formal, como rigodones, bourrées, etc. Algunas de estas se encuentran en compositores como Kusser, Fischer, Muffat, Erlebach, Krieger, Telemann y Bach. La sonata, obertura y la partita se desarrollaban a partir de danzas, aunque cada uno tuvo un origen geográfico, y cada uno fue aplicado o explotado en diferente forma.

En el caso de la partita su denominación es antigua en Italia, y procede de la improvisación de variaciones ornamentales sobre un canto dado por el bajo. En Italia, algunos compositores como Trabacci (en 1615), le llamaban *partite diverse* a

estas variaciones, que nada tenían que ver con la suite. Compositores como Gaetano, Greco, Francesco Durante, etc. las titulaban *partimenti*, otros como Pachelbel, Boehm, escribieron partitas para órgano, que son variaciones; así como Bach denominó sus partitas para este instrumento, que son variaciones sobre temas de corales. Por otro lado, en compositores como Froberger, Kuhnau, Krieger, Theophil Muffat, etc., escriben *parthien* organizadas claramente como suites. Tal vez la clave de esta confusión en los compositores alemanes se deba a la composición de variaciones en forma de suite, es decir, una variación de carácter, pero viniendo esta de un tema de coral; por ejemplo Buxtehude, en sus variaciones *Auf meinen lieben Gott*, con variaciones como alemanda, zarabanda, courant y giga. Bach al parecer también utilizó esta designación para sus variaciones de coral, siguiendo el ejemplo de Reinken. Algunos otros escritores ligan la partita con el vocablo francés *partie*, en el sentido de movimientos separados que no tienen necesariamente carácter de danzas. Bach emplea el nombre con dos significados diferentes: son suites, las escritas para violín solo, mientras que las variaciones escritas para órgano, es de denominación antigua en Italia, y procede de la improvisación de variaciones ornamentales sobre un canto dado por el bajo.

En Italia, algunos compositores como Trabacci (en 1615), le llamaban *partite diverse* a estas variaciones, que nada tenían que ver con la suite. Compositores como Gaetano, Greco, Francesco Durante, etc. las titulaban *partimenti*, otros como Pachelbel, Boehm, escribieron partitas para órgano, como variaciones; así como Bach denominó sus partitas para este instrumento, variaciones sobre temas corales. Por otro lado, en compositores como Froberger, Kuhnau, Krieger, Theophil Muffat, etc., escriben *parthien* organizadas claramente como suites. Algunos otros escritores ligan la partita con el vocablo francés *partie*, en el sentido de movimientos separados que no tienen necesariamente carácter de danzas. Bach emplea el nombre con dos significados diferentes: son suites las escritas para violín solo, mientras que variaciones son las escritas para órgano.

Análisis musical de la obra

Sonata Dresden #5

Weiss, compuso la presente sonata alrededor de 1720, fecha en la cual cumplía dos años de tocar el laúd en la corte de Dresden. Algunas de estas composiciones fueron también usadas por varios estudiantes de laúd en busca de música para su instrumento. El mismo Weiss ejecutó al parecer la presente sonata y la enseñó periódicamente durante el resto de su vida. Friedrich Wilhelm Raschke, hizo la compilación de la manuscrito, y al respecto comenta:

“Esta es la primera pieza musical que estudié con el señor Weiss”.

La sonata está conformada por ocho partes, un preludio y siete danzas. Escrita en re menor, utiliza como era costumbre la modulación al relativo mayor, en este caso fa mayor. Cada una de las danzas está hecha bajo la estructura A-A' con su respectiva repetición, esta obra, así como la mayoría de las obras del compositor presenta una marcada inclinación improvisatoria.

Preludio

Los preludios regularmente se conformaban de un motivo rítmico-melódico sobre el cual se realizaban improvisaciones. No tiene barra de compás como se usaba comúnmente en este tipo de piezas. Estas piezas eran ideales para que el interprete propiciara la expectativa del escucha y generará el ambiente emocional de toda la obra.

Durante todo el preludio, el ritmo predominante esta basado en la figura de 16vos. La primer frase del preludio consta de ocho tiempos (Ilustración 1) ,en la cual se puede ver una progresión armónica (i-iv-V-i) cuya función principal es asentar la tonalidad. Presenta un pedal que se mantiene en el bajo, mientras el movimiento rítmico se da en la parte superior. Por otra parte, la música no contiene desarrollo melódico, dándole peso a la armonía.

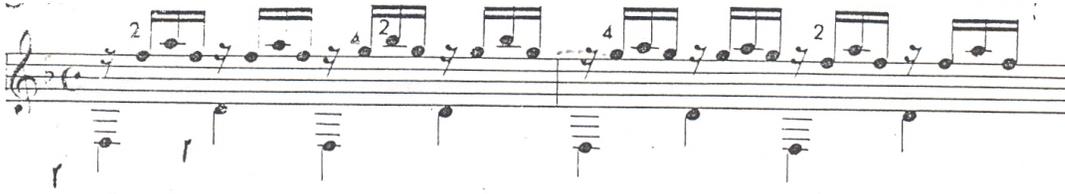


Ilustración 1

Durante la pieza los acordes más utilizados son el II y IV, en el caso de las dominantes Weiss utiliza mucho el VII grado. El discurso armónico se ve ampliamente enriquecido por notas de adorno, tales como retardos y notas de paso. (Ilustración 2)



Ilustración 2

Weiss Utiliza la modulación de *acorde común* para transitar del re menor hacia el Fa mayor, (Ilustración 3) y es prácticamente de la misma manera utilizando el *acorde común*, que Weiss retoma la tonalidad de re menor.

La textura con la que se maneja el preludio es ligera, claramente hecha a dos voces mientras que el bajo en general lleva el soporte armónico, desarrollando en varios pasajes polifonía oculta en las voces superiores.

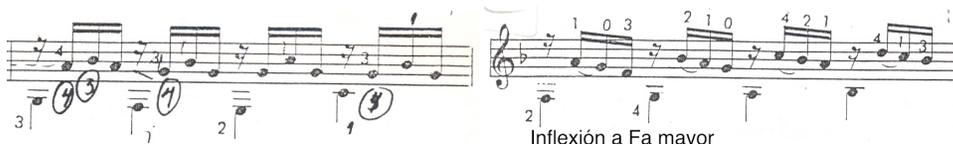


Ilustración 3

La segunda cadencia, va desarrollándose en un movimiento descendente (Ilustración 4), mientras que la última cadencia de la pieza, es una ascendente que culmina con un acorde de la dominante, en la mayor con séptima menor (La 7); acorde que significa el inicio de la coda con la que culmina el preludio. (Ilustración 5)



Ilustración 4

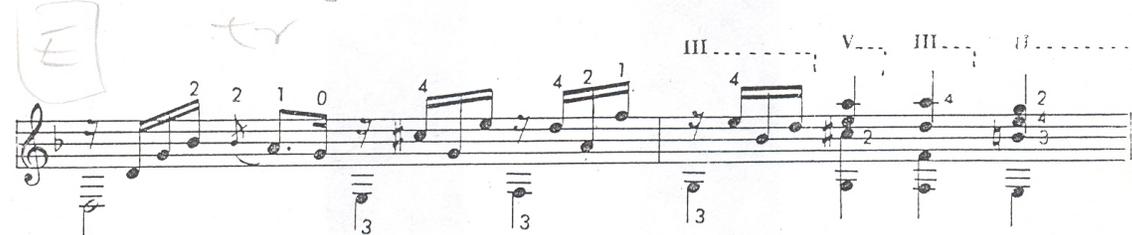
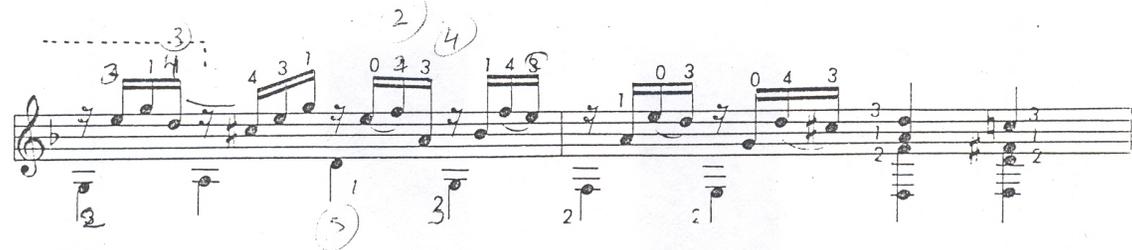
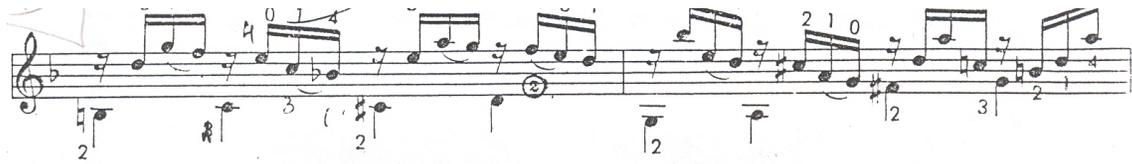


Ilustración 5

Allemande

Escrita en un compás binario de 2/2, su tempo es moderato debido al carácter mismo de la danza, la obra tiene una extensión de 30 compases y su textura es polifónica.

El diagrama de la estructura es el siguiente:

A 14 c			A' 16c		
a	punte	b	a	punte	c
1-4	5-6	7-14	15-19	20-23	24-31
re m	re m - Fa	Fa	Fa	Fa - re m	re m



Ilustración 9



Ilustración 10

En el aspecto contrapuntístico presenta recurrentemente movimiento paralelo entre sus voces, sobre todas los intervalos de 5^a, 6^a, 3^a y 10^a; regularmente esto sucede de manera descendente (Ilustraciones 11 y 12)



Ilustración 11

Sección A



Ilustración 12

Sección B

Courante

Escrita en compás de $\frac{3}{4}$, el carácter de la danza es virtuoso e implica un tiempo rápido. La textura de la obra es polifónica, su extensión es de 39 compases y está compuesta por dos secciones.

Esta courante pertenece al estilo italiano, que se escribía en $\frac{3}{4}$ o $\frac{3}{8}$, y no a la pieza francesa que era más lenta y se escribía usualmente en $\frac{3}{2}$. Este tipo de danza utiliza comúnmente la hemiola, que se refiere a cambios de acentuación que generan una sensación rítmica de cambio de compás de $\frac{3}{4}$ a $\frac{6}{8}$. Uno de los aspectos interesantes de su ejecución, es el reconocer buenas articulaciones que favorezcan el énfasis en las hemiolas que se presentan a lo largo de la pieza.

Estructura:

A_{18c}				A'_{21c}			
a	b	c	d	e	f	g	h
1-4	5-6	7-14	15-18	19-22	23-26	27-33	34-39
re m	re m-F	F	F	F	F	re m	re m

Durante los primeros cuatro compases se establece la tonalidad(**a**) , le sigue un puente en el cual se modula de re menor a fa mayor (**b**), mientras que la sección **c** y **d**, se encuentra en Fa mayor, manteniendo una estructura similar al de la allemande. A –B. (Ilustración 13)

Partes a y b

Ilustración 13

La armonía presenta dos modulaciones, la primera dentro del primer puente, a través del acorde VII6 (Ilustración 14) utilizado como dominante del relativo Mayor.

VII6

Ilustración 14

La segunda utilizando una dominante auxiliar del V grado(Mi).

V/V rem V

Dentro de la sección g, se observa una inflexión a Fa mayor(relativo mayor).

←V/Fa

Fa

Bourée

El compás es de 2/2, también; es una danza de tempo rápido, con textura polifónica y una extensión de 54 compases.

Su estructura es la siguiente :

A_{19c}				B_{36c}				
a	b	c	d	e	f	g	a	h
1-4	5-8	9-15	16- 19	20-23	24-39	40-43	44-49	50-55
re m	re m F	Fa	Fa	Fa	la m	re m	re m- la m	re m

Comienza en anacruza (Ilustración 15).

Anacruza

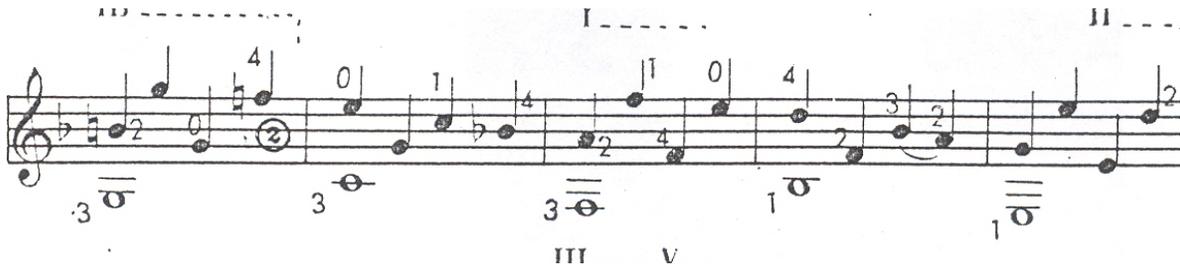
Ilustración 15

Presenta un pasaje cromático (Ilustración 16) en la voz superior, conduciendo hasta la parte climática para después desembocar en la cadencia final.

Cromatismo y cadencia final

Ilustración 16

Dentro del desarrollo de la danza, el bajo cumple un papel muy importante: mantiene la personalidad y la firmeza del movimiento rítmico. Al existir saltos de 5ª, 6ª y 8ª, se refuerza la sensación rítmica, la cual permite escuchar una mayor amplitud textural.



En su textura existen rasgos de ligereza, sin embargo en un par de secciones se perciben cambios notables. La pieza se desarrolla básicamente en un contexto contrapuntístico a dos voces. En el compás 49 se percibe el reforzamiento del bajo a la 8ª lo cual genera una sensación de mayor densidad dentro de la textura de la obra. (Ilustración 18)



Ilustración 17

En la segunda parte se retomará el tema de inicio y después se desenlaza a través de un pasaje en contratiempo que permite que las líneas melódicas resuelvan su conducciones en direcciones contrarias. (Ilustración 19)



Ilustración 18

En este movimiento obra hay dos modulaciones: la primera va al relativo mayor y se encuentra en la sección A entre los compases 6 y 19. La segunda aparece en la sección B , entre los compases 23 y 40, donde también se realiza una serie de progresiones de acordes de dominante que se van resolviendo por intervalos de 4ª.(Ilustración 20)

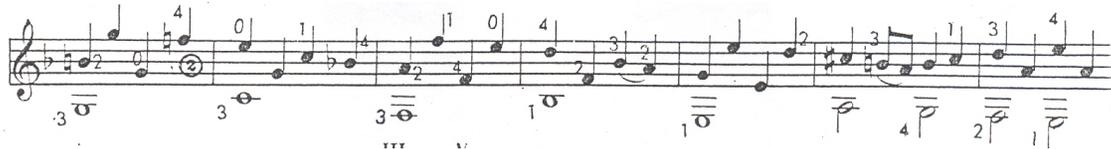


Ilustración 19

Minuet I

Esta compuesta en compás de 3/4 y en un aire moderato, tradicional del minuetto. Lo diferencia de las piezas anteriores el que maneja una textura homofónica. Tiene una extensión corta tan solo de 22 compases. Se compone de dos secciones, con repetición cada una de ellas.

Estructura:

A 10c Fin			A' 12c Da capo		
a	b	c	a'	d	e
1-4	5-8	9-10	11-14	15-16	17-22
re m-----			re m	Fa-----	

Los primeros 4 compases están sobre la tónica, y los siguientes 3, en la dominante, culminando con la cadencia I-V-I. (Ilustración 21)



Ilustración 20

La segunda sección comienza con el acorde de re menor, pero como sexto de la tonalidad de Fa mayor, y pasan por la siguiente secuencia: vi-ii y V- I, I -ii-I, y culmina con la cadencia V-I. (Ilustración 22)

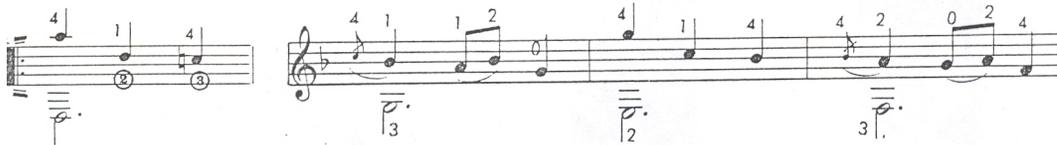


Ilustración 21

Sarabande

Compuesta también en re menor; está escrita es un compás $\frac{3}{4}$ en un tempo lento; también de textura polifónica, tiene una extensión de 24 compases.

Estructura:

A		B		
1-4	5-9	10-13	14-18	19-24
re m	I-V	re m	Fa	Fa- re m

La zarabanda es una danza imponente y majestuosa, cuyo ritmo característico así lo propicia.

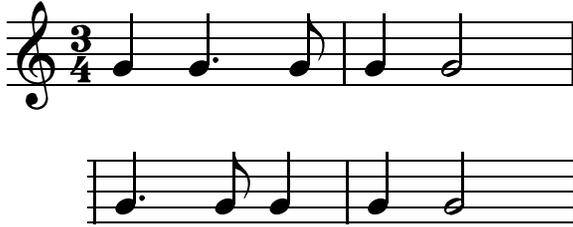
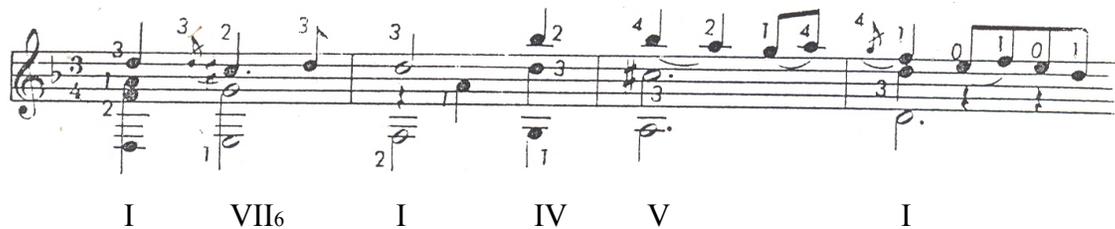


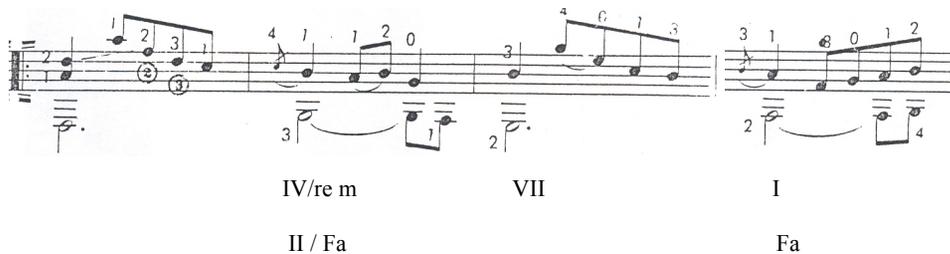
Ilustración 22

La pieza está escrita a tres voces con pequeñas licencias, presenta la primera sección en la tonalidad de re menor y la segunda igual que las anteriores danzas modula al relativo mayor (Fa mayor), y hacia el final regresa a la tonalidad de re menor.

Las característica armónica en cuanto secuencia de acordes es la siguiente: I- IV- V- I y II- V -I



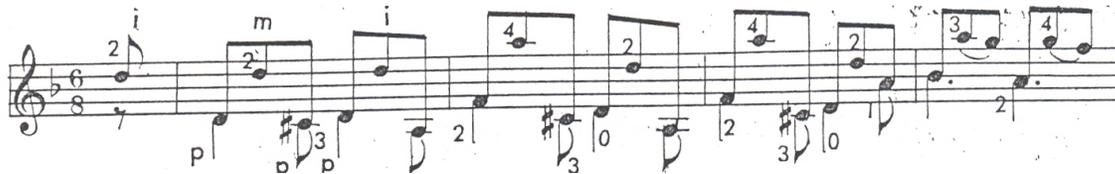
Dentro de la sección B, se encuentra una modulación que se realiza por medio de un acorde común, lo que permite regresar a la tonalidad de re menor.



Giga

A_{22c}				A'_{27c}				
a	b	c	d	a'	b'	punte	a	e
1-7	8-11	12-15	16-22	23-30	31-34	35-36	37-43	44-48

Esta última pieza mantiene la misma tonalidad (re menor), en compás de 6/8, e inicia con anacruza (Ilustración 24). Su aire es rápido y fluido, con textura polifónica, y tiene una extensión de 49 compases.



Anacruza inicial

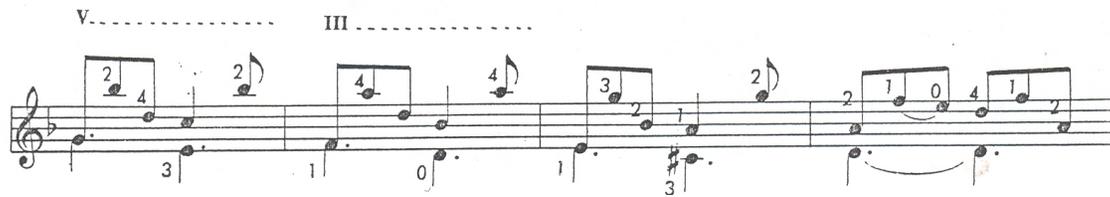
Ilustración 23

Por su carácter la podemos ubicar en las del tipo italiano. Al igual que las otras danzas comienza en la tonalidad de re menor y modula al relativo mayor al final de la sección.

IV/re
II/Fa
Modulación a Fa

V6 I(Fa)

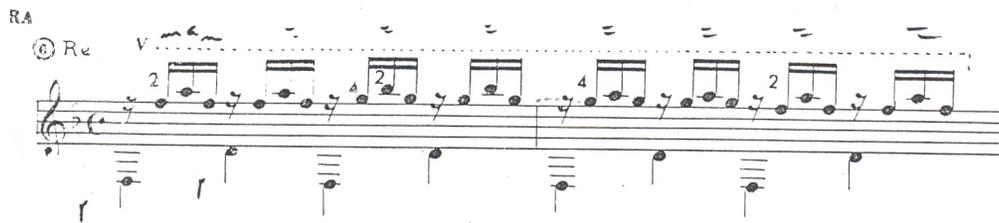
En la sección B mantiene la tonalidad del relativo mayor para retornar, al relativo menor.



IV/re m V/Fa Fa I

Sugerencias técnicas e interpretativas

1. El *preludio* es una pieza introductoria, carece de barras de compás en el manuscrito, por lo tanto permite libertad en el tempo de la obra y en la forma de frasearla; sugiero respiraciones claras entre frases.
2. Este *preludio* esta elaborado sobre una armonía presentada, que desde el punto de vista técnico instrumental se refiere a arpeggios; sugiero realizar estudios previos: Estudio #5 de Fernando Sor, los 120 arpeggios de Mauro Giuliani y el Libro #3, Técnica para mano derecha de Abel Carlevaro.



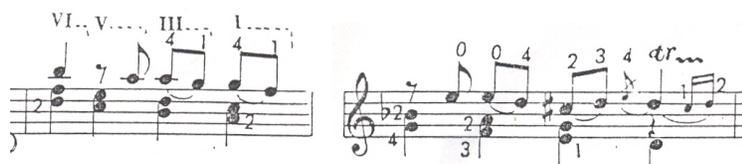
3. En el compás 19 en la sección final del preludio, la partitura presenta una sección de acordes donde recomiendo que a partir del segundo acorde de a manera de arpeggios se realicen adornos sobre la armonía presentada.

Compás 19



4. En la *Allemande* es importante destacar la polifonía entre las voces, hay que considerar mantener el *legato*, así como destacar las modulaciones o inflexiones a lo largo de la pieza.
5. En los compases: 3, 4, 17 y 18 encontramos que el bajo se mueve de manera descendente. Sugiero eliminar la armonía del primer tiempo dejando la melodía, ya que en el manuscrito no aparece esa sección; recomiendo descender una octava la línea melódica del bajo.

Compases 3 y 4



Compás 17 y 18



6. El tercer movimiento (*Courante*) recomiendo ejecutarlo velozmente. Es necesario mantener el *legato* y la claridad en las voces; aconsejo estudiar las voces por separado asegurándose de tocar la articulación correcta antes de ejecutar todas las voces simultáneamente.
7. En el compás 16, sugiero que el bajo del tercer tiempo se recorra al segundo, presentándolo simultáneamente con el sol de la melodía, tal como aparece en el manuscrito. Esto permite una mejor articulación del trino.

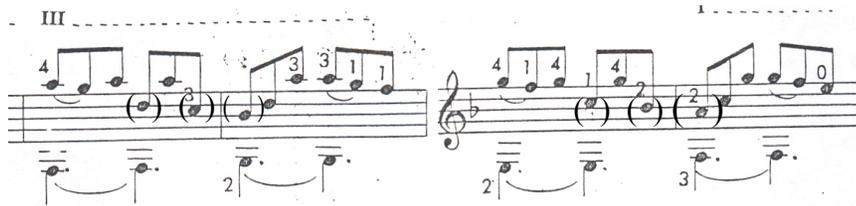
Compás 16



8. Hay que considerar que las partituras provenientes de esta época no contienen sugerencias en cuanto a dinámica, sin embargo esto no significa que se omitan contrastes dinámicos. En el caso de la *Courante*, *Bouree* y *la Giga* sugiero la utilización de matices contrastantes en el rango de piano o mezzo-piano y hasta forte, sobre todo para contrastar en la repetición de las secciones.
9. Es necesario ejecutar las cadencias de manera suave y ligera sin que se escuchen forzadas, esto para obtener una sensación de reposo al resolverlas.
10. No debemos olvidar que a excepción del Preludio, las otras siete piezas son danzas y por lo tanto debe de interpretarse con regularidad rítmica y claridad.

16. La Giga tiene segmentos donde se percibe polifonía oculta, tal es el caso del compás 8 al 11, donde se presenta un contrapunto en el que sugiero se resalte el discurso entre las voces.

Compases 8 y 9



17. Apegados al manuscrito, en el compás 11 sugiero anexar una nota de sol en el último octavo, ya que da mejor conducción en la línea melódica del bajo, aunque eleva la dificultad técnica.



Compás 11

18. En la reaparición del tema inicial en el compás 38 sugiero descender el ultimo tiempo del bajo (La) una octava.



Descender una octava la nota La

Aspectos Biográficos

Mauro Giuseppe Pantaleo Sergio Giuliani **(1781- 1829)**

Giuliani, guitarrista y compositor italiano es considerado por muchos como uno de los virtuosos más importantes del siglo XIX.

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliano, fue hijo de Michele Giuliano y de Antonia Tota. Al parecer no existe certidumbre al respecto de su nacimiento y óbito. En algunos tratados se menciona que nació en Bisceglie el 27 de julio de 1781 y aunque nació en este lugar, su centro de estudio fue en Barletta donde se trasladó con su hermano Nicola en los primeros años de su vida.

Su primera formación instrumental fue con el violonchelo, instrumento que nunca abandonó por completo y probablemente también estudió el violín. Posteriormente se dedicó a la guitarra, convirtiéndose en un artista muy hábil en ella en poco tiempo. Los nombres de sus profesores son desconocidos y no podemos estar seguros de sus movimientos exactos en Italia. En su vida profesional, alternaba la ejecución del chelo con la guitarra. Thomas F. Heck comenta que probablemente Michele Giuliani envió a sus dos hijos Mauro y Nicolás a Bolonia para estudiar contrapunto y otros temas musicales. Su hermano Nicolás vivió la mayor parte de su vida en Rusia como compositor e instructor vocal de gran renombre.

Mauro Giuliani se desposó con María Giuseppa del Mónaco y cuando apenas tenía 19 años de edad el 17 de mayo de 1801 nació su primer hijo a quien decidieron bautizar con el nombre de Michel Giuseppe en la iglesia de Santa María de Barletta (provincia de Bari).

En la Italia de la primera mitad del siglo XIX abundaron los excelentes guitarristas, entre ellos Carulli, Carcassi, Legnani, Molino, Zani de Ferranti, Regondi, etc., y quizás no sería exagerado considerar a Mauro Giuliani el mejor de todos y el de más influencia en la historia y evolución de la guitarra. Es responsable de la aceptación de la guitarra como instrumento solista. Antes de Giuliani la guitarra solo era considerada para acompañar a otro instrumento o a un cantante. A lo largo de su carrera compuso más de 200 piezas para guitarra sola.

En la Italia de su tiempo predominaba la música operística, pero Giuliani ambicionaba traspasar esas limitaciones y decidió partir hacia el norte ya que era muy poco el trabajo ofertado para los guitarristas. Por otra parte, Italia se encontraba afectada económicamente y socialmente por la invasión de Napoleón, por lo tanto escaseaba el patrocinio de las clases pudientes.

En el verano de 1806 viajó a Bolonia y a Trieste. Recién llegado de sus estudios de contrapunto, violonchelo y guitarra en Italia, dejó a su familia en Barletta para partir a Austria, instalándose en Viena. En esa época Viena era considerada capital europea de la música y Giuliani pronto se daría a conocer entre los medios musicales de la ciudad. Llegando a relacionarse con la nobleza, ejerció como profesor de guitarra y comenzó a publicar sus obras; apareció en conciertos y de esta forma fue aplaudido y estimado por el público, la crítica y los propios músicos.

Se sabe que Giuliani en Viena tuvo una relación sentimental con una mujer de la que poco se conoce: Fräulein Willmuth, con quien tuvo una hija, María, que nació en 1807. Se ha supuesto que la madre murió en el parto, por lo tanto Giuliani se quedó a cargo de la niña. En el invierno de 1811-12 hizo un viaje a Italia, para llevar a su familia a Viena. En 1813 nació su otra hija, Emilia.

Emilia Giuliani y su hermana María estudiarán juntas y serán buenas compañeras y amigas a lo largo de sus vidas. Tanto su hijo Michele como Emilia cultivarán el gusto por la guitarra; Emilia actuará siendo muy joven, en Nápoles, sola o con su padre, mientras que Michele será llevado por su padre a los cenáculos musicales de la capital austríaca.

Realizar giras era costumbre de músicos exitosos del siglo XIX. En las primeras tres décadas esta costumbre era compartida también por guitarristas; Giuliani fue referente para diversos actores del escenario de la música en Europa, especialmente en Viena, ciudad donde vivió la mayor parte de su vida. En los conciertos públicos se presentaban varios solistas, organizados en el Jardín del Palacio Real de Schönbrunn; Giuliani compartió aplausos con muchos otros músicos célebres. Estableció amistad con Moscheles, Mayseder, Hummel, Spohr, Weber, Diabelli, Schubert, Beethoven.

La archiduquesa María Luisa de Austria, segunda esposa de Napoleón, favoreció a Giuliani con el título "Virtuoso Honorario de Cámara" (dio una serie de conciertos en los jardines del Palacio de Schönbrunn, conciertos que fueron llamados "Concerte Dukaten", ya que el ducado era su moneda y en 1815 fue el artista oficial de las celebraciones del congreso en Viena), mas adelante recibirá el título de "Caballero del Lirio".

Entre sus alumnos, además de la famosa archiduquesa, se encuentran los príncipes de Hohenzollen, el conde George Waldestein, el duque de Sermoneta, etc., así como los guitarristas Horetzki y Bobrowicz, entre otros.

En 1813 colaboró en el estreno de la VII Sinfonía de Beethoven junto con Hummel, Meyerbeer, Moscheles, etc.; Beethoven les agradecerá su ayuda por medio de una carta publicada en los periódicos de Viena.

Giuliani se vió obligado a abandonar Viena por problemas financieros en 1819 y no volvió jamás. Al residir en Londres, Giuliani fue tratado como ídolo, sus seguidores editaron un periódico en su honor. Otro momento importante en la vida del compositor fue al visitar a sus padres en Trieste, para después llegar a Roma en 1820 y aunque no fue su intención quedarse mucho tiempo, vivió ahí tres años. Se conoce que matriculó a Emilia y a María en la escuela privada del convento romano para niñas "L'adorazione del Gesù" estudiando ahí de 1821 a 1826. En Roma continuó haciendo música, arreglos para guitarra, incluidos los arreglos de las obras de Giachino Rossini. A partir de julio de 1823 hizo frecuentes viajes a Nápoles para estar con su padre, que enfermó de gravedad y a quién procuró hasta su muerte. En Roma actuó frecuentemente a dúo con su hija Emilia, quien se convirtió en una excelente guitarrista. En 1828 empezó a deteriorarse su salud y murió en esta ciudad el 8 de mayo de 1829. La noticia de su muerte creó un gran revuelo en el ambiente musical napolitano.

Tal vez un mejor reconocimiento de su contribución está contenido en los acontecimientos que tuvieron lugar después de su muerte. Durante los próximos años, el entusiasmo por la guitarra había florecido en muchas de las capitales culturales europeas, como París y Londres. En 1833, un grupo de antiguos compañeros de Giuliani y estudiantes de Viena lanzó *la Giulianiad*¹, revista de un guitarrista que fue el precursor de estas publicaciones, otras revistas para los guitarristas que ya existía antes de la aparición de *La Giulianiad*, eran estrictamente música, sin texto. *La Giulianiad* incluyó artículos, testimonios sobre la grandeza de Giuliani, de hecho, el tema debut de la revista contenía todo un homenaje, que fue reimpresso en 1955 en la revista *Guitar*, número 18. Decía en parte:

"En sus manos, la guitarra fue dotada de un poder expresivo, puro, emocionante y exquisito.... En una palabra, hizo el instrumento cantar. Puede fácilmente suponerse que con esta singular facultad de dar expresión a la melodía, Giuliani hizo de la guitarra un personaje que, era totalmente ignorado Acerca de hace doce meses, Giuliani pagó la deuda de la naturaleza. En él, el pequeño mundo de los ejecutantes de la guitarra ha perdido su ídolo , pero las composiciones que ha dejado atrás, no tenemos ninguna duda, compensan cada homenaje de respeto y admiración".

Los autores de este elogio podrían haber tenido su momento equivocado; Giuliani había muerto casi cuatro años antes. Pero su sentir estaba justificado.

¹ AVIÑOA, X.(1985). La guitarra. Barcelona: Daimon,p.78

La trayectoria de Giuliani es dividida en tres etapas (Jefrey, 2007). La primera se sitúa entre 1808 y 1812 cuando recién llegó a Viena e hizo las piezas de carácter virtuosístico. Más adelante, aun cuando no se puede establecer un claro momento de demarcación, llegó una etapa de copiosa producción registrándose hasta casi cien composiciones. Compuso los *Conciertos* número dos y tres, además de diversas obras para guitarra, con voz, flauta y violín. También se estableció el "*Studio for the Guitar*", el cual desde su creación hasta la fecha es utilizado en la didáctica de la guitarra. En cuanto al primer *Concierto* Opus 30, fue realizado en este periodo de 1808 a 18012, junto con una sonata para guitarra. La última etapa en donde dejó Viena para regresar a Italia en 1819, etapa que podríamos denominar, periodo napolitano de Giuliani, pues su arte fue apreciado, aunque no logró publicar obras para guitarra con los editores locales.

GIULIANI Y SU OBRA

Como compositor de guitarra mostró empatía con el tema y variaciones. Giuliani tenía una notable capacidad para tejer melodías en los pasajes con eficaz efecto musical sin dejar de ser fiel a la expresión del instrumento. Un ejemplo de esta capacidad se encuentra en sus *Variaciones sobre un tema de Haendel*, op. 107. Este tema popular, era conocido como "*El Herrero Armonioso*", y aparece en el *Aria* de la *Suite* número cinco para clavecín de Handel.

Los logros de Giuliani como compositor fueron numerosos. Realizó ciento cincuenta composiciones para guitarra con número de opus las cuales constituyen el núcleo del repertorio de la guitarra del siglo XIX. Compuso piezas extremadamente desafiantes para guitarra sola, así como obras para orquesta y guitarra, violín así como dúos para guitarra y flauta.

Dentro de las piezas destacadas de Giuliani se incluyen sus tres conciertos para guitarra (op. 30 a 36 y 70); una serie de seis fantasías para solo de guitarra, op. 119-124, utilizando los temas operísticos de Rossini, se inspiró para crear los temas que llamó "*Rossiniana*"; varias sonatas para duetos de violín y guitarra y de flauta y guitarra, su quinteto, op. 65, para cuerdas y guitarra; algunas colecciones para voz y guitarra, y una gran obertura escrita en el estilo italiano. También transcribió muchas obras sinfónicas, tanto para guitarra solista como para dúo de guitarras. Uno de sus transcripciones fue la obertura de *El barbero de Sevilla* de Rossini, para dos guitarras. Hay además numerosas obras didácticas, entre ellas un método para guitarra utilizado aún hoy en día.

Marco histórico

Durante los siglos XVIII y XIX el mundo experimentó grandes cambios, cuyas consecuencias perduran hasta el día de hoy.

Estos cambios los podemos sintetizar en:

- La Revolución Francesa y sus repercusiones en el plano social y político.
- La Ilustración, en cuanto al conocimiento y concepción del hombre la sociedad.
- La Revolución Industrial, en lo económico y social, asociada al surgimiento del capitalismo y del socialismo.

Lo más trascendente del escenario de la Europa del primer cuarto de siglo XIX fueron desde luego las guerras napoleónicas, los monopolios económicos y el ascenso de la burguesía.

El Imperio napoleónico, que comenzó en 1804 con la proclamación de Napoleón como emperador de Francia, se propuso extender por Europa los ideales de la Revolución Francesa, pero las monarquías absolutas europeas se resistieron al cambio. Los países que derrotaron a Napoleón -Gran Bretaña, Rusia, Austria y Prusia- se reunieron en el Congreso de Viena (1814-1815) para restaurar el absolutismo y reconstruir el mapa de Europa, rectificando las fronteras.

A pesar de ello, la aristocracia fue perdiendo sus privilegios y acabaron triunfando la libertad y el individualismo.

La mayoría de los músicos se habían abstraído de las principales tendencias del pensamiento. Los músicos de la transición del siglo XVIII al XIX se integraron inconcientemente afectados por los acontecimientos cotidianos de su quehacer diario, (Schomberg, 1985:35). La mayoría de la población vivía en un solo lugar. Los músicos y cantantes deseosos de trascender, realizaban viajes que resultaban caros, extenuantes e incómodos.

Los guitarristas a partir de 1821 podían también realizar sus giras en ferrocarril. Ignaz Moscheles, integrante del trío donde también tocaban Giuliani y Maywebwer, describía su asombro por los cambios tecnológicos en el transporte.

Partiendo a toda velocidad de Glasgow, atravesando campos y chimeneas humeantes...sentados en la diligencia, corriendo alocadamente por hondonadas, junto a lagos, subiendo cuestras, bajando cuestras, envueltos en capas y portando paraguas, sólo veíamos cercos, montañas o los lagos... Al atardecer la diligencia corría enloquecida en medio de la niebla, internándose, el humo de las numerosas fábricas que nos rodeaban;

caballeros a caballo que pasan junto a nosotros, uno de los cocheros hace sonar su cuerno en sí bemol; el otro en re; otros se escuchan a distancia, y henos aquí en Liverpool (Schonberg, 1985:40).

Carruajes incómodos , insalubres y sin ninguna protección para los cambios climáticos, serían sustituidos por mejores carruajes y caminos que contarán con drenaje y superficie sólida (Schonberg, 1985:38)

Clasicismo

El clasicismo, tuvo sus orígenes más inmediatos en la continuidad de los valores del Renacimiento, junto a la búsqueda del conocimiento y la perfección que caracterizan al humanismo. El clasicismo recupera todo ello y lo convierte en un nuevo canon que aspira a lograr la perfección absoluta a través del arte, tanto en la pintura como en la música y en la literatura. En su vertiente institucionalizada en las academias (el academicismo) llegó a ser la tendencia dominante en las artes y pensamientos occidentales durante buena parte de los siglos XVIII y XIX. El clasicismo musical o período clásico comenzó aproximadamente en 1750 y terminó alrededor de 1820. Artística y literariamente intentó revivir los ideales de la Grecia y Roma antiguas. En pintura, escultura, poesía y arquitectura el artista pudo tomar sus modelos de la antigüedad grecolatina, en la música esto no fue posible, ya que el número de fragmentos musicales conservados apenas llegaban a la docena, existiendo además incertidumbre en cuanto a su interpretación.

Viena fue la capital del Clasicismo musical. Compositores como Haydn, Mozart y Beethoven dominaron este período. Durante este periodo los compositores trabajaban bajo el sistema de patronazgo que estaba a punto de desaparecer, bajo el cual compositores como Haydn, Mozart y Giuliani vivieron parte de su vida.

En la música fue un intento de traducir comparativamente los cánones de belleza de la época clásica Griega: frente al barroco, ornamental y exagerado, el clasicismo opone equilibrio, proporción, gracia y elegancia en un frío y sencillo academicismo donde en todo momento la personalidad del artista, su emoción e inspiración, quedan sometidas a un rígido esquema formal. Haydn y Mozart serán los músicos que mejor concreten estos ideales de belleza. El estilo galante o Rococó apareció como un paso de la polifonía compleja a acompañamientos sencillos y estructuras formales bien definidas. En este periodo surgieron instrumentos como: el piano-forte (que ocupó un lugar central en la música de cámara e incluso en los conciertos solistas), el arpegione y el clarinete. Otros instrumentos perdieron vigencia, como la viola da gamba, el clavicordio, la dulzaina, la flauta dulce (que renace en el siglo XX), el bajón y el laúd, entre otros. Este es un periodo clave también para la consolidación de la orquesta, gracias a la influencia de Mozart y Haydn se comenzó a configurar más claramente la orquesta sinfónica como tal.

En Italia, a pesar del ligero retroceso en la popularidad de la guitarra en el siglo XVIII, mantuvo su posición como centro de la guitarra de Europa, gracias a sus contribuciones al desarrollo del instrumento. Compositores italianos escribieron un número considerable de obras. Por sus continuos viajes los guitarristas e incluso fabricantes de guitarras influenciaron a diversos países propiciando el desarrollo del instrumento.

Para esta época surgió un gran movimiento intelectual y político conocido como “La Ilustración”, o “La era de la Razón”, y el cual tuvo como características principales: el antidogmatismo y escepticismo en la religión; liberalismo y antiautoritarismo en lo político y optimismo en el progreso. Es en esta época donde se empieza a fraguar la caída de las monarquías absolutas, que culmina con la Revolución Francesa en 1789.

Análisis de la obra

Sonatina #3 op. 71

1er Mov : Andantino sostenuto

Este movimiento esta hecho bajo el concepto de la sonata barroca. Y la estructura es la siguiente:

A	B	A'
1-8	8-9	10-16 17-26
Tónica	Dominante/ V	Dominante T-D-T

Aquí se puede observar el tema A que va del compás 1 al 8, en el cual presenta una influencia melódica inspirada a modo de una siciliana.

Andantino sostenuto op. 71, Nr. 3

Existe un pequeño puente de dos compases que sirve solo para ratificar la modulación a la dominante soportando el devenir melódico con un pedal.

Nota Pedal

Resolución a La

Tiempo di marcia

Este movimiento utiliza la estructura del 3er movimiento de una sonata clásica, solamente que no es un scherzo ni minuet, sino una marcha.

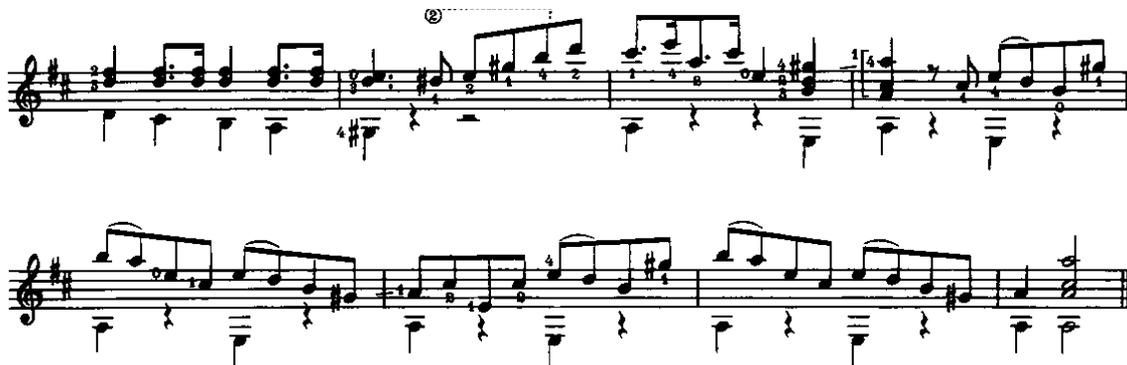
A		B	A
a	a'	b c	Da capo
1-12	13-30	31-52	
Re – La I - V	La-Fa-La-Sol-Re	Re-si m-Re	

La tonalidad es Re mayor. La sección A tiene una extensión de 12 compases.



Existe una modulación en la sección A, en la cual pasa a la tonalidad de la dominante, La mayor.

Modulación a La



Fin sección A

La sección consta de 18 compases ,dentro de los cuales podemos encontrar a modo de desarrollo algunas modulaciones, para finalmente regresar a la tonalidad principal: Re mayor

Trío

Sosteniendo el carácter de marcha mediante la figura rítmica: Octavo con puntillo y dieciseisavo.

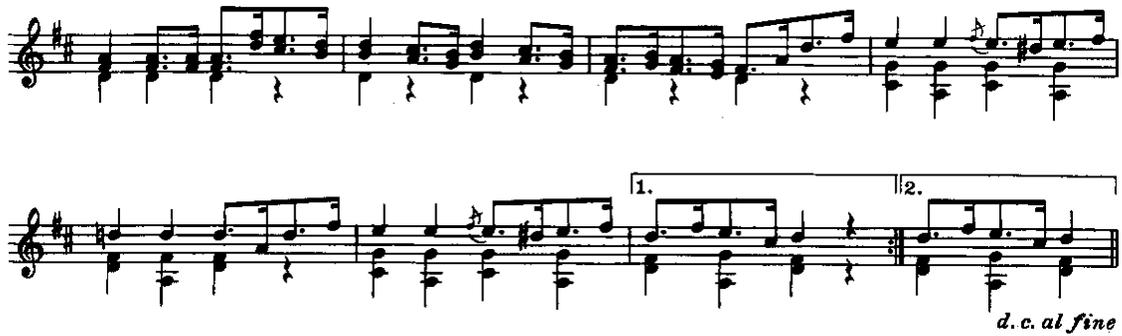
La primera parte consta de 8 compases y esta en la tonalidad de re mayor.

Trío

The image shows the first part of the Trio, consisting of two staves of music. The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 2/4. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted eighth note and a sixteenth note, characteristic of a march. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment.

La segunda sección del trío se encuentra en el relativo : si menor. Comenzando con su acorde del V grado: Fa#; la frase se engarza con la primera parte del trío para finalizar.

The image shows the second section of the Trio, consisting of two staves of music. The key signature changes to two flats (Bb and Eb), indicating D minor. The time signature remains 2/4. The music continues with the same rhythmic pattern as the first section. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment.



Scherzo con moto

La estructura del 3er movimiento en la siguiente:

A		B		A
a	b	a'		
Sol – Re	Re-puente-Sol		Sol	Do-la m-Sol- Do
1-22	23-56	57-77	78-85	86-93

Este movimiento utiliza el esquema formal del minueto, a la usanza del romanticismo. Comienza en la tonalidad Sol Mayor. En primeros ocho compases se presenta el tema y se puede percibir la figura rítmica predominante.

Scherzo



Los siguientes compases de la primera parte contienen una sección modulante para regresar al tono principal de la obra: Re Mayor

Sección modulante

Re mayor

La sección B del scherzo comienza en re mayor y dura 17 compases, después viene una episodio modulante que complementa la sección B y enlaza con la sección A' de nuevo en sol mayor.

Sección modulante

Figura predominante a lo largo de la obra

Inicia A'

VII

Fin de A' (Sol Mayor)

fine

La secuencia armónica es muy sencilla: V-I-IV- I.
Solo tiene una extensión de 8 compases en la primera parte.

Trio



La segunda sección del trío se encuentra en la tonalidad de la menor que resuelve al final de la sección modulando a la tonalidad de Do mayor.



Finale Allegro

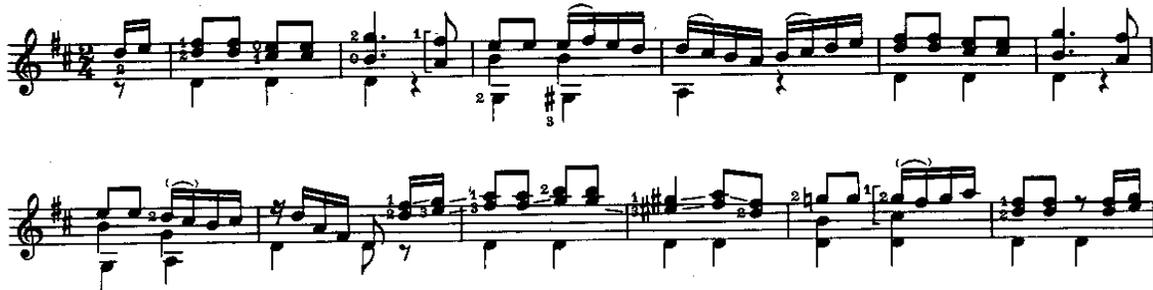
Esta pieza esta hecha bajo la estructura de **rondó**, misma común en el cierre de la sonata.

La estructura es la siguiente:

A			B			A	C	A	Coda
a	b	a	c	a'	d	a	e f g	a	Coda
8c	12c	8c	20c	8c	29c	8c	44c	8c	25c
Re	Re	Re	sim - V/La	La	La	Re	Re-Fa	Re	Re

La parte A comienza en la tonalidad de re mayor y tiene una extensión de ocho compases.

Finale . Allegro



El primer episodio del rondó(B) conserva la tonalidad anterior y se desarrolla con motivos rítmico-melódicos de A, solamente que tiene una extensión mas amplia (12 compases) y al final la sección terminar en la dominante.

Inicia B



V/La La

El episodio C tiene una extensión de 20 compases y está en la tonalidad de si menor en su primera parte , culminando el episodio en la dominante de re. (La)

Musical score for section C, labeled "si menor". It consists of two staves of music. The first staff shows a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff shows a bass line with chords and some rhythmic markings. The key signature is one sharp (F#).

Después de C aparece A nuevamente pero como A' ya que presenta el tema en la dominante.

Aparece el tema principal en la dominante

Musical score for section A'. It consists of a single staff of music showing a melodic line and a bass line with chords. The key signature is two sharps (F# and C#).

A'

La siguiente sección (D) se desarrolla sobre la dominante. El episodio consta de 29 compases y básicamente no hay variantes armónicas a lo largo del episodio.

Musical score for section D. It consists of three staves of music. The first and third staves show melodic lines, while the second staff shows a bass line with chords. The key signature is two sharps (F# and C#).

El episodio E es el mas extenso de todos, cuenta con 44 compases y con un desarrollo mas rico armónicamente.

Se pueden observar dos puntos importantes en el aspecto armónico. Primero la modulación a Fa mayor y después el regreso a la tonalidad de re mayor .

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circled '2' is placed above the second measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes, including some triplets. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

Modulación a Fa

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and single notes, including some triplets. Fingering numbers (1-4) are indicated below the notes.

Aquí podemos observar el regreso a la dominante de re(La) después del paso por Fa mayor mediante un puente que enlaza el episodio E con la nueva y última aparición de A.

Ultima aparición de A

The first two staves of music. The first staff contains a melodic line with several accidentals and a circled '2' above a note. The second staff contains a bass line with chords and some accidentals.

Comienza la coda

The 'Comienza la coda' section consists of five staves. The first staff has a melodic line with a circled '2' above a note. The second staff has a bass line with chords and some accidentals. The third staff has a melodic line with a circled '2' above a note. The fourth staff has a bass line with chords and some accidentals. The fifth staff has a melodic line with a circled '2' above a note.

Sugerencias técnicas e interpretativas

1. El primer movimiento es muy expresivo y cadencioso, sin embargo no se debe de descuidar el pulso ya que al ser un tempo lento se corre el riesgo de aletargarlo y hacerlo tedioso.
2. Este movimiento debe ser interpretado muy **legato** para lograr un efecto más emotivo.
3. Los motivos de treintaidosavos que aparecen recurrentemente a lo largo de toda la pieza se deben interpretar con ligereza y gracia. Los últimos compases tienen una figura de carácter virtuosístico, en los que se puede ir aumentando la velocidad hacia el final sin por ello perder su ligereza y gracia.



4. En el compás 8 encontramos una nota pedal la cual sugiero ejecutar con un stacatto muy discreto; aconsejo mantener la articulación durante toda la sección del pedal.
5. El segundo movimiento es de carácter gracioso; el **stacatto** puede ser un recurso muy útil para destacar esa cualidad. Sugiero utilizar stacatto en el acompañamiento armónico generando contraste con el registro melódico.



6. En el compás 14 y 15 hay un pasaje de terceras y sextas de difícil ejecución, aconsejo la siguiente digitación:



7. En la sección del trío recomiendo se toquen **legato** las voces superiores , pero se puede lograr un buen efecto si se contrasta con el bajo realizado en **stacatto** en algunos momentos.



Bajo stacatto

8. En el tercer movimiento (Scherzo) es importante destacar el intercambio melódico entre el registro agudo y grave.



9. Sugiero realizar un contraste de timbre y jugar con las repeticiones: cambiando la sonoridad de lo dulce a lo metálico y viceversa.

10. El trío de este movimiento debe ser ejecutado con una articulación de legato para mejor contraste con las primeras secciones del movimiento. Sugiero hacer un cambio de timbre en las repeticiones de cada sección.

Trio



José Luis Merlín

Concertista de guitarra desde 1967, compositor y profesor de amplio reconocimiento internacional. Nació en Buenos Aires, Argentina el 24 de diciembre de 1952. Inició sus estudios de guitarra a la edad de cinco años con el maestro Vicente Degese¹ para más tarde profundizarlos y perfeccionarlos durante ocho años con el maestro Abel Carlevaro² Investigador y difusor de la técnica instrumental, realizó estudios de Armonía, Contrapunto, Forma musical e Instrumentación con Leónidas Arnedo.³

A la temprana edad de 9 años comenzaron sus primeros y numerosos conciertos en Argentina. Realizó más de veinte giras internacionales: España, Austria, USA (más de 100 conciertos), Canadá, Cuba, Alemania, Francia, Suiza, Italia, Brasil y Uruguay. Dio conciertos en prestigiosas salas como: Centro Cultural de la Villa (Madrid, España), Naciones Unidas (New York, USA), Meridian House International (Washington, USA), Museo de Arte de Dallas y Detroit (USA), Teatro Juan Bravo (Segovia, España), Teatro Nacional Cervantes (Buenos Aires), en las radios y teledifusoras estatales de Ohio, Michigan, Oregon, California, y Texas (USA), la cadena internacional Deutche Velle (Alemania), y fue invitado en cinco oportunidades como profesor para dar clases y conferencias en universidades de USA y Alemania.

Ha efectuado conciertos como solista con las Sinfónicas de Rosario y San Juan , música de cámara con los Cuartetos de Buenos Aires, Sudamérica, Musicámara, del Plata y Grupo Merlin. Co-fundador y primer presidente de la Asociación Integración Guitarrística Argentina.

Fundador y Director del Centro de Estudios Musicales (Instituto de enseñanza musical para todos los niveles). Ha editado más de diez trabajos discográficos en Japón, Austria y Argentina. Compuso la música de TRAVESÍA (La guitarra, testigo de cinco siglos), oratorio para guitarra, voz recitante, mezzosoprano y orquesta de cámara (textos de José Tcherkasky) Esta obra fue grabada en dos oportunidades con el recitado de la actriz argentina Cipe Linkovsky⁴ y la Orquesta Sinfónica de Bahía Blanca.

Sus publicaciones merecieron elogiosas críticas de la prensa especializada. Ha hecho arreglos y adaptaciones de obras de Beethoven, Scarlatti, Bach y Piazzolla y ha musicalizado poesías de Nicandro Pereyra y Antonio Esteban Agüero.

¹ Renombrado guitarrista, maestro de teoría musical y solfeo.

² Destacado [guitarrista](#), [pedagogo](#) y [compositor uruguayo](#).

³ Prestigioso maestro de armonía y composición.

⁴ Destacada [actriz argentina](#) de cine y teatro.

Actualmente es Director del departamento de Música del Conservatorio Mundo-Velázquez de Madrid.

Sus obras están editadas en las editoriales "Tuscany Publications" y Shamrock (Austria) (distribuidas por "Theodore Presser" (New York)) y son ejecutadas y grabadas por músicos en todo el mundo: Jan Wouters (Bélgica), Etienne Plasman (Luxemburgo), Antigoni Goni (Grecia), David Tanenbaum (USA), Jasón Vieux (USA), Yang Xuefei (China), Michael Nigro (USA), Lisa Schroeder, Willam Simcoe (USA), Louis Johnson (USA), Wang Zhen (China); Bruce Paine (Nueva Zelandia), Máximo Pujol (Argentina), Eduardo Martín (Cuba), Lee Khee Gan (Japón), Eric Cabalo (USA), Danny Shoemaker (USA), Stanley Yates (Inglaterra), Elliot Frank, Allar Õunapuu (Estonia), Matthew Hornbeck (USA), Dietmar Oliver Kunzler (Alemania), Adam Holzman (USA), Robert Guthrie (USA), Luis Andrés Campos Yépez (Ecuador), Marcelo Coronel (Argentina), Théan Slabbert, Roma Sprung, Victor Celis, entre otros. También ha realizado obras para guitarra solista, guitarra y orquesta de cámara, guitarra y violonchelo, guitarra y cuarteto de cuerdas, piano y canto.

Actualmente sus obras están incluidas en los programas de estudio de universidades y conservatorios de numerosos países.

Merlín y su obra musical

Ha presentado obras de Piazzola y otros compositores. Su creación musical está publicada casi por completo. La mayoría de sus trabajos técnicos son abundantes, con clara influencia del Folklórico argentino y pasajes románticos. Sus composiciones son melódicas y dinámicas.

Comprometido con la docencia es un autor, junto a su discípulo Claudio Vera, de la "**Técnica Corporal-Funcional para tocar guitarra**", (resultado de cinco años de investigación) y de "Armonía Funcional y Descriptiva", (en formato común y para usar en computadoras).

Con influencia de músicos como Piazzola y Yupanqui, ha tomado diversas esencias del carácter peculiar de lo sureño, su Piazzolla es evocador y virtuoso; su Yupanqui, sincero y sentimental. Sobre ambas bases Merlín ha construido tres ciclos temáticos auténticamente argentinos levantados a partir de miniaturas basadas en ritmos populares : *Cinco canciones de amor*, *Suite del recuerdo* y *Dos aires pampeanos*. Todos ellos se basan en la efectividad de la guitarra, en su capacidad para seducir con una música de perfil clásico, y que arrastra al oyente hacia un campo en el que se funden lo sentimental y lo cultural con naturalidad.

Debido a la gran difusión que tiene su obra, muchas personas han publicado espontáneamente más de 10.000 páginas WEB dedicadas a sus discos, obras y conciertos. Su biografía está publicada en el "Internacional Who`s Who en Música edición 14º (Londres). Desde hace más de diez años recibe alumnos de varios países tanto en la especialidad de Guitarra como en la de Composición, Armonía y Contrapunto. Ha sido contratado en varias oportunidades como Profesor Invitado para dar clases y conferencias en universidades de E.U. y Alemania. Actualmente se presenta en un recital de poesía y guitarra titulado "**Como hace tres mil años**" con el actor argentino **Héctor Alterio**, recibiendo elogiosas críticas de la prensa española.

Contexto histórico Siglo XX: Argentina

Sociedad y cultura en 1960

En los últimos años de la década de 1950, Argentina atravesó por un acelerado proceso de expansión industrial. Las políticas desarrollistas impulsadas desde el gobierno generaron un clima propicio para las inversiones extranjeras, razón por la que muchas empresas europeas y norteamericanas decidieron instalar sus fábricas en el país. Esta afluencia de capitales estimuló el desarrollo de varias ramas de la industria a la vez que multiplicó la producción de bienes de consumo durables, como refrigeradores, televisores, lavadoras y automóviles. A este crecimiento de la actividad industrial, se suma un cambio en las políticas del estado argentino relacionadas con la investigación científica y la producción intelectual. En las universidades los programas de estudio se actualizaron y se añadieron nuevas disciplinas del conocimiento, como la Sociología, la Economía y las Ciencias de la Educación, y en 1958 se creó el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), bajo la dirección del Premio Nobel de Medicina Bernardo Houssay. Algunas empresas privadas también impulsaron sus propias iniciativas científicas, como los centros de investigaciones económicas y sociales Torcuato Di Tella y la Fundación Bariloche. Pero la estrategia desarrollista no fue exclusiva del gobierno argentino, con la llegada de la Revolución Cubana y la irrupción de la Guerra Fría¹ en el continente, el gobierno norteamericano y organismos como Las Naciones Unidas, el Banco Mundial y las fundaciones Ford y Rockefeller, comenzaron a financiar estrategias de desarrollo en los países de América Latina como una forma de frenar el avance del comunismo.

¹ Enfrentamiento político, ideológico, social, económico, tecnológico, militar, informativo e incluso deportivo desde 1945, hasta el fin de la URSS (caída del muro de Berlín y golpe de estado de la URSS).

Para principios de la década del 60, el clima de prosperidad y crecimiento económico, se reflejó de manera evidente en la vida cultural. En esta época se renovaron instituciones tradicionales, como el Museo Nacional de Bellas Artes, y se crearon otras nuevas como el Museo de Arte Moderno. Más allá del circuito oficial se abrieron espacios de experimentación. Uno de ellos adquirió pronto una gran relevancia. Financiado por una reconocida marca internacional de automóviles y electrodomésticos, el Instituto Di Tella, pronto se convirtió en un punto de atracción para artistas de vanguardia. En su edificio de la calle Florida, se han dado cita algunos de los nombres más destacados de la cultura de estos años, como el músico y compositor argentino Alberto Ginastera, que dirige el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. El crítico y docente Jorge Romero Brest, se hizo cargo del Centro de Artes Visuales y el director teatral Roberto Villanueva, fue el responsable del Centro de Experimentación Audiovisual. En su inicio el Instituto Di Tella, sirvió para dar impulso a las carreras de artistas nacionales, como Rómulo Maccio, León Ferrari y el grupo Les Luthiers. A la vez propició la llegada de figuras de carácter mundial, como el escritor Umberto Eco, el compositor Aaron Copland y el arquitecto y músico Iannis Xenakis, pionero en el uso de computadoras para la composición musical.

En esta misma década existieron en el país un millón de aparatos de televisión, desplazando del punto de interés de las familias a la radio. Por otra parte la radio y los equipos de música con la nueva tecnología de transistores lograron que las dimensiones de los aparatos de radio y música fueron más pequeños y portátiles, haciendo que el entretenimiento se pudiera transportar fuera del hogar modificándose el entretenimiento familiar y ampliando el universo de imágenes y sonidos. En la segunda mitad de la década, el cine, la literatura y las artes plásticas recibieron la consagración del público y la crítica tanto en el país como en el extranjero.

Muchos escultores, fotógrafos y pintores, durante los 60, se convirtieron en artistas visuales que no dudaron en incorporar las nuevas técnicas y materiales a su trabajo habitual.

El 28 de Junio de 1966 el teniente general Juan Carlos Onganía, derrocó al presidente constitucional Arturo Umberto Illia. El gobierno de Onganía recortó las libertades políticas, censuró las actividades artísticas e intelectuales. Empezó el control ideológico y estético. Un clima de censura y represión pública inició y se perdieron espacios en la radio y televisión. Ya en 1968 las desigualdades se hicieron más evidentes y proliferaron las "Villa miseria". En 1968 rompieron los artistas de vanguardia con las instituciones que los respaldaban y a finales de la década de los 60 y principio de los 70, surgieron en Argentina las organizaciones armadas revolucionarias.

En el mes de noviembre de 1968, el local CGT de los argentinos de la ciudad del Rosario se convirtió en foco de una innovadora experiencia artística. Por el lapso de dos semanas, los pasillos y salones de la catedral sindical se vieron invadidos por paneles fotográficos, láminas, proyectores de cine y diapositivas. Esta muestra fue bautizada: Tucumán Arde y es una iniciativa de varios artistas e intelectuales de Rosario y Buenos Aires que buscaban denunciar las políticas económicas de la dictadura militar. Estas políticas provocaron el cierre de varios ingenios azucareros de la provincia de Tucumán, arrastrando a los trabajadores al desempleo y a la pobreza. La elección de un local sindical simbolizó la unión cada vez más sólida entre los artistas de vanguardia y el movimiento obrero.

En 1972, el país se encontraba cada vez más desgarrado por la violencia, las huelgas, las revueltas de estudiantes y la actividad terrorista. La economía conocería también una nueva crisis. El 20 de junio de 1973, regreso Perón a Buenos Aires, una revuelta dejó alrededor de 380 víctimas. Perón fue reelegido para la presidencia en septiembre, después de dieciocho años de exilio. Su tercera mujer, Isabel Perón, fue elegida vicepresidente. Sin embargo, Perón murió el 1 de julio de 1974 y su mujer lo sucedió, volviéndose así la primera mujer presidente de un estado de América. A continuación de repetidas crisis ministeriales y una rebelión abortada, en diciembre de 1975, una junta militar, conducida por el general de ejército Jorge Rafael Videla tomó el poder, el 24 de marzo de 1976. Esta junta pronunció la disolución del Congreso, impuso la ley marcial y gobernó por decreto. Una represión muy dura se entabló entonces contra los movimientos de oposición y se manifestó con ejecuciones, la práctica de la tortura y desapariciones. En 1977, la Comisión de Derechos Humanos, en Ginebra, acusó al régimen de 2300 asesinatos políticos, unas 10000 detenciones y la desaparición de 20 a 30 mil personas, de las cuales un gran número fue asesinado por la Junta Militar. Videla fue reemplazado en la presidencia, en marzo de 1981, por Roberto Viola quien fue destituido, en diciembre de 1981, por el comandante en jefe del ejército, el general Leopoldo Galtieri. En 1982, éste ordenó a las tropas argentinas invadir las Islas Malvinas, una posesión británica, reivindicada desde hacía mucho tiempo por Argentina. Pero Gran Bretaña envió una fuerza militar de intervención en el Atlántico Sur la cual, al cabo de tres meses, retomó la posesión de las islas. Galtieri, entonces desacreditado, fue reemplazado por el general de división Reinaldo Bignone.

El fin de la dictadura argentina

Raúl Alfonsín, el candidato radical, quien venció en la elección presidencial organizada después de 10 años en octubre de 1983, en un contexto económico muy difícil, caracterizado por una deuda externa sin precedente y una inflación superior al 900 por ciento. La nación reanudó entonces la democracia: las fuerzas armadas fueron reorganizadas; los antiguos jefes militares y políticos fueron acusados de violaciones a los derechos humanos y enviados a los tribunales. El gobierno lanzó, en 1985, un plan de rigor presupuestario. La deuda externa fue reestructurada y

fueron introducidas, reformas fiscales y comprendida la emisión de una nueva moneda.

Sin embargo, la inflación no fue contenida, y en mayo de 1989, el candidato peronista, Carlos Saúl Menem, fue elegido presidente. Impuso un plan de austeridad y en 1993, el presidente Menem hizo votar una revisión constitucional, que reducía el mandato presidencial a 4 años y le permitía proponerse candidato a su propia sucesión; fue reelegido así en primera vuelta. El 14 de mayo de 1995.

Argentina sufrió un deterioro de su situación económica y una importante crisis social. El país fue tocado por un fuerte aumento del desempleo y por la inseguridad. Esta crisis estaba ligada a la política liberal y a la privatización impuestas por el FMI. Carlos Menem obtuvo del Congreso en febrero de 1996 poderes extraordinarios a fin de poder impulsar la segunda reforma del estado tendiente a reducir los gastos públicos, a aumentar la recaudación fiscal y a renegociar un crédito con el FMI. Las reformas ultraliberales provocaron el descontento de la gran mayoría de los argentinos. Las elecciones legislativas parciales que tuvieron lugar el 26 de octubre de 1997 dando la victoria a la Alianza (Unión cívica radical y Frente Solidario por el país), partido opuesto a los justicialistas en el poder. El presidente Menem no dispondría más desde entonces con la mayoría absoluta en el Congreso.

En mayo de 1999, el presidente Menem renunció a un nuevo mandato. La Alianza de oposición, el Partido radical y el centro-izquierda, designó a Fernando De la Rúa, de la UCR, como candidato a la presidencia, quien venció en octubre de 1999. Sin embargo, la situación económica y social se degradó seriamente. La Argentina fue tocada por la crisis financiera internacional, y por la de Brasil, su primer socio comercial en el seno del Mercosur. El gobierno presentó en enero de 2001 un plan de austeridad rechazado por los diputados. Esto llevó a la renuncia de varios ministros y la ruptura de la coalición en el poder. Pero Argentina no terminaba con su desgracia; siendo el quinto país del mundo exportador de carne, fue golpeado en el 2001 por la enfermedad bovina llamada fiebre aftosa, lo que debilitó considerablemente a este sector importante de la economía del país.

En las elecciones legislativas y senatoriales, la Alianza, la coalición de centro izquierda en el poder, perdió la mayoría en el Senado y la Asamblea federal a favor del partido peronista, el Partido Justicialista. En este contexto, el FMI no quiso continuar dando crédito a una política económica que juzgaba moderada. El descontento de la población se expresó en la calle, por revueltas, pillajes y «golpes de cacerolas» (cacerolazos). Los enfrentamientos con la policía dejaron treinta muertos mientras que cinco presidentes se sucedieron a la cabeza del estado en unos días. Eduardo Duhalde fue finalmente investido con la presidencia de la república el 2 de enero de 2002. Formó un gobierno dominado por los peronistas. Desde su llegada al poder, puso fin a la paridad peso-dólar.

En las elecciones presidenciales de 2003, el presidente saliente, viejo enemigo y concurrente de Carlos Menem, quien pretendía un tercer mandato a pesar de serios problemas judiciales, apoyó al otro candidato peronista Néstor Kirchner.

El ex presidente peronista Carlos Menem, bastante atrás en la primera vuelta se retiró de la carrera a la presidencia dejando sin sentido la segunda vuelta de la elección presidencial.

Néstor Kirchner de 53 años fue proclamado presidente de la República Argentina el 25 de mayo por un mandato de 4 años, se mostró con brazo de hierro ante el FMI, rechazando un plan que afectaría a una población ya duramente tocada por la crisis económica.

Análisis de la obra

Esta suite está compuesta por seis movimientos:

Evocación	Chacarera	Zamba	Carnavalito	Evocación Repetición del primer movimiento	Joropo
-----------	-----------	-------	-------------	---	--------

En propias palabras del compositor:

“Esta obra es muy querida, ya que contiene una carga emotiva y significado especial para mi, además de que ha sido una de las obras mas conocidas internacionalmente”.

Evocación

Esta pieza es un prelude, introductoria para la suite. Esta dividida en dos secciones: A y B.

La sección A comienza en la tonalidad de mi menor, contiene un motivo melódico bastante claro y definido.

The image shows a musical score for the 'Evocación' piece, consisting of three staves of music in G minor. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G minor. It contains a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *mp*, and markings 'a' and '1'. The second staff continues the melody with markings 'C2' and '3'. The third staff features a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.', with a *cresc.* (crescendo) marking at the end.

Ilustración 24

Comienza en la tónica. Son prácticamente dos compases los que marcan el motivo básico del preludio, a manera de pregunta y respuesta. Es en el segundo compás donde comienza a utilizar un bajo melódico, que desciende por grados conjuntos, y en momentos desciende por cromatismos. Esta sección A, consta de 8 compases, sección que se repite para conectar con la sección B.

La secuencia armónica que utiliza es: i-iv-V-i-iv-V-i

Ilustración 25

La sección B, está compuesta por el mismo material rítmico-melódico que se utiliza en la sección A; cabe mencionar que este motivo rítmico-melódico es simplemente un arpeggio sobre el acorde que está desarrollando la melodía.

Es interesante destacar en la segunda sección, que está construida a partir de dominantes dobles, prácticamente toda ella: V/La - V/Re - V/Sol - V/Do - V/Fa - V/Mi - mi.

Zamba

Es una danza mímica que desarrolla el tema del asedio y requerimiento amoroso del galán y glosa, rítmicamente los recursos de coquetería de la mujer, que rehúye una contestación categórica hasta el final.

La Zamba es originaria de Perú, hija directa del Fandango Español, donde fue una danza preferida de razas indias y negras (zambos) y debe uno de sus nombres al hecho de que las coplas que se cantaban iban dirigidas a las zambas.

Dispersa por Perú, Chile, Bolivia, Paraguay y Ecuador, la Zamba llegó a Argentina por dos vías, pasando de Chile a los salones de Mendoza y de Lima a los de Jujuy, Salta y Tucumán, entre 1825 a 1830. Se ha conocido por diversos nombres: desde el originario, *Zamacueca* hasta *Zambacueca*, *Zambaclueca*, *Chilena*, *Marinera*, todas estas, denominaciones regionales. Tienen una forma musical coreográfica común, con leves variantes captadas del ambiente. Nacida en Lima en 1824, según Carlos Vega, con la denominación *Zamacueca*, con una forma propia de la pantomima amorosa Fandango.¹ Al acriollarse tomó el pañuelo, que paso a ser aditamento expresivo del juego amoroso de sus evoluciones.

Debido a la variante fogosa que más adelante retornó a Chile, cambió de nombres y se la llamó *Chilena*, hasta la guerra entre ambos países², cuando se la bautizó *Marinera* en homenaje a la marina de guerra peruana.

En Chile se dice *Cueca* abreviando el nombre original, y en la argentina se difundió con el original, sobreviviendo en nuestro siglo, casi exclusivamente, la primera parte del mismo: *Zamba* en Santiago del Estero. *Cueca*, en las provincias andinas, especialmente de Cuyo, irradiándose su uso hasta Tucumán. *Chilena* en el noroeste en general. Las regiones en donde más intensa era su práctica son las provincias del norte y oeste, sobre todo Santiago del Estero.

Se baila también en la provincia de Buenos Aires y parte del litoral, pero es en el norte donde se ha conservado con más lozanía, siendo una de las danzas que con mayor vitalidad perdura en la práctica popular.

Esta danza está compuesta también en la tonalidad de mi menor; escrita en compás de 6/8, inicia en anacruza. La melodía que está en el registro grave y durante los primeros cuatro compases, presenta el primer motivo melódico, que será contestado por un segundo motivo elaborado a partir de una melodía acompañada por terceras.

¹ Puede referirse a los movimientos vivos y apasionados.

² Al parecer se refiere a Chile y Perú.



Ilustración 26

En cuanto a la sensación rítmica aquí es notable el contraste, que genera la melodía en contraposición de la secuencia del bajo (Ilustración 4), ya que la melodía sigue el patrón rítmico de compás de 6/8 en que está escrita, sin embargo el bajo genera una sensación rítmica de 3/4.

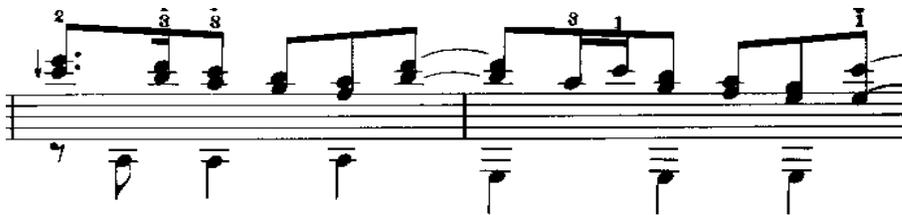


Ilustración 27

Los siguientes cuatro compases son una combinación de los dos motivos rítmicos de la frase anterior, estos dan la sensación de un puente que conecta con la re-exposición del tema, sólo que en esta ocasión la línea melódica se presenta en el registro agudo del instrumento (Ilustración 5), pero conservando la misma estructura y la misma secuencia armónica.

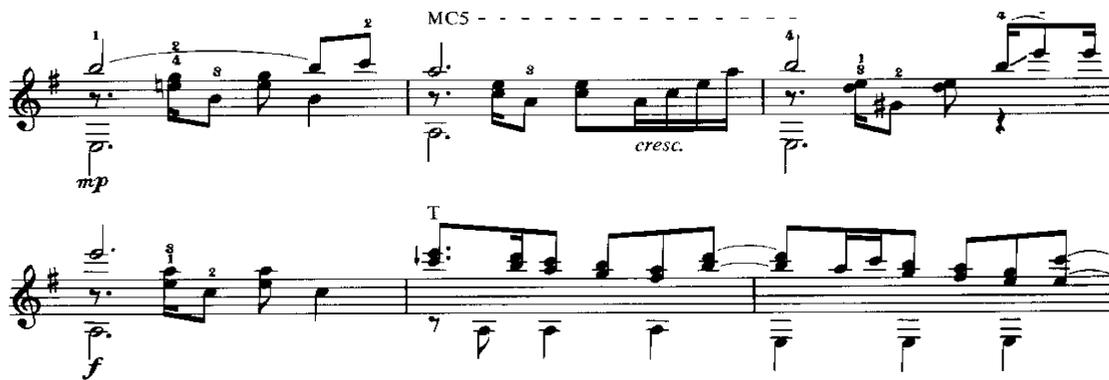


Ilustración 28

Aparece la sección climática y para terminar el movimiento podemos encontrar el mismo motivo rítmico que se ha utilizado a lo largo de la pieza, (octavo con puntillo, dieciseisavo y octavo), pero lo presentan acordes que utilizan las seis cuerdas de la guitarra. Lo que se traduce en una sonoridad más amplia. Aquí encontramos otra progresión de dominantes, pero ahora se utiliza no solamente V7, sino también un acorde disminuido (VII) (Ilustración 6). Esta sección nos conecta con la cadencia final del movimiento, la cual se desarrolla en los últimos ocho compases.

Ilustración 29

Chacarera

Es una danza vivaz que, como la mayoría de las danzas Folklóricas argentinas, se baila en pareja. Es suelta - ya que los bailarines no se tocan - e independiente, o sea que hacen solos sus evoluciones, sin combinarlas con las de otra pareja. Pertenece al grupo de danzas picarescas, de ritmo ágil, de carácter muy alegre y festivo. Es una muestra de gozo y aceptación del ambiente rural.

Fue llevada al interior de los salones cultos hasta fines del siglo XIX. Abarcó todo el país, excepto el litoral y la Patagonia. Es una de las pocas danzas vigentes, es decir que aún se baila, especialmente en Santiago del Estero - donde se arraigó con gran fuerza-, así como en Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca, La Rioja y Córdoba. Su difusión abarca por lo tanto, los ámbitos del noroeste, parte del chaqueño y casi todo el central. Se menciona que la chacarera es una danza muy antigua y se baila en Tucumán desde 1850.

Musicalmente consta de cuatro frases en las cuales se cantan las coplas y un interludio que es solamente instrumental, intercalado después de la primera y segunda copla, y también sirve de introducción. Este interludio tiene una característica coreográfica, ya que puede durar seis u ocho compases y como corresponde a la figura de vuelta entera, varía de la misma forma la duración de ésta.

El acompañamiento instrumental utilizado es generalmente guitarra, violín, acordeón y el bombo, que se luce con sus típicos repiques. En la coreografía se introduce una figura especial que es el avance y retroceso, que consta de cuatro compases. Al igual que en casi todas estas danzas, se requiere de dos partes. La segunda se baila idéntica a la primera, pero invirtiendo la posición inicial.

Como otras danzas emparentadas, sus pies rítmicos ternarios (subdivisión ternaria) en la melodía, en compás de 6/8, presenta una forma de birritmia con el acompañamiento de los bajos en 3/4. Las chacareras son en su mayoría "bimodales", utilizando la escala con terceras menores paralelas -o su inversión en sextas mayores-, una escala en modo Dórico (semitonos ubicados entre 2º y 3º grado y entre 6º y 7º grado) y una escala en modo Eólico, donde los semitonos se ubican entre 2º y 3º grado, y entre 5º y 6º grado (Escala Menor Antigua). La melodía puede estar en modo mayor o menor, en este último caso se recurre a la escala menor melódica.

Esta danza pertenece al tipo llamado chacarera simple, esto debido a su estructura tradicional:

Introducción	8 compases
Estrofa.	8 compases
Intervalo.	8 compases
Estrofa.	8 compases
Intervalo.	8 compases
Estrofa.	8 compases
Estrofa.	8 compases

Sólo que tiene una pequeña variante: las estrofas no son de 8 compases, sino de 6 compases.

Los primeros 8 compases tienen una introducción (Ilustración 7), de tiempo lento, en tercetas. Así como cambios de compás, pasando por un 3/4, 2/4 y 4/4.

The musical score for Illustración 30 consists of two staves. The top staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 52$ and a dynamic of p . It features a series of chords with downward arrows labeled 'T' indicating fingerings. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and then to 4/4. The bottom staff contains measures labeled XII and XIX, with a p dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. A circled number 5 is present at the end of the piece.

Ilustración 30

El primer intervalo se presenta en forma de anacruza y está hecha en un compás de 6/8. Estos 6 compases están realizados básicamente con una armonía de V - i y una estructura rítmica basada en motivos de la pieza anterior (zamba). (Ilustración 8)

The musical score for Illustración 31 consists of two staves in a 6/8 time signature with a tempo of $\text{♩} = 96$. The melody starts with an anacrusis. Dynamics include f , p , m , and p . The bottom staff features a bass line with a f dynamic and a ♩ marking.

Ilustración 31

La primer estrofa de la pieza, también en anacruza (Ilustración 9), presenta un ritmo sincopado y con una birritmia entre la parte melódica y el bajo. La melodía hace sensación de 6/8 y el bajo de 3/4. (Ilustración 10)

The musical score for Illustración 32 shows two staves. The top staff has a melody in 6/8 time, and the bottom staff has a bass line in 3/4 time, illustrating a birrhythm.

Ilustración 32

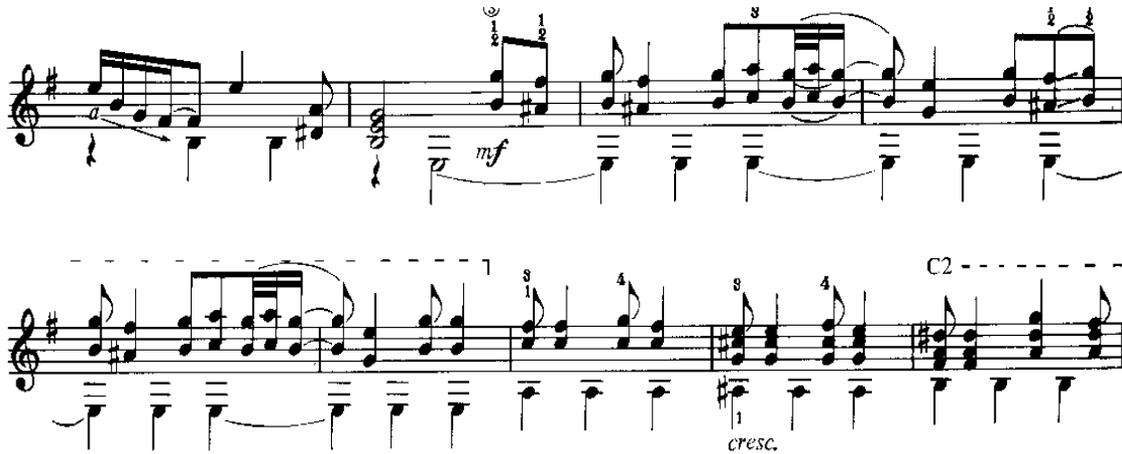


Ilustración 35

La última estrofa está elaborada con material rítmico-melódico como en la primer estrofa, solo que con pequeñas variantes que conducen a la cadencia final y a la conclusión de la obra.



Carnavalito

Se bailó en América antes del descubrimiento y ha perdurado hasta hoy. Se baila espontáneamente en el centro y norte de las provincias de Salta y Jujuy y en sus orígenes se bailó como danza colectiva. Recién en el s. XIX tomó figuras de la contradanza europea, como El Cielito, El Pericón, La Media Caña, etc. Es una danza de parejas sueltas, en conjunto. Está compuesto por una sola parte, pero pueden establecerse a gusto, la duración y cantidad de figuras a ejecutar. Es una danza americana autóctona, nacida en la época prehispánica en los dominios del Inca; primitivamente se bailó como danza colectiva, sin parejas, con las pocas figuras comunes a casi todos los bailes arcaicos: rondas, filas, serpentinas, etc.; así lo vió bailar I. Aretz en el Perú, en 1942.

La danza tiene la misma tonalidad que el resto de la obra, mi menor y consta de dos secciones. La sección A, está compuesta por motivos de figura de tresillo en un

compás de 2/4, es decir, encontraremos cuatro tresillos de dieciseisavo por cada compás, correspondientes uno por octavo.

Después de los primeros ocho compases, continúa la misma secuencia armónica y rítmica, sólo que aparece un pedal en el bajo en la nota tónica (mi). Esto sucede así durante 8 compases.

En los siguientes ocho compases en lugar de hacer tresillos, utiliza figura de treintaidosavos, mientras tanto el pedal se mantiene pero ahora, realizándolo octavado.

The image displays four staves of musical notation, each containing two measures of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The upper voice in each staff features a continuous sixteenth-note figure, which is a treintaidosavo (32nd note) figure. The lower voice in each staff features a sustained pedal point, which is an octaved pedal. The pedal point is a sequence of chords: a triad of G2, B2, and D3 in the first measure, and a dyad of G2 and B2 in the second measure. The rhythmic pattern of the pedal is a dotted quarter note followed by an eighth note, repeated throughout the piece.

La sección B es contrastante, usa figuras rítmicas que se desarrollan a partir del motivo rítmico característico del Carnavalito.

Musical score for Section B, featuring a melody in treble clef with various dynamics and articulations. The score includes a trill (T) and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *p cresc.*. The melody is characterized by rhythmic patterns typical of the Carnavalito style.

Después de esto vuelve a presentar la sección A, para después tomar la coda y terminar la sección con plena sonoridad y contundencia a la cadencia final: V - i.

Musical score for the Coda section, featuring a melody in treble clef with various dynamics and articulations. The score includes a trill (T) and dynamic markings such as *ff*, *p*, and *from \otimes to \oplus* . The melody is characterized by rhythmic patterns typical of the Carnavalito style.

Joropo

Vocablo jurabe o jaroque que significa hacer arrumacos, proviene del español antiguo; verbos como juropear o jurupear, son empleados en Andalucía con el mismo significado. El Joropo tiene sus raíces en el viejo continente; es sencillo verle similitud con el baile flamenco y con los ritmos andaluces que trajeron las misiones españolas durante la época colonial, de los cuales aún se conservan algunos rasgos como el zapateo. Según la región y los instrumentos utilizados, el Joropo puede clasificarse en: llanero, oriental, central y guayanés. El Joropo Llanero es el más conocido y difundido fuera de Venezuela, se ejecuta en los estados Apure, Barinas, Cojedes, Guárico y Portuguesa y tiene como instrumentos principales el arpa, la bandola llanera, el cuatro y las maracas.

En algunas zonas de Barinas y Guárico la bandola casi siempre sustituye al arpa. El Joropo se caracteriza por un sistema de secuencias armónicas fijas, que a lo largo de la historia y a partir de canciones y danzas tradicionales, se convirtieron en formas musicales, subdividiéndose en dos grandes tipos: golpes y pasajes. Este último de carácter lírico, mientras que al primero generalmente se le califica como "recio", adjetivo que implica una interpretación de mucha fuerza y vigor. Cuando en el joropo participan varios cantadores, actúan en contrapunteo.

El joropo llanero se subdivide en golpes y pasajes; al primero se le imprime fuerza, lo que asocia con el componente recio del intérprete, el segundo tiene carácter idílico. Aunque el joropo es considerado venezolano, los llanos orientales de Colombia lo comparten como expresión musical y de danza, prueba de esto es el Torneo Internacional del Joropo, que desde los años 60 reúne a miles de bailarines e intérpretes colombo-venezolano en el joropódromo de la ciudad de Villavicencio, Departamento del Meta, Colombia.

Esta pieza final de la obra, tiene un carácter festivo, alegre, y se encuentra en un tiempo allegro. La pieza comienza con una pequeña introducción en el acorde de la tónica. Esta es la única pieza que se encuentra en modo mayor, homónimo de la tonalidad de mi menor predominante durante toda la suite.

Una particularidad es la manera en que juega con la acentuación del compás, y transita de un compás de 3/4 al de 6/8.

La pieza está elaborada en forma de rondo, bajo la siguiente estructura: A - B - A - C - A - D - A y Coda final

La sección A está situada dentro de un metro compuesto de 6/8 y 3/4 estructurada en la forma de 6/8, y basa su desarrollo temático en el recurso de los arpeggios, con algunas pequeñas líneas melódicas en figura de negra-octavo. Y en el cuarto sistema de la pieza, aparece este juego de birritmia que se utilizaron en las otras piezas; el bajo se conduce como si fuera 3/4.

6. Joropo

The musical score for '6. Joropo' is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 52$. The first system shows a treble clef with a melodic line starting on G4, marked with 'mf' and 'T' above it. The bass clef part starts with a chord of G-B-D. The second system continues the melody with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, marked with 'p' and 'i m' above. The third system features a descending melodic line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, marked with '3' above. The fourth system shows a melodic line with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, marked with '2 0 4 0' above. The fifth system continues with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, marked with '4 0 0 1 2' above. The piece concludes with a final chord of G-B-D.

En la sección B una sencilla melodía descendente. Conecta con el desarrollo motivico de la segunda parte de la sección B.

The musical score for Section B of '6. Joropo' is written in G major and 6/8 time. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 52$. The first system shows a treble clef with a melodic line starting on G4, marked with 'p' and 'm i' above. The bass clef part starts with a chord of G-B-D. The second system continues the melody with notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, marked with '2 4' above. The third system features a descending melodic line: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, marked with '1 4' above. The fourth system continues with notes G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, marked with '1. 0 1 0 2' above. The piece concludes with a final chord of G-B-D.

La sección C, nuevamente está compuesta por arpeggios, solo que en esta sección se encuentra una nota pedal en la zona aguda, mientras el bajo se va moviendo de manera cromática ascendente, y continua conserva una nota pedal en la voz aguda: mi.

La sección D, está conectada por un puente rítmico, la característica de la sección es la rítmica sincopada, además utiliza un recurso de percusión, golpeando con el pulgar las cuerdas de la guitarra de manera que choquen contra los trastes. Esto genera un efecto percutido que combinado con la rítmica, generan un carácter muy alegre y festivo.

La última vez que aparece la sección A, es el cierre del Joropo, pues al final de esta sección una coda que es una cadencia de cierre, culminando en la tonalidad inicial mi mayor.

The musical score is written for guitar in E major (one sharp). It consists of five staves of music. The first four staves show a melodic line with various rhythmic patterns and chords. The fifth staff features a melodic line with fingerings (0, 0, 1, 3) and dynamic markings (p, ff, p). Chord diagrams are provided for MC7, MC9, and C9. The piece concludes with a final chord in E major.

Sugerencias técnicas e interpretativas

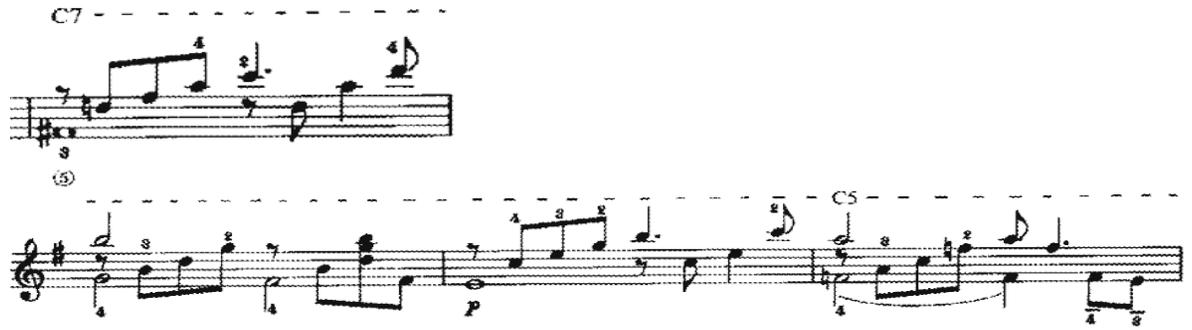
1. A excepción del preludio las danzas en esta suite son de carácter folklórico, lo cual quiere decir que deben ser brillantes e interpretarse con energía.
2. Sugiero para la interpretación del preludio un sonido dulce y expresivo, así mismo poner cuidado en el legato durante toda la pieza.
3. Es aconsejable mantener un mismo criterio en la digitación en los arpeggios iniciales de cada sección, a fin de obtener un efecto sonoro similar en ambas partes. Sugiero utilizar la siguiente:



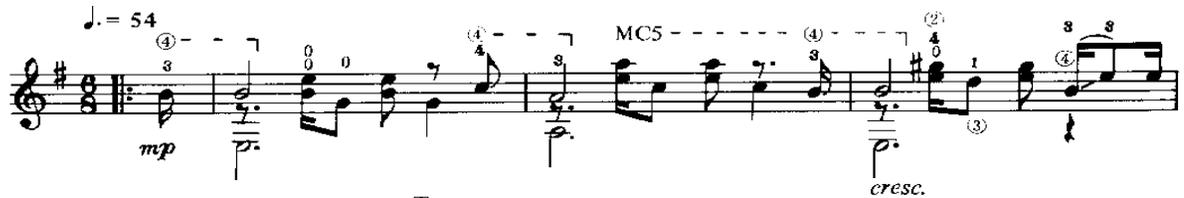
4. Sugiero que los últimos 4 octavos del compás 6 del preludio se digiten sobre la segunda cuerda, evitando el sonido brillante de la digitación original colocándolo en otro plano sonoro. Esto genera una sensación de lejanía adecuada para el momento emotivo de la pieza.



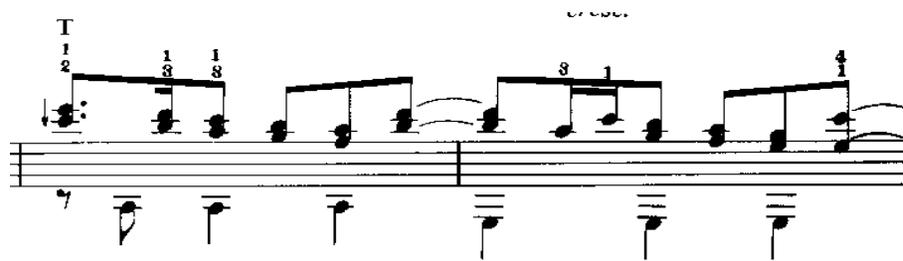
5. La sección B, contiene en su segunda parte un pasaje climático que en la cuestión motriz está basado en cejillas y el mantener el legato en la conducción melódica se vuelve complicado, por esto sugiero estudiar las voces separadas antes de integrarlas en su ejecución final.



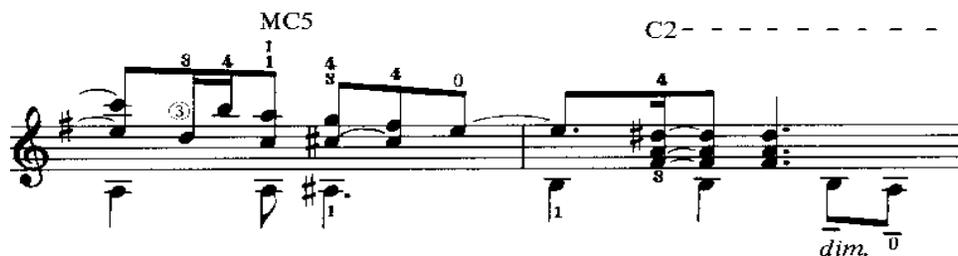
6. La Zamba contiene una descarga emocional melancólica, por eso considero debe ser ejecutada con una articulación de *legato*, destacando claramente la línea melódica que se encuentra en el registro grave al iniciar el movimiento.



7. En el quinto compás del movimiento encontramos un birritmia que sugiero se destaque claramente.



8. Entre el séptimo y octavo compás es importante mantener la nota Mi de la melodía. Esta debe sonar hasta la aparición del Re# sin olvidar apagarla en ese momento.



9. En el compás 24 encontramos un pasaje climático presentado sobre dominantes. Esta sección debemos ejecutarla con energía para logra un efecto climático.

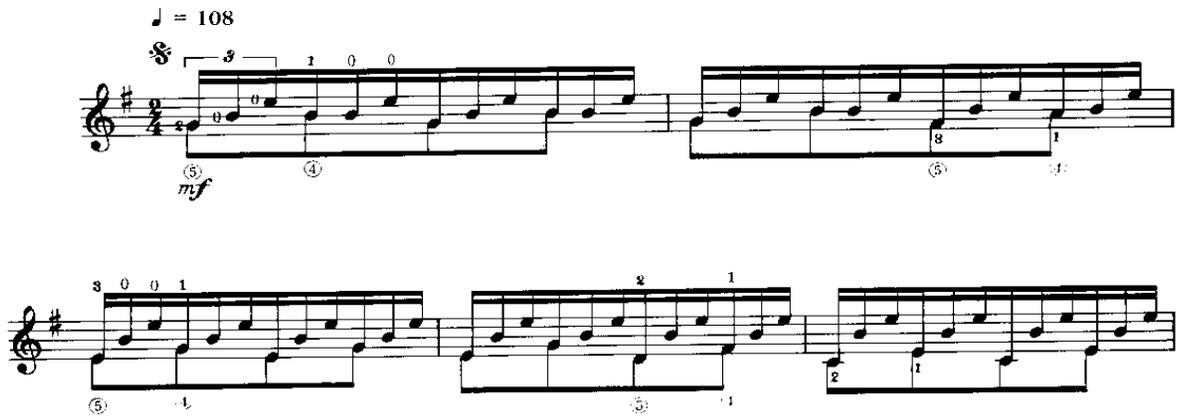
10. La Chacarera es una danza de tiempo rápido y de estructura repetitiva, recomiendo hacer contrastes dinámicos y tímbricos claros en cada repetición.

11. Este movimiento presenta una sección de birritmia, el registro agudo está escrito claramente en seis octavos, mientras que en el registro grave se genera una sensación de compás de tres cuartos.

12. En el compás 43 de la *Chacarera* se presenta el motivo del **intervalo** (parte característica de la estructura de este tipo de danzas) construido con intervalos de sexta. En el compás 44 aparece un ligado simultáneamente en dos cuerdas. Sugiero trabajar por separado cada cuerda y su ligado correspondiente antes de integrarlas.



13. El *Carnavalito* al ser casi en su totalidad rítmico-armónico debe ser interpretado con intensidad en las dinámicas.
14. El *Carnavalito* requiere en la sección A un regulador progresivo en el volumen y al inicio de la sección B llegar con un sonido brillante.
15. La parte inicial del *Carnavalito* esta construida en tresillos de treintaidosavos, recomiendo estudiar primero la nota del bajo, separada con el fin de tener mayor claridad auditiva, para entender el plano sonoro que debe tener cada nota.



16. La única sección homofónica esta en la sección B, se ubica en el inicio y contiene ligados en los cuales sugiero trabajar lentamente para asegurar el pasaje.



17. Un buen efecto se puede lograr al tocar *Evocación* y unificarla con el *Joropo* ya que el contraste entre ambos provoca una fuerte emoción de conclusión.

18. El *Joropo* es el movimiento conclusivo de la suite, es de carácter festivo y con mucha energía. La tonalidad es Mi mayor. La parte A del Rondó inicia con una introducción lenta y luego presente el tema, que está construido bajo una clara sensación de seis octavos con motivos rítmicos de las danzas anteriores.

19. Las secciones B y C están elaboradas con el recurso técnico del arpeggio.

Inicio sección B

20. Sugiero destacar el mi del primer tiempo en el registro agudo a manera de pedal figurado. Esto genera un efecto muy característico de la música folklórica sudamericana.

Inicio sección

21. Esta sección del joropo encontramos una combinación de tres partes rítmicas: el bajo en sensación de 3/4, la armonía en ritmo de 6/8 y una percusión que aparece cada inicio de compás. Recomiendo estudiarlo muy lentamente y resolviendo cada una de las partes de manera individual antes de integrarlas esto evitara confusiones rítmicas.

Musical score for exercise 21, showing two staves of music in G major with a 7/8 time signature. The first staff includes a 4/8 time signature change and dynamic markings like 'dim.' and 'p'. The second staff continues the rhythmic pattern.

22. En esta sección encontramos un pasaje de arpeggios que implica un desplazamiento de décima a primera posición sobre el acorde de tónica. Sugiero estudiar de manera lenta, poniendo énfasis en voltear la vista antes del desplazamiento, ubicando el sitio al que se debe llegar. Esto reduce la posibilidad de error al realizar el salto.

Musical score for exercise 22, showing a single staff with arpeggiated chords. It includes fingering numbers (0, 1, 3, 4) and dynamic markings like 'p', 'ff', and 'p'. Chord symbols 'MC9' and 'C9' are indicated above the staff.

Manuel María Ponce Cuellar

(1882-1948)

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo Zacatecas el 8 de diciembre de 1882 y murió en la ciudad de México el 24 de abril de 1948. Sus padres fueron Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuellar. A los ocho años Manuel María enfermó de sarampión y tras su recuperación escribió su primera creación musical, *la Marcha del sarampión*.

En la casa donde creció se cultivaba la música de forma constante de tal forma que Josefina su hermana llegó a ser una reconocida pianista. Ella fue quien inició a Manuel en la música. José, otro de sus hermanos, también tocaba y componía. A los diez años Manuel María había agotado las bondades didácticas de sus hermanos y fue enviado a tomar clases con Cipriano Ávila, abogado y maestro local de piano.

Su padre se había declarado antijuarista y era, como cabeza de familia, un miembro fiel a su ideología religiosa. Por su parte Manuel encontró en la práctica musical de la iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística.

En los años 1902 y 1903, el joven músico se dedicó a impartir sus conocimientos en una academia local de Aguascalientes, y de vez en cuando ofrecía conciertos. Estos años fueron determinantes, ya que protagonizó una serie de legendarias conversaciones nocturnas en el Jardín de San Marcos. Carlos González Peña comentaba que Saturnino Herrán (pintor), Ramón López Velarde (poeta) y Manuel M. Ponce (músico) se ilusionaban con realizar un arte nacional.

Al tomar clases con Eduardo Gabrielli en 1901, surgió en Ponce la inquietud por ir a Italia a estudiar. Su maestro le ofreció una carta de presentación para Marco Enrico Bossi, director del Liceo Musicale de Bolonia. A principios de enero de 1905 Ponce llegó a Bolonia y quedó como alumno de Dall'Olio, pero desafortunadamente sólo alcanzó a recibir pocas lecciones del ilustre maestro, pues se encontraba muy enfermo y murió a principios de 1906.

En su estancia en Bolonia tuvo la oportunidad de conocer a Luigi Torchi, con quien tomó clases de contrapunto. Éste era un notable musicólogo italiano fundador de la *Rivista Musicale Italiana* quien despertó en Manuel el interés por la investigación musical, la que será fundamental para su vida profesional.

En el año de 1905 realizó en Berlín una audición y fue admitido como alumno de Krause. El haber profundizado en el estudio del piano le proporcionó virtuosismo, que lo refleja gran parte de su obra, por ejemplo en las *Rapsodias*, *Evocaciones* y *el Concierto*. Su estancia en Berlín fue aprovechada al máximo, pero la escasez de recursos regresó a Aguascalientes en los primeros días de 1907.

Ponce recibió la oportunidad de ocupar la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional, gracias a la recomendación de su amigo Luis Moctezuma. En 1908, los

compositores mexicanos constituidos en una sociedad que presidía Gustavo E. Campa y Felipe Villanueva, nombraron a Manuel M. Ponce como vicepresidente de la misma. Así, Manuel María Ponce a sus veinticinco años comenzaba a cumplir sus anhelos en una posición segura que le permitiría un mayor desarrollo artístico.

Entre 1909 a 1912 fueron años decisivos, ya que ganó un lugar en el escenario de la música en México. Formó un programa notable integrado por algunas composiciones para piano, y canciones como *Aleluya* y *Nocturno Febril*, con texto de Luis G. Urbina que fueron escritas en su estadía en Italia.

Como si la Revolución no fuera sino un fenómeno político ajeno al arte y a la vida cotidiana, la febril actividad de Ponce continuó y en junio de 1912 sus alumnos ofrecieron el primer recital en México dedicado exclusivamente a la obra de Claude Achille Debussy, este concierto fue un éxito. Carlos Chávez que era uno de sus alumnos, abrió el programa interpretando el *Claro de Luna*.

La culminación de todas estas actividades y del trabajo que Ponce desarrolló en la capital a partir de 1909, tuvo lugar en el teatro Arbeu el 7 de julio de 1912, cuando se estrenó su *Concierto para piano y orquesta*, él mismo interpretó la parte solista bajo la dirección de Julián Carrillo.



Teatro Arbeu, construido por el arquitecto Francisco Arbeu e inaugurado en 1875.

Ponce no fue el primero en acercarse a la búsqueda de lo nacional en la música, pero a diferencia de sus antecesores ilustres, esta aproximación a lo mexicano dejó

de ser un recurso para volverse una constante en su obra: *la música popular mexicana*¹. Esta búsqueda de lo mexicano que Ponce adoptó, coincidió con una de las razones fundamentales de la Revolución: recuperar al México olvidado, borrar el desprecio hacia lo vernáculo, acabar con el artificio de una cultura que prefería buscar su identidad al otro lado del océano.

José Vasconcelos, Pedro Enríquez Ureña y Alfonso Reyes se convirtieron en amigos de Ponce y le invitaron a formar parte del Ateneo de la Juventud.² Contaba entre sus miembros con artistas como Diego Rivera y Saturnino Herrán, quienes compartían con Ponce la aspiración de la renovación de la cultura popular. Auspiciado por el ateneo, Manuel M. Ponce dictó el 13 de diciembre de 1913 una conferencia sobre “La música y la canción Mexicana”.

Entre sus conciertos destacó el ofrecido en la sala Wagner en mayo de 1913. El programa estuvo formado por obras donde tocó entre otras obras *A la memoria de un artista*, pieza para piano dedicada a Justo Sierra; otra composición que estrenó fue su *Scherzo* (1912)³. Al parecer hizo una pausa en su vocación mexicanista, para explorar nuevos senderos y sonoridades, muestra de ello son también las *Estampas nocturnas* (1923).

A finales de 1913, la situación del país era insostenible. Algunos mexicanos pensaron que la presencia de Victoriano Huerta en la presidencia significaría el fin de la guerra y el regreso a la estabilidad. Entre ellos se encontraba un grupo de intelectuales donde figuraba Federico Gamboa, Luis G. Urbina, Julián Carrillo⁴ y Manuel M. Ponce, que cometió el error de aceptar un salario mensual de manos del gobierno huertista para dedicarse a la composición.⁵

La paz que había ofrecido Victoriano Huerta se volvió una desventaja y una amenaza para quienes colaboraron con él e incluso para quienes se abstuvieron de participar políticamente contra el dictador y ese fue el caso de Ponce.

En enero de 1914 ofreció un concierto acompañado del Cuarteto México donde se interpretó el *Trío para cuerdas y piano*, que Rafael J. Tello consideró la mejor partitura que Ponce había escrito. También en 1914 el editor De la Peña ofreció al público una segunda impresión de *Estrellita*, la cual Ponce había editado en 1912.

Ponce abandonó México en marzo de 1915 y se dirigió a la Habana, vía Veracruz en compañía de Luis G. Urbina y Pedro Valdés Fraga. Así comenzó su exilio relativamente voluntario en Cuba.

1 Miranda, R.(1998). Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y obra. Ríos y raíces, Teoría y práctica del arte.

2 Este grupo intelectual y artístico se opuso con éxito al anquilosamiento de la cultura porfiriana y representó un antecedente directo de la Revolución en términos culturales

3 Homenaje a Debussy

4 Director del conservatorio

5 Este hecho explica en parte el exilio de Ponce.

En enero de 1917 Ponce convocó al gremio musical para rendirle tributo a Ernesto Elorduy quien fuera su amigo y compositor, y en opinión de Ponce el más importante del fin de siglo mexicano. Este episodio muestra la influencia que el compositor y pianista zacatecano ejerció sobre Ponce.

El 3 de Septiembre de 1917, Ponce contrajo matrimonio con Clementina. No procrearon hijos debido a problemas de salud de ambos, además de la economía familiar. Clementina en todo tiempo mostró solidaridad a su esposo así que se distinguieron por ser una pareja estable.

Ponce recuperó de inmediato su lugar en la escena musical en México. Sustituyó a Jesús M. Acuña al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, debutando al frente el 28 de diciembre de 1917. El programa incluyó obras de Mendelsohn, Grieg, Liszt y Glazunov. En estos conciertos Ponce dirigió al violonchelista Pablo Casals (enero de 1919) y al gran pianista Arthur Rubinstein (julio de 1919).

En un concierto ofrecido en agosto de 1918 estrenó su *Balada mexicana* en su versión para piano y orquesta, así como el *Aprendiz de brujo* de Paul Dukas. Entre 1918 y 1920 Ponce participó en un concierto de reapertura del Teatro Esperanza Iris; recibió un homenaje del Instituto Científico y Literario de Pachuca. Participó en una velada organizada a la memoria de Amado Nervo, poeta a quien dedicó un *Interludio elegiaco* que fue interpretado bajo la dirección de Luis G. Saloma.



Teatro Esperanza Iris, inaugurado el 25 de mayo de 1918 con la presencia de Don Venustiano Carranza.

En mayo de 1919 el compositor consiguió crear una publicación periódica dedicada a la música. Su amigo Rubén M. Campos fue el editor y gracias al apoyo de Ediciones México Moderno apareció el primer número de la *Revista Musical de México*, empresa que durante un año publicó mensualmente escritos sobre música, partituras, crónicas y noticias del mundo musical. El último número de la *Revista Musical de México* salió a la luz en abril de 1920.

En enero de 1922 participó en el homenaje que la comunidad francesa rindió a Camille Saint-Saëns, quien había fallecido dos meses antes. Una de sus más logradas composiciones de cámara data de 1922, es la *Sonata para violonchelo y piano*, la cual Ponce escribió como un ensayo modernista.

Los primeros meses de 1925 Ponce tomó la decisión de continuar formándose como músico y el 25 de mayo de ese año se embarcó rumbo a Saint Nazaire, puerto al que llegó el 20 de junio para dirigirse a París. En París Dukas dió un curso de composición en la École Normale de Musique al cual Ponce se inscribió.

A pesar de algunas dificultades económicas, el viaje fue posible gracias a una comisión con goce de sueldo que le otorgó la Secretaría de Educación Pública. De 1925 a 1932 Ponce se dedicó a renovarse y a enriquecer su repertorio, además de dedicarse a la composición. A la par de sus cursos en la École Normale, Ponce tomó clases de armonía con Nadia Boulanger.

Para 1928 la clase de Paul Dukas se había convertido en un claustro maravilloso, pero mantenerse en París en aquellos años puso a los Ponce en apuros. Manuel María Ponce se dedicó a trabajar la mayor parte del tiempo y sus adelantos se hicieron evidentes cuando Paul Dukas lo recomendó para que terminase la partitura de la ópera *Merlín* de Isaac Albéniz, misma que Ponce concluyó entre 1928 y 1938.⁸ A pesar de sus precarias condiciones económicas se negó a recibir pago por ese trabajo y los herederos le obsequiaron un reloj de leontina que había pertenecido al compositor.

En 1928 gracias a la colaboración entusiasta del poeta cubano Mariano Brull, apareció el primer número de la *Gaceta musical*, publicación en castellano de la que Ponce fue director. Vista desde nuestros días, la *Gaceta Musical*, es sin duda una de las más trascendentes revistas musicales de la lengua hispana y la única que se ha realizado fuera del ámbito hispanoamericano. Su trayectoria atestigua la fuerte presencia que los músicos españoles y latinoamericanos gozaban en París durante aquellos años. Entre sus colaboradores se encuentran: Heitor Villa-Lobos, Alejo Carpentier, Joaquín Rodrigo, Manuel de Falla, Adolfo Salazar, Carlos Lavin y los mexicanos Antonio Gomezanda (antiguo discípulo de Ponce), Rubén M. Campos, José Vasconcelos, José Rolón, Noé Mac Ulpmen, Paul Dukas, Darius Milhaud y los reconocidos críticos Henri Prunières y Marc Pincherle representaron a Francia en

⁸ La familia de Isaac Albéniz buscaba quien la terminara desde 1909 pues el compositor murió dejando la obra inconclusa.

esta publicación extraordinaria. La *Gaceta Musical* albergó en sus páginas un número importante de trabajos musicológicos, de reseñas de conciertos dedicadas a los modernos de entonces (Schoenberg, Stravinski, Berg)y fue la primera revista en castellano que dedicó un espacio a las grabaciones y al jazz, lo que denota la amplia perspectiva de su director y colaboradores.



Edición facsimilar de la revista editada por Manuel M. Ponce en 1928, revista abocada en su totalidad a la música. Este ejemplar presenta los tomos del 1 al 10.

Manuel M. Ponce había olvidado registrar los derechos de *Estrellita* y aunque la canción ya le estaba dando la vuelta al mundo, el autor no estaba recibiendo regalías. Para enmendar el error, la casa Bessel inició un proceso legal para recuperar los derechos de la canción. La iniciativa fracasó y Ponce no pudo recibir regalías por su composición. La canción generó regalías para un arreglista estadounidense.

Andrés Segovia en gran medida dio a conocer a Ponce en la escena musical europea, gracias a una amistad afortunada entre compositor e intérprete, que se remonta a 1923, cuando de gira en México, el guitarrista le pidió a Ponce una obra para su instrumento. Ponce respondió con una pequeña composición *México, página para Andrés Segovia* que después pasó a formar parte de la *Sonata mexicana*. Segovia se volvió promotor de la música de su amigo. El español tenía a su alcance nuevas obras de excelente factura que enriquecieron el repertorio que en ese momento era escaso.

Gracias a Segovia la música de Ponce alcanzó a un público internacional, se incorporó al catálogo de importantes casas editoras y se estableció como una de las vertientes fundamentales del repertorio de guitarra. Durante estos años el compositor realizó algunas de las páginas más avanzadas de su producción como las *Quatre pièces pour piano*.⁹

Ponce no solo escribió nuevas composiciones, también revisó a fondo algunas de sus creaciones anteriores. Tal fue el caso del tríptico sinfónico *Chapultepec*, cuya nueva versión finalizó en 1929.¹⁰

Durante los primeros meses de 1929 Ponce vivió los momentos más difíciles de su estancia en París: Clementina estaba ausente, la *Gaceta Musical* se había terminado y su situación económica no era buena. En el verano de aquel año Ponce decidió darse un respiro y realizó una breve visita a México. Pasó algunos días en Aguascalientes donde ofreció un concierto de música de cámara en el Anfiteatro Bolívar: *Suite en estilo antiguo, La mort, Granada, Quatre miniaturas, sonata para violonchelo y piano, Quatre pièces*. La velada resultó crucial, el público mexicano escuchó a un nuevo compositor. El lenguaje era moderno, pero el romanticismo no había desaparecido. Ponce aprovechó su estadía en México e hizo su aportación en el proyecto de erigir un monumento en memoria de Debussy y se puso de acuerdo con Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica de México. Se organizaron dos conciertos extraordinarios contando con el apoyo de la comunidad francesa residente en el país. El primero ocurrió en agosto de 1929, Chávez dirigió obras de Dukas, Mozart y de Ponce, *Chapultepec*.¹¹

En febrero de 1930 se efectuó el segundo concierto: Clementina interpretó la versión orquestal de los *Tres poemas de Lermontow*. Ponce no pudo quedarse al último de estos conciertos, pues había sido invitado a dirigir *Chapultepec* en el Festival Sinfónico Ibero-Americano de Barcelona que se realizó en octubre de 1929. Ponce regresó a París y de inmediato reanudó sus clases en la École Normale y emprendió la composición de nuevas obras: *Diferencias sobre la folia de España y fuga*, la más importante composición para guitarra.

En la disyuntiva de enfrentar una elección difícil entre seguir buscando estabilidad económica y reconocimiento en París o regresar a su patria al lado de Clementina y recomenzar su trayectoria, escogió la última opción. Suspendió sus clases que recibía de Paul Dukas pues la deuda ascendía a 1623 francos. Dukas intervino y permitió que Ponce permaneciera como oyente durante dos años más. A pesar de las dificultades y ausencias, Ponce se graduó en composición el año de 1932. Dukas añadió a su hoja de calificaciones el siguiente comentario:

⁹ Ponce consideró un cambio de estilo en estas producciones musicales.

¹⁰ Los bocetos iniciales datan de 1917 y es la primera de sus grandes partituras orquestales, en ella el impresionismo musical alcanza uno de sus puntos culminantes del repertorio mexicano.

¹¹ Ejecución que marcó el debut de Ponce en los programas de la orquesta.

“Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace tiempo no son susceptibles de ser clasificadas en una categoría escalar. Siento escrúpulos en otorgarle cualquier calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un Discípulo tan destacado y tan personal”.¹²

Ponce ocupó también una cátedra de composición en la Escuela Universitaria de Música, aunque el ingreso se interrumpió debido a que entró en huelga estudiantil. En 1933, el compositor fue nombrado miembro de la comisión Mexicana de Cooperación intelectual de la Secretaría de Educación. En medio de toda esta actividad Ponce siguió componiendo.



El Palacio de Bellas Artes ha dotado a la Nación de un centro indispensable para organizar y presentar sus manifestaciones artísticas de todo género, teatrales, musicales y plásticas, debidamente articuladas como un todo coherente que pueda representar lo que llamamos el arte mexicano.

Durante 1934 la música de Ponce fue escuchada por públicos de distintas latitudes. En la École Normale de Musique se le recordó con un concierto dedicado totalmente a sus obras donde sus condiscípulos y amigos franceses le daban reconocimiento a su obra. En México ese año se inauguró el Palacio de Bellas Artes y como parte de la función inaugural, se escenificó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón con música incidental de Ponce. La Orquesta Sinfónica de México reestrenó *Chapultepec*¹³; Leopold Stokowski dirigió esta obra en el Carnegie Hall de Nueva York ese mismo año con la Orquesta de Filadelfia.

¹² Citado por Pablo Castellanos en Manuel M. Ponce (ensayo), México, UNAM-Dirección General de Difusión cultural, 1982(Textos de humanidades, 32), p. 43

¹³ Partitura que había sido revisada por segunda ocasión y que de nuevo representó un triunfo para el autor.

El maestro y compositor consiguió logros importantes; sentó las bases para el estudio sistemático de la música popular en nuestro país y fue un investigador del folklore musical de México como recopilador de melodías tradicionales.

Una mala noticia que recibió fue la muerte de su amigo Luis G. Urbina, quien fuera compañero de exilio, le dedicó a su memoria el *Poema elegiaco*, obra para orquesta que fue estrenada en junio de 1935 por la Sinfónica de México.

En noviembre de 1936 salió a la luz del primer número de *Cultura Musical*, última de las revistas dirigidas por Ponce y cuyo jefe de redacción fue Jesús C. Romero, destacado musicógrafo y maestro. La revista fue patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música. La revista contenía sección de crónica musical nacional y extranjera; fue encomendada a la Editorial Cvltvra y entre sus colaboradores se encontraba Aaron Copland. Ponce se sostuvo como director de la revista hasta 1937, fecha en que se acabó el subsidio para hacerla.

También ofreció conciertos tanto en la capital como en Saltillo, Monterrey(1937), Morelia(1938), Guadalajara(1939). Durante esos años impartió conferencias y a finales de 1938, agobiado por su enfermedad, obtuvo por parte de la Secretaría de Educación Pública una licencia con goce de sueldo durante tres meses al año para dedicarse por completo a la composición. En 1939 dejó la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional y se hizo cargo de la Academia de Folklore de dicha institución. El 3 de julio de ese mismo año la Sociedad de alumnos del conservatorio le otorgó una medalla por su labor educativa.

La Orquesta Sinfónica de México y la Orquesta Sinfónica de Mexicanos, agrupación que ofreció un único concierto ofrecido en marzo de 1938 estrenó bajo la batuta de Silvestre Revueltas la suite Orquestal *Merlín*, basada en la ópera de *Albéniz* que el compositor había terminado recientemente.

La fructífera década de actividades públicas y conciertos terminó en junio de 1939, cuando Ponce interpretó su Concierto para piano y orquesta acompañado por Carlos Chávez y la Sinfónica de México. Si para Ponce la modernidad era un proceso de renovación que no excluía el pasado, para Chávez lo era de cimentación: la cultura mexicana tenía su origen y punto de partida en la Revolución y sus instituciones.

Durante febrero de 1940 Andrés Segovia regresó a México para ofrecer una serie de recitales que incluyeron música de Ponce. En 1941 Ponce se ocupó en una gira por Sudamérica y la composición del concierto para guitarra: el *Concierto del sur*, que fuera un éxito en Montevideo, ciudad donde dieron tres conciertos dedicados a su música. Dio un recital con sus obras para piano en la Universidad de Uruguay, posteriormente el 4 de octubre dirigió el *Poema elegiaco*, *Suite en estilo antiguo*, y *Chapultepec*, Segovia y el director Lorenzo Baldi estrenaron el *Concierto del sur*, obteniendo un triunfo absoluto.

Con el buen ánimo que trajo a su vida la exitosa gira por América del Sur y en la medida en que su salud lo permitía, Ponce reanudó sus actividades en 1942. El suceso más importante de 1943 fue el estreno del Concierto para violín y orquesta con Henryk Szeryng como solista y la Sinfónica de México dirigida por Chávez.

Los años finales de Ponce constituyeron un contrapunto entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores. En febrero de 1944 Ponce fue elegido presidente de la Asociación Nacional Técnico Pedagógica de Profesores de Música. En 1945 se le designó director de la Escuela Universitaria de Música y el Consejo Consultivo de la Ciudad de México le entregó la medalla al Mérito Cívico en una ceremonia cuyo discurso ofició Carlos González Peña. En septiembre de 1946, recibió la medalla que le otorgó la Federación Estudiantil de la Universidad de Puebla. En febrero de 1948 recibió el Premio Nacional de Artes y Ciencias. En este tiempo la salud del compositor estaba bastante deteriorada.

Uno de los conciertos que destacan en 1946 fue el que presentaron Andrés Segovia y Erich Kleiber donde estrenaron en México el *Concierto del sur*, obra que Segovia también ofreció por primera vez en Nueva York. En esta ocasión la música de Ponce encontró una acogida muy diferente por parte del público neoyorkino.

Durante 1947 quizá el concierto más importante para Ponce ocurrió en Austria: José Yves Limantour dirigió *Ferial* al frente de la Orquesta Filarmónica de Viena. La personalidad de Ponce se afanó durante este periodo en acentuar cierta sencillez tanto en su vida como en su obra. En las *Variaciones sobre un tema* de Antonio de Cabezón para guitarra, ofrece una composición llena de serenidad, de un retorno a lo nítido, a los elementos básicos de la música.

A pesar de su precaria salud, Ponce no renunció a realizar durante 1946 dos actos llenos de simbolismo: cargó el ataúd de Felipe Villanueva cuando los restos del compositor se depositaron en la Rotonda de los Hombres Ilustres y asistió por última vez a la Feria de San Marcos.

El 24 de abril de 1948 falleció a los sesenta y dos años en su casa de la calle de la Acordada, al sur de la ciudad de México.



Manuel M. Ponce Cuellar

Tiempo y circunstancia

El compositor es producto de una sociedad provinciana, nutrido de la religiosidad y conservadurismo; las primeras manifestaciones artísticas de Ponce encuadran perfectamente con esa “paz” porfiriana. Y así como en Europa la búsqueda de un lenguaje nacional fue una de las últimas manifestaciones de un largo romanticismo, el nacionalismo que Ponce cultivó fue una continuación de la misma escuela romántica mexicana del siglo XIX. Fue la búsqueda de personalidad propia, asociada al concepto de pertenencia a una nación de la que los compositores se vuelven portavoces.

La inquietud del compositor respecto a un arte romántico y mexicano comenzó a manifestarse cuando en el país se iniciaba el primero de una serie de movimientos y convulsiones sociales que ocurrieron durante la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, es necesario insistir en el hecho de que cuando emprendió esa búsqueda deliberada de “lo mexicano” a través de su música Ponce no actuó de acuerdo con la revolución, ni con ningún otro cambio político. No se asoció de manera directa a ninguno de los movimientos políticos o socioculturales que presenció. De sus ideas políticas o inquietudes religiosas apenas nos quedan ciertos signos: algunos conceptos en cartas propias de sus amigos.

En cuanto a forjar un arte nacional, Ponce encontró una fuente natural para su arte en la música criolla y en el romanticismo de su formación. El vínculo que quiso

establecer del pasado con su presente se distingue por poseer un nada común equilibrio artístico.

A pesar de sus logros profesionales y que éstos le permitieron ocupar puestos importantes y gozar de una reputación legendaria, no deja de considerársele un artista de la vieja guardia, un músico a quien no queda sino reconocer, pero ajeno a la cultura nacionalista de los gobiernos posrevolucionarios y sus instituciones. Ponce fue un artista al que nunca abandonó la sombra de un pasado romántico. No obstante a la modernidad de muchas de sus obras que lo situaban a la par de sus contemporáneos.¹

Contexto histórico cultural

Durante el siglo XIX en México, los músicos profesionales estaban desplazados por los aficionados; aquellos en realidad tenían pocas oportunidades de sobrevivir en un medio, que no era el propicio para el desarrollo profesional.

En México, lo europeo tuvo una gran influencia, entre otras cosas porque:

el Porfirismo no sólo ofreció todo el país a la inversión extranjera [...], sino que en el ramo artístico, nos convertimos en la calca de los modelos europeos. Es bien sabido que Porfirio Díaz amaba todo lo francés, que era en ese entonces el prototipo de la moda y el arte; pero es irónico que el avance musical francés no se arraigara en nuestro país, los esfuerzos del Grupo de los Seis, que no fueron pocos, chocaron ante la tradición de la escuela italiana, seguida por muchos maestros del Conservatorio.” (Andrade 1983, 184)

El instrumento preferido de los hogares porfirianos de las clases media y pudiente, fue sin duda el piano, que se convirtió en un objeto doméstico imprescindible.

Las mujeres de clase alta tocaban “tiernas” y viejas melodías, y sonatas entre las cuales había una marcada predilección por las de Chopin, y conciertos de la “soberana música clásica”, también los personajes gustaban de los *berceuses*, los nocturnos y desde luego todo tipo de vals, aunque el alemán estuviese de moda. También estaban las marchas, dianas, oberturas, plegarias y misas (Leyva Ramírez, Edelmira).

¹ Miranda R.(1998). Manuel M. Ponce ensayo sobre su vida y obra. Ríos y raíces, Teoría y práctica del arte. p.104



Porfirio Díaz pintado por David Alfaro Siqueiros.

La inestable vida política de México durante el siglo XIX venía gestando ya la Revolución. En aquellos años las condiciones de nuestro país eran de extrema pobreza, desigualdad, las oportunidades laborales y educativas eran casi nulas, así como prevalecían los cacicazgos regionales.

Porfirio Díaz, durante los 34 años que duró en el poder, se dedicó (a través de programas culturales y educativos) a mostrar la belleza del arte y la música bajo la influencia francesa o bien folklórica o patriótica.

Pero los ánimos estaban ya caldeados y fueron surgiendo brotes espontáneos de protesta. Madero era alentado por una clase media que en el contexto nacional no representaba una gran fuerza. Sin embargo, cuando se le une el agrarismo radical, encabezado por Emiliano Zapata, es cuando ya Díaz deja el poder, en medio de un movimiento imparable que dio paso a la Revolución.

La Revolución provocó grandes cambios, no sólo en el aspecto político o social sino en la cultura. En la música, el sonido de los vales porfirianos, la música folklórica y marchas patrióticas fue cambiado por los corridos revolucionarios. Inició también la novela de la Revolución, la primera fue: Los de Abajo de Mariano Azuela y surge el modernismo en las artes. El grito era: ¡Fuera los caballetes! ¡Arriba la pintura mural que refleja una nueva nación que voltará su mirada hacia sus orígenes y la lucha de clases!

La Revolución Mexicana recorrió y dominó todas las artes de la primera mitad del siglo. México se convirtió en refugio-casa de los exiliados españoles, muchos de

ellos personas valiosas, entre ellos José Gaos, alumno en España de Ortega y Gasset y uno de los fundadores principales del Colegio de México.

Otros grandes mexicanos de esta época fueron el pensador y filósofo, Leopoldo Zea; el escritor, Alfonso Reyes.

La nación que surge de la Revolución se atrevió a destapar las carencias, la fealdad, la miseria y el ansia de justicia, después de siglos y décadas de abandono. Aparecen cantos y en el cine un afán por engrandecer a los jefes guerrilleros. En la cinematografía hizo contribuciones el escritor Mauricio Magdaleno, con guiones memorables en películas como: *Maclovía*, *María Candelaria* y *Bugambilia*, entre otras. (Gutiérrez Quintanilla, Lya)

SONATINA MERIDIONAL

Las composiciones de Manuel M. Ponce, dedicadas o destinadas al repertorio guitarrístico en su mayoría fueron escritas en el periodo en el que Manuel M. Ponce vivió en París.

Esta obra fue pedida por Segovia en el año de 1930; esto lo sabemos debido a una carta dirigida a Manuel M Ponce. En esta carta Segovia le pide a Ponce que escriba una sonatina mientras termine de componer el *Concierto para guitarra y orquesta* que le había encargado.

Ponce terminaría esta sonatina en diciembre del año 1930 de acuerdo a la fecha que aparece al final del tercer movimiento en el manuscrito, sin embargo la versión final será publicada hasta el año de 1939 con el nombre que conocemos hoy en día.

La sonatina fue estrenada en París en 1932 en la sala de conciertos Gaveau.

ANÁLISIS DE LA OBRA

Escrita en tres movimientos, utiliza la tradicional forma de sonata en el primer movimiento y mantiene la estructura tradicional de la sonata :rápido- lento- rápido.

La obra maneja un carácter claramente andaluz, mantiene un ritmo ternario en los tres movimientos. El primero y el ultimo en re mayor y el segundo movimiento en re menor.

Campo: *allegro non troppo*

Está escrita en forma de allegro de sonata, es decir exposición – desarrollo - re-exposición – coda, en un compás de 3/8.

Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda
A – B		A' – B'	
1 – 79	80-141	142-213	214-227

Los temas y las figuras rítmicas están claramente definidas desde el comienzo de la obra, esto se puede percibir desde el primer acorde que es el de la tónica y que está seguido por un acorde napolitano, es decir un Mib mayor, todo esto combinado con un pedal en la nota de la tónica.

The image shows a musical score for guitar. It begins with the tempo marking 'Allegretto' and the instruction 'pe' for pedal. The music is written on a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments (gamma), and fingerings (1, 0, 2, 3, 4, 5). A Roman numeral 'III' is placed below the staff, indicating a third fret position. The bass line features a sustained D note (pedal) and a melody with various ornaments and fingerings.

Pedal de re en e bajo

Acode napolitano

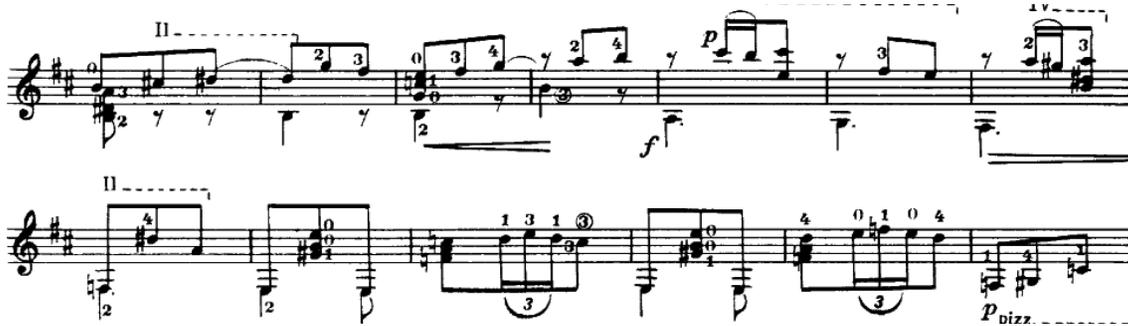
Del compás 8 al 20 encontramos un motivo que esta conformado por pequeñas escalas ascendentes y descendentes que se combinan con un acompañamiento de segundas que resuelve a terceras (disonancia a consonancia).

Podemos percibir un bajo que se mueve en una escala descendente que va desde un VII grado hasta el III, haciendo un tercer grado mayor y no un tercer grado natural, es decir utiliza el acorde de Fa # mayor y con esto retoma la energía del comienzo.

El bajo realiza movimiento descendente

Encontramos un puente que enlazará la parte secundaria, eso lo podemos percibir en un pasaje de octavas con articulación de pizzicato, que nos lleva a la tonalidad de la mayor, es decir, la dominante de la tonalidad original.

La segunda del parte del puente está formada por 12 compases, en la cual se ve un desarrollo de los elementos de la parte principal, esta sección comienza con la dominante de la dominante (un acorde de Si mayor) y mantiene el pedal en la nota fundamental en los primeros compases.



La tercera parte del puente contiene una sección de octavos en pizzicato; aquí se culmina la idea con sonidos naturales pero en el registro agudo.



Fin del puente

inicio de la sección B

La segunda sección de la exposición contiene un tema de carácter popular y bailable. Está en la tonalidad de La mayor, y se desarrolla de manera amplia, manteniendo las figuras rítmicas, que serán una constante durante todo el primer movimiento.



La sección concluye ratificando la nueva tonalidad de la mayor, esto lo hace a través de un frigio descendente que va de la dominante a la tónica.

Frigio descendente y ratificación de la tónica

The musical score consists of two staves. The first staff begins with the tempo marking 'a tempo' and contains a sequence of chords and melodic lines. A bracket labeled 'III' spans the first three measures. The instruction 'animando e cresc.' is written below the staff. The second staff continues the piece, featuring a double bar line with first and second endings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Fin de la exposición

El desarrollo del movimiento está hecho con los elementos ocupados en las secciones anteriores, es decir la segunda figura rítmica y la canción con carácter popular y bailable. Esta parte comienza en Fa sostenido mayor y se mueve para resolver la canción al Do sostenido mayor. Enseguida y después de una secuencia armónica, vuelve a aparecer la canción en Mi mayor.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with the tempo marking 'a tempo' and contains a sequence of chords and melodic lines. A bracket labeled 'IV' spans the first three measures. The instruction 'animando e cresc.' is written below the staff. The second staff continues the piece, featuring a double bar line with first and second endings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The third staff continues the piece, featuring a double bar line with first and second endings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

El puente a la re-exposición está hecha a partir de un pasaje que contiene un pedal de La, que conduce al quinto grado con séptima aumentada. Esta es la parte climática del movimiento.

Pedal de La

inicio de la reexposición

La re-exposición prácticamente es igual a la exposición con una pequeña variante que se puede percibir en una nota de Si bemol que genera una hemiola, que resuelven en un grupetto.

Otra variante en la exposición, es la sección del la primera parte del puente, donde se presenta el pizzicato, que en lugar de llegar a Si mayor como lo hace la exposición, ahora resuelve en Mi mayor, es decir la dominante de la dominante de Re mayor.



En esta sección la canción ahora aparece en Re mayor y tiene su respuesta en la tonalidad de Mi bemol mayor, donde vuelve a aparecer una secuencia en modo frigio que va de dominante a tónica y que perfila la obra a la sección conclusiva; reiterando la situación armónica del primero al quinto grado y retomando el acorde napolitano utilizado al comienzo lo conecta con la coda y resolviendo con unos pizzicatos, termina en el acorde de tónica :Re mayor.

Copla: Andante

Está en re menor, en compás de 6/8 y un tiempo andante, su carácter es contrastante con el primer movimiento. La armonía que presenta el movimiento denota gran influencia del impresionismo, su esquema formal es el siguiente:

Exposición	Desarrollo	Reexposición
A – B		A'
1-14	15-21	22-28

En los primeros compases presenta claramente un pedal en la nota La, mientras que la melodía se va desarrollando en figuras rítmicas que se asemejan a las del primer movimiento pero en un tiempo lento.



Los siguientes cinco compases presentan una sección armónica bastante inestable, pero que fluye ligeramente gracias al bajo que se va moviendo cromáticamente desde la nota Re de la sexta cuerda hasta su octava.

El clímax del movimiento aparece en el compás 16, ahí se encuentra la resolución armónica de los compases anteriores, a la par que encontramos la nota más aguda utilizada en este movimiento.

Compás 16

Éste movimiento culmina con dos acordes el primero al quinto grado con novena mayor que se enlaza a un tercer grado. Dentro del manuscrito podemos encontrar al final de este movimiento la siguiente indicación: "atacca il finale".

Atacca il finale

Fiesta: Allegro con brío

La obra culmina con un movimiento rápido en la tonalidad Re mayor, en compás de 3/4 , su carácter es festivo. Esta pieza no mantiene una forma establecida, sin embargo los temas se suceden sin repeticiones y sus secciones están bien diferenciadas.

A	B	C	A'	D	C'	CODA
1-25	26-48	49-79	80-103	104-135	136-150	151-171

En varias de sus secciones la armonía y la melodía se mueven de manera contraria. La armonía sugiere un acorde y la melodía va por en otra dirección, esto denota la influencia de la modernidad de las obras de esta época en Ponce. El movimiento comienza con el último acorde del movimiento anterior, y el motivo inicial de la primera frase se mueve a lo largo de la pieza pasando por diferentes regiones tonales.



Los primeros 25 compases indican la manera en que se va a desarrollar la pieza en cuanto a rítmica y carácter y es del compás 26 al 87 que se ven más elaborados los motivos, presentando también un nuevo tema.

Allegro con brio *rasguendo*

violento

ritmico

marc.

Fin sección A

Sección B

Aquí pueden observar dos períodos, el primero basado en una melodía que se mueve en el registro bajo y el segundo una respuesta a esa melodía en el registro agudo.

Pasaje melódico en bajo

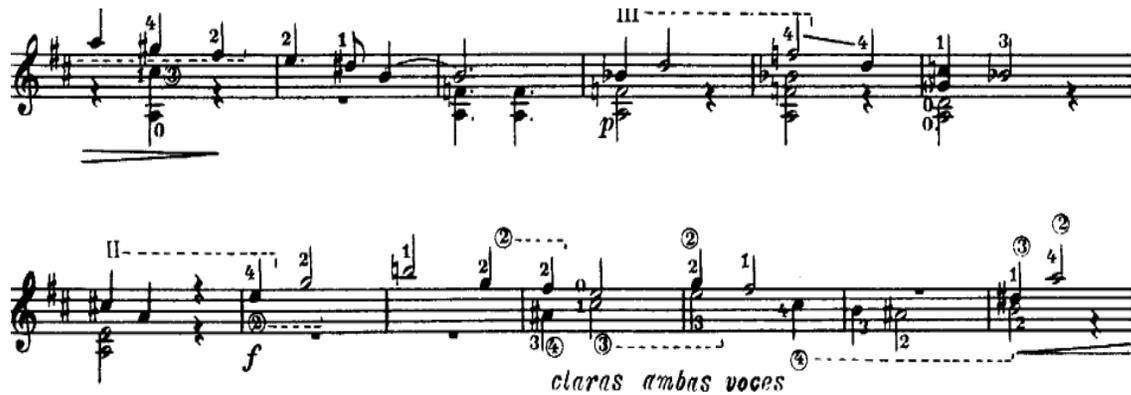
destacado con humor

robusto

Respuesta en el registro agudo



Merece la pena mencionar, la sección que inicia en el compás 65 en la que se va elabora una forma canónica.



Posteriormente nos encontramos con la nueva sección, este comienza presentando unas quintas paralelas en el bajo, y en la parte aguda muestra nuevos motivos melódicos, el cual estará presente a lo largo de la obra hasta el final.

f marcada la parte inferior

p

f

5^{aa} paralelas en el bajo

La sección final de la obra comienza en el compás 132 y está conformada por el primer y el tercer motivo de la pieza.

Sección final

f

lejuno y humorístico

Para finalizar encontramos una progresión diatónica en donde se puede observar en el último compás el modo frigio, que va descendiendo hasta llegar a Mi bemol para terminar la pieza en el acorde tónica :Re mayor.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with a circled 'A' above a note, and a bass line with a circled '0' below a note. The word "metulico" is written below the staff twice. The dynamic marking "p crescendo" is placed at the end of the first staff. The second staff continues the piece, starting with a double bar line. It includes a circled 'A' above a note and a circled '3' above a note. The dynamic marking "ff" is written below the staff, and the word "ligero" is written below the staff. The third staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a melodic line with a circled '2' above a note and a circled '3' below a note. The dynamic marking "rall. molto" is written above the staff, and "fff" is written below the staff. The score concludes with a double bar line.

Sugerencias técnicas e interpretativas

1. En el primer movimiento se tienen muchas posibilidades para realizar contrastes tímbricos; sugiero hacer francos los contrastes y siempre ejecutar la pieza con energía.
2. A partir del compás 9, en la armonía encontramos intervalos de segunda que resuelven a intervalos de tercera, sugiero destacar la disonancia y resolver de manera más suave hacia la tercera, esto mientras en la melodía se realiza una articulación de legato que genera un efecto contrastante muy interesante.

Compás 9

Intervalo de segundas
v terceras

3. Cuidar que los residuos sonoros no ensucien el discurso. Apagar notas de acordes o de las líneas melódicas procurando la nitidez del discurso.
4. En el *piu lento* del tema **B** sugiero presentarlos mediante un sonido metálico que contraste con el motivo anterior que es gracioso y brillante.

poco più lento

pp

5. El pizzicato final sugiero se realice con una dinámica en *crescendo* y acelerar un poco la velocidad para lograr un efecto conclusivo mas claro.

pizz.

pp

6. El segundo movimiento es de carácter introspectivo y debe ser articulado lo mas *legato* posible para generar el efecto emotivo requerido.

7. Sugiero poner atención en la dinámica del pedal en la nota La que aparece en los primeros ocho compases. Esta no debe rebasar el nivel sonoro de la melodía.

Musical score for exercise 7, showing two staves of music. The top staff is marked "Andante" and "p". The bottom staff is marked "pedal" and "animando". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8. La sección abajo ilustrada presenta uno de los pasajes mas complicados de la obra, sobre todo por la dificultad que implica el mantener el **legato** por las extensiones que aparecen en esta sección. Sugiero enfatizar en la duración del bajo, ya que darle la duración correcta permite realizar con mayor facilidad los pasajes de extensiones.

Musical score for exercise 8, showing three staves of music. The score is marked "pesante", "f", "p subito", "cresc.", and "animando poco". It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

9. Es importante comenzar el tercer movimiento casi sin dejar pausa al terminar el segundo, esto dará un efecto sorpresivo que abre gran expectativa.

10. Este movimiento juega mucho con diálogos entre las voces a modo de pregunta-respuesta, lo cual se debe destacar con una buena articulación mas los necesarios contrastes tímbricos mediante los ataques de mano derecha.



11. En el compás 29 se puede lograr un buen contraste a partir de un efecto de eco que conecta con la siguiente sección en el compás 31.



12. En el compás 49, encontramos una sugerencia del compositor: irónica. Este efecto se consigue de mejor manera con stacatto en la melodía y timbre metálico.



13. En el compás 98 encontramos un sección de acordes que viene después de un rasgueo, en estos sugiero hacer un stacatto bien marcado para conseguir un contraste sobresaliente.



14. La influencia de la pieza es claramente festiva andaluza, en estilo flamenco y por lo tanto se debe interpretar con mucha energía y carácter. Recomiendo buscar dar el carácter brillante y luminoso a las secciones que contienen rasgueos, elemento básico en la música de este género.

Referencias Bibliográficas

ALCÁZAR, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

ARETZ, I. (2004). *América Latina en su música*. México: Siglo XXI editores

AVIÑO, X. (1985). *La Guitarra*. Madrid: Daimond

CASTELLANOS, P. (1982). *Manuel M. Ponce: Ensayo*. México: UNAM

CRUZ E. (1993). *La casa de los once muertos: Historia y repertorio de la guitarra*. México: UNAM

FÉTIS F.: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Firmin-Didot, vol. 3. 1868, París

HECK, T. (1995). *Mauro Giuliani: Virtuoso Guitarist and Composer*, United States of America: Editions Orphée.

Luise Adelgunde Victorie Gottsched, "A biography of Silvius Leopold Weiss" Traducida al inglés por Duglas Alton Smith, en *Journal of the Lute Society of América*, vol.XXXI. 1988, Milán

MIRANDA, R. (1998). *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

NEWMAN, W. (1972). *The Sonata in the Baroque era*. United States of America: W.W. Norton & Company, Inc.

Weiss. S. *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana

Fuentes Electrónicas

Encuentro (audiovisual). *Historia de un país: Argentina Siglo XX*

<http://www.conectate.gov.ar/educar-portal-video-web/module/detalleRecurso/DetalleRecurso.do?modulo=masVotados&recursoPadreId=50001&idRecurso=50019>

(Consulta: 17/VI/2013)

GUTIÉRREZ, Lya. *La cultura en la Revolución Mexicana*.

<http://www.diariodmorelos.com/article/la-cultura-en-la-revolucion-mexicana>

(Consulta : 30/V/2013)

LORIMER, Michael. Arrangement for guitarr.

<http://ebookbrowse.com/ml013-preface-pdf-d394746276> (Consulta: 17/VI/13)

<http://maurogiuliani.free.fr/en/sitemap-en.php> (Consulta:16/VI/2013)

<http://www.joseluismerlin.com/interior.html?boton=fotos> (Consulta:17/VI/2013)

RAMÍREZ Edelmira. Afición y música durante el siglo XIX en México.

www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye13/art_hist_04 (Consulta: 02/VI/2013)

<http://www.lapascuatuya.com/site/index.php/llanerias/desde-el-llano/342-el-joropo-llanero>
(Consulta: 15/VI/2013)