



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

NOTAS AL PROGRAMA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN -GUITARRA-

PRESENTA:

HECTOR DE LA ROSA FRANCO

ASESOR PARA EL TRABAJO ESCRITO:

DRA. ARTEMISA MARGARITA REYES
GALLEGOS

ASESOR PARA PRESENTACION PÚBLICA:

LIC. ALEJANDRO PABLO SALCEDO



U N A M

MEXICO, D.F

FEBRERO 2015



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.

Dedicatorias y agradecimientos

Doy gracias a Dios que medió el valor de seguir mi corazón para dedicarme a la música y la fuerza para perseverar en éste camino profesional que tuvo muchos momentos difíciles y a pesar de las pruebas y las carencias materiales a las que me enfrenté, hoy puedo decir que todo valió la pena y que gracias a su cuidado y compañía.

Agradezco a mis padres Guadalupe Franco Esquivel y Sergio De la Rosa Franco por educarme en los más nobles valores, por darme la vida, por amarme y por estar siempre conmigo en todo proyecto y sueño ya que al darme su aprobación total para dedicarme profesionalmente a la música, fue para mí la más grande muestra de amor. Les dedico con todo mi cariño el esfuerzo, las lágrimas, la paciencia y cada paso que di para llegar al término de mi carrera.

A mi amada esposa y compañera de vida Julieta Libertad Navarrete Pérez, le dedico mi arte y le agradezco por su amor, su compañía, su apoyo y su gran paciencia, pues gracias a todo ello y a su comprensión y ayuda incondicional, encontré la fuerza necesaria, la inspiración y el impulso para terminar satisfactoriamente mi carrera y continuar este maravilloso camino de la música en su hermosa compañía.

A mi hermano Sergio De la Rosa Franco, quien desde pequeño me cuidó y me apoyó en todas las decisiones que tomé, le agradezco por su amor y su confianza total, por ser mi ejemplo de bondad y por apoyarme siempre y durante la ausencia de mis padres, le dedico éste logro con todo mi cariño esperando se sienta orgulloso de mi como yo lo estoy de él.

A mis suegros María Inés Adriana Pérez Sánchez y Cesar Julio Navarrete Montoya, les agradezco su cariño, compañía y apoyo total a mis últimos años de estudio, por hacerme parte de su familia, por confiar en mí y por compartir conmigo momentos muy especiales llenos de alegría, cantos y música.

Agradezco a toda mi familia y amigos, a Benito Espinoza Pérez y María Guadalupe Moreno Mejía por haberme dado un hogar y una familia en tiempos muy duros y difíciles de mi vida, a Azucena Espinoza Moreno por haberse convertido en una hermana para mí y darme todo su apoyo y cariño durante muchos años de mi vida y durante mi carrera profesional a pesar de las desavenencias y las dificultades. A la familia Orozco Navarrete por compartir conmigo el entusiasmo y el gusto por la música, por darme dos maravillosos sobrinos y por hacerme parte de momentos familiares muy especiales.

A mis familiares, directos y políticos, por acogerme como un miembro más de su familia, por hacerme sentir en casa y orgulloso de mi profesión al compartir el gusto por el arte y la música, por su confianza, empatía, cariño y por mostrarme que el apoyo y amor familiar e incondicional sí existe. A mis queridos amigos Alejandro Hernández Leyva, Adalberto Rodríguez Alcántara y Carlos Antonio Domínguez Hidalgo que me brindaron su amistad y apoyo incondicional durante momentos cruciales de mi vida personal y profesional, además de compartir conmigo el amor por la música.

Agradezco a mis maestros y asesores, Artemisa Margarita Reyes Gallegos por su orientación, apoyo y valiosa ayuda con mi trabajo de notas al programa, al maestro Fernando René Cruz Vázquez (que en paz descanse) por su cariño, enseñanza y apoyo como mi maestro de guitarra durante casi toda la licenciatura, al maestro Alejandro Salcedo Avendaño, por su valiosa ayuda y apoyo como maestro de guitarra y asesor para el recital público y a mis sinodales Edgar Mario Luna Espinoza, Pablo Garibay López y Alberto Ruiz Ascencio por su apoyo a mi examen profesional.

Índice

Introducción	3
Fernando Sor	4
Datos biográficos.	4
Contexto histórico del periodo Clásico y Romántico	6
Obra para guitarra de Fernando Sor	8
Análisis del Gran solo op. 14	10
Sugerencias técnicas.	15
Manuel María Ponce	16
Datos biográficos	16
Ponce fundador el Nacionalismo musical Mexicano	18
Obra para guitarra y amistad con Andrés Segovia.....	21
Preludio, Ballet y Courante	24
Sugerencias técnicas	30
Isaac Albéniz	32
Datos biográficos	32
Preparación Formal de Albéniz en Europa.	34
Albéniz y el nacionalismo musical en España	35
Suite española op. 47 (transcripción para guitarra)	38
Reflexión final	59
Bibliografía	60
Anexos:	62
Anexo 1. Sonata Op. 15 Gran Solo, Fernando Sor	62
Anexo 2. Preludio, Ballet y Courante, Manuel M. Ponce.....	75
Anexo 3. Suite española Op. 47, Isaac Albéniz	81

Programa

Preludio, Ballet y Courante

Manuel M. Ponce
(1882-1948)
8'00

**Sonata no 1 para guitarra
en Re Mayor Op. 14**

El gran solo

Fernando Sor
(1778-1839)
9'45

Suite española Op. 47

Granada

Cataluña

Sevilla

Cádiz

Asturias

Aragón

Cuba

Castilla

Isaac Albéniz
(1860-1909)
36'00

Introducción

La guitarra puede ser reconocida como un instrumento universal en la música, debido a la gran variedad de géneros musicales en los que se involucra, es considerada como el instrumento de cuerdas más popular que existe en la actualidad por la amplia gama de sus posibilidades sonoras, tímbricas y polifónicas, pues existe para ella un gran repertorio que va tanto de la música popular como a la música clásica.

Durante los siglos XIX y XX surgieron los movimientos artísticos del Romanticismo y del Nacionalismo, a la vez que se consagró la guitarra como un instrumento que participaba ya en conciertos formales y para el cual se escribían obras originales que fueron presentadas en las grandes salas.

España fue el país que dio al mundo el instrumento que hoy conocemos como *guitarra* y existieron destacados compositores y guitarristas de origen español que la promovieron y le dieron un gran impulso en el mundo de la música culta, entre ellos Fernando Sor quien es considerado el más grande e importante compositor para guitarra del siglo XIX.

Por otra parte, Andrés Segovia ha sido nombrado el padre del movimiento moderno de la guitarra clásica y también un destacado intérprete que difundió diferentes obras y transcripciones de importantes compositores como Bach, Scarlatti, Granados y Albéniz además de haber estrenado obras escritas originalmente para la guitarra entre las que se encuentran las composiciones de Manuel M. Ponce, quien fue el fundador del nacionalismo musical en nuestro país y uno de los más sobresalientes y trascendentes músicos que han existido en México.

La finalidad de estas *Notas al Programa* es recopilar datos históricos y biográficos relevantes de compositores que han dado a la guitarra un repertorio formal y que le han brindado un lugar muy importante dentro de la música con obras que a lo largo del tiempo han trascendido; trátase de haber sido escritas para este maravilloso instrumento, como es el caso de *Preludio balleto y Courante* de Manuel M. Ponce y el *Gran solo op. 14*; o siendo compuestas para otro instrumento y posteriormente transcritas para ser tocadas en guitarra con resultados sonoros que han tenido un gran resultado auditivo, como la *Suite española op. 47* de Isaac Albéniz que transmite con mayor claridad el espíritu y carácter musical del país que es la cuna de la guitarra: España.

Elegí este programa por dos razones, la primera es por el gusto que le tengo a estas obras y la segunda, para hacer un recorrido histórico desde el siglo XIX al siglo XX y tratar de plasmar la importancia y la trascendencia que la guitarra ha tenido dentro de la música clásica y así mismo aportar sugerencias técnicas y versiones de obras que son de gran relevancia para los actuales y futuros guitarristas.



Fernando Sor (1778-1839)

Datos biográficos.

Compositor y guitarrista español, José Fernando Macario Sor nació en Barcelona el 14 de febrero de 1778.

Fue su madre quien al quedar viuda lo inscribió en la Escalónía del convento Monserrat en 1790 (escuela de música de gran jerarquía, ya que fue y ha sido una de las más antiguas de Europa la cual existe desde el siglo XIV y se ha caracterizado a través de los siglos por tener un excelente enseñanza musical y un gran desarrollo de coros infantiles) ahí estudió bajo la tutela del padre y organista Anselmo Viola que lo instruyó en las materias de armonía, contrapunto, canto gregoriano y composición¹.

A los 17 años Sor se alistó como soldado voluntario en el ejército para combatir en la guerra contra las tropas francesas y meses después, en ese mismo año, regresó a Barcelona, ahí trabajó como músico en algunos salones de la burguesía de la ciudad.

En 1797 con apenas 18 años, Sor estrena su primer trabajo operístico “Telémaco en la isla de Calipso” con la cual tuvo mucho éxito, pero a pesar de su prometedora y precoz carrera musical, decidió estudiar como ingeniero en la Real Academia Militar de Matemáticas². A pesar de haber tenido una carrera formal, el amor que Sor tenía por la música lo llevó nuevamente a componer y seguir dedicándose al arte. De 1799 a 1808 Sor vivió en Málaga y durante ese periodo compuso sinfonías, cuartetos de cuerdas, boleros y seguidillas para voz y guitarra y para voz y piano. En 1801 viajó a Madrid para intentar formar parte de los círculos de la corte de Carlos IV como músico de la capilla real, pero no fue bien recibido. En ese mismo año la duquesa de Alba lo acogió en su círculo de artistas, como músico de capilla, músico de cámara y profesor de guitarra de su hija, un año después, en julio de 1802, murió la duquesa y Sor regresó a Barcelona para aceptar un cargo encomendado por el duque de Medinaceli como administrador de sus fincas.

En 1808 las tropas francesas comandadas por Napoleón invadieron España y Sor se alistó nuevamente como soldado voluntario, en ese año, estando en el ejército compuso y escribió canciones patrióticas entre ellas el *Himno de la victoria*, *Los defensores de la patria*, en 1809 escribió *Marcha patriótica* y *Venid vencedores*, en 1811 escribió una

¹(Viglietti, 1976, pág. 70)

²(Ramos Altamira, 2005, pág. 29)

canción llamada *A dónde vas Fernando incauto*, en la que narró cómo fue capturado por Napoleón, algunos autores hablan de una canción patriótica que se cree fue también escrita por Sor llamada *Fuentes son de llanto* que apareció publicada hasta 1874 en la colección *Cantos españoles* de Eduardo Ocón (compositor y músico español de la época de Sor) en cuya edición Ocón escribió “la canción sirve de introducción a un himno patriótico escrito en 1820 probablemente y dedicado la señorita María Setta por Fernando Sor”³.

Tras el triunfo de los franceses, Napoleón obligó al Rey de España Carlos IV y a su hijo Fernando VII a abdicar el trono a favor de su hermano José Bonaparte, ya en 1813 España derrotó a los franceses obligándolos a abandonar su patria. Sor, como muchos otros españoles, por miedo a represalias españolas por su vinculación con el régimen de Bonaparte, decidió viajar a Francia y se instaló en París. Ahí conoció a muchos músicos, publicó tres arietas italianas para voz y piano cada una, también publicó duetos vocales y canciones inglesas, piezas para piano solo y duetos para piano y guitarra.

Hizo algunas amistades entre ellas, con el guitarrista Dionisio Aguado, quien se convirtió en su gran amigo e incluso le compuso un dueto para ser tocado por ambos llamado “Los dos amigos”⁴.

Fernando Sor decidió trasladarse a Londres en 1815 ahí vivió durante siete años y gozó de su mayor éxito como concertista de guitarra y compositor. En esa ciudad realizó un concierto en la *Philharmonic Society* en 1817 que gustó mucho por su composición de las variaciones sobre un aria de *La flauta mágica* de Mozart Op. 9 y que despertó en Inglaterra un nuevo auge de la guitarra, a raíz de esto, en ese momento, fue considerado el mejor guitarrista del mundo⁵.

En 1822 Sor estrenó en el *King's Theatre* de Londres su Ballet “Cenicienta” obteniendo un gran prestigio; en el mismo año conoció a Félicité Hullín una bailarina de ballet con quien entabló una relación amorosa y año viajaron juntos hacia Moscú. Antes de llegar a su destino, Sor dio conciertos en París, Berlín y Varsovia.

En 1823 llegó a Moscú para atender una oferta de trabajo que le había ofrecido el ballet ruso y en 1825 su ballet “Cenicienta” fue escogido para ser tocado en la inauguración del teatro Bolshoi⁶.

³(Jeffery, 1994, pág. 29)

⁴(Viglietti, 1976, pág. 70)

⁵(Ramos Altamira, 2005, pág. 30)

⁶(Ramos Altamira, 2005, págs. 29-30)

Sor gozó de muy buena fama en Rusia, tanto ofreciendo conciertos de guitarra, como compositor en eventos de la alta sociedad, en 1825 se estrenó su nuevo ballet “Hércules y Onfalia” en la coronación del nuevo zar Nicolás de Rusia.

En 1826 Sor dejó Rusia y volvió a París para dedicarse por completo a la guitarra dando conciertos y componiendo obras de gran importancia como su método para guitarra que terminó de escribir en mayo de 1828 y que se publicó hasta 1830⁷.

En 1837 comenzó un tiempo muy difícil para Sor que se prolongó hasta el día de su muerte, ya que en junio de ese año su hija Carolina, quien vivía con él, murió siendo muy joven y dejándolo solo. En 1838 Sor enfermó de cáncer en la lengua, lo que lo dejó casi sin habla, por si fuera poco en ese mismo año su gran amigo y compañero de conciertos Dionisio Aguado dejó París para regresar a España. Sor murió en 1839 en París sin haber podido regresar a su país natal, pues aunque que al morir su hija Carolina, escribió una carta al rey Fernando VII pidiéndole que lo ayudara para poder regresar a España, nunca recibió respuesta⁸.

Actualmente Sor es considerado por muchos el mejor exponente de la literatura guitarrística de todos los tiempos. Gran parte de su vida y obra se conoce gracias a la difusión de otros músicos y guitarristas de gran renombre tales como Andrés Segovia, Emilio Pujol, Dionisio Aguado, quienes le rindieron homenaje póstumo y hablaron sobre su vida y obra. Fernando Sor es recordado y admirado principalmente por su obra para guitarra como compositor e interprete, pero también abordó con éxito diferentes géneros musicales, óperas y ballets principalmente antes de dedicarse por completo a la guitarra en la última etapa de su vida⁹.

Contexto histórico del periodo Clásico y Romántico

Fernando Sor vivió en la última parte del clasicismo y el comienzo del periodo romántico, por lo que abordó ambos estilos en su producción musical. Es uno de los principales compositores para guitarra que se estudian en la actualidad y fue nombrado con justa razón por el musicólogo francés Francois-Joseph Fétis, el mejor exponente de la literatura guitarrística, el mejor guitarrista del mundo y el Beethoven de la guitarra¹⁰.

Sor también es considerado como un compositor clásico ya que la mayoría de sus composiciones tienden al estilo de aquella época, aunque la forma y sensibilidad con que

⁷(Jeffery, 1994, pág. 89)

⁸(Ramos Altamira, 2005, pág. 31)

⁹(Viglietti, 1976, pág. 69)

¹⁰(Ramos Altamira, 2005, pág. 28)

él y los posteriores guitarristas a su tiempo han interpretado sus obras tienen un enfoque romántico, con una mayor libertad de expresión y sensibilidad en la interpretación de ellas.¹¹ También cabe mencionar que otros grandes maestros y compositores que vivieron aproximadamente durante el tiempo en que él vivió, entre otros Haydn, Mozart y Beethoven, marcaron la música de su época y fueron el modelo a seguir de muchos músicos y compositores en el clasicismo y la transición al romanticismo.

Aunque resulta confuso y complicado definir un intervalo de tiempo exacto para delimitar el *periodo clásico*, de manera genérica, éste se refiere a la música hecha de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX. La admiración por las antiguas civilizaciones romanas y griegas principalmente, ocasionó que en el transcurso del siglo XVIII en las artes visuales se diera un retorno al *estilo clásico*, debido a que existían aun ejemplos originales del antiguo clasicismo (ruinas, templos, monumentos, etc.) se denominó a este movimiento con el término *neoclásico*¹², en música se le llama *clásico*. La razón por la que en el campo de la música no se utilizó el término *neoclásico* se debe a que la música de las antiguas culturas griegas y romanas se desconoce casi en su totalidad a pesar de las numerosas investigaciones musicológicas, se conservan solo escritos teóricos y filosóficos y algunos fragmentos melódicos muy breves encontrados en papiros que sobrevivieron desde aquella época, así como manuscritos medievales que los incluyeron y a la música de aquella época no se le otorgó el calificativo de 'música clásica'.

A menudo también encontramos el término *preclásico* para referirse al intervalo de tiempo que va desde el 1730 al 1770, pues el *clásico* se estableció firmemente después, con las obras más representativas de Mozart y Haydn¹³. Por último, cabe mencionar que en el *periodo clásico* de la música, se incorporaron cualidades estéticas propias del antiguo clasicismo tal como son la sencillez, el equilibrio y el orden¹⁴.

El *romanticismo* es el término con que se hace referencia a la música producida principalmente durante el siglo XIX¹⁵ y hasta los primeros años del XX, que de alguna forma se revelaba en contra del *periodo clásico*. Se caracteriza este estilo por una mayor libertad de expresión, sin tantos límites en sus reglas y una variedad estilística muy amplia. Muchos de los grandes músicos como Weber, Schubert, Schumann, Wagner, Mendelsson, Berlioz, Brahms, Lizst y Brückner entre otros, que pertenecen a esta época desarrollaron importantes cambios en el estilo de su música.

¹¹(Alcaraz Iborra & Díaz Soto, págs. 93 - 94)

¹²(G. Pauly, 1980, pág. 13)

¹³(G. Pauly, 1980, pág. 14)

¹⁴(G. Pauly, 1980, pág. 15)

¹⁵(J. Grout & V. Palisca, 1984, págs. 663-666)

En aquel tiempo, el músico buscó el equilibrio y la expresión natural del sonido, también se hace de la canción un género de vital importancia, la música en el *romanticismo* va de la mano con la poesía generando la música programática, el poema sinfónico y la sinfonía programática. También es en este periodo cuando surgen indicaciones dinámicas y agógicas más precisas (como sugerencias en la partitura) para la correcta interpretación de las obras; Aunque músicos de siglos anteriores no manifestaron gran preocupación, en el siglo XVIII aún no existía un manual de orquestación, es con el *romanticismo* que se desarrolla de manera más intensa la orquestación¹⁶.

Es oportuno mencionar una figura muy importante y protagónica para el *romanticismo*: Beethoven; quien se convirtió en el modelo del movimiento romántico ya que fue el puente entre ambos movimientos artísticos siendo el último representante del clasicismo y el iniciador del romanticismo, al componer en la última etapa de su vida obras que en su tiempo se caracterizaron por armonías y formas poco convencionales anticipándose con muchos rasgos que habrían de caracterizar la posterior música romántica.

Obra para guitarra de Fernando Sor.

La trayectoria de Sor como intérprete y compositor, nos muestra las posibilidades de un gran intérprete en la época de Napoleón y Beethoven que logró una evolución en la tradición guitarrística española con obras de gran calidad.¹⁷

Aunque Sor gozó de cierta fama en su época como compositor de obras para diferentes instrumentos, no solo para guitarra, es a este instrumento al que debe su actual reconocimiento y al que dedicó casi por completo la última etapa de su vida como compositor. La influencia musical de Haydn y Mozart se ve plasmada en sus obras con abundantes secciones predominando la melodía acompañada.

Su obra tiene un carácter tanto clásico como romántico y según Emilio Pujol se apega fuertemente a las formas y estructuras del clasicismo, pero maneja sentimientos y emotividades dignas de un músico romántico.¹⁸

La producción de obras para guitarra de Fernando Sor alcanza el opus 63 con duetos como *Los dos amigos op. 41*, *Souvenir de Rusia op. 63*, *Divertimento militar op 49* y entre sus

¹⁶(G. Pauly, 1980, págs. 15 - 16)

¹⁷(Jeffery, 1994, págs. 89 - 115)

¹⁸(Viglietti, 1976, pág. 72)

obras para guitarra solista destacan *Gran solo op. 14*, *Estudios para guitarra op. 31*, *Variaciones sobre el tema de la flauta mágica de Mozart op. 9*.¹⁹

Otro legado importante que Sor dejó fue su *Método para guitarra* publicado por primera vez en París en 1830 y traducido al inglés y al alemán en años posteriores. Trata entre otros temas: la posición de las manos, ejercicios para el desarrollo de los dedos y su coordinación, el conocimiento del diapasón como parte fundamental de la guitarra. Tanto su método como sus estudios, son actualmente material de vital importancia para los guitarristas clásicos en su desarrollo como instrumentistas y Sor sigue considerándose, por ello y por toda su obra, como uno de los grandes representantes de la guitarra clásica de todos los tiempos.²⁰

El Gran solo op. 14.

Como muchas de las obras de Fernando Sor, esta sonata tiene una fecha de composición incierta, aunque se piensa que la escribió antes de dejar España (1813) junto a otras obras que compuso para guitarra sola y únicamente han sido catalogadas como parte de la música española por falta de pruebas que reafirmen la fecha exacta de su creación. Las obras de Fernando Sor que están en la misma interrogante son:

-
- *Minueto op. 11 no. 5.*
- *Minueto y allegretto op. 23.*
- *Cuatro minuets op. 11.*
- *Air op. 3.*
- *Primera sonata op. 14 (Gran solo).*
- *Segunda sonata op. 15.*
- *Tema variado op. 20.*
- *Fantasía op. 4.*
- *Seis piezas pequeñas op. 5.*
- *Fantasía op. 7.*
- *Sonata op. 22.*
- *Minueto op. 11 no. 3.*
- *Folias españolas.*

Aun cuando se desconoce la fecha exacta de la composición de la sonata op. 14 (Gran solo), existieron en París a inicios del siglo XIX unas publicaciones periódicas especializadas

¹⁹(Jeffery, 1994, págs. 94-97)

²⁰(Jeffery, 1994, pág. 97)

en guitarra, llamadas *Journal de Musique étrangère pour la Guitare ou Lyre*, que editaban información sobre composiciones para este instrumento y sus autores.²¹

Esta columna era editada y publicada por Salvador Castro de Gistau un compositor y músico que estaba interesado en la promoción y divulgación de la guitarra y en 1814 publicó algunas obras de Sor entre ellas el *Gran solo op. 14* (nombrada por Castro como *sonata prima*), de la cual dijo que era una *Fantasia* libre en la que los temas se repiten en lugar de tener una estructura rígida como una sonata estricta y que era una grandiosa obra donde Sor dejaba volar su imaginación explotando las posibilidades de la guitarra en todo su rango sonoro.²²

Análisis del Gran solo op. 14.

Una de las obras más importantes de Sor, es la sonata para guitarra en la tonalidad de Re Mayor (ver anexo 1, Gran Solo: págs. 62 - 74) conformada por dos partes, un *andante* como introducción y un *allegro* para el desarrollo de la pieza. Esta obra está escrita con las características de una sonata clásica teniendo la exposición del tema en la tonalidad de Re Mayor, un desarrollo que pasa por la dominante (La Mayor) y la re exposición nuevamente en la Tónica (Re Mayor).

Sus dos movimientos forman un contraste notorio tanto en la parte rítmico-melódica como en la parte armónica, ya que el *andante* está compuesto en la tonalidad de Re menor, con un tiempo lento y compás ternario, mientras el *allegro* está en la tonalidad de Re Mayor, con un tiempo rápido y compás binario con la característica de que el final del primer movimiento y el comienzo del segundo movimiento se unen formando una cadencia auténtica (V7- I).

De manera general, esta sonata se conforma con dos movimientos que a su vez se dividen en tres partes cada uno. El *andante* se divide en tres partes de ocho compases cada uno: la primera define la tonalidad y utiliza un ritmo que enfatiza el primer tiempo de cada tresillo:

²¹(Jeffery, 1994, págs. 36 - 37)

²²(Jeffery, 1994, pág. 37)

Andante

⑥ = D

p

La segunda parte nos presenta una rítmica diferente, con dos casillas por compás, la primera de cuatro semicorcheas seguidas de una corchea y la segunda con tres corcheas, posteriormente invierte el orden rítmico:

mf

La tercer parte se conforma de un *ostinato* en el bajo con la nota La que acompaña una serie de acordes que terminan en el acorde de La Mayor (V grado de Re).

p

El *allegro* continúa la sonata con un cambio considerable en la velocidad, dentro de los primeros compases podemos diferenciar el tema principal que caracteriza la obra y algunos elementos rítmico melódicos que más adelante retoma.

Tema principal. Ostinato en bajo con intervalos
Allegro

Gran Solo op. 47

Andante en Re menor

- Compás 1 – 8 → define tonalidad
- Compás 9 – 16 → cambio rítmico e inversión rítmica
- Compás 17 – 25 → acordes con nota pedal en La
- Compás 25 → Resolución al V grado y forma cadencia con el compás 1 del siguiente movimiento

Allegro en Re Mayor

Exposición

- Tema A
 - a → compases 1 – 8
 - a' → compases 9 – 20
 - Puente → compases 21 – 33
- } Re Mayor, rítmica en corcheas y semicorcheas que reafirman la tonalidad

- Tema B

a → compases 34 - 41	}	La Mayor, melodía acompañada con bajo de Alberti
a' → compases 42 - 48		
b → compases 49 - 50	}	Mi Mayor, sección hecha con dieciseisavos
b' → compases 51 - 53		
c → compases 54 - 58	}	La Mayor, sección elaborada intervalos acompañados por <i>ostinato</i> en La
c' → compases 59 - 62		
d → compases 63 - 69	}	La Mayor, cadencias I V en dieciseisavos
d' → compases 70 - 77		
e → compases 78 - 81	}	La Mayor, intervalos de 3ª acompañados con <i>ostinato</i> en La y terminan con cadencia
e' → compases 82 - 85		
f → compases 86 - 87	}	Sección que reafirma la tonalidad de La Mayor y concluye con cadencia IV V I
f' → compases 88 - 89		

Cadencias → compases 90 - 97

Transición → compases 98 - 119

Desarrollo

• Tema A → compases 120 - 129	}	Nuevo material en la tonalidad de Re menor con melodía en el bajo y acompañamiento con un intervalo de tercera menor en la parte aguda
Tema → compases 120 - 121		
Repetición → compases 122 - 123		
1ª variación → compases 124 - 125		
2ª variación → compases 126 - 127		
3ª variación → compases 128 - 129		

- Tema B → compases 130 - 134 repetición en compases 134 - 138
Acordes con un bajo como *ostinato* en la nota La, en la tonalidad de Re menor
Codetta 138 - 141

Re exposición

- Tema A
 - a → 142 - 149
 - a' → 150 - 161
 - Puente → 162 - 174

- Tema B

- a → compases 175 – 179 } Re Mayor, ostinato de Re en el bajo con
- a' → compases 179 – 183 } intervalos de 3ª y finaliza con cadencia V I
- b → compases 184 - 191 } Cadencia V I elaborada con dieciseisavos en
- b' → compases 192 - 199 } Re Mayor
- c → compases 199 - 202 } Intervalos de tercera con ostinato en el bajo
- c' → compases 203 - 206 } en la nota La en Re Mayor
- d → compases 207 - 208 } Cadencias I IV V I
- d' → compases 209 – 210 }

Silencio compás 211

Cadencia compás 212 - 215

Coda

- a → compases 216 - 219 } Si menor *ostinato* en corcheas y melodía en el
- a' → compases 220 - 223 } bajo con cadencia final II 6 V7 I
- b → compases 224 - 225 } Modulación a Sib Mayor con *ostinato* en
- b' → compases 226 - 227 } corcheas y melodía en el bajo
- c → compases 228 – 229 } Un compás en Si bemol y uno para regresar a Re

Cadencia → compases 230 – 231 I V7

- d → compases 232 – 235 } Melodía en bajo y acompañamiento en la parte aguda con intervalos de 6a

Silencio compás 236

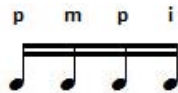
Cadencia final 237 – 245 I V7 I.

Sugerencias técnicas.

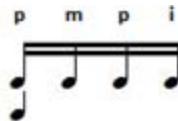
La sonata está compuesta especialmente para guitarra por lo que cada pasaje debería tener una resolución técnica natural para el guitarrista, es una obra pensada para explotar el virtuosismo además de tener un tiempo rápido, por lo que sugiero los siguientes recursos técnicos para tocar cómodamente las secciones siguientes del allegro:

Allegro

- Compás 49 a 52: frases con semicorcheas que sugiero tocar con *figueta* (técnica de alternar pulgar con dedo índice o dedo medio para tocar dos cuerdas), teniendo la siguiente digitación (ver anexos pág. 120):



- Compás 63 a 66 y 71 a 74: utilizar *figueta* solo en las primeras dos casillas de cada frase (ver anexos pág. 121).
- Compás 106 a 107: tocar con el pulgar de forma simultánea las dos notas del primer dieciseisavo de cada casilla.
- Compás 192 a 195 utilizar *figueta* cada casilla de la siguiente manera (ver anexos pág. 123 y 127):





Manuel María Ponce
(1882-1948)

Datos biográficos

Pianista y compositor mexicano, nació el 8 de diciembre de 1882 en Zacatecas hijo de Felipe Ponce y María de Jesús Cuellar.²³

Se considera a Manuel María Ponce el iniciador del nacionalismo musical mexicano ya que sus esfuerzos y legado musical como compositor dieron a México un lugar importante dentro de la música

internacional.

Desde pequeño Manuel M. Ponce se caracterizó por ser un estudiante correcto, respetuoso y cumplido mostrando un buen desempeño con sus estudios.²⁴ Su madre, doña María de Jesús Cuéllar, mostró siempre una gran inclinación hacia el arte, por lo que sus hijos desde pequeños estudiaron música, fue su hermana Josefina la que tuvo el privilegio de iniciarlo en este arte a la edad de 4 años, con sus primeras lecciones de piano y solfeo.²⁵

Se dice que a la edad de 5 años Ponce compuso su primera obra original llamada *La marcha del sarampión* ya que había pasado por dicha enfermedad²⁶.

En 1890 comenzó a estudiar piano bajo la tutela del maestro don Cipriano Ávila, fue su primer profesor formal de música y en 1892, a la edad de 10 años, por recomendación de su hermano Antonio, Manuel entra a formar parte del coro infantil del templo de San Diego en su ciudad natal; a la edad de 13 años se convirtió en organista ayudante y dos años después, en 1898, fue nombrado organista titular. En ese mismo año el arzobispo de México dictó una carta pastoral para prohibir el uso de música que no fuera gregoriana y Ponce salió del servicio eclesiástico.²⁷

²³(Otero, 1997, pág. 16)

²⁴(Otero, 1997, pág. 17)

²⁵(Moncada García, 1966, pág. 124)

²⁶(Otero, 1997, pág. 16)

²⁷ (Otero, 1997, págs. 17 - 18).

En 1900 tras haber realizado ya varias composiciones musicales, decidió emigrar hacia la Ciudad de México. Se hospedó en la casa del pianista español Vicente Mañas, su maestro de piano, el cual tenía una academia de música en su domicilio particular. En dicha academia tomó clases de armonía con el maestro Eduardo Gabrielli. El maestro Gabrielli al observar las dotes musicales del joven Ponce se ofrece para escribirle una carta de recomendación para que fuera a Italia a perfeccionar su técnica y sus conocimientos bajo la dirección de Marco Enrico Bossi, el cual acepto a Ponce como su alumno convirtiéndose en su profesor de composición.²⁸

En 1901 Ponce ingresó al Conservatorio Nacional de Música, su estadía fue pasajera al ver que lo que ahí le enseñaban eran conocimientos que él ya había adquirido, así que considerándolo una pérdida de tiempo decidió regresar a la ciudad de Aguascalientes, además de continuar con la composición, se dedicó a la docencia en la academia de música de su Estado natal y tiempo después abrió su propia academia particular.

En 1904 Ponce decidió viajar a Europa y en diciembre del mismo año desembarcó en Nápoles para ir a Roma. Posteriormente llegó a Bolonia con la intención de visitar al maestro Bossi por recomendación del maestro Gabrielli, pero Bossi no lo aceptó y lo dirigió con Dall' Olio', alumno de Giacomo Puccini, que lo recibió con gusto como su alumno de composición. Es en este año cuando Ponce compone algunas de sus obras famosas, por ejemplo, el primer y segundo movimiento de su trío para piano, violín y viola, su primera sonata para piano y cuatro mazurcas.²⁹

En 1905 Ponce decide ir a estudiar a Alemania. Con la guía del maestro de piano Edwin Fischer se preparó durante un año para ingresar al conservatorio de Berlín a la cátedra del maestro Martín Krause, discípulo de Franz Liszt. Después de haber estudiado en Europa y dado a conocer con gran satisfacción muchas de sus composiciones, tanto obras formales como canciones mexicanas, Ponce decidió regresar a la Ciudad de México en el año de 1906 con una muy buena formación musical.

De 1908 a 1915, Ponce dio numerosos conciertos presentando a sus alumnos de la academia de piano que fundó; fue catedrático del Conservatorio Nacional de Música de las materias de piano e historia de la música, también publicó artículos musicales y dio conferencias sobre música, recopiló y publicó diversas canciones populares del pueblo a las que les hizo arreglos de forma tan admirable que hicieron de su nombre un icono de la música nacional, un ejemplo de ello es la famosa canción *Estrellita* publicada en 1914.³⁰

²⁸(Moncada García, 1966, pág. 215)

²⁹ (Otero, 1997, pág. 20)

²⁹(Moncada García, 1966, pág. 217)

Debido a la situación política y revolucionaria que había en México en 1915, Ponce decidió viajar a Cuba y se empapó de la cultura y el folclore musical de aquel país. Al siguiente año regresó a México para dar conciertos y conferencias en la ciudad y en 1917 volvió a Cuba donde vivió unos meses y de nuevo regresó a México. En el barco en el que Ponce viajó de regreso a México conoció a la francesa Clementina Maurel y el 3 de septiembre de 1917 contrajeron matrimonio.

De regreso en la ciudad de México Ponce continuó como profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música. Fue nombrado director de la Orquesta Nacional por el ministro de Educación Pública Félix Palavicini.

Ponce fundador el Nacionalismo musical Mexicano

México no fue un país con una vida musical muy activa hasta que llegó la Revolución y aunque ya se contaba con el Conservatorio Nacional de Música, el cambio en este campo del arte en nuestro país fue gradual. En 1915 se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional y Ponce fue su director de 1917 a 1919, no obstante la Orquesta Sinfónica Nacional también tenía escasas presentaciones y después de varios periodos de recesión de actividades, en 1928 se organizó una nueva orquesta, inicialmente con el nombre de Orquesta Sinfónica Mexicana y posteriormente Orquesta Sinfónica de México dirigida por Carlos Chávez.

La música de la orquesta sinfónica que se presentaba en los conciertos era de compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Mendelsson, etc. Esta situación cultural de la música prevalecía en muchos países. Uno de los países que comenzaron a crear su propia música basada en el folclor fue Rusia dándose a conocer en muchos otros países a través del grupo de *los cinco rusos*³¹ por lo que el nacionalismo musical ruso ya se conocía en México, siendo éste probablemente uno de los factores que impulsaron el desarrollo del nacionalismo musical en nuestro país³².

Ponce no fue el primer compositor que intentó dar importancia dentro de las salas de concierto a la música mexicana, cabe mencionar que lo hicieron algunos compositores anteriores a él como Aniceto Ortega, Julio Ituarte, Ricardo Castro entre otros, aunque sin el resultado definitivo que Ponce logró para ser considerado el fundador del nacionalismo en nuestro país³³.

³¹ Grupo que se formó en San Petersburgo, alrededor de 1860, con el propósito de ser fieles al patrimonio musical tradicional ruso.

³²(Malmstrom, 1977, págs. 43 - 44)

³³(Díaz Cervantes & R. de Díaz, 1998, pág. 143)

Siguiendo el ejemplo de los Cinco rusos, Ponce sintió una gran necesidad de impulsar y rescatar la música popular mexicana, estilizando muchas canciones y haciendo una selección de las melodías más importantes y representativas del folclor nacional. Además de su labor musicológica también dio conciertos y recitales de gran importancia que significaron un parteaguas en la música de concierto a la que el público estaba acostumbrado a escuchar.

El 24 de junio de 1912 Ponce presentó en la sala Wagner un recital público tocado por sus alumnos y que estaba conformado exclusivamente por obras de Debussy (el músico más representativo del impresionismo), dicho recital tuvo mucha publicidad, los alumnos que participaron, algunos de ellos llegarían a ser importantes músicos, y las obras del programa fueron los siguientes:

- I. *Claro de lune*.....Carlos Chávez.
- II. *Ballade*.....Germán de la Rosa.
- III. *Valse Romantiqué*.....Lía Aguilar.
- IV. *Prelude en La menor*.....Antonio Gomezanda.
- V. *Soirée dans Granade*.....Eva Borocio.
- VI. *Masques*.....Félix Loera.
- VII. *Prelude*.....Graziella Amador.
Danseuses de Delphes.
Le vent dans la plaine.
Des pas sur la neige.
Serenade interrompe.
Dance de puck.
La fille aux cheveux de lin.
Ministrel's.

El evento significó la difusión y presentación oficial de la obra del genio musical de Francia y muchos periódicos publicaron la noticia como un gran éxito del maestro Ponce y sus alumnos³⁴.

Ponce siguió trabajando en sus composiciones y en arreglos de música popular. Presentó el 7 de julio en el teatro Arbeu un concierto que fue muy esperado y al que asistió el Presidente de la República Francisco I. Madero, el concierto fue interpretado la Orquesta Sinfónica Beethoven, Julián Carrillo fue el director y Ponce el solista al piano. El programa del concierto se conformó por obras en su mayoría compuestas por Ponce.

³⁴(Díaz Cervantes & R. de Díaz, 1998, págs. 45-46)

- I. Obertura "Freischutz"Carl M. Von Weber.
- II. Concierto para piano y orquesta
en Fa sostenido menor.....Manuel M. Ponce.
Encore: Rapsodia mexicana no. 1.....Manuel M. Ponce
- III. Sinfonía "Fausto"F. Liszt.

En dicho recital Ponce recibió una gran ovación con el público de pie y al término de éste, fue llamado por el señor Madero para ser recibido en el palco presidencial, desde donde había atestiguado el alto funcionario el magnífico concierto que dio el maestro mexicano. Al recibir aplausos y felicitaciones tocó como *encore* su *Rapsodia Mexicana*, obra que planeaba estrenar en su próximo concierto pero en agradecimiento a la atención recibida por el Presidente de la República, pensó que ese era el momento adecuado para tocarla³⁵.

Dos días después del exitoso evento Ponce ofreció un concierto más, esta vez haciendo historia al ofrecer el "primer concierto sinfónico mexicano formado por obras de un mismo compositor" el programa estuvo conformado por las siguientes obras³⁶:

- I. Cuadros nocturnos.
 - a) La noche.
 - b) En tiempos del rey Sol (gavotte).
 - c) Dormi piccolo amore (Berceuse).
- II. Trio para piano violín y cello.
Allegro enérgico.
Andante romántico.
Scherzo.
Allegro non troppo.
- III. Preludio y fuga sobre un tema de Bach.
- IV. Leyenda.
- V. Mazurkas 6, 7, 15 y 20.
- VI. 2º nocturno.
- VII. Hacia la cima (3er estudio).
- VIII. 4 canciones mexicanas.
- IX. Tema mexicano variado.
- X. Rapsodia mexicana.
- XI. Concierto para piano y orquesta en Fa sostenido menor
Allegro apassionato.
Andantino amoroso.
Allegro.

³⁵(Díaz Cervantes & R. de Díaz, 1998, págs. 46 - 47)

³⁶(Díaz Cervantes & R. de Díaz, 1998, págs. 152-153)

Orquesta Beethoven.
Director: Julián Carrillo.
Violín: Pedro Valdez Fraga.
Cello: Rubén Montiel.
Piano: Manuel M. Ponce.

Tal concierto significó un antes y un después en la música de concierto que se interpretaba en nuestro país. Hubo un crítico muy feroz que era detractor total de la música popular, un respetado y talentoso músico, Gustavo E. Campa, director del Conservatorio Nacional de Música en aquel entonces, quien dio su opinión del concierto y del maestro Ponce, dándole crédito por su intención de crear un nuevo estilo musical propio de nuestro país, aunque al término del concierto dijo literalmente que “Olía a pulque”, tuvo que reconocer que Manuel M. Ponce era el brillante compositor que lograría dar México su propia alma musical como trató de hacer décadas antes el fallecido y brillante músico Ricardo Castro. Así fue Ponce como sentó las bases del “nacionalismo musical mexicano” con sus composiciones inspiradas en las rescatadas melodías populares de nuestro pueblo³⁷.

[Obra para guitarra y amistad con Andrés Segovia.](#)

Andrés Segovia fue un guitarrista español de gran renombre y trascendencia en la historia de la guitarra clásica, quien trabajó arduamente para la difusión de su instrumento. Es considerado por los guitarristas actuales el padre del movimiento moderno de la guitarra clásica, junto con el autor, dio a conocer internacionalmente grandes obras que escribió el compositor mexicano ennobleciendo la reputación y el repertorio existente para dicho instrumento³⁸.

En 1923 Andrés Segovia visitó por primera vez México para dar un recital de guitarra clásica, sobre dicho evento, Ponce escribió un artículo en *El Universal* que tituló *El espléndido recital de Andrés Segovia*, que fue publicado el 6 de Mayo el cual consistió en una serie de elogios para el guitarrista, en el habló del hermoso sonido de la guitarra, de la magnífica interpretación y en general del gran recibimiento por parte del público. Al enterarse de la favorable crítica, Segovia le pidió a Ponce que le compusiera una obra para enriquecer el escaso repertorio para guitarra.

³⁷(Díaz Cervantes & R. de Díaz, 1998, pág. 155)

³⁸(Alcaraz Iborra & Díaz Soto, págs. 135 - 136)

Es entonces cuando Ponce escribió su primera obra para guitarra llamada *Allegretto quasi serenata*, unos meses más tarde Ponce incluyó esta obra en su *Sonata mexicana* como 3er movimiento y la envió a Segovia con un arreglo para guitarra de *La valentina*.

Ese mismo año Segovia tocó las obras de Ponce obteniendo del público una muy buena respuesta y comenzó a recibir obras de otros compositores que querían incrementar con el repertorio guitarrístico que Segovia estaba dando a conocer al mundo³⁹.

El 25 de mayo de 1925 Ponce, acompañado de su esposa se embarcó rumbo a Francia para perfeccionarse y estar a la vanguardia en la composición musical, residió en París y fue ahí donde reafirmó su amistad con Andrés Segovia, que siguió pidiéndole crear obras para guitarra. En 1926 compuso su *Preludio para guitarra y clavecín* y en el mismo año terminó de componer su *Tema variado y final*. Andrés Segovia hacía mención del buen trabajo y talento de Ponce como músico y compositor cada vez que hablaba de las obras que tocaba en sus recitales, también existen numerosas cartas en donde lo ponía al tanto del éxito que sus obras estaban teniendo y siempre lo hizo de manera fraterna y cariñosa⁴⁰.

Fueron muchas las cartas que Segovia envió a Ponce y estrecha la amistad que mantuvieron hasta el final de la vida de Ponce. Cuando su esposa Clema regresó a México para arreglar asuntos financieros, Segovia siempre estuvo al tanto de la salud y bienestar del compositor incluso con ayuda económica de manera desinteresada. A Andrés Segovia se debe que Ponce se adentrara de manera profunda en el mundo de la guitarra y dejara un legado importantísimo para los guitarristas clásicos⁴¹.

Una de las obras más importantes que Ponce compuso para este instrumento fue su *Concierto del sur* para guitarra y orquesta. A inicios de 1940 Ponce envió a Segovia la primera parte para que lo estudiara y el 5 de octubre de ese año le mandó una carta de respuesta agradeciéndole entusiasmado el haber recibido la partitura de tan importante obra. En enero de 1941 terminó el *Concierto del sur* conformado por tres movimientos:

Allegro moderato
Andante
Allegro moderato y festivo

Con ayuda de Segovia, el 4 de octubre de 1941 en Montevideo, Uruguay el *Concierto del sur* con Andrés Segovia como solista y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Uruguay dirigida por Lamberto Baldi se estrenó con un éxito rotundo. En ese mismo año Ponce fue testigo

³⁹(Otero, 1997, págs. 31-33)

⁴⁰(Otero, 1997, págs. 39 - 47)

⁴¹(López Alonso, 1971)

de los grandes elogios que su concierto y Segovia obtuvieron en Argentina. El guitarrista volvió a tocar el *Concierto del sur* en Estados Unidos en noviembre de 1943 con mucho éxito⁴².

Fue hasta 1944 después de larga espera y buenas noticias sobre su éxito, que el *Concierto del sur* se tocó en México también con Segovia como solista y un gran reconocimiento. Este año, cuando Ponce enfermó no pudo asistir a muchos homenajes y reconocimientos que se le hicieron, debido a su delicado estado de salud. Es importante mencionar que recibió una notificación por parte del Conservatorio en la que le avisaron que habían reducido su sueldo al 50 % por no haber asistido a dar clase en varias ocasiones, por otro lado su buen amigo Segovia regresó a México en 1946 para dar dos conciertos en el palacio de Bellas Artes a beneficio de Ponce⁴³. En 1956 mermando en salud, Ponce compuso *Dos viñetas: vespertino y rondino*, y poco después *6 preludios cortos* que dedicó a Juanita Chávez hija de su alumno Carlos Chávez⁴⁴.

En 1947 Ponce fue el primer músico que tuvo el honor de recibir el Premio Nacional de Artes y Ciencias, entregado el 26 de febrero de 1948 por el Presidente de la República Miguel Alemán. En ese año compuso su última obra llamada *Variaciones sobre un tema de Antonio Cabezón* que dedicó a su amigo Antonio Brambila⁴⁵.

La obra para guitarra de Ponce es extensa y conforma un importante legado al repertorio guitarrístico que fue grandemente impulsado por el guitarrista Andrés Segovia que fue el principal intérprete de sus obras para guitarra. La obra para guitarra de Ponce es la siguiente⁴⁶:

- Sonata mexicana
- Tres canciones mexicanas (La pajarera, Por ti mi corazón y La valentina).
- Preludio en Si menor
- Tema variado y final
- Sonata clásica II
- Sonata III
- Sonata romántica IV
- Sonata de Paganini V
- Suite en La menor
- 24 preludios en todas las tonalidades

⁴²(Otero, 1997, págs. 105 - 107)

⁴³(Otero, 1997, págs. 108 - 109)

⁴⁴(Otero, 1997, pág. 110)

⁴⁵(Otero, 1997, págs. 110 - 112)

⁴⁶(Alcazar, 2000, págs. 1 - 6)

- Estudio de trémolo
- Sonata para guitarra y clavecín
- Sonatina meridional
- Preludio, ballet y courante
- Variaciones y fuga sobre el tema de las folías de España
- Suite antigua
- Homenaje a Francisco Tárrega
- Cuatro piezas (Mazurka, Valse, Trópico y Rumba)
- Concierto del Sur para guitarra y orquesta.
- Dos viñetas (vespertina y rondino)
- Seis preludios sencillos (dedicados a la hija de Carlos Chávez)
- Variaciones sobre un tema de Antonio Cabezón.

Preludio, Ballet y Courante

La Suite (Ver anexo 2, Preludio Ballet y Courante: págs. 75 - 80) se conforma por tres movimientos, el *Preludio en mi Mayor* fue compuesto por Ponce en octubre de 1931 y aunque la obra original se perdió durante la guerra civil española, el propio Ponce realizó una transcripción para guitarra y clavecín en febrero de 1936 como regalo de bodas para su amigo Andrés Segovia y su esposa la pianista Catalina Paquita Madriguera.⁴⁷ Segovia respondió con una carta dirigida a Ponce en la cual escribió lo siguiente:

Has tejido una exquisita tela contrapuntística alrededor de tu antiguo preludio, tan amado por Falla. Pruebas los inagotables recursos de tu siempre juvenil imaginación, creando ese segundo cuerpo para esa obrita, tan perfecto que casi podría tener vida independiente. Y sin embargo el ajuste entre los dos es admirable, hasta el punto que ya son dos mitades de un ser indiviso. Yo renuncio en adelante a él en provecho único de la guitarra y espero las otras partes de la suite para constituir un nuevo aspecto de la vida musical de mi instrumento. Es el mejor regalo de boda que paquita y yo hemos recibido. Si nos mandas la Suite completa no sería extraño que empezáramos a ahorrar para adquirir un clave. Tocar una obra tuya es razón suficiente para ello.⁴⁸

El *Ballet* también fue mencionado junto al preludio por Segovia en una carta que mandó a Ponce en donde dice:

⁴⁷(Alcázar, 2000, pág. 182)

⁴⁸ (Alcazar, 2000, pág. 182)

He visto tu obra. Me gusta muchísimo y aún más el preludio que el bailable. Ya lo estoy trabajando con frenesí. Si no se interpone entre el concierto y lo tuyo, sigue los números de esta suite que promete ser de primera. Tal vez un movimiento rápido (de gigue o de corrente para arpeggios).

Estos dos movimientos fueron tocados por Segovia como *Balletto* y *Allegretto* y los grabó en video en la Alhambra en 1976. Se dice que el estilo de estos dos movimientos fue atribuido a Silvius Leopold Weiss y también inspirados en Bach.

La suite termina con la *Courante* nunca fue tocada por Segovia, fue compuesta en mi menor y su manuscrito está en el folio 30 de la libreta que contiene los preludios de Ponce.⁴⁹

Preludio

Escrito como un prelude de tipo barroco, sin una estructura interna definida, escrito en la tonalidad de Mi Mayor, contiene algunas partes donde pasa por diferentes tonalidades y en ocasiones repite de manera similar algunos patrones rítmicos.

En este prelude la rítmica es la que distingue y divide los diferentes periodos que a su vez pasan por diferentes tonalidades exponiendo al inicio un posible tema que da identidad al prelude:



1er periodo (Mi Mayor)

Compás 1 – 21 → Define la tonalidad de Mi Mayor y la rítmica se conforma únicamente por combinaciones de corcheas y semicorcheas, a su vez, las modulaciones a nuevas tonalidades tienen un comienzo rítmico de corcheas en los siguientes compases:

- 15 modula a Sol sostenido menor.



⁴⁹(Alcazar, 2000, págs. 182 - 184)

- 19 modula a Fa sostenido menor.



1ª transición

Compás 22 – 26 → Cinco compases de idéntica rítmica donde prepara una modulación al relativo menor (Do sostenido menor).

2º periodo (Do sostenido menor)

Compás 27 – 32 → Comienza con la misma rítmica de cada modulación y se mantiene en corcheas y semicorcheas.

2ª transición

Aquí existen dos tipos de rítmica (ver anexos pág. 111 - 112):

Compas 33 – 55 → 1ª: en compases 33 a 41, 47 y 51 a 55.

2ª: en compases 42 a 45 y 48 a 50.

3er periodo (Mi Mayor)

Compás 56 – 65 → * Del compás 56 al 60 vuelve a la tonalidad de Mi Mayor como al inicio del preludio, con misma rítmica y melodía.

* Del compás 61 al 65 tiene la misma melodía y rítmica en la tonalidad de Fa sostenido menor.

3ª transición

Compás 66 – 74 → Aquí existen dos tipos de rítmica:

1ª: en compases 66 a 70



2ª: en compases 71 a 74



4º periodo (Mi Mayor)

Compás 75 – 86 → Rítmica en corcheas y semicorcheas con inflexión a La Mayor en compases 79, y 84.

Cadencia final

Compás 87 – 91 → I (compases 87 a 89) V7 (compás 90) I (compás 91).

Ballet

El ballet fue una danza musical que a finales del siglo XVI se escribía para ser tocada en laúd o guitarra, teclado o conjunto de cámara, de textura sencilla y compás binario.⁵⁰

Como se mencionó anteriormente, este *Ballet* fue entregado a Andrés Segovia por parte de Ponce y en una carta de Segovia donde éste comentó tanto el *Preludio* como el *Bailable (ballet)* se lee que la obra le habían encantado y le hace la petición de terminar esta *Suite*, sugiriéndole una *gigue* o *corrente* para el último movimiento.

Este segundo movimiento está escrito en la tonalidad del relativo menor (Do sostenido menor), conformado por tres partes y un tema principal de cuatro compases:

⁵⁰(Randel, 2009, pág. 187)



1er periodo (do sostenido menor)

Compás 1 – 4 → Expone el tema en Do sostenido menor.

Compás 5 – 14 → Desarrollo del tema

Compás 15 -18 → Vuelve al tema con variación en compases 17 y 18.

Puente (La Mayor)

Compás 19 – 31 → En la tonalidad de La Mayor, está conformado por corcheas y semicorcheas repitiendo constantemente los grados I y V7 de esta nueva tonalidad y es acompañado por dos blancas en la nota La del bajo.





Reexposición (Do sostenido menor)

Compás 32 – 49 → Repite en la tonalidad de do sostenido menor, la exposición del tema y su desarrollo con variaciones.

Courante

La *courante* es una danza instrumental que forma parte de una *Suite*, usualmente está escrita en un compás ternario y con un flujo rítmico vivo por lo general en figuras iguales.⁵¹

La tercera pieza de esta *Suite* está en un compás ternario (3/8), en su tonalidad homónima (mi menor) y elaborada casi totalmente por corcheas acompañadas con una nota en el bajo en cada compás y sus secciones están diferenciadas por los cambios de tonalidad y movimiento rítmico.

1ª sección (Mi menor)

Compás 1 – 24 → Está conformada rítmicamente por semicorcheas y modula a otras tonalidades en las siguientes partes:



⁵¹(Zamacois, 2002, págs. 155 - 156)

1ª modulación: Re menor en el compás nueve.

2ª modulación: La menor en el compás trece.

3ª modulación: Si menor en el compás 17

Fin de la 1ª sección

Compás 25 – 34 → Esta parte es una conclusión de la sección anterior ya que modula de la siguiente manera:

1ª modulación: Compás 25 Si Mayor.

2ª modulación: Compás 26 – 28 Si menor.

3ª modulación: Compás 29 – 34 Si Mayor creando una cadencia V I cuando regresa al compás uno en la repetición.

2ª sección (Mi Mayor)

Compás 35 – 58 → En la tonalidad homónima con que empieza (Mi Mayor), también formado por semicorcheas que se acompañan muchas veces por un bajo al inicio del compás y con dos modulaciones hacia las siguientes tonalidades:

1ª modulación: Re menor en compás cuarenta.

2ª modulación: Do Mayor en compás cuarenta y cuatro.

3ª modulación: Si Mayor en compás cincuenta y cinco.

Fin de la 2ª sección

Compás 59 – 68 Esta sección termina nuevamente en la tonalidad de Mi Mayor con una cadencia final de V7 I en el compás 67 y 68.

Sugerencias técnicas

Preludio, ballet y Courante

Al ser una obra escrita específicamente para guitarra, puede ser tocada de forma natural y sin grandes dificultades técnicas para ambas manos, no contiene extensiones complicadas o posiciones que resulten incómodas, permitiendo que el guitarrista pueda enfocarse principalmente en la interpretación, pero lo que sugiero lo siguiente:

- *Legatto*: estudiar la estructura del preludio y diferenciar cada frase para tocarlas de manera *legatto*.
- Utilizar posiciones fijas cuando hay formación de acordes para dejar sonar cada nota independiente de las otras.
- Estudiar la estructura general de las piezas y jugar con los matices, la dinámica y la agógica para dar variedad a las diferentes secciones.



Isaac Albéniz
(1860 - 1909)

Datos biográficos

Nació en Camprodón municipio de Gerona, en España el 29 de mayo de 1860, desde muy pequeño mostró ser un niño con grandes dotes musicales. Su hermana Clementina le dio sus primeras lecciones de piano a la corta edad de un año y dio su primer recital a los 4 años en el teatro Romea en Barcelona⁵².

Considerando su edad, la técnica que tenía como pianista era tan buena que se llegó a pensar que algún otro pianista tocaba tras bambalinas mientras el pequeño Isaac fingía interpretar las obras⁵³.

En 1866, cuando solo tenía seis años, su padre Ángel Lucio Albéniz, lo llevó a él y a su hermana a París para tomar lecciones de piano durante nueve meses bajo la tutela del profesor Marmontel y participar en el concurso de ingreso para el Conservatorio de Música de París. Se dice que el desempeño que tuvo en su examen fue destacado y demostró un gran talento en sus pruebas, pero no fue admitido debido a que al término de sus exámenes se encontraba jugando con una pelota y al arrojarla fuertemente chocó contra un vidrio rompiéndolo por completo, incidente que convenció a los profesores de posponer durante dos años al ingreso del niño al Conservatorio⁵⁴.

Rechazado del Conservatorio de París, regresaron a Barcelona y ahí los hermanos Albéniz dieron algunos recitales con los que se conoció el talento musical del niño, cosechando una muy buena reputación como un precoz prodigio musical a la vez que proporcionó aportaciones económicas que su familia necesitaba⁵⁵.

⁵²(Salvat, 1982, pág. 25)

⁵³(anaconda, 1959, pág. 8)

⁵⁴(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, págs. 14 - 15)

⁵⁵(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, págs. 14 - 15)

En 1868 el padre de Albéniz fue destituido de su trabajo y tuvo problemas económicos, lo que obligó a la familia a trasladarse a Madrid. Ahí ingresó al Conservatorio con 8 años de edad para estudiar piano con el profesor Manuel Mendizábal⁵⁶.

Albéniz fue un lector apasionado del gran escritor Julio Verne, sus novelas despertaron en él un deseo enorme de aventura. Aunque se desconoce exactamente las fechas, se sabe que entre los ocho y doce años de edad decidió viajar sin permiso y sin dinero abordando un tren que salió de Madrid rumbo a El Escorial, ahí ofreció unos recitales en el casino de la localidad gracias al apoyo de su compañero de viaje que era el alcalde y fue quien lo convenció de regresar a Madrid con sus padres. Cuando llegó a Villalba decidió nuevamente tomar otro rumbo para ofrecer nuevos recitales en Ávila, Zamora, Salamanca, Peñaranda de Bracamonte y Toro⁵⁷.

Cuando decidió regresar a Madrid, con lo que había ganado por sus actuaciones, el tren en que viajaba fue asaltado por unos ladrones y le despojaron de su dinero. Así, sin dinero, decidió viajar nuevamente para dar una última gira de conciertos por las ciudades de Galicia, Valladolid, Palencia, León, Logroño, Zaragoza y Barcelona, en ésta última tuvo una maravillosa crítica que lo elogiaba de gran manera por haber tocado en la sala de la casa de pianos Bernareggi⁵⁸. En aquellos días de 1872 llegó a Albéniz la triste noticia del suicidio de su hermana Blanca, suceso que lo obligó a regresar a Madrid y a proseguir con sus estudios en el Conservatorio de dicha ciudad como alumno del profesor Eduardo Compta quien había sido a su vez alumno de Marmontel.

Poco tiempo después se avivó nuevamente su deseo de viajar y se fue a la ciudad de Andalucía en el año 1872, ciudad en que ofreció varios conciertos. Meses después se encontró en Cádiz, donde el gobernador de la ciudad, por petición del padre de Albéniz, intentó convencer al chico de que volviera a Madrid, pero nadie ni nada logró hacerlo desistir en su afán de aventura, ya que en vez de regresar a casa de sus padres se embarcó sin boleto en un buque con destino hacia Puerto Rico en América. Logró reunir alguna cantidad de dinero tocando el piano a bordo del barco pero no logró recabar el costo total de su boleto. Así llegó a la ciudad de Buenos Aires con tan solo 12 años de edad⁵⁹.

Fue para él un tiempo de gran austeridad y pobreza, comía poco y dormía en ocasiones en la calle, pero tuvo la suerte de que un compatriota suyo, al encontrarlo tocando en aquella ciudad, lo ayudara a organizar conciertos en Argentina, Uruguay, Brasil y Cuba con los que logró ganar mucho dinero por sus actuaciones⁶⁰.

⁵⁶(Salvat, 1982, págs. 16 - 27)

⁵⁷(Salvat, 1982, pág. 27)

⁵⁸(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, pág. 16)

⁵⁹(Salvat, 1982, pág. 27)

⁶⁰(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, págs. 17 - 18)

En 1873 el papá de Albéniz había recibido un nombramiento para ocupar el cargo de interventor general de la aduana en Cuba, el niño fue detenido y llevado a ver a su padre; se dice que al ver lo bien que le había ido estando solo, lo dejó ser libre y ocuparse de su propia vida como quisiera.

A los trece años el joven Isaac se fue rumbo a Estados Unidos a presentar recitales en las ciudades de Nueva York y San Francisco, en algunas ocasiones tuvo que recurrir al show exagerado de sus habilidades para poder ganarse la vida⁶¹. Después de haber conseguido algo de dinero con sus presentaciones, Albéniz decidió regresar a Europa para proseguir con sus estudios de manera formal⁶².

Preparación Formal de Albéniz en Europa.

Cuando Albéniz regresó a Europa, inició un nuevo recorrido desembarcando en 1874 en Inglaterra para tocar en Londres y Liverpool y posteriormente fue a Leipzig con tan solo 14 años de edad. Para seguir con sus estudios musicales y perfeccionarse como compositor y pianista, estudió con el profesor Karl Reinecke, pianista que fue reconocido por sus magníficas interpretaciones de las obras de Mozart y con Salomón Jadassohn, discípulo del gran Liszt, quien fue su maestro de composición e instrumentación. Estos estudios fueron muy importantes porque significaban el comienzo de un camino más académico de su desarrollo musical, pero al cabo de nueve meses se quedó sin dinero y se vio obligado a regresar a España llegando a Madrid en 1875⁶³.

Cuando llegó a España en 1875, fue a buscar al conde Morphy, secretario del rey Alfonso XII, musicólogo e investigador y amigo del profesor Gevaert quien era director del Conservatorio de Bruselas. El conde ayudó a Albéniz para que recibiera una pensión real y para presentarlo al profesor Gevaert. El profesor se percató del gran talento del joven músico, fue así como Albéniz se convirtió en uno de los más jóvenes alumnos del Conservatorio de Bruselas y ahí tuvo como profesores a los pianistas y compositores Auguste Dupont y Louis Brassin⁶⁴. Albéniz fue considerado por sus compañeros y profesores como un joven muy talentoso y brillante, tanto que en 1879 obtuvo por decisión unánime del jurado el *Premio extraordinario del Conservatorio de Bruselas*.⁶⁵

⁶¹(Salvat, 1982, págs. 27 - 28)

⁶²(anaconda, 1959, págs. 9 - 10)

⁶³(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, págs. 18 - 19)

⁶⁴(Salvat, 1982, págs. 29 - 30)

⁶⁵(Collet, Albeniz y Granados (Los maestros de la música), 1943, pág. 23)

Uno de los sueños de Albéniz fue conocer al gran Franz Liszt y en 1878 decidió viajar a Budapest para conocer al compositor y pedir sus valiosos consejos y así lo hizo, además de seguirlo en sus viajes por Weimar e Italia como algunos otros músicos a los que Liszt acogió nombrados por él como *la colonia Liszt de Roma*. En 1881 dio algunos conciertos en Sudamérica, Cuba y México y en mayo del mismo año regresó a España prosiguiendo sus presentaciones como concertista en Aragón, Navarra y Euskadi donde conoció al guitarrista Francisco Días Fernández *el Lucena*, músico de origen español que es considerado uno de los guitarristas flamencos de mayor renombre en el siglo XIX, él marcó a Albéniz como una influencia en sus posteriores composiciones aunque nunca escribió obras para guitarra.⁶⁶

Albéniz y el nacionalismo musical en España

Por mucho tiempo la creación del arte musical había girado principalmente en torno al mundo germánico, exceptuando la ópera (Italiana), ésta tendencia predominó durante mucho tiempo hasta que algunos grandes músicos y compositores como el grupo *de Los cinco rusos*, conformado por Cesar Cui, Mily Balakirev, Modest Mussorgski, Alexandre Borodin y Rymski Korsakov, se dieron a la tarea de comenzar a crear un arte propio con el sello característico de su país, teniendo como base y origen a la música popular de sus tierras: para la segunda mitad del siglo XIX y finales del siglo XX muchos más países se unirían al nuevo movimiento musical reconocido como nacionalismo retomando sus raíces musicales.⁶⁷

El nacionalismo musical llegó de manera tardía a España a pesar de haber sido un país con gran tradición cultural y con suficientes raíces como para haber creado obras musicales autóctonas y sin embargo, antes que los propios españoles, fueron otros compositores extranjeros los que se interesaron por la música española, tal fue el caso de Glinka el padre de la música rusa quién visitó España en diversas ocasiones desde 1844 a 1847, entre sus obras figuran *Una noche en Madrid* y una *jota aragonesa* con una clara influencia española.⁶⁸

También Liszt visitó España en 1844 y compuso su *Rapsodia Española* con un ritmo tan característico como es la jota, pero fueron en realidad los franceses quienes a finales del siglo XIX y principios del XX tomaron la música española para darla a conocer al mundo, principalmente Debussy, que adaptó temas españoles a su técnica como compositor.

⁶⁶(Casares Rodicio, 1999, pág. 189)

⁶⁷(Comellas, 1995, pág. 391)

⁶⁸(Comellas, 1995, págs. 435 - 436)

Ravel por su parte, compuso *La hora española*, *Rapsodia española* y su obra más famosa *El bolero*.⁶⁹

Uno de los géneros musicales españoles que abordaron muchos compositores fue la *Zarzuela* (música escénica que hereda su nombre del palacio de la zarzuela ubicado en Madrid y que contiene partes instrumentales, vocales, declamaciones, solos, coros, dúos y que habla de la vida española de forma divertida y teatral) y es probable que con la demanda social que tuvo en España, haya sido una de las causas del surgimiento de una auténtica música nacional española⁷⁰. Uno de sus principales impulsores de este género fue el musicólogo y compositor Felipe Pedrell, un dedicado investigador de las raíces populares, que pensó en la necesidad de crear una música nacional española, aunque su obra como compositor no llegó muy lejos, tuvo un papel fundamental dando un impulso al nacimiento del nacionalismo español con su labor al recopilar y promover las raíces de su País.⁷¹

Albéniz encontró en la zarzuela un género en el que se expresaba el alma popular y en la que podría inspirarse para la creación de una música genuinamente española, así que en 1882 se convirtió en el director de una compañía dedicada a ese género para dar presentaciones en Levante y Andalucía pero dichos conciertos fueron un fracaso económico para él.⁷²

En el mismo año en que fracasó como empresario de zarzuelas, decidió conocer a Felipe Pedrell, quien reconoció las grandes dotes como músico y compositor de Albéniz alabando el gran talento del joven músico pero sin aceptarlo como su alumno, diciendo que un temperamento como el de Albéniz no podría recibir enseñanza suya.⁷³

En junio de 1883 Albéniz contrajo matrimonio con Rosina Jordana quién fue su alumna durante poco tiempo y de dicha relación nacieron 3 hijos, Alfonso (1885), Enriqueta (1889) y Laura (1890). Su matrimonio significó un periodo de mayor estabilidad en su vida y de inspiración para dedicarse con mayor fuerza a la música como compositor.

En enero de 1886 Albéniz tocó en el salón Romero de Madrid dando a conocer algunas de sus obras más importantes *Granada* y *Sevilla* que ya reflejaban la identidad nacional de la música española que había escrito, también tocó en el teatro principal de Zaragoza y en la

⁶⁹(Comellas , 1995, pág. 436)

⁷⁰(Comellas , 1995, págs. 438 - 439)

⁷¹(Comellas , 1995, pág. 440)

⁷²(Casares Rodicio, 1999, pág. 189)

⁷³(Casares Rodicio, 1999, págs. 188 - 189)

comedia de Madrid donde le calificaron como un gigante que llevaba la poesía en los dedos. También recibió ese mismo año *la Cruz de la legión de honor de Isabel la Católica*.⁷⁴

Mientras Albéniz ya gozaba de una muy buena reputación en casi toda Europa como músico, comenzó a publicar algunas de sus composiciones como la *Suite española op. 47* (1886), *Recuerdos de un viaje op. 71* (1887), *Concierto en La menor op. 78* (1887), la *Rapsodia española* (1887), y las *Doce piezas características* (1888), obras en donde empezaba a escucharse el alma y las ideas nacionalistas que fueron sembradas en Albéniz por Pedrell.⁷⁵

En 1889 Albéniz dio varios conciertos organizados por la casa Erard, durante uno de ellos en una exposición en París conoció a grandes músicos como Paul Dukas, Fauré, Debussy, Ravel y Chausson quienes lo escucharon y reconocieron el gran talento que tenía no solo como pianista sino como compositor, ya que el programa que tocó estaba conformado por varias de sus obras que dejaban ver la inspiración que Albéniz encontró en las raíces de la música española.⁷⁶

En 1893 fijó su residencia en París y en 1896 comienzan los esfuerzos nacionalistas de Albéniz al estrenar en el teatro del Liceo de Barcelona su obra *Pepita Jiménez*, una comedia lírica de dos actos adaptada e inspirada en la novela de Juan Valera, obra que no despertó gran interés en el público español pero que le dio éxito en otros países como en Bélgica.

Después de largas giras por Europa y de varios intentos fallidos por imponerse en los escenarios de España, en 1906 la salud de Albéniz se vio afectada y tuvo que buscar reposo; durante ese periodo se entregó arduamente a la labor de componer: comenzó la obra que sería su creación artística más importante, *la Suite Iberia*, obra integrada por doce partes: *Evocación, El puerto, el Corpus de Sevilla, Rondeña, Almería, Triana, El Albaicín, El Polo, el Lavapiés, Málaga, Jerez y Eritaña*, que le llevó más de dos años terminar⁷⁷.

En 1908 a pesar de su merma de salud, la energía que siempre le caracterizó, lo llevó a presentarse por última vez en público en los conciertos de la *Libre Esthétique* de Bruselas donde tocó *Almería* y *Triana*. En el invierno del mismo año Albéniz pasó la mayor parte de su tiempo sin salir de casa, en cambio, recibió la visita de grandes músicos y amigos como Paul Dukas. Después de una ligera mejoría en 1909 por sugerencia médica se trasladó a vivir a Cambo-Les-Bains, en los pirineos orientales, y a principios de mayo de 1909 recibió

⁷⁴(Casares Rodicio, 1999, págs. 188 - 189)

⁷⁵(Salvat, 1982, págs. 33 - 34)

⁷⁶(Casares Rodicio, 1999, pág. 189)

⁷⁷(Salvat, 1982, págs. 34 - 35)

la visita de Enrique Granados, quien le comunicó que se le había concedido la *Gran Cruz de la Legión de Honor* por el gobierno francés a propuesta de Debussy, Fauré, Chausson, D'Indy, Dukas y Lalo. Después de haber estado muy grave en su casa a causa de una enfermedad llamada el mal de Bright, Isaac Albéniz murió en la tarde del 18 de mayo de 1909 rodeado de sus amigos y familiares a los 48 años de edad, sus restos fueron trasladados al cementerio de Barcelona tras una ceremonia en su honor.

Suite española op. 47 (transcripción para guitarra)

Consta de ocho movimientos que hacen alusión a una ciudad o provincia de España y fue originalmente escrita para piano, es una de las obras más importantes que compuso Albéniz ya que en ella plasma parte del folclor de su país, con ritmos y armonías propias de los géneros y formas musicales populares.

En las danzas que integran esta Suite, existe un problema de tipo cronológico, ya que no tienen una continuidad en el tiempo pues Albéniz las compuso en distintos años y en un orden diferente a como se encuentran en la suite tal como la conocemos e incluso algunas aparecen como parte de otras obras suyas, por ejemplo: *Cataluña* fue firmada por Albéniz el 24 de marzo de 1886 y *Cuba* el 25 de mayo del mismo año y los manuscritos de ambas se encuentran en la biblioteca del Conservatorio de Madrid; sin embargo, en 1987 Albéniz reunió una colección de sus obras para ofrecerlas a la Reina regente y en esa colección aparecía la *Suite española* constituida por *Granada*, *Sevilla*, *Cataluña* y *Cuba*. A pesar de todo ello, la *Suite española* se agrupó como la conocemos hoy en día, debido a que Albéniz así lo estableció, puesto que así lo publicó en la portada de la primera pieza quedando de la siguiente forma:⁷⁸

- | | |
|------------------------|-------------|
| 1. Granada (serenata). | 5. Asturias |
| 2. Cataluña | 6. Aragón |
| 3. Sevilla | 7. Castilla |
| 4. Cádiz | 8. Cuba |

También existieron cambios en algunos títulos de la *suite*, tal es el caso de *Cádiz* que se subtitula como *Saeta* y en la edición definitiva se titula *canción*. También cabe mencionar que los números cinco al ocho de la *Suite* aparecen en otras obras como *Asturias* que forma parte de la obra *Cantos de España*, *Aragón* aparece como una *jota española* en las *Diez piezas* y por último *Castilla*, que es la pieza final de los *Cantos de España*⁷⁹.

De esta Suite se han hecho diferentes transcripciones, teniendo como instrumento predilecto a la guitarra para tal labor, ya que posee un carácter y un sonido más característico del folclor Español que el propio piano.

⁷⁸(Laplane, 1958, págs. 129 - 137)

⁷⁹(Iglesias, Isaac albeniz, su obra para piano, 1987, págs. 333 - 361)

Análisis

Esta *Suite* (ver anexo 3, Suite española op. 47: págs. 81 - 128) del compositor español Isaac Albéniz es una obra de estilo moderno en donde a diferencia de la *Suite* antigua (conformada por danzas como la *Allemanda*, *Courante*, *Zarabanda*, etc.),⁸⁰ las piezas que la conforman fueron compuestas con una estructura libre, además de haber sido inspiradas y concebidas con la intención de plasmar en ellas el espíritu nacionalista de España.

Está formada por ocho piezas que llevan por título el nombre de ciudades muy importantes para dicho país y cada una de ellas se basa en formas de la música popular española como se muestra a continuación:

1. Granada (serenata).
2. Cataluña (Curranda).
3. Sevilla (Sevillana).
4. Cádiz (Canción).
5. Asturias (Leyenda).
6. Aragón (Fantasía).
7. Castilla (Seguidilla).
8. Cuba (Capricho).

I. Granada (serenata)

La *Serenata* es una forma musical que en el siglo XVIII se componía principalmente para orquesta de aliento o conjunto de cámara y se tocaba por las tardes en los jardines de los aristócratas. En la *Suite* de Albéniz, escrita en tiempo de *Allegretto*, compás de 3/8 y tonalidad de Mi Mayor, tiene principalmente dos partes que repite en diferentes ocasiones, comúnmente con algunas variaciones y finales diferentes en cada uno de ellas: Los elementos que caracterizan casi toda la pieza, se encuentran contenidos en el tema principal expuesto en los primeros cuatro compases, con un *ostinato* en la parte aguda que acompaña la melodía en la voz media:

⁸⁰ (Zamacois, 2002, pág. 165)



Periodo A

- Compás 1 – 32 → Elaborado en la tonalidad de Mi Mayor con un *ostinato* de corcheas en la parte aguda que acompaña a la melodía que se encuentra en una voz más grave.
Inflexión a Sol Mayor de compás 17 a compás 20.

Periodo B

- Compás 33 – 66 → Este puede dividirse en tres frases y cada una de ellas contiene los mismos elementos rítmicos y melódicos (corcheas para los acordes de acompañamiento y semicorcheas en la melodía), teniendo como principal diferencia la tonalidad:

1ª En la tonalidad de Mi menor, del compás 33 al 44.

2ª En la tonalidad de Mi Mayor del compás 45 al 52.

3ª En la tonalidad de Do Mayor del compás 53 al 66.

Periodo A'

- Compás 67 – 78 → Hecho con el mismo material rítmico melódico de la parte A en una nueva tonalidad (Do Mayor) y con un final en el compás 78 en donde pasa al acorde V7/iii para preparar el cambio tonal a la siguiente parte.

Periodo B'

- Compás 79 – 102 → Es una repetición casi exacta de la 1ª y 2ª frase del periodo B solo que tiene menos compases al inicio de cada frase y tiene un final con el mismo material rítmico melódico del final del periodo A en donde pasa a los grados I y I aumentado.

Coda

Compás 103 -112 → Elaborada en la tonalidad de Mi menor, con acordes y una melodía en semicorcheas que termina con un acorde V7.

Repetición del periodo A

Compás 113 - 125 → Retoma el primer periodo de forma literal como una reexposición y finaliza con un arpeggio del acorde del primer grado para tocar el acorde completo en el último compás.

2. Cataluña (Curranda)

La *Curranda* una danza que formaba parte de una *Suite*, normalmente escrita en ritmo ternario y se acostumbraba (como en este caso) empezar un tema de forma anacrúsica. En tiempo de *allegro*, compás de 6/8 y en la tonalidad de Sol menor, se caracteriza principalmente por su rítmica bailable, es una danza popular catalana.⁸¹ Está elaborada en tres periodos similares y una coda.

La rítmica ternaria que caracteriza a Cataluña se expone desde la anacrusa del compás cuatro al primer tresillo del compás siete:

The image displays musical notation for the beginning of the 'Curranda' piece. It consists of two staves. The top staff begins at measure 4, marked '4 comienza el tema', showing a melodic line with a triplet. The bottom staff begins at measure 5, marked '5', and includes a piano ('p') dynamic marking. It features chords and melodic lines with triplets. A dashed line labeled '♯III' spans across measures 5 and 6 on the bottom staff.

1er periodo

Compás 1 - 25 → En la tonalidad de Sol menor, con una introducción de cuatro compases y frases anacrúsicas elaboradas con la misma rítmica, comenzando con una casilla rítmica de corchea con punto, semicorchea y corchea para continuar la frase con negra y corchea tres veces.

⁸¹(Iglesias, Isaac albeniz, su obra para piano, 1987, pág. 340)

2º periodo

Compás 26 - 45 → En la tonalidad de Do menor, con la misma rítmica del periodo anterior en los primeros cuatro compases para continuar solamente con casillas rítmicas de corchea con punto, semicorchea y corchea hasta el final.

3er periodo

Compás 46 – 70 → Este parte contiene 2 frases:

1ª Del compás 46 al 56 en la tonalidad de Sol menor, compuesta por la misma melodía de los compases 1 al 10 y semicorcheas como acompañamiento.

2ª Del compás 57 al 70 en la tonalidad de Do menor, con elementos del segundo periodo y regresando a la tonalidad de Sol menor en el compás 70.

Coda

Compás 71 - 81 → Comienza con el material rítmico melódico del primer periodo y continua con una escala cromática en semicorcheas para finalizar con dos cadencias V I.

3. Sevilla (sevillana)

En tiempo de *allegro moderato*, compás de 3/8 y en la tonalidad de Sol Mayor, *Sevilla* es la tercera pieza de esta *Suite*, compuesta como una sevillana: Danza popular de Andalucía que se canta y se baila, donde Albéniz plasmó en ella el carácter del baile Andaluz con una rítmica muy característica de dicha danza,⁸²expuesta en la introducción:



⁸²(Iglesias, Isaac albeniz, su obra para piano, 1987, pág. 343)

1ª sección

Compás 1 – 75 → Es la de Mayor amplitud y se divide a su vez en tres periodos compuestos con el mismo material temático y con algunas variaciones, teniendo como principal diferencia la tonalidad en la que se desarrollan:

1er periodo → Compás 1 a 25:

- En la tonalidad de Sol Mayor, presenta una introducción en los primeros 2 compases que definen la rítmica principal que va a caracterizar la pieza, conformada por casillas rítmicas de una corchea seguida de dos semicorcheas.
- Después de la introducción el tema principal se presenta con una duración de cuatro compases y se repite cuatro veces hasta el compás 17.
- Del compás 18 al 25 termina con un material hecho de la misma manera que la introducción en casillas rítmicas de corchea seguida de dos semicorcheas.

2o periodo → Compás 26 a 33

- Cambia a la tonalidad de Mi bemol Mayor y repite en esta tonalidad el tema principal dos veces del compás 26 al 29 y en el compás 30 y 31. Comienza nuevamente el tema para continuarlo en los siguientes dos compases (32 y 33) en la tonalidad de Re Mayor.

3er periodo → Compás 34 a 49

- En la nueva tonalidad de Re Mayor, repite el tema del compás 34 al 37 y en el compás 38 comienza nuevamente el tema pero en los siguientes compases varía el material temático para terminar este tercer periodo de la primera sección con tres elementos nuevos:

1. Del compás 41 a 43 presenta una escala menor armónica de Sol en semicorcheas
2. En el compás 44 y 45 acordes en corcheas nuevamente en la tonalidad de Re Mayor.
3. Retoma la introducción en los compases 46 y 47 pero esta vez en la tonalidad de Re Mayor para terminar con acordes de Re Mayor en los compases 48 y 49

Repetición del 1er periodo

Compases 50 a 75.

2ª sección (desarrollo)

Compás 76 - 113 → En la tonalidad de Do menor y en un tiempo *molto legato* nos presenta una sección que contrasta fuertemente con la primera, ésta a su vez contiene dos materiales temáticos que se repiten y van variando de la siguiente manera:

Primer tema

- Del compás 76 a 81

Variación del primer tema

- Compás 82 a 89

Segundo tema

- Del compás 90 a 93

Variación del segundo tema

- Compás 94 a 96

Puente

- Compás 97 a 102 elaborado con dos figuras rítmicas, corchea seguida de dos semicorcheas y casillas rítmicas de cuatro semicorcheas.

Del compás 103 al 113 tenemos el final de la 2ª sección comenzando con el primer tema en el compás 103 y modulando a Re Mayor en los compases 111 a 113.

Reexposición

Compases 114 - 139 → termina la obra con los primeros compases del primer periodo en Sol Mayor y termina tocando dos veces el acorde del primer grado.

4. Cádiz (canción)

Normalmente una *Canción* es una composición musical que está hecha para ser cantada por una o varias voces y tener un acompañamiento en uno o más instrumentos, pero existieron algunos compositores del romanticismo como Mendelssohn o Chaikovsky que titularon algunas de sus obras como canciones y fueron escritas para un instrumento y en este caso, *Cádiz* es una pieza instrumental con una melodía y un acompañamiento. En un tiempo de *allegretto ma non troppo*, compás de 3/4 y en la tonalidad de La Mayor, *Cádiz* es la cuarta pieza de esta *Suite* y al igual que las anteriores piezas, contiene dos partes y la re exposición de la primera. Concebida como una canción, está conformada por una melodía sencilla que es acompañada constantemente por un tresillo de semicorcheas que dan un elemento rítmico que caracteriza esta pieza.

Al igual que las piezas anteriores, *Cádiz* tiene una rítmica muy peculiar utilizando un tresillo de semicorcheas que acompañan constantemente la melodía.



1ª sección

Compás 1 - 40 → Tiene una introducción de cuatro compases y continúa con seis frases de cuatro compases cada una elaboradas con una melodía sencilla en la voz aguda y un acompañamiento que muestra un tresillo de semicorcheas que lo caracteriza distribuidas de la siguiente manera:

Frase a – compás 5 a 8.

Frase b – compás 9 a 12.

Frase c – compás 13 a 16.

Frase d – compás 17 a 20.

Repetición:

Frase a – compás 21 a 24.

Frase b – compás 25 a 28.

Frase e – compás 29 a 32.

Frase f – compás 33 a 36.

Conclusión de la primera sección

Compas 37 – 40 → Termina repitiendo la introducción en estos cuatro compases.

2ª sección (desarrollo)

Compás 41 – 72 → Esta se desarrolla en la tonalidad homónima (La menor), contiene nuevo material temático y sigue empleando los tresillos en semicorcheas como parte del acompañamiento en casi todas las frases. Las siguientes frases tienen una extensión de cuatro compases cada una y se encuentran distribuidas de la siguiente manera:

Frase a - compás 41 a 44.

Frase b - compás 45 a 48.

Frase a' - compás 49 a 52.

Frase b' - compás 53 a 56.

Frase c - compás 57 a 60.

Frase c' - compás 61 a 64.

Final de la 2a sección

- El final contiene dos frases casi idénticas de dos compases cada una y termina con una escala y una cadencia distribuidas de la siguiente manera:
Frase d - compás 65 a 66.
Frase d' - compás 67 a 68.
Compás 69 y 70 escala menor armónica de La.
Compás 71 Cadencia y va al grado I de La Mayor en compás 72.

Reexposición de la primera sección

Compás 73 – 112 → Repite la primera sección completa sin variaciones.

Coda

- Compás 113 – 116 → Realiza un arpeggio del acorde del primer grado en semicorcheas en compás 114 y 115 y descansa en un intervalo de sexta del primer grado en el compás 115.
- Finaliza resolviendo en el primer grado en el último compás.

5. Asturias (leyenda)

La forma con que el propio Albéniz escribió esta pieza fue como un *Preludio* y que así se encuentra en los *Cantos de España* en donde *Asturias* figura como la primera pieza, sin embargo en la estructura final de la *Suite española* es la quinta pieza y es concebida como una *Leyenda* intentando describir el folclore de dicha ciudad. En tiempo de *allegro non troppo*, compás de 3/4 y en la tonalidad de Mi menor, *Asturias* es la quinta pieza de esta *Suite*, publicada por primera vez en 1892 en Barcelona como el preludio de una *Suite* de tres movimientos titulada *Cantos de España*.

La característica general del tema, es el uso de dieciseisavos alternando la melodía y un *ostinato* de manera rápida:



1ª sección

- Compás 1 - 62 → Durante toda esta parte las frases están conformadas por cuatro o dos compases dispuestas de la siguiente manera.
- Las frases de 2 Compases se componen por casillas rítmicas de cuatro semicorcheas donde la melodía está en la primera y tercera semicorchea y la segunda y cuarta semicorchea conforman un *ostinato* como acompañamiento.

Frase a - compás 1 a 4.

Frase a' - compás 5 a 8.

Frase b - compás 9 a 12.

Frase b' - compás 13 a 16.

- Las siguientes dos frases tienen la misma melodía que las frases *a*, *a'*, *b* y *b'* pero el *ostinato* que las acompaña ahora se conforma por tresillos de semicorcheas.

Frase *a* - compás 17 a 20 con *ostinato* en tresillos.

Frase *a'* - compás 21 a 24 con *ostinato* en tresillos.

Frase *b* - compás 25 a 28 con *ostinato* en tresillos y acorde en el inicio de cada compás.

Frase *b'* - compás 29 a 32 con *ostinato* en tresillos y acorde en el inicio de cada compás.

Frase *a* - compás 33 a 36 con nuevo *ostinato* en tresillos y acorde en inicio de cada compás.

- Frase en Compás 37 a 40
Esta frase contiene el mismo movimiento rítmico melódico de la frase *a* pero empezando en otros grados de la escala y con acordes al inicio de cada una.
- Frase en compases 41 a 44.
Esta frase tiene el mismo movimiento rítmico melódico del primer compás de la frase *a*, moviéndose a los acordes si Mayor y do Mayor.
- Nueva frase del compás 45 a 48.
Frase con similar material rítmico melódico a la frase *a*.
Repite la misma frase del compás 49 a 52 con un *ostinato* simple en semicorcheas.
- Grados VI y V de los compases 53 a 56.
Compás 53 – V
Compás 54 – VI.
Compás 55 – V.
Compás 56 – VI.
- Última frase de semicorcheas en compases 57 a 58 en el grado V.
- Compases 59 a 60 realiza un arpeggio del grado 5 en corcheas.
- Compases 61 y 62 reafirma el grado V terminando así la primera parte.

2ª sección

Ésta se divide en tres periodos diferenciados principalmente por el tempo como si se tratara de tres movimientos en un periodo ya que los indica con diferentes nombres.

Compás 63 – 122

Andante tranquilo:

1ª frase – compás 63 a 66.

2ª frase – compás 67 a 70.

3ª frase – compás 71 a 74.

4ª frase – compás 75 a 78.

5ª frase – compás 79 y 80.

6ª frase – compás 81 y 82.

Arpeggio - compás 83 a 85.

Cadencia – compás 86 y 87

Moderato:

1ª frase – compás 88 y 89, 2ª frase la repite igual en 90 y 91.

3ª frase – compás 92 a 95.

4ª frase – compás 96 y 97 y la repite idéntica en 98 y 99.

Andante:

1ª frase – compás 100 y 101

2ª frase – compás 102 y 103.

3ª frase – compás 104 y 105.

4ª frase – compás 106 y 107.

5ª frase – compás 108 y 109 y repite idéntico en 110 y 111

Arpeggio en compás 112 a 114 con tresillos de semicorcheas y la melodía en el primer tresillo.

Retoma la 1ª y 2ª frase del andante tranquilo terminando con una cadencia V I.

D. C a la Coda

Coda

Compás 123 – 137 → Acordes del compás 123 a 131.

- Compás 132 y 133 retoma los 2 compases de la primera frase de la obra.
- Compás 134 y 135 semicorcheas de tresillo.
- Compás 136 y 137 resuelve al primer grado menor.

6. Aragón (Fantasía).

La *Fantasia* es una forma musical libre, en donde el autor puede plasmar sus ideas sin una estructura rígida o secciones que cumplan con ciertas normas para la composición, como es el caso de una sonata. En un tiempo de *Allegro*, compás de 3/8 y en la tonalidad de Re Mayor, es la 6ª pieza de esta *Suite*, aunque fue titulada como una *fantasia* es más bien una *Jota* (danza española que se tocaba en diferentes regiones de España como Aragón era cantada y bailada, acompañada comúnmente de castañuelas y en la que los intérpretes se visten con trajes regionales) y aparece como una *jota española* en las *Diez piezas* de Albéniz siendo la primera de esa serie⁸³.

La rítmica del tema principal tiene como rasgo característico un tresillo de semicorcheas dentro de un tresillo de corcheas que posteriormente vuelve a utilizar en otras secciones de la pieza:



1ª sección

Compás 1 – 84 → Elaborada con corcheas, semicorcheas y tresillos de semicorcheas, expone un tema en la voz aguda con un acompañamiento en la voz grave, en ocho compases que repite en tres tonalidades diferentes:

1ª vez: compás 1 a 8 en Re Mayor.

2ª vez: compás 9 a 16 en Fa sostenido Mayor.

3ª vez: compás 17 a 20 y variación final del compás 21 a 24 y la repite del compás 25 a 32.

- Compás 33 a 40.

⁸³(Iglesias, Isaac albeniz, su obra para piano, 1987, pág. 356)

Repita el tema en La Mayor teniendo la melodía en la voz grave y el acompañamiento en la voz aguda con una variación en sus cuatro últimos compases.

- Compás 41 a 48.
Repetición del tema en Re Mayor.
- Compás 49 a 56.
Repetición del tema en Fa Mayor.
- Compás 57 a 85, hay un nuevo material rítmico melódico en la tonalidad de Re menor con tres frases.

1ª frase: compás 57 a 60 y la repite del 61 al 64.

2ª frase: compás 65 y 66 y la repite del 67 al 68.

3ª frase: compás 69 a 72.

1ª frase repetida 2 veces del compás 73 a 76 y del 77 al 80.

Del compás 81 a 85 termina el primer parte con los elementos de la primera frase.

2ª sección

Compás 85 - 188 → Esta se divide en 4 periodos:

1er periodo – compás 86 a 112.

2º periodo – compás 113 a 144.

3er periodo – compás 145 a 161.

4º periodo – compás 162 a 189.

Codetta

Compás 190 – 205 → Hecha con el mismo material temático de la primera sección, con dos frases de ocho compases cada una:

1ª frase – compás 190 a 197

2ª frase – compás 198 a 205.

Coda

Compás 206 – 237 → La obra concluye con tres frases de ocho compases cada una:

1ª frase: compás 206 - 213 repetida del 214 -221.

2ª frase: compás 222 a 229 formada solamente con un intervalo de tritono (Re y Sol sostenido).

3ª frase: compás 230 a 237 con el mismo patrón rítmico melódico en diferentes octavas en los cuatro primeros compases y una cadencia para terminar la obra.

7. Castilla (seguidilla).

En tiempo de *allegro molto*, compás de 3/4 y en la tonalidad de Sol Mayor, es la séptima pieza de esta *suite*. Compuesta como una *seguidilla*, es decir que es una forma musical popular de la región de Castilla, es una canción de compás ternario acompañado de un baile, esta danza en particular también forma parte de *Los cantos de España* como la quinta pieza.⁸⁴

Introducción que define la rítmica general de la obra en casillas rítmicas de corcheas y semicorcheas:



1ª sección

Compás 1 – 77 → En esta tenemos dos elementos rítmicos que definen sus frases: el primero por el uso de casillas rítmicas de una corchea seguida de dos semicorcheas y el segundo utiliza semicorcheas y negras.

- Esta sección se conforma por las siguientes partes:

Introducción – compás 1 a 4.

Frase a: compás 5 a 8 y 9 a 12.

Frase b: compás 13 a 17.

Frase a': una octava más grave en compás 18 a 21 y 22 a 25.

Frase b': compás 26 a 30.

Frase a': en la tonalidad de Re Mayor en compás 31 a 34 y 35 a 38.

Frase b': en la tonalidad de Re Mayor compás 39 a 43.

Frase a': compás 44 a 47 y 48 a 51.

⁸⁴(Iglesias, Isaac albeniz, su obra para piano, 1987, pág. 357)

Frase b': solo dos compases de esta frase en compás 52 y 53.

Puente – compás 54 a 69 en la tonalidad de Sol menor con elementos rítmicos de las frases a y b.

Frase a': en la tonalidad de Re bemol Mayor en compases 70 a 73 y 74 a 77.

2ª sección

Compas 78 – 138 → Esta puede dividirse en tres periodos diferenciados principalmente por la tonalidad.

Periodo 1. Formado con negras y corcheas en la tonalidad de Re bemol menor, con las siguientes frases:

1ª frase: compás 78 a 85.

2ª frase: compás 86 a 93.

Periodo 2. Compuesto por negras y corcheas en la tonalidad de Do Mayor, con las siguientes frases:

1ª frase: compás 94 a 97.

2ª frase: compás 98 a 101.

Periodo 3. Elaborado con elementos rítmicos de la primera y segunda sección en la tonalidad de Sol Mayor con las siguientes frases:

Frase 1: compás 102 a 105 y 106 a 109.

Frase 2: compás 110 a 111 y 112 a 113.

Frase 3: compás 114 a 117.

Frase 2: compás 118 a 119 y 120 a 121.

Frase 3: compás 122 a 125.

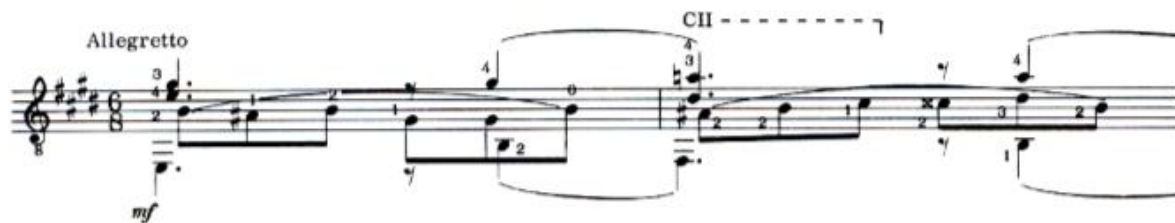
Coda

Compás 126 – 138 → Conformada solamente con casillas de una corchea seguida de dos semicorcheas, en la tonalidad de Sol Mayor y con una cadencia final.

8. Cuba (capricho.)

En tiempo de *Allegretto*, compás de 6/8 y en la tonalidad de Mi Mayor, es la última pieza de esta *suite*. Compuesta como un *capricho* (forma musical instrumental, libre y de carácter vivo y alegre, también compuesto comúnmente con un tiempo rápido) en ella explota un recurso poco usual en sus composiciones, el ritmo de habanera que suele combinar lo ternario y binario.

Introducción con rítmica ternaria en los grados I y V7 que repite durante toda la obra alternándola con otras frases:



1ª sección

Está conformada por una introducción de cuatro compases y tres frases diferentes de ocho compases cada una y como característica principal tiene un ritmo ternario en el acompañamiento y una melodía binaria distribuidas de la siguiente manera.

Compás 1 - 72 → Introducción: compás 1 a 4 en los grados I y V.

1ª frase: compás 5 a 12.

Introducción: compás 13 a 16.

2ª frase: compás 17 a 24.

3ª frase: compás 25 a 32.

Introducción: compás 33 a 36.

1ª frase: compás 37 a 44.

1ª frase: compás 45 a 52.

Introducción: compás 53 a 56 y 57 a 60.

2ª sección

Está elaborado en la tonalidad de La menor con frases de ocho compases cada una y posee una melodía con un acompañamiento donde mezcla la sensación ternaria y binaria mediante el uso combinado de rítmica.

Compás 60 – 85 → 1ª frase: compás 61 a 68.
2ª frase: compás 69 a 77.
3ª frase: compás 78 a 85.

Codetta

Compás 86 – 93 → Conformada por ocho compases y dividida en dos frases:
1ª frase: En los compases 86 a 89 utiliza los acordes Fa sostenido menor y La menor.
2ª frase: En los compases 90 a 93 modula a Mi Mayor para conectar con la siguiente parte en dicha tonalidad.

Reexposición 1ª sección.

Compás 94 – 154 → La reexposición de la primera sección la hace de forma literal y termina la obra con un acorde del Grado I.

Sugerencias técnicas.

La suite española es una obra de alta dificultad técnica. En la transcripción para guitarra que se exponen aquí, han sido revisadas y digitadas para ser interpretadas de forma cómoda y natural para los guitarristas. Sin embargo, una de las principales dificultades a las que nos enfrentamos los guitarristas es la variedad tan amplia de digitar una misma obra ya que una misma nota puede encontrarse en diferentes lugares del diapasón, abriendo así las posibilidades sonoras y tímbricas, además de requerir de una sabia administración de recursos técnicos y de energía, sobre todo en obras de larga duración como lo es esta suite.

De manera general hago las siguientes sugerencias para cada una de las obras que conforman la *Suite española* op. 47 de Isaac Albéniz en estas adaptaciones.

Granada (serenata).

Al tener como característica principal una melodía acompañada de un *ostinato* en notas agudas, estas dos partes deberán tocarse de manera independiente dando a cada una de ellas su propio volumen e intención, utilizando los dedos de la mano derecha de la siguiente manera:

- *Ostinato*: con dedo índice y dedo medio para tocar las dos primeras cuerdas.
- Melodía: con dedo pulgar, para así poder acentuar sus notas independientemente del *ostinato*.

Cataluña (curranda).

Esta pieza tiene una duración corta, pero alta dificultad técnica, por lo que sugiero, para su estudio, dividirla en dos partes principalmente:

1ª sección: es aquella en la que tenemos la rítmica del tema principal (comentado anteriormente), ésta contiene acordes que deberán acentuarse con los dedos índice, medio y anular de la mano izquierda, además del bajo que los acompaña con el dedo pulgar.

2ª sección: se encuentra en los compases 46 a 56 y es la de mayor dificultad técnica ya que se conforma únicamente por semicorcheas en la parte aguda y algunos bajos que van acompañando y formando acordes. Para esta sección sugiero seguir al pie de la letra la digitación que está escrita en la partitura, ya que da la opción más cómoda para tocarla y administrar conscientemente la energía de ambas manos, principalmente mantener conciencia de la necesidad de la relajación en esta sección, ya que mientras más tensa se encuentren nuestras manos, la velocidad de ellas será menor, empleando también un excesivo uso de energía que puede producir un agotamiento que impida terminar la obra de manera correcta.

Sevilla (sevillana).

Esta pieza es de las que tienen una mayor duración en la suite, la sugerencia en este caso es, seguir la digitación de la partitura y al igual que en *Cataluña*, administrar el uso de la energía entre el primera y segunda parte, ya que el primero, al tener una mayor velocidad tiene una dificultad técnica también mayor y la segunda parte teniendo un tiempo mucho más lento, permite a ambas manos tener un momento de descanso para así abordar la re exposición de la primera sección con fuerza y energía suficiente.

Cádiz (canción).

Cádiz es una de las piezas de la suite de menor dificultad técnica y posiblemente la única dificultad interpretativa radique en separar los tresillos de semicorcheas (que dan la principal característica rítmica a la obra) de la melodía acentuando las notas de ésta.

Para la segunda sección de Cádiz sugiero tocar las notas de la melodía (en la voz grave) de cada frase con el dedo pulgar para poder acentuarlas de manera independiente al acompañamiento y hacer cambios de matices en las frases que se repiten de forma similar.

Asturias (leyenda).

Ésta ha sido una de las piezas de Albéniz que más han sido tocadas en adaptaciones para guitarra, y es una pieza que logra su mayor presencia en la guitarra (aunque fue compuesta para piano) por ser uno de los instrumentos característicos del folclor de España.

En su mayoría, esta obra está conformada por frases en semicorcheas con un *ostinato* en semicorcheas, por lo que en la guitarra puede tocarse de forma cómoda alternando el pulgar (para la melodía) con los dedos índice y medio (para el *ostinato*) de la siguiente manera:



Aragón (fantasía).

La dificultad técnica de *Aragón* es intermedia y tiene varias secciones, tiene un tiempo rápido y en medio una *copla* que el compositor deja a la libre interpretación del instrumentista, por lo que es un espacio de reposo para ambas manos, antes de retomar el tiempo anterior sin mayor dificultad.

Castilla (seguidilla).

La adaptación aquí analizada fue hecha por el guitarrista chileno Carlos Pérez, músico que realizó sus estudios con Ernesto Quezada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y se graduó con honores. Posee una larga trayectoria como intérprete y arreglista, también ha ganado numerosos e importantes premios internacionales, ha grabado cinco discos de guitarra clásica y actualmente da conciertos en diferentes países como solista.

Esta pieza tiene una dificultad técnica alta, y en la adaptación que aquí presento, la forma más sencilla de resolver la exigencia de la melodía en un tiempo rápido es la que se ha colocado en la partitura, ya que también ha sido digitada para una mayor comodidad y se ha tenido que modificar el tono original adaptándola en la tonalidad de Sol Mayor.

A continuación se presenta el primer fragmento en donde las notas ligadas de manera descendente se tocan con el pulgar en mano derecha para poder resolver la dificultad técnica presente en toda la rítmica de la obra.



Cuba (capricho).

Para la última pieza de la suite, sugiero tocar las frases con cambios de dinámicas para la primera sección y hacer uso de posiciones fijas cuando existan acordes y para la segunda sección (en tonalidad menor) es importante acentuar la melodía que se presenta en la parte aguda, respetando el acompañamiento como un elemento secundario pero de igual importancia.

Reflexión final.

En estas *Notas al programa* se abordaron temas y datos históricos de grandes compositores que forman parte del mundo guitarrístico, por las obras que escribieron para dicho instrumento. Así mismo la intención de este trabajo fue plasmar el valor y el lugar que ha logrado obtener la guitarra en el ámbito de la música clásica desde su país de origen que es España hasta nuestro país. Se logró plasmar un vínculo entre la música de Manuel M. Ponce y la música de vanguardia en el mundo (el fundador del nacionalismo musical mexicano) mediante su amistad con el guitarrista (de origen español) Andrés Segovia, quien difundió su obra para guitarra internacionalmente, vinculando así a México con diferentes países por medio de este instrumento.

También se abordó información sobre uno de los compositores más importantes en la historia de la música española, Isaac Albéniz, quien escribió valiosas obras para piano y formó parte del nacionalismo musical de España y aunque él jamás escribió para la guitarra, gran parte de sus composiciones han sido transcritas para éste instrumento ya que transmite de manera más precisa el espíritu y el folclor de España a través de su sonido.

La elección de las obras que aquí se exponen tienen además de una conexión entre los compositores y un contexto histórico definido, la intención de transmitir la belleza de la música en la guitarra mediante obras que considero pueden ser escuchadas y disfrutadas tanto por al oído adiestrado como por el oído común, pues pienso que una de las finalidades de la música es dar y transmitir un placer auditivo a las personas en general (músicos o no).

Por último espero que aunque ya se ha hablado mucho y abunda la información sobre estos compositores, los datos aquí expuestos y las sugerencias técnicas sean de ayuda para alumnos y compañeros guitarristas de actuales y posteriores generaciones ya que aún existen datos ambiguos y difíciles de encontrar que se prestan a la confusión, como es el caso de la *Suite española op. 14* para la cual existen diferentes transcripciones de cada danza hechas por diferentes guitarristas y en el caso de *Castilla* no encontré alguna transcripción que esté a la venta o que se haya publicado, por lo que pedí al guitarrista chileno Carlos Pérez la transcripción de dicha pieza al ver un video donde la interpreta.

Bibliografía

- Alcaraz Iborra , M., & Díaz Soto, R. (s.f.). *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. San vicente, España : Editorial club universitario.
- Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce*. México: Conaculta.
- anaconda, e. (1959). *Los titanes de la música (los músicos mas célebres)*. Buenos aires, Argentina: Anaconda.
- Casares Rodicio, E. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: sociedad general de autores y editores.
- Collet, H. (1943). *Albéniz y granados*. Buenos Aires, Argentina: Grandes biografías.
- Collet, H. (1943). *Albeniz y Granados (Los maestros de la música)*. Buenos aires, Argentina: Tor.
- Comellas , J. L. (1995). *Nueva historia de la música*. Barcelona, España: ediciones internacionales universitarias Barcelona.
- Díaz Cervantes , E., & R. de Díaz, D. (1998). *Ponce genio de México. Vida y época (1882-1948)* (segunda edición 2003 ed.). México: Ujed.
- Einstein, A. (1986). *La música en la época romántica*. Madrid, España: Alianza musica.
- Fleming, W. (1989). *Arte, musica e ideas*. (E. González, Trad.) México: McGRAW-HILL/INTERAMERICANA DE MÉXICO.
- G. Pauly, R. (1980). *La música en el periodo clásico*. Buenos aires: Victor Leru.
- González Medina, M. F. (2011). *Haga de su hijo un gigante emocional*. Colombia: Ediciones Gamma.
- González Medina, M. F., & López De Bernal, M. E. (2003). *Inteligencia Emocional*. Colombia: Gamma.
- Iglesias, A. (1987). *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Madrid, España: Alpuerto .
- Iglesias, A. (1987). *Isaac Albéniz (su obra para piano)* (Vol. 2). Madrid, España: Alpuerto.
- INBA. (13 de julio de 2015). *Bellas Artes Música*. Obtenido de <http://www.osn.bellasartes.gob.mx/>
- J. Grout, D., & V. Palisca, C. (1984). *Historia de la música occidental 2*. Madrid: Alianza.
- Jeffery, B. (1994). *Fernando Sor composer and guitarist*. London England: Tecla editions.
- López Alonso, D. (1971). *Manuel M. Ponce*. México: Ediciones botas.
- Los titanes de la música: los músicos más célebres*. (1942). Buenos aires, Argentina: Anaconda.

- Malmstrom, D. (1977). *introducción a la música mexicana del siglo XX* . México: Fondo de cultura económica de México.
- Moncada García, F. (1966). *Grandes músicos mexicanos*. México: Framong.
- Muñoz, P. M. (2012). *Una Hipótesis Humanista Sobre La Emoción*. México: Grupo Espiral A.C.
- Orta Velázquez, G. (1970). *100 biografías en la historia de la música*. México: Olimpo.
- Otero, C. (1997). *Manuel M. Ponce y la guitarra* . México: EDAMEX.
- Ramos Altamira, I. (2005). *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*. San Vicente, España: Club universitario .
- Randel, M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Alianza.
- Sadie, & Stanley. (1980). *the new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmilan publishers.
- Salvat, E. (1982). *los grandes compositores*. Mexico: ediciones Salvat.
- the new harvard dictionary of music*.(1969). (L. C. Gago Bádenas, Trad.) Massachusetts, Inglaterra: Board.
- Viglietti, C. (1976). *Origen e historia de la guitarra* (1a ed.). Buenos aires: Albatros.
- Zamacois, J. (2002). *Curso de formas musicales*. Madrid, España: Idea Books.

Anexos:

Anexo 1. Sonata Op. 15 Gran Solo, Fernando Sor

- 3 -

GRAN SOLO

(Op. 14)

Fernando Sor

Andante

1 *p* *mf*

5 *p dolce* *fp*

9 *mf*

13 *p*

17 *p*

21 *p* *perdendosi*

Copyright 2002 by The Guitar School - Iceland
www.classicalguitarschool.net

1120

1 **Allegro**

4

7

10

13

16

19

VII

f *mf*

Musical notation for measures 22-24. Measure 22 features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '1' is placed below the first measure, and a circled '3' is below the third measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 25-27. Measure 25 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of sixteenth notes with slurs. A circled '4' is placed below the first measure, and a circled '6' is below the second measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 28-30. Measure 28 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '3' is placed below the first measure, and a circled '2' is below the second measure. The dynamic marking *mf* is placed below the first measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 31-33. Measure 31 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '3' is placed below the first measure, and a circled '2' is below the second measure. The dynamic marking *f* is placed below the first measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 34-36. Measure 34 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '4' is placed below the first measure, and a circled '3' is below the second measure. The dynamic marking *mp dolce* is placed below the first measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 37-39. Measure 37 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '4' is placed below the first measure, and a circled '2' is below the second measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

Musical notation for measures 40-42. Measure 40 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes with slurs. A circled '0' is placed below the first measure, and a circled '2' is below the second measure. A dashed line above the staff indicates a phrasing boundary.

VII.....

43

46

IV.....

49

51

54

57

60

63 *mf*

65

67

IV..... VII... IX..... II.....

70

72

74

IV..... VII... IX.....

77

II.....

p

.....

80 V. IV. V.
mf p

83 V. IV.
mf

86 V. II. V.
f

89 II.
p

92

95 V. III.
f mf

99 VI.

Detailed description: This musical score is for guitar, spanning measures 80 to 99. It is written in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The score consists of seven systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 80 features a melody with slurs and fingering (1, 2, 3, 4) and a bass line with a dynamic of *mf* followed by *p*. Measure 83 has a similar melody and bass line with *mf*. Measure 86 shows a melody with a dynamic of *f* and a bass line with chords. Measure 89 has a melody with a dynamic of *p* and a bass line with chords and circled numbers 0, 3, 2, 1. Measure 92 continues the melody and bass line. Measure 95 has a melody with a dynamic of *f* and a bass line with chords and a dynamic of *mf*. Measure 99 features a melody with a dynamic of *f* and a bass line with chords. Roman numerals (V, IV, II, III, VI) are placed above the staves to indicate chord positions. Dynamics (*mf*, *p*, *f*) are placed below the staves. Slurs and fingering are used throughout the melody.

VI.....

104 *f*

Musical notation for measures 104-106. Measure 104 starts with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. It features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord. Measure 105 continues with similar chords. Measure 106 begins with a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 107-109. Measure 107 continues the triplet from the previous system. Measures 108 and 109 feature a series of chords with a 4-measure rest above the first chord.

V.....

110

Musical notation for measures 110-112. Measure 110 starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp), and a common time signature. It features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord. Measure 111 continues with similar chords. Measure 112 begins with a triplet of eighth notes.

113

Musical notation for measures 113-114. Measure 113 continues the triplet from the previous system. Measure 114 features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord.

115

Musical notation for measures 115-116. Measure 115 continues the triplet from the previous system. Measure 116 features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord.

117

Musical notation for measures 117-118. Measure 117 continues the triplet from the previous system. Measure 118 features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord.

119

Musical notation for measures 119-120. Measure 119 continues the triplet from the previous system. Measure 120 features a series of chords with a 4-measure rest above the first chord.

122

pp *f*

125

p

128

f *mf*

131

mf

134

mf

137

smorzando *poco --- a poco*

140

f

Tempo I

143

Musical notation for measures 143-145. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 143 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The dynamic marking is *mf*.

146

Musical notation for measures 146-148. Measure 146 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 147 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. Measure 148 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 2 under the final note. The dynamic marking is *mf*.

149

Musical notation for measures 149-151. Measure 149 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 3 under the first note and a circled 1 under the second note. Measure 150 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 151 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The dynamic marking is *f*.

152

Musical notation for measures 152-154. Measure 152 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 153 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. Measure 154 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 2 under the final note. The dynamic marking is *mf*.

155

Musical notation for measures 155-157. Measure 155 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 156 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. Measure 157 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 2 under the final note. The dynamic marking is *mf*.

158

Musical notation for measures 158-160. Measure 158 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 159 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. Measure 160 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 3 under the first note and a circled 2 under the second note. The dynamic marking is *f*.

VII

161

Musical notation for measures 161-163. Measure 161 features a treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The melody is: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line has a circled 1 under the first note and a circled 3 under the second note. Measure 162 continues the melody: D4, E4, F4, G4, A4, B4, G4, F4. Measure 163 continues: E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The dynamic marking is *f*.

164

167

170

173

176

179

182

mf

f

p

mf

III.

V.

VII.

V.

VII.

V.

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

185

Musical notation for measures 185-186. Measure 185 features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 186 continues the triplet pattern with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. A circled '2' is present below the first note of measure 185.

187

Musical notation for measures 187-188. Measure 187 continues the triplet pattern with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 188 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 0, 3, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 3, 0. A circled '2' is present below the last note of measure 188. A bracket labeled "arpeggios" is placed below the first two notes of measure 188. A "II." section marker is above the first measure.

190

Musical notation for measures 190-191. Measure 190 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 191 continues the triplet pattern with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. A circled '2' is present below the first note of measure 191. A "V." section marker is above the first measure.

193

Musical notation for measures 193-194. Measure 193 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 194 continues the triplet pattern with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. A circled '2' is present below the first note of measure 193.

195

Musical notation for measures 195-196. Measure 195 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 196 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. A circled '2' is present below the last note of measure 196. A bracket labeled "arpeggios" is placed below the first two notes of measure 196. A "II." section marker is above the first measure.

198

Musical notation for measures 198-200. Measure 198 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 199 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 200 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.

201

Musical notation for measures 201-203. Measure 201 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 202 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3. Measure 203 features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth-note triplets with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3.

204

Musical notation for measures 204-206. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 204 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 205 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 206 continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass line in measure 206.

207

Musical notation for measures 207-209. Measure 207 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 208 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 209 continues the eighth-note accompaniment.

210

Musical notation for measures 210-212. Measure 210 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 211 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 212 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano) are placed below the bass line in measures 210 and 212, respectively.

213

Musical notation for measures 213-215. Measure 213 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 214 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 215 continues the eighth-note accompaniment.

216

Musical notation for measures 216-218. Measure 216 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 217 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 218 continues the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the bass line in measure 216.

219

Musical notation for measures 219-221. Measure 219 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 220 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 221 continues the eighth-note accompaniment.

222

Musical notation for measures 222-224. Measure 222 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Measure 223 has a whole rest in the treble and a half note in the bass. Measure 224 has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the bass line in measure 224. A first ending bracket labeled "1." spans the final measure.

225

228

230

232

235

239

242

cresc.

f

V.

VII.

ff

f

p

cresc.

VII.

f

p

VII.

f

p

ff

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 225 through 242. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, sixteenth-note runs, and sustained chords. Measure 225 shows a sequence of chords with fingerings 0, 3, 1, 3, 1, 0, 3, 1, 3, 1. Measure 228 includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. Measure 230 has a *ff* dynamic and is divided into sections V and VII. Measure 232 features a *f* dynamic, a *p* dynamic, and a *cresc.* marking. Measure 235 starts with a *f* dynamic and includes a *p* dynamic. Measure 239 continues with a *p* dynamic. Measure 242 ends with a *ff* dynamic and a final chord marked VII.

PRÉLUDE

Allegro non troppo, piacevole

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Allegro non troppo, piacevole'. The first staff includes a dynamic marking of *mf* and a *cresc.* marking. The second staff features a *f* dynamic marking and a *mf* marking. The third staff includes an *espress.* marking. The fourth staff has a *f* dynamic marking. The fifth staff has a *f* dynamic marking. The sixth staff has an *espress.* marking. The seventh staff has a *p* dynamic marking. The eighth staff has a *p* dynamic marking. The ninth staff has a *f* dynamic marking. The tenth staff has a *f* dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This musical score is written for a piece in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into measures, with measure numbers 47, 52, 57, 62, 67, 72, 77, 82, and 87 indicated at the beginning of their respective staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a final chord in measure 87.

BALLET

The musical score is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, in 3/4 time. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into eight staves, each containing a single melodic line. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), which changes to 3/4 time in the second measure. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff includes a fermata over a note. The third staff contains a triplet of eighth notes. The fourth staff has a fermata over a note. The fifth staff begins with a triplet of eighth notes. The sixth staff includes a fermata over a note. The seventh staff contains a fermata over a note. The eighth staff begins with a fermata over a note. The score concludes with a double bar line and a key signature change to three sharps.

25

28

31

a tempo

molto rit.

35

38

41

44

47

COURANTE

The musical score for 'COURANTE' is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of a single melodic line with a rhythmic accompaniment of dotted half notes. The piece is 32 measures long, divided into two systems of four staves each. The first system contains measures 1-16, and the second system contains measures 17-32. The melody is characterized by eighth-note patterns, often in pairs, and includes various accidentals such as sharps and naturals. The accompaniment consists of dotted half notes, with some notes being beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final measure.

This musical score is for guitar, spanning measures 35 to 64. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The melody is primarily located on the upper strings, with some lower-string accompaniment. Measure numbers 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, and 64 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and concludes with a final chord and a fermata in measure 64.

SUITE ESPAÑOLA

1

1. GRANADA (Serenata)

Transcribed and Fingered
For Guitar By
Manuel Barrueco

ISAAC ALBENIZ

Allegretto

p

cavatible

♯VII

♯VII

10

EL 2800

© 1981 BELWIN-MILLS PUBLISHING CORP.
All Rights Administered by WARNER BROS. PUBLICATIONS U.S. INC.
All Rights Reserved

13

16

♩ VII

pp

19

p

CVII

22

mf

CIX

25

♩ IV

28

(♩ IV)

p

ritard

32

p

harm. 7

35 *dolce legato*

39 CII 242 340

42 *marcato*

45 *pp*

48 CII 343 242 CII

51 *harm.* 14 14 13 12 *cantando*

54 CIII CI 343

EL 2800

4

57 *poco rubato*

60

64 *cresc.* *dim.*

67 *pp*

70

73

76 *ritard*

EL 2800

a tempo
dolce legato

79 *p*

83

86

89

92 *rit.* *harm.*

95 *a tempo*

99 *harm.* *harm.*

103 *rit.* CIII - - - 7 *rasg.*

107 *rasg.*

110 ϕ V - - - 7 CVIII - 7 CVII - - 7

113 *pp*

117

120

123 *mf*

126

129

132

136

139

142 *rall. molto*

harm. 7

145

♭IV - - ♭

CH

2. CATALUÑA (Curranda)

Allegro

1 harm. 7

Musical notation for measures 1-4. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 2 continues the melody with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. Measure 3 continues with a quarter note D5, a dotted quarter note E5, and an eighth note F5. The bass line has a half note B3. Measure 4 concludes with a quarter note F5, a dotted quarter note G5, and an eighth note A5. The bass line has a half note C4. A circled 'D' is above the first note of measure 4. A dynamic marking 'p' is at the end of the line.

Musical notation for measures 5-7. Measure 5 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 6 continues the melody with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. Measure 7 concludes with a quarter note D5, a dotted quarter note E5, and an eighth note F5. The bass line has a half note B3.

Musical notation for measures 8-10. Measure 8 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 9 continues the melody with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. Measure 10 concludes with a quarter note D5, a dotted quarter note E5, and an eighth note F5. The bass line has a half note B3.

Musical notation for measures 11-13. Measure 11 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 12 continues the melody with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. Measure 13 concludes with a quarter note D5, a dotted quarter note E5, and an eighth note F5. The bass line has a half note B3.

Musical notation for measures 14-15. Measure 14 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 15 concludes with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. A dynamic marking 'p' is at the end of the line.

Musical notation for measures 16-18. Measure 16 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note A4, and an eighth note B4. A circled 'G' is above the first note. The bass line consists of a half note G3. A fermata is placed over the first measure. Measure 17 continues the melody with a quarter note B4, a dotted quarter note C5, and an eighth note D5. The bass line has a half note A3. Measure 18 concludes with a quarter note D5, a dotted quarter note E5, and an eighth note F5. The bass line has a half note B3.

19

Musical staff 19: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 19-21. Measure 21 has a piano (*p*) dynamic marking.

22

Musical staff 22: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 22-24. Measure 24 has a fermata.

25

Musical staff 25: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 25-27. Measure 25 has a piano (*p*) dynamic marking.

28

Musical staff 28: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 28-30. Measure 30 has a fermata labeled "CVIII".

31

Musical staff 31: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 31-33. Measure 31 has a fermata labeled "CIV". Measure 32 has a circled "3". Measure 33 has a circled "4".

34

Musical staff 34: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 34-36. Fingerings 1, 3, 4 are indicated above notes.

37

Musical staff 37: Treble clef, key signature of one flat, 4/4 time. Measures 37-39. Measure 39 has a fermata labeled "CVIII".

40 ΦV ΦIII CI

43

46 *p sempre*

49 CIII

52 CIII

55 ΦII CIII

58 *p*

61

f *p p i a m p m p i m a* *m*

φ VIII

64

67

φ VIII CVI CIV φ V

70

p *i a m o* *dim.*

φ III

73

cresc.

CIII

76

cresc.

78

f *p*

φ X φ III C VII

3. SEVILLA

(Sevillanas)

Allegro Moderato

1 ϕ VII - - - - - // - - - - - // *poco rit.*

$\textcircled{3}$ = G *p*
 $\textcircled{2}$ = D *p*

3 *a tempo* ϕ X - - - - - ϕ VII - - - - - *fp*
p. espr.

6 *rasg.* *p* *mf* *p*

9 *rasg.* CIII - - - - - *p* *f*

12 CIII - - - - -

15 CIII - - - - - *legato* *p*

18 ϕ III - - - - - $\textcircled{2}$

EL 2800

The musical score is written for guitar in 3/4 time, featuring a mix of rhythmic patterns and melodic lines. It includes various performance instructions such as 'Allegro Moderato', 'a tempo', 'poco rit.', 'p. espr.', 'rasg.', 'legato', and dynamic markings like 'p', 'mf', and 'fp'. The score is divided into measures, with some measures containing circled numbers (3, 2) and chord symbols (CIII, phi VII, phi X, phi III). The piece concludes with a final chord symbol phi III and a circled number 2.

21 ζ VII

23

p i p i p i p i p i p i p i p i p i p i

26 CVIII

29 CI CVIII

32 CVII CH CVII

35 CVII

38 CVII *ritenuto* CVIII

EL 2800

14

41

a tempo

44

♯II - CVII CVIII CIII

47

CII - // - // - 7

50

meno f *dim.* *p dolce*

53

56

59

EL 2800

62

Musical notation for measures 62-64. The music features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes a *p subito* dynamic marking at the end of the system.

65

Musical notation for measures 65-67. The music continues with a similar rhythmic pattern. A *legato sempre* marking is placed above the first measure of this system.

68

Musical notation for measures 68-70. The music continues with the established rhythmic pattern.

71

Musical notation for measures 71-72. The music continues with the established rhythmic pattern.

73

Musical notation for measures 73-75. The music continues with the established rhythmic pattern. The notation includes dynamic markings: *p i p i sim.* under the first measure, and *p p i p p i p p p* under the subsequent measures.

76 *molto legato*
p *sonoro*

79

82 *a m m i* *a m m i* *CVIII*

85

88 *a m*

90

93 *harm. 8va*

96

CVI - 7 - CI - 6 -

98

CX - 10 - CVII - 7 - CIV - 4 - CV - 5 - CI - 2 -

101

CI - 3 - p i p i

104

molto legato

P sonoro

107

110

CV - 4 - CIII - 3 - CIV - 4 -

113

CIII - 4 - CVIII - 4 - CVII - 3 -

115

p *fp*

18

118

rasg.

121

mf

124

rasg.

127

mf *p*

130

133

cresc. sempre

136

138

8 va harm. 5 *rasg.*

EL 2800

4. CÁDIZ

(Canción)

1 Allegretto, ma non troppo

3 *poco rit.* *a tempo cantando*
pp *p dolce*

6 CII -

9 CII -

12 *poco rit.* CII *a tempo*

15 *poco rit.* *a tempo* CII - CII - CIV -
marcato

18 **8** *p* CII

21 *f*

24

27 *cresc.* *FP subito* *mf*

30 *rit.* *cresc.* *p* *rit.*

33 *mf*

36 *harm. 12* *a tempo* *sotto voce*

39 *rit.*
mp morendo

41 *a tempo*
marcato il canto

44 (CV)
mf *p*

47 *p* *p*
harm. 12

50

53 *mf* *p*

56 *a tempo*
Ch

59 *mf* *p*

62 *dolcissimo*

65 *a tempo* *mi mi etc.* *marcato* *p* *mf*

68 *mf* *f*

71 *a tempo* *p* *mf* *a* *m* *i* *p*

73 *a tempo* *f* *p*

76 *poco rit.* *a tempo cantando* *p dolce*

79

82

cresc.

85

poco rit. *a tempo* *poco rit.*

88

a tempo *marcato* *p*

91

rit. *a tempo*

94

97

cresc.

100

fp subito *p* *cresc.* *rit.*

103

rit.

105

a tempo *mf*

108

harm. 12 *a tempo* *p*

111

fp morendo *fp* *p i p i p i etc.*

114

rit. *perendosi* *fp* *Cv* *CIX*

ASTURIAS

Rev. and fingered by
Eythor Thorlaksson

Isaac Albeniz

Andante ♩ = 92

1 *p* *i* *p* *m* *P* *i* *P* *m* *P* *i* *p* *m*

4

7 *mf*

10

13

16 *f* *p* *p*

18

20

22

24

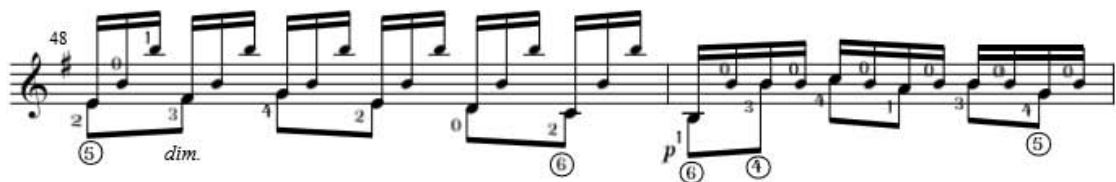
26

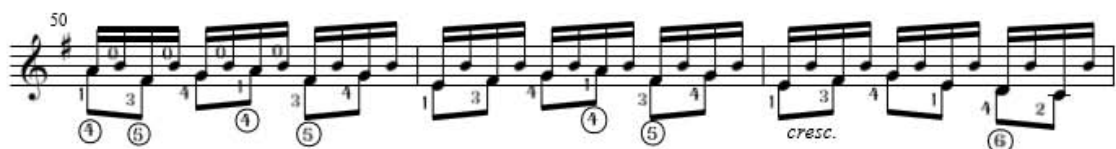
28

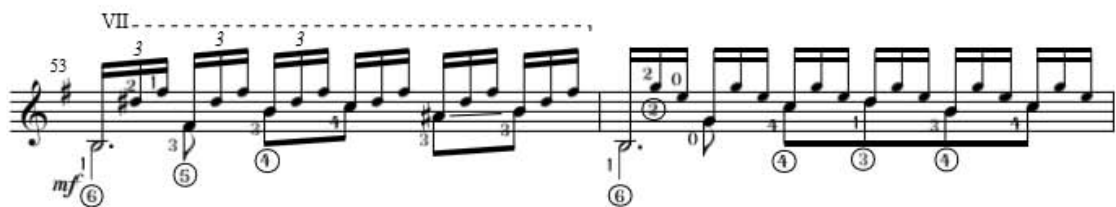
30

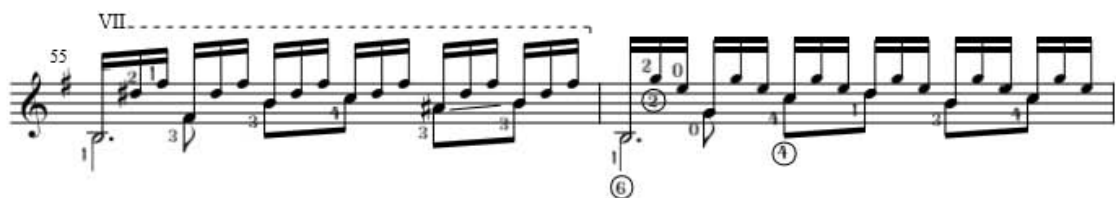
Musical score for guitar, measures 32-45. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 32 includes a dynamic marking of *f* and a performance instruction *rasg.* (rasgueado). Fingering numbers are provided for many notes: 4, 5, 4, 6, 4, 4, 4, 5, 4, 6. Measures 33-35 continue the rhythmic pattern. Measure 36 includes a fingering number 5 and a measure rest. Measures 37-39 are marked with a dashed line and the Roman numeral VIII. Measure 40 is marked with a dashed line and the Roman numeral VII. Measures 41-43 are marked with a dashed line and the Roman numeral VIII. Measures 44-45 are marked with a dashed line and the Roman numeral VII. Fingering numbers 4 and 5 are shown at the end of measure 45.

46 

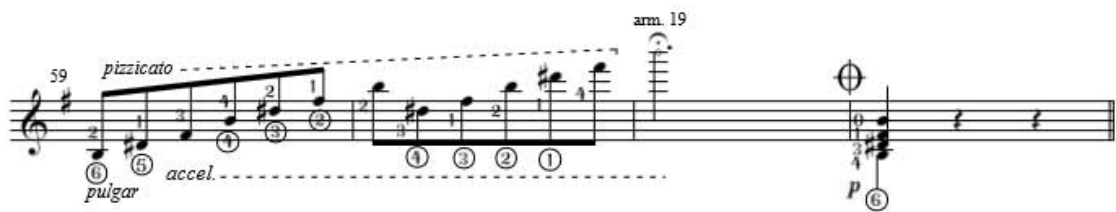
48 

50 

VII. 

VII. 

VII. 

59 

Andante tranquillo

63 *mf* *espressivo* *p* II. *arm. 8va*

70 *f* *arm. 8va* *p* II. *arm. 8va*

76 *mf* II. IV.

82 *accel.* *rit.* II.

88 **Moderato** *mf* *p* II. IV. *mf*

93 VI. *accel.* II. *rit.* *a tempo* V. *f*

97 V. **Andante** *p poco rit.* *mf a tempo*

102 V. *dolce poco rubato* *rit.*

106 *a tempo*

V. VII.

111 *rit.* *a tempo*

VII. II.

114 *f*

II. *arm. 8va* *p* *D. C. al Coda*

118 *p*

II.

123 **CODA** *p* *f* *p*

I.

129 *Quasi andante* *pizzicato*

II.

133 *accel.*

135 *pp* *arm. 12*

ARAGON

FANTASIA

I. ALBENIZ.

Transcriti6n para guitarra por S. GARCIA.

Allegro

1 **C. 2^a**

GUITARRA *6^a R^a pp*

5 *poco f* *poco cresc.* *pp* **C. 6^a**

10 *poco pp* *poco f*

15 *cresc. pla* **C. 2^a** *ff* *con brío*

19 **C. 2^a** *3^a* *5^a* *3^a*

24 **C. 1^a** *rit* **C. 2^a** *a tempo* **C. 2^a**

UNION MUSICAL ESPAÑOLA
Madrid - Barcelona - Bilbao -
Valenciá - Santander - Alicante.

43790

Tous droits d'exécution et de reproduction
réservés pour tous pays.
Copyright 1926 by Union Musical Española.

2

29

C. 3^a..... 5^a..... 3^a..... C. 1^a.....
rit.

33

a tempo

ff *più f* *cresc.*

38

A 3 A 3 5^a C. 2^a.....
ff con anima

42

ben marcato

47

rit. *ff*

52

A

57

C. 7^a.....
f bien ritmado

62 *C. 7²* *C. 7¹*

67

stac.

71 *C. 3²* *1¹* *3²* *1¹* *3²* *2¹* *3²* *2¹*

legato *rit. molto*

75 *C. 7²* *C. 2¹* *C. 2¹*

stac

81 *C. 2¹*

rit

86 *COPLA (à piacere)* *C. 2¹* *1¹*

ben cantato *rit.* *arm* *tempo giusto*

C. 2¹

rit. molto *ar*

96 C. 2¹..... C. 7²..... 7²
cresc. y riten

100 *a tempo*..... C. 2¹..... *a tempo*
molto riten *ar*

105..... C. 2¹.....

109..... C. 2¹..... *tempo*
tempo giusto..... *apagados.....*

114..... *cresc.*

119..... C. 3²..... 2¹..... C. 1².....
marcato..... *pizz.*

123..... C. 1¹..... C. 4¹..... *pizz.* *ff*..... *dim.*

127

ritar *apagados* *a tempo*

131

cresc.

136

pizz. *pizz.*

141

144

dolce

149

p marcato

154

pizz. *cresc. molto* *pizz.*

43790

159 C. 5² C. 5² C. 9² C. 5²

165

170 C. 5²

175

180 *ten.*

186 C. 3¹ C. 2¹ 5² C. 2²

brillante *ritar. sempre* *ff* *ff* *con brio*

192

198

pp C. 2nd C. 7th

204

ten pp C. 7th 5th C. 2nd *subito* *cresc.*

210

pp C. 7th C. 2nd *cresc.* *ff* *ritard*

215

220

ff C. 7th *fff* *a tempo* C. 7th

225

ff C. 7th C. 10th *sempre ff*

231

ff C. 2nd C. 7th C. 10th C. 2nd *fff*

Suite Española

Nº 7 CASTILLA

(Seguidillas)

Isaac Albéniz, Op. 47

Transcrito por Carlos Pérez G.

C V

p

4 1 2 3

5

VII

4

9

13

C VII

1 4

18

22

26

C VII

0 4

29

0 4

Arm V

33

37 C II

41 C VI

45

49

53 C III C II C III C I

58 C I

62 ½ C I C IV C III C II C V

66

70

74

C1

78

83

C1

88

93

97

102

107

112

117

121

126

130

134

arm. 8°

7

7

5. CUBA (Capricho)

1 Allegretto *mf* CII

3 *p* *mp ben cantando* CIV

6 CVII CIX CVII

9 *p p p p etc.* harm. 7

12 CII

15

The image shows a musical score for a piece titled "5. CUBA (Capricho)". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (1, 3, 6, 9, 12, 15). The tempo is marked "Allegretto" and the dynamics range from "mf" (mezzo-forte) to "p" (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1-4). There are also specific performance instructions like "ben cantando" and "harm. 7". The piece is identified as "CUBA (Capricho)" and has a catalog number "EL 2800" at the bottom left.

18 ϕ VII ϕ VII ϕ IX

21 ϕ V ϕ IX ϕ V *P subito*

24 CVII

27 ϕ IX CIX

30 CVII *poco rit.*

33 *a tempo*

36

39

harm. 7

42

45

48

harm. 7

51

54

57

poco rit.

♩IV

61 *espressivo*

64

67

70

73

76

79

82

85

88

91

94 *Tempo I*

97

100

103

ΦII -----

---(ΦII)----- 7 CII ----- 7 CII --

p

mf

cresc.

rit. . . .

CVII

mf

p

mp ben cantando

harm. 7

harm. 7

harm. 7

Seg

harm. 7

EL 2800

30

106

Musical notation for measures 106-108. The music is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the passage.

109

Musical notation for measures 109-111. The notation continues with similar rhythmic complexity, including slurs and accents. The bass line is visible below the staff.

112

Musical notation for measures 112-114. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

115

Musical notation for measures 115-117. This section includes some longer note values and slurs, maintaining the intricate rhythmic texture.

118

Musical notation for measures 118-120. The notation shows a continuation of the rhythmic patterns with slurs and accents.

121

Musical notation for measures 121-123. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

124

Musical notation for measures 124-126. This section includes the tempo markings *poco rit.* and *a tempo*. The notation shows a mix of eighth and sixteenth notes with various slurs and accents.

127

Musical notation for measures 127-129. The notation continues with similar rhythmic complexity, including slurs and accents.

EL 2000

130

133

136

139

142

145

148

151 *poco rit.*