



## **UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

### **FACULTAD DE MÚSICA**

#### **OPCIÓN DE TITULACIÓN**

#### **NOTAS AL PROGRAMA OBRAS DE:**

JULIÁN ARCAS, JOHANN SEBASTIAN BACH, EDUARDO MARTÍN PÉREZ

MANUEL M. PONCE, FERNANDO SOR.

#### **PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – GUITARRA

#### **PRESENTA:**

CÍNARA VEGA CHACÓN

#### **ASESORES:**

DRA. ARTEMISA MARGARITA REYES GALLEGOS

MTRO. EDGAR MARIO LUNA ESPINOSA

CIUDAD DE MÉXICO 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Agradecimientos

Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo gracias por todo

Maestro Edgar Mario Luna Espinosa por compartir su sabiduría, su admirable talento, dedicación y absoluta ayuda durante toda mi carrera.

Doctora Artemisa Margarita Reyes Gallegos a quien admiro y respeto por su gran talento y dedicación, así como su valiosa ayuda en este proyecto de titulación.

Maestro Alejandro Pablo Salcedo Avendaño, por ser un gran músico y por su significativa ayuda en todo momento.

Maestra María Teresa Campos Arcaraz muchas gracias por los sabios consejos, su tiempo y su paciencia en esta etapa de mi vida.

Maestro Jesús René Báez de la Mora por ser una gran persona, talentoso músico y por su completo apoyo.

Especial reconocimiento a Verence Guzmán Díaz por su amor incondicional durante todo este proceso de mi vida.

A mis abuelos paternos Isaías Vega y Estela Abrego que en paz descanse.

Abuelito Estanislao Chacón Pineda por todo su cariño, que descanse en paz.

A mi abuelita Beatriz Carrasco Santiago por su apoyo incondicional, la energía y la fuerza que me otorgó para desarrollarme.

A mi papá Julio Vega Abrego por todos los buenos recuerdos, que en paz descanse.

A mi mamá Cínara Chacón Carrasco y a mi hermano Julio, ambos por su cariño y apoyo.

Tíos Dr. Stany, Beatriz, Ariel y Ulises Chacón, darme valor para progresar en la vida.

Primos y amigos, gracias por los bellos momentos.

## Contenido

Agradecimientos.....	i
Programa .....	i
Introducción .....	1
Johann Sebastian Bach .....	3
Contexto histórico.....	6
Análisis musical del Preludio, Fuga y Allegro BWV 998 .....	10
Preludio .....	10
Fuga .....	17
Allegro .....	25
Reflexión acerca de la obra Preludio, Fuga y Allegro BWV 998.....	31
Fernando Sor .....	32
Contexto histórico.....	34
Análisis musical de la obra Les Adieux Op. 21 .....	36
Fantasía para guitarra .....	36
Reflexión acerca de la obra Les Adieux Op. 21 .....	42
Julián Arcas .....	43
Contexto histórico.....	48
Análisis musical de la obra Soleá de Arcas.....	52
Manuel María Ponce Cuéllar .....	62
Contexto histórico.....	66
Análisis musical de Preludio, Ballett y Courante.....	68
Preludio .....	68
Ballett .....	72
Courante.....	76
Reflexión acerca de la obra Preludio, Ballett y Courante .....	82
Eduardo Martín Pérez.....	83
Contexto histórico de Cuba .....	85
Análisis musical de la obra De la Rumba Son .....	87
Reflexión acerca de la obra De la Rumba Son.....	96
Conclusiones.....	97



Fuentes de información y consulta .....	99
Apéndice. Partituras .....	103
.....	108

## Programa

Preludio, Fuga y Allegro BWV 998

Johann Sebastian Bach  
(1685-1750)

Les Adieux “La Despedida” Op. 21

Fernando Sor  
(1778-1839)

Soleá

Julián Arcas  
(1832-1882)

De la rumba son

Eduardo Martín  
(n. 1956)

Preludio, Ballet, Courante

Manuel M. Ponce  
(1882-1948)

## Introducción

En la presente investigación pretendo mostrar con una obra por periodo, la evolución de la guitarra de concierto a través de la historia, por medio de datos biográficos de los compositores y el contexto histórico en el cuál fueron creadas, así como un análisis musical para regir la investigación a una interpretación musical más informada.

El repertorio comienza en el barroco con la obra *BWV 998 Preludio Fuga y Allegro* de Johann Sebastian Bach, en esta obra Bach destaca una polifonía de la época y la retórica en torno número 3 ya que la construcción se desarrolla en patrones numéricos, desde el punto de vista de algunos autores existe una tendencia hacia la divinidad.

El siguiente músico es Fernando Sor, guitarrista y compositor español del clasicismo, quien aportó un gran legado a la guitarra clásica con grandes obras, *Les Adieux* Op. 21 es una obra que surge a raíz del deceso de dos músicos del siglo XIX su gran amigo Don Antonio Vaccari violinista italo-español al cual le dedica el *Andante Largo* y al compositor italiano Giovanni Paisiello al que le compuso el *Allegretto*, es una obra con estructura musical de proporciones simétricas, maneja una textura homofónica muy utilizada en el siglo XIX.

Como tercera obra se encuentra *Soleá* de Julián Arcas, guitarrista almeriense del periodo romántico, es una obra en la que convergen el estilo guitarrístico de inicios del flamenco y el lenguaje de la guitarra de principios del romanticismo, la textura es homofónica y emplea diversas variaciones melódicas, es una obra que aborda el tema de la soledad y la introspección.

Se incluye una obra de los grandes compositores del nacionalismo mexicano: Manuel María Ponce, *Preludio, Ballet y Courante*, dicha obra fue compuesta durante su estadía en París, a petición de su gran amigo y destacado guitarrista español Andrés Segovia.

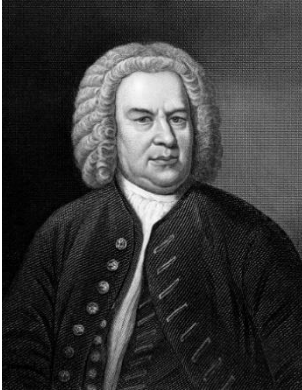
Por último, del compositor cubano contemporáneo Eduardo Martín, elegí la obra titulada *De la Rumba Son*, ya que es un estilo que contrasta con las demás obras incluidas en este

trabajo, la caracteriza el lenguaje latino, conlleva una rítmica compleja y melódicamente una versatilidad de frases y estructuras variables.

Considero que los objetivos de dicha investigación han sido logrados, como principal objetivo es tender un puente de comunicación musical entre el artista y el público, por medio de la guitarra de concierto.

Otro objetivo es servir como guía para los músicos interesados en abordar alguna de las obras, como guitarrista me ayudó a desarrollar la musicalidad y la investigación con dirección a una interpretación más completa e instruida.

## Johann Sebastian Bach



Johann Sebastian Bach 2

Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, Alemania, sus padres fueron María Elisabeth Lämmerhirt y Johann Ambrosius Bach<sup>1</sup>.

Fue el menor de ocho hermanos y heredero de una gran tradición musical. A muy temprana edad quedó huérfano y se vio obligado a buscar a su hermano mayor, Johann Christoph que era organista en Ohrdruf, de él recibió sus primeras lecciones de clavicordio.

Tras la muerte de su hermano y sin recursos, se mudó a Lüneburg, ahí se unió al coro del gimnasio de San Miguel en calidad de soprano cuando la voz le cambió tuvo que salirse del coro<sup>3</sup>.

Mientras fue estudiante, su gran pasión por el órgano y el clavicordio lo inspiró a seguir adquiriendo conocimientos para su perfeccionamiento musical. Esto lo impulsó a realizar varios viajes de Lüneburg a Hamburgo, con la intención de escuchar al célebre músico Johann Adam Reincken (¿1623? -1702) organista de la iglesia de Sta. Catarina<sup>4</sup>.

Asimismo, Bach viajó frecuentemente a Celle, invitado por Monsieur de la Celle, músico de la escuela de Jean-Baptiste Lully. El viaje de Lüneburg a Celle era de dos días aproximadamente. Fue tal su motivación que Bach realizó el viaje a pie, ahí aprendió mucho sobre la música francesa de Monsieur de la Celle y de los conciertos de la orquesta francesa<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> (Forkel, 1953, pág. 38)

<sup>2</sup> (files, 2018, págs. <http://www.mfiles.co.uk/composers/johann-sebastian-bach-portrait2-sml.jpg>)

<sup>3</sup> (Forkel, 1953, págs. 40,41)

<sup>4</sup> (Lord María, Snelson John, 2008)

<sup>5</sup> (Eidam, 2000, págs. 120-125)

En 1703 fue músico de la corte de Weimar, lugar en el que permaneció breve tiempo. Posteriormente abandonó el puesto, para ocupar la plaza de organista en la nueva iglesia de Arnstadt<sup>6</sup>.

En esa época conoció al compositor germano-danés Dietrich Buxtehude, cabe mencionar que dicho compositor tuvo una aportación importante en la música para laúd. Buxtehude lo invitó a su casa en Lübeck para que conociera su música, así fue como Bach se perfeccionó como organista, tanto en la composición como en la ejecución del mismo<sup>7</sup>.

Ahí permaneció tres meses aproximadamente, por consiguiente, los regentes de Arnstadt se molestaron por su ausencia. Bach tomó la decisión de hacer un cambio y tras varias ofertas de trabajo como organista, eligió la Iglesia de San Blas en Mülhausen (1707). La cual fue de su agrado ya que desarrolló libremente su pasión por el órgano. En esta fase de su vida contrajo matrimonio con María Bárbara<sup>8</sup>.

En 1708 regresó a Weimar y obtuvo el puesto de Konzertmeister, realizó algunas de sus obras para órgano y fue el inicio de sus cantatas. Por problemas políticos en Weimar, Bach decidió buscar otro empleo y llegó a Köthen. Ahí el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen<sup>9</sup> (que también fue músico, tocaba el clave, la viola da gamba y el violín)<sup>10</sup>, lo contrató para que fuera maestro de capilla con buen sueldo y tiempo para componer y tocar<sup>11</sup>.

Hacia 1720, mientras Bach estuvo de viaje con el príncipe Leopold, su esposa María Bárbara enfermó gravemente y murió de forma repentina. Este hecho dramático le causó profundo dolor. A raíz de este suceso, el gran maestro compuso la *Chacona* de la Partita número dos, obra para violín, de la cual también existen transcripciones de diversos autores hechas para laúd y guitarra<sup>12</sup>.

---

<sup>6</sup> (Forkel, 1953, págs. 32,40)

<sup>7</sup> (Forkel, 1953, págs. 187,188)

<sup>8</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, pág. 38)

<sup>9</sup> (Eidam, 2000, pág. 477)

<sup>10</sup> (Eidam, 2000, pág. 475)

<sup>11</sup> (Christoph Wolff, Walter Emery, Peter Wollny, Ulrich Leisinger, Stephen Roe, 2017)

<sup>12</sup> (Eidam, 2000, pág. 491)

Tiempo después, conoció a Anna Magdalena Wilcke, una joven y talentosa soprano que cantaba en la misma corte de Köthen, contrajo matrimonio con ella el 3 de diciembre de 1721, tuvieron 13 hijos<sup>13</sup>.

De su estancia en Köthen data la Pasión según San Juan. Su permanencia en Köthen había llegado a su fin. Tiempo después murió el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. Algunas de las cantatas de Bach, fueron dedicadas al Príncipe, por ejemplo, *Durchlauchtster Leopold BWV 173a*, o la cantata fúnebre, *BWV 244a Klagt, Kinder, klagt es aller Welt (Köthener Trauermusik)*<sup>14</sup>.

En 1723 se mudó a Leipzig, en donde le fue otorgado el puesto de cantor y director musical de Thomaskirche, Iglesia luterana de Santo Tomás, puesto que ocupó hasta su muerte. También en este periodo le fue dado el título de maestro honorario de la capilla del duque de Weisenfelds. En el año de 1729, fue nombrado director del Collegium Musicum de Leipzig<sup>15</sup>.

En 1740 su hijo Carl Philip Emanuel entró al servicio de Federico el Grande y en varias ocasiones el rey le expresó el deseo de conocer a su padre. Como resultado de la insistencia, Bach viajó en compañía de su hijo Wilhem Friedemann a Postdam<sup>16</sup>.

Bach escribió más de cinco ciclos de cantatas anuales, la mayoría se interpretaron en la misa de los domingos. Después de esto reunió a muchos músicos de Leipzig para que interpretaran las pasiones<sup>17</sup>.

Su salud declinó paulatinamente, fue operado de la vista dos veces sin éxito alguno, perdió la vista. Durante los siguientes seis meses, diez días antes de su muerte, recuperó la vista repentinamente y pudo soportar la luz del sol, sin embargo, murió el 28 de julio de 1750<sup>18</sup>, el gran legado de tan maravilloso genio ha trascendido el tiempo y las fronteras.

---

<sup>13</sup> (Eidam, 2000, págs. 542,543)

<sup>14</sup> (Cantatas, 2018)

<sup>15</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, pág. 39)

<sup>16</sup> (Forkel, 1953, págs. 44,45)

<sup>17</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, pág. 39)

<sup>18</sup> (Forkel, 1953, pág. 48)

## Contexto histórico

El barroco abarcó los siglos XVII y parte del XVIII. Se desarrolló principalmente en Italia, Algunos músicos destacados se encuentran Girolamo Frescobaldi y Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi y Alessandro Scarlatti, entre otros.

También contó con la influencia francesa, cerca de la primera mitad del siglo XVII, Francia comenzó a desarrollar un estilo propio. Todas las actividades humanas y sociales quedaron a cargo del rey Luis XIV. Procuró que las artes estuvieran al servicio de su majestad y unificadas en un solo plan racional. Las instituciones sociales y gubernamentales también quedaran bajo su mandato. Enfatizaron el academicismo y absolutismo actividades interconectadas<sup>19</sup>.

Un acontecimiento importante fue la Guerra de los 30 años (1618-1648), en la cual se enfrentaron príncipes protestantes alemanes, apoyados por Dinamarca, Suecia y Francia, contra los austriacos católicos apoyados por España. Este conflicto finalizó con la paz de Westfalia. Sicilia, Nápoles y Milán permanecieron bajo el poder de la corona española. el resto de Italia se ordenó por medio de ducados. La economía fue el mercantilismo<sup>20</sup>.

La época que vivió Bach corresponde al reinado de Luis XIV de Francia el Rey Sol, soberano del absolutismo. Periodo de las monarquías absolutas, el cual finalizó con el reinado de Federico II el grande rey de Prusia.

En Eisenach, en Ohrdruf y Lünenburg, la enseñanza de la religión fue luterana ortodoxa. Eso contribuyó a que la música, la religión y el latín, fueran una disciplina práctica en la vida de Bach<sup>21</sup>.

Las academias de arte se encargaron de transmitir ideas de absolutismo, ya que estaban al servicio de Luis XIV, con su famoso lema de gobierno “El estado soy yo”. Durante el periodo

---

<sup>19</sup> (Fleming, 1981, pág. 241)

<sup>20</sup> (Hill, 2008, págs. 28-30)

<sup>21</sup> (Eidam, 2000, págs. 148,149)



de 1643-1715, se establecieron códigos artísticos, definiciones de estética y técnicas artísticas válidas. El mecenazgo fue una práctica que veló por la cultura, los primeros mecenas fueron miembros de las iglesias<sup>22</sup>. Los temas comunes fueron teorías y políticas absolutistas. Referencias hacia la aristocracia y la legitimidad de la monarquía<sup>23</sup>.

Durante el periodo del Rey Sol surgió el academicismo, una sistematización de la academia con los más altos representantes de cada disciplina. Esto tuvo como consecuencia el florecimiento de diversas disciplinas. En 1635 se fundó la Academia de la Lengua y Literatura y en 1648 La Real Academia de Pintura y Escultura y La Real Academia de Música (ópera de París) en 1669 en el cargo Jean-Baptiste Lully<sup>24</sup>.

En cuanto a la sociedad el clero y la nobleza, fueron privilegiados con poderes institucionales y territoriales. En la ciencia Galileo Galilei fundó la ciencia moderna, Isaac Newton trabajó en matemáticas, astronomía y óptica. En el teatro en España destacó con obras de grandes autores como Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, sólo por mencionar algunos<sup>25</sup>.

En la música se construyeron infinidad de instrumentos como son, los órganos y teclados. Se emplearon los conceptos de armonía cromática, es decir, la subdivisión de la octava por medios tonos. Hubo constante desarrollo en todos los ámbitos, fue una época dinámica, llena de cambios significativos, en todas las formas de expresión del ser humano<sup>26</sup>.

Una serie de hechos musicales surgieron en este periodo, por ejemplo, en 1722 Jean Phillip Rameau compositor, clavecinista y teórico musical publicó el *Tratado de armonía limitada a sus principios naturales*<sup>27</sup>. Benedetto Marcello compositor y escritor italiano escribió *El teatro a la moda* 1720 y Johann Sebastian Bach dio a conocer su gran obra *El clave bien temperado*.

---

<sup>22</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, pág. 54)

<sup>23</sup> (Hill, 2008, págs. 24-26)

<sup>24</sup> (Fleming, 1981, pág. 239)

<sup>25</sup> (Fleming, 1981, págs. 268,269)

<sup>26</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, págs. 24,25)

<sup>27</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, pág. 54)

La contra reforma de la iglesia mediante el Concilio de Trento (1545-1563) marcó sus diferencias de las ideas protestantes. Con normas inflexibles que ratificaron las doctrinas católicas. Se dirigieron a los jóvenes y a la nobleza con la intención de comunicar sus ideas religiosas a través de las artes. Todo esto para mantener a sus seguidores y buscar más fieles<sup>28</sup>.

Alemania destacó con magnos compositores, Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel, inicialmente fueron influenciados por los italianos, posteriormente por los franceses<sup>29</sup>.

Los límites temporales extremos del Barroco pueden situarse desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XVIII es decir desde Miguel Ángel hasta Bach. El hombre barroco, a raíz de la teoría Heliocéntrica de Copérnico, que decía que la tierra giraba alrededor del Sol, adquirió una conciencia de sí mismo y su relación con el universo.

Este hecho radical cambió la forma de pensar, ya que anteriormente se creía que era el Sol el que giraba alrededor de la Tierra, así que el concepto de un universo estático fue cediendo<sup>30</sup>.

Que el ser humano no fuera el centro del universo tiene implicaciones muy grandes en la forma de pensar, sobre todo en cómo se entendía la religión. La forma de pensar al arte también fue alterada por esto.

Una práctica habitual barroca fue la retórica, que es el manejo de la comunicación con fines persuasivos. La utilizaron jóvenes de la nobleza, para ejercer como cortesanos o diplomáticos, abogados, predicadores, escritores entre otros. Les proporcionó prestigio en diversos ámbitos. Sin embargo, el concepto de retórica de las artes no estaba definido. Existieron escritores que encontraron un paralelismo, entre las artes y la retórica<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> (Hill, 2008, págs. 28-30)

<sup>29</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, págs. 54,55)

<sup>30</sup> (Fleming, 1981, pág. 268)

<sup>31</sup> (Hill, 2008, págs. 31,32)

Gracias a la imprenta, se publicaron muchos libros, lo que permitió gran difusión de diversos descubrimientos científicos, disciplinas artísticas, se emplearon conceptos de perspectivas visuales; el manejo de luz y sombras, en la arquitectura, la pintura y la escultura.

Una combinación de formas musicales que solía utilizarse durante el barroco tardío era el Preludio y la Fuga. El preludio es de forma libre y monotemática, mientras que la Fuga contiene un carácter didáctico y académico, de estilo contrapuntístico con una estructura más compleja.

## Análisis musical del *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998*

### Preludio

Esta obra fue escrita originalmente para clavecín y Laúd de 13 órdenes dobles<sup>32</sup>, en la tonalidad de mi bemol mayor. Se transcribió para la guitarra moderna a re mayor (su 2ª menor descendente)<sup>33</sup>. Dicha obra pertenece a un catálogo de 7 obras escritas para Laúd c. 1740-45<sup>34</sup>.

En la Alemania de la época de Bach, se escribió poca música para laúd, sin embargo, algunos compositores del siglo XVII fueron, Johannes Rude o Giovanni Kapsberger, o el laudista Esaias Reussner que influyó en el modelo del estilo francés. Otros compositores sobresalientes fueron Dietrich Buxtehude y Leopold Weiss<sup>35</sup>.

Esta magnífica obra data del barroco tardío, posiblemente entre 1735 y 1745. Bach residía en Leipzig. Fue escrita en la etapa madura de Bach, en su última década de vida.

El manuscrito original está autografiado por el mismo Johann Sebastian Bach<sup>36</sup>, hoy en día se encuentra en Tokyo Japón, originalmente escrita en doble pentagrama, con clave para soprano y bajo.

El instrumento para el cual está destinada dicha obra es un clave-laúd<sup>37</sup>. Un híbrido entre el laúd y el clavecín (Véase ilustración 1). Se dice que Bach tuvo uno entre sus posesiones<sup>38</sup>.



*Ilustración 1 clave-laúd*

---

<sup>32</sup> Cuerdas dobles

<sup>33</sup> (Espinosa, 2011, pág. 45)

<sup>34</sup> (Espinosa, 2011, pág. 10)

<sup>35</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009)

<sup>36</sup> (Espinosa, 2011, pág. 10)

<sup>37</sup> Véase la ilustración 15

<sup>38</sup> (Rodríguez, 2018, págs. <http://www.gabrielrodriguezguitar.com/artiacuteculos-en-espanildeol/preludio-fuga-y-allegro> última consulta 17-10-17)

El título original es *Preludio para Laúd o Clavecín por J. S. Bach, Preludio, Fuga y Allegro*, fue adaptado después, quizás por su hijo Carl Philipp Emanuel Bach ya que fue el propietario de la música de Bach después de su muerte<sup>39</sup>.

La transcripción que elegí para esta investigación corresponde al músico Frank Koonce, la cual se encuentra en su libro titulado *The Complete Works for Lute solo*<sup>40</sup>. Es una transcripción con sus respectivas digitaciones, en la que propone un aspecto técnico y musical claramente expuesto para el lenguaje guitarrístico.

Para comenzar el siguiente análisis, muestro la definición de la palabra *Preludio* con base en el Grove Music Dictionary de Oxford, proviene del latín *Praeludium, Praeambulum*. Se aplica a una pieza musical que precede a otra de mayor escala, por ejemplo, una Fuga.

También se menciona que es un movimiento instrumental que antecede a un conjunto de movimientos. Se puede expresar como una introducción musical de carácter libre o improvisado, da la intención de que algo va a comenzar.

Entre otras formas que se relacionan con el Preludio es el Preámbulo, que es la función retórica de atracción de la audiencia. Se utiliza para dar la introducción a un tema, se puede describir como la evolución de piezas de carácter improvisado

En el caso de los organistas al establecer la nota y el modo en que se daba el oficio religioso, o la manera en la que algunos laudistas tocaban breves notas para detectar la afinación de sus instrumentos. Incluso para corroborar la afinación con los demás músicos (en el caso de que fueran ensambles)<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> <http://www.gabrielrodriguezguitar.com/artiacuteculos-en-espantildeol/preludio-fuga-y-allegro>  
última consulta 20-11-17

<sup>40</sup> (Koonce, The solo lute works, 1989,2002, págs. 63-77)

<sup>41</sup> (david Ledbetter Howard Ferguson, 2016)

Si bien las definiciones giran alrededor, de que es un movimiento musical que genera una apertura, o un inicio y que, a su vez, antecede a una pieza de mayor escala. Entonces la definición es oportuna para el siguiente análisis musical, ya que precisamente antecede a una Fuga y un Allegro.

Es una obra que ha dado lugar a muchas interpretaciones de varios tipos, es decir, la perspectiva de ciertos autores se inclina a que los recursos musicales coinciden con temas teológicos.

El número 3 es factor fundamental, ya que algunos autores lo relacionan con la trinidad<sup>42</sup>. Mostraré algunos ejemplos desde el punto de vista musical y algunas conjeturas de otras investigaciones que citaré más adelante.

El *Preludio BWV 998* está escrito en un compás de 12/8. Al principio la melodía comprende una textura de dos voces que son el bajo y la voz aguda, efecto sonoro de pregunta respuesta.

Estructura de la melodía (véase ilustración 2)

Compás 1: 1ra frase, célula básica bordado

Bordado descendente re-do#-re ✦

Apoyatura en do becuadro ☒

notas de paso y arpeggio sobre el IV grado ◊

3 2 1 los números indican el inicio de una escala descendente

Ilustración 2 Preludio compas 1, estructura

<sup>42</sup> (Fernández, 2003, pág. 36)

Existe cierta relación del número tres con el contenido de la obra, mencionaré algunos ejemplos:

En principio, los tres movimientos.

El número tres, la estructura de diversas frases ordenadas en tres partes.

El bordado con tres notas como célula básica, relacionado con la trinidad.

Algunos autores como Anne Leahy<sup>43</sup> y Eduardo Fernández<sup>44</sup> señalan una retórica hacia la divinidad y aportan detalles más amplios del tema.

En el compás 2 repite la fórmula del bordado descendente, la cuarta descendente de Re con una variante en la dominante, las notas son la-sol-la ✦

Mientras tanto la voz del bajo se presenta ritmo de cuartos en la tónica, marcando sólo el primer tiempo de cada compás, hasta la primera mitad del 4º compás ✕

Arpeggio en do# ◊

(véase ilustración 3)

Ilustración 3 célula básica: bordados

<sup>43</sup> (Leahy, 2005, págs. 3-5)

<sup>44</sup> (Fernández, 2003, págs. 36-41)

Contrapunto a 3 voces (véase ilustración 4)

Voz aguda, comienza en el segundo octavo del compás 11 ✨

Voz media, comienza como respuesta a la voz aguda ✂

Voz grave, entra en tiempo del compás y con rítmica de cuartos ◊

Los corchetes seleccionan la frase contrapuntística.

Con el correcto fraseo y una articulación adecuada, es decir respetando la duración de nota por nota, identificar las voces que están implicadas, determinará una interpretación más cercana al estilo barroco.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '11' and the bottom staff is labeled '13'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The top staff contains two measures of music. The first measure has a four-pointed star symbol above it. The second measure has a scissor symbol above it. Red brackets group the notes in the first measure of the top staff and the first measure of the bottom staff. Yellow circles highlight specific notes in the second measure of the top staff and the second measure of the bottom staff. The bottom staff continues with more notes, some of which are circled in yellow and numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Ilustración 4 Contrapunto a 3 voces

En términos generales la sección anterior muestra a las voces agudas en un registro cercano entre sí. El discurso se convierte a tres voces, incluido el bajo. Se debe articular con precisión tanto la digitación de cada mano, como la correcta articulación de cada voz. Es necesario desarrollar la correcta observación<sup>45</sup>.

Para realizar el fraseo más cercano a lo escrito, cada voz mantiene una independencia propia, que se tiene que equilibrar con el diálogo. Empezar por los silencios de la línea del bajo, respetar su duración de cada voz. Inmediatamente se nota cómo las voces tienen un

<sup>45</sup> (Espinosa, 2011, pág. 73)



diálogo importante. La articulación realzará la textura de las voces y el contrapunto será notable<sup>46</sup>.

Ejemplo 3, compás 37-38 (véase ilustración 5) ✦

Se modifica el ritmo, desde el principio de la obra y hasta el compás 37, fueron grupos de tres. Voz aguda en ritmo de negra y corchea, en una cadencia que conduce al VII/V.



Ilustración 5 variante rítmica, voz aguda, compases 37,38

Retoma el bordado, creando una progresión melódica descendente ✦

A partir del registro agudo al grave, compases 38,39

Dicha escala se dirige al acorde mi7 con apoyatura en La

En el compás 40, hay una fermata ⌘ en seguida adorno en dieciseisavos.

(véase ilustración 6)

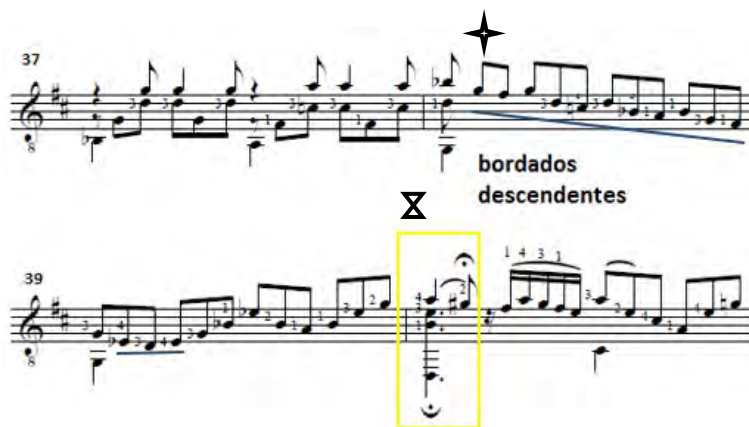


Ilustración 6 cadencia y bordados descendentes

<sup>46</sup> (Koonce, Articulation, Texture and Voicing, 2018, pág. 1)

CODA, retoma el tema inicial con la frase de 3 compases, como los presentados al inicio de la obra (Véase ilustración 7)

En los compases 42-48 se vuelve a mostrar el tema, con el motivo del bordado re-do#- re

Cadencia final compases 47,48

VI – III – II – V - I

Sugerencias para abordar el *Preludio*

Identificar las melodías que cada voz propone, estudiarla por separado y después unir las frases, mantener homogénea la ejecución del bordado, ya que es una célula fundamental que da continuidad y fluidez a la obra.

41 □ Bordado

43

45

47

VI III II<sub>6</sub> V I

The image shows a musical score for the CODA section, measures 41 through 48. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. Measure 41 is labeled '41' and contains a red box labeled 'Bordado' highlighting a specific melodic motif. Measure 43 is labeled '43' and contains two red boxes highlighting the same motif. Measure 45 is labeled '45' and contains the same motif. Measure 47 is labeled '47' and contains the same motif. Below the score, the chord progression VI – III – II<sub>6</sub> – V – I is indicated in red text.

Ilustración 7 CODA

## Fuga

La Fuga es una composición musical de tipo contrapuntístico e imitativo. Se caracteriza porque expone la melodía principal conocida como *sujeto*, al inicio de la obra y en segunda instancia se presenta la segunda voz llamada *contrasujeto*<sup>47</sup>. A partir de dicha introducción, el sujeto y el contrasujeto, se presentarán en diversas ocasiones y en diferentes registros graves, medios y agudos.

El diccionario Grove Music lo define como una huida o persiguiendo las voces, lo que crea una textura de contrapunto. Tal orden en los diálogos musicales genera una complejidad en el cual el discurso adquiere un carácter sofisticado<sup>48</sup>.

*La Fuga BWV 998* está compuesta sobre un compás de 4/4. El tema del sujeto inicia en re mayor, la tónica.

Presentación del sujeto compases 1 y 2 ✦

Contrasujeto ✕ (véase ilustración 8)

The image shows two staves of musical notation for the first two measures of the subject and counter-subject in Fugue BWV 998. The top staff is labeled 'Fuga Sujeto' and features a red box highlighting the first two measures. The bottom staff is labeled 'Contrasujeto' and features a blue box highlighting the first two measures. A star symbol is placed above the first measure of the subject, and a cross symbol is placed above the first measure of the counter-subject. The notation includes fingerings and articulation marks.

Ilustración 8 sujeto y contrasujeto compases 1 y 2

<sup>47</sup> (Kennedy, 2016)

<sup>48</sup> (Grove Music Online, 2001, págs.

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010347?rskey=ss2DjF&result=1>)

Las primeras tres notas re-do#-re (corresponden al bordado inicial del Preludio) también a las primeras tres notas del sujeto. Retomo lo mencionado por Eduardo Fernández en su escrito: *Los Ensayos sobre las obras para Laúd de J. S. Bach*, es una célula básica presente en todo el *Preludio, Fuga y Allegro*, retóricamente puede estar sugiriendo una intención religiosa o espiritual.

Como lo describe Eduardo Fernández:

Parecería tratarse de una intención numerológica, dado el sentido místico y religioso del número 3: La trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo)<sup>49</sup>.

El sujeto de la *Fuga* es el personaje principal de toda la obra, una composición contrapuntista, finamente construida por líneas horizontales, más que por bloques verticales<sup>50</sup>. De ahí la importancia de cantarlas, antes de tocarlas en el instrumento, para poder comprenderlas a mayor conciencia, desde la digitación de cada línea, voz por voz.

El sujeto se presenta en las tres voces, en algunos casos por aumentación o por disminución de su valor rítmico. Considero aceptable el argumento de Fernández ya que la estructura general de la obra está en el número tres. También es evidente que Bach compuso música con inspiración en la divinidad y de carácter religioso.

Fernández propone, que el sujeto tiene cierta similitud a *Christmas hymn Von himmel hoch, da komm ich her*<sup>51</sup> de Martin Luther, un dato más que hace referencia a la visión teológica de la obra<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> (Fernández, 2003, pág. 32)

<sup>50</sup> (Tureck, 1983, pág. 44)

<sup>51</sup> Significa: *desde lo alto del cielo vengo*.

<sup>52</sup> (Fernández, 2003, pág. 45)

Estructura general de la *Fuga*:

Forma A – B – A

EXPOSICIÓN	DESARROLLO	RE-EXPOSICIÓN
A	B	A
Compases	Compases	Compases
1 – 29	28 - 77	78 - 103

El contrasujeto se presenta a un intervalo de cuarta descendente respecto del sujeto.

Compases 3-5, presentación del contrasujeto sobre el V grado (véase ilustración 9)

Notas del contrasujeto la-fa-sol-la, re-fa-sol-la  $\times$

The image shows two staves of musical notation for a fugue. The top staff is labeled 'Fuga' and has a circled '6' with '=RE' next to it. It shows a subject line with a red 'X' above it. The bottom staff shows a counter-subject line with a red 'X' above it. The notes la-fa-sol-la and re-fa-sol-la are highlighted in green in both staves.

Ilustración 9 Contrasujeto en la voz del bajo

2da presentación del sujeto corresponde a la voz del bajo, compases 7-9

(véase ilustración 10)

The image shows a single staff of musical notation. The subject is on the bottom staff, and the notes are circled in red. The word 'Sujeto' is written below the staff.

Ilustración 10 Sujeto 2da presentación

Compases 10-13 (véase ilustración 11)

2da presentación del contrasujeto, voz del bajo ✂

Compases 11-13 (corchetes) se presenta el contrasujeto en la voz del bajo, con la variante melódica, en las últimas cuatro notas ✨

10

12

inicio del contrasujeto ✨ Variación del contrasujeto

Ilustración 11 contrasujeto en la voz del bajo

Compases 15-17 (véase ilustración 12)

3ra presentación del sujeto en la voz del bajo, se encuentra a una octava descendente con respecto a su 1ra presentación ✂

15

Sujeto ✂

Ilustración 12, 3ra presentación del sujeto



4ta presentación del contrasujeto, en la voz del bajo.

Aparece el inicio del sujeto, con la variante melódica en las últimas 4 notas, ritmo en cuartos

Compases 35-37 (véase ilustración 15)

**Sujeto**



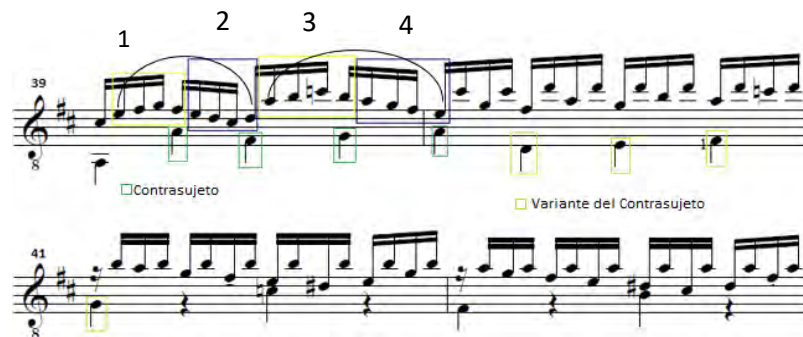
*Ilustración 15, 4ta presentación del sujeto*

Modulación a sol mayor, compases 39-41 (véase ilustración 16)

En las voces media y aguda surge un contrapunto

La 1ra voz comienza en el segundo dieciseisavo del 1er tiempo y finaliza en el 1er dieciseisavo del 2do tiempo (rectángulo 1°y 3°)

La 2da voz comienza en el segundo dieciseisavo del 2do tiempo y finaliza en el 1er dieciseisavos del 3 tiempo (rectángulo 2°y 4°)



*Ilustración 16 modulación a sol mayor*



Escala de mi menor armónica, semifrase de dos compases 41-42 (véase ilustración 17)

La voz aguda pedal en si y la con ritmo de dieciseisavos ✨

El bajo marcando tiempos fuertes, con intervalos de cuartas justas X



Ilustración 17 escala de mi menor armónica

Compases 43-45 (véase ilustración 18). Modulación a si mayor ✨

Bordado presente en la voz aguda X

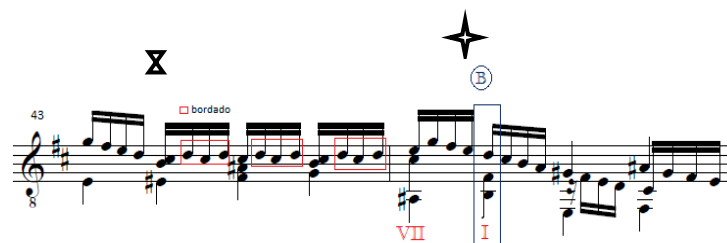


Ilustración 18 modulación a si mayor

Compases 45-49 (véase ilustración 19) 1er Episodio, contrapunto a 3 voces

Tonalidad si mayor



Ilustración 19, 1er episodio contrapunto a 3

2do episodio, compases 55-61, contrapunto a 3 voces (se divide en tres partes)

Existe cierta retórica en el número tres, partiendo del bordado presentado desde el *Preludio*

La organización de la siguiente sección está formada por tres partes, con dos semifrases cada una.

1ra parte compases 55,56 (véase ilustración 20)

*Ilustración 20 1ra parte*

2da parte compases 57,58 (véase ilustración 21)

*Ilustración 21, 2da parte*

3ra parte compases 59,61 (véase ilustración 22)

*Ilustración 22, 3ra parte*

## Allegro

Es una forma musical utilizada en occidente, tiene un carácter que se aplica a un tiempo estándar moderadamente rápido. El término fue usado en 1703 (diccionario de Brossard) para definir un tempo rápido, en los principios de su utilización fueron simplemente adjetivos sin implicación de tiempo<sup>53</sup>.

En el *Allegro* corresponde al tercer movimiento de esta obra, por sus características de velocidad, contrasta con la Fuga, en él se utilizan algunos recursos musicales presentados en el *Preludio* y en la *Fuga*, en específico con el bordado, que es una célula musical presente en los tres movimientos, y con el que se ha construido gran parte de esta obra.

Anne Leahy sugiere que dicha obra aporta una visión teológica aplicada a la composición. Desde lo más básico, lo visual, la tonalidad del manuscrito mi bemol<sup>54</sup>.

El editor Frank Koonce propone que identificar las melodías en la música de Bach, hay que observar cambios en la estructura, la armonía, silencios, o notas cortas<sup>55</sup>.

Koonce en su texto *Articulation, texture and voicing*, resalta que la articulación que debe ser expresiva, es decir, hacer hincapié en que va intrínseca a la interpretación. Indica que las diversas voces de las melodías, aparentemente se escriben con una sola plica o como si fuera una sola línea melódica. Realmente pueden ser dos o tres, por eso la importancia de los silencios<sup>56</sup>.

Koonce también menciona que, si bien hay que respetar los silencios, depende de la técnica del guitarrista, si por respetar la duración de alguna nota al pie de la letra hace que se corte abruptamente la melodía, eso tampoco es algo fino o justificable para el fin último, que

---

<sup>53</sup> (Fallows, 2016, pág. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00606>)

<sup>54</sup> (Leahy, 2005, pág. 3)

<sup>55</sup> (Koonce, *Playing Bach on the Guitar*, 2018, pág. 1)

<sup>56</sup> (Koonce, *Articulation, Texture and Voicing*, 2018, págs. 1,3)

debería ser enaltecer la obra. Dicha información, como sugerencia para un fraseo adecuado a criterio del interprete<sup>57</sup>.

Algunos autores encuentran cierta similitud del *Allegro BWV 998* con el inicio de las variaciones canónicas: *Vom Himmel hoch, da komm ich her* BWV 769<sup>a</sup><sup>58</sup>. No es extraño el empleo de materiales de otras obras, por el mismo compositor.

El compás de 12/8 fue usado en diversos pastorales de Bach. También los tres movimientos de la obra, a diferencia de sus obras para laúd que contienen más tres.

Otra característica es el bordado, utilizado en toda la obra como un tipo de personaje principal. Quizás estas evidencias aun no son suficientes para arrojar una verdad, aun así, analizando el legado portentoso de Bach, existe un reflejo y cierto paralelismo, entre la inspiración en Dios y la simbología de recursos musicales<sup>59</sup>.

### III. Movimiento *Allegro*

#### Estructura general

A	B	B´
Compases	Compases	Compases
1 - 32	33 - 68	69 - 72

Escrito en compás de 3/8

Comienza con la tónica en el bajo, a continuación, en la voz aguda una escala descendente desde re mayor y hasta el fa#. Mantiene un ritmo de negra con puntillo y consta de tres partes dentro de su estructura.

---

<sup>57</sup> (Koonce, *Playing Bach on the Guitar*, 2018, pág. 10)

<sup>58</sup> (Fernández, 2003, pág. 46)

<sup>59</sup> (Leahy, 2005, págs. 37,38)

Compases 1-8 (véase ilustración 23)

Diseño de escalas descendentes en re mayor

Presentación del tema 1, primera frase de ocho compases ✦

Bordado ✕

Ilustración 23 Inicio compases 1-8

Contrapunto a 3 voces, (véase ilustración 24). Se muestra el fraseo de cada voz

Voz aguda en forma de pregunta ✦

Voz media en forma de respuesta ✕

Voz grave ◊

Ilustración 24 Contrapunto a 3 voces

Final de la 1ra sección, compás 27 (véase ilustración 25)

Voz media, bordado ✦

Voz aguda, escala ascendente ☒

Ilustración 25 final de la 1ra sección

2da sección, frases de 4 compases (véase ilustración 26)

Retoma la tonalidad de re mayor ✦

Ilustración 26, 2da sección frase de 4 compases

El orden de melodías en el que aparentemente es una sola voz, realmente son dos o más, también se le conoce como polifonía implícita o polifonía oculta <sup>60</sup>. (véase ilustración 27)

Bordado en si, voz aguda (se repite tres veces)

La respuesta a esta línea melódica se basa en tres notas descendentes, a partir de la ✕

La voz del bajo en ritmo de cuartos, notas descendentes a partir de mi ◇

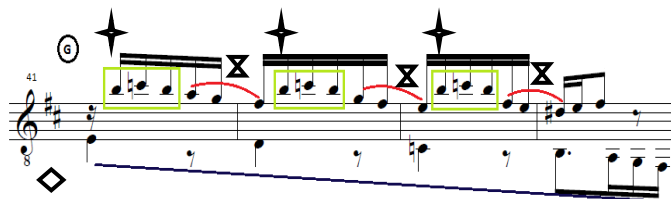


Ilustración 27, bordado y motivos descendentes

El final del *Allegro* compás 91 (véase ilustración 28)

Mantiene el orden basado en el número tres. Agrega el bordado original con el que comienza el *Preludio* Bordado re-do#-re (voz media) ✧

En la melodía genera una respuesta a dicho bordado, escala ascendente de mi a do becuadro ✕

Cadencia final IV II V I ◇

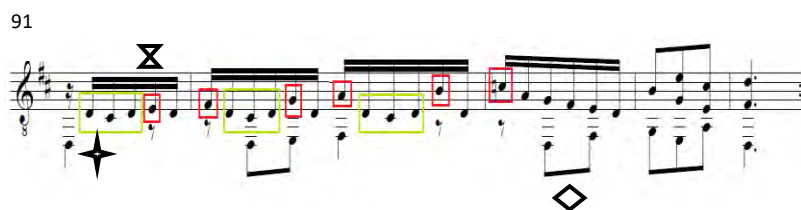


Ilustración 28 bordados y escala ascendente

<sup>60</sup> (Koonce, *Playing Bach on the Guitar*, 2018, pág. 2)

El siguiente ejemplo es un fraseo sugerido por Frank Koonce, extraído de su texto *Articulation, Texture, And Voicing*<sup>61</sup>.

Compases 91-93 (véase ilustración 29)


El primer sistema muestra la escritura original de la partitura

El segundo sistema muestra la ejecución para el intérprete, si bien, en el primer sistema los dieciseisavos están escritos aparentemente como una sola línea melódica, esto tiene a confundir la articulación de las voces implicadas.


Lo que debe ejecutarse es la independencia sonora de las voces, es decir, el bordado corresponde a una voz ✦

y la línea melódica ascendente a otra voz ◊

a. Written:



b. Interpretation:



◻ bordado  
◻ melodía ascendente

Example 3  
J.S. Bach, BWV 998, *Allegro*, mm. 91-93

Ilustración 29 fraseo comparativo, compases 91-93

<sup>61</sup> (Koonce, *Articulation, Texture and Voicing*, 2018, págs. 1-4)



## Reflexión acerca de la obra *Preludio, Fuga y Allegro BWV 998*

Esta gran obra de Johann Sebastian Bach conlleva un estudio minucioso, la independencia de las voces, que a su vez están entrelazadas en el balance del discurso musical.

Para su estudio considero necesario identificar con precisión los planos sonoros, es decir, distribuir la atención a todas las voces ya que una característica de la polifonía es el equilibrio musical.

Destacar todas las melodías implicadas puesto que, en el bajo, la voz media y la voz aguda suele existir más de una línea melódica (polifonía oculta). Esto es para que el discurso musical sea lo más claro y cercano a una interpretación históricamente documentada.

La digitación de ambas manos debe estar resuelta, es indispensable evitar que la mano derecha repita dedos. Por lo que recomiendo digitar ambas manos, de tal forma que todos los dedos estén intercalados en la medida de lo posible.

En los tres movimientos se reitera el bordado como constante de la obra, hay que hacerlo presente ya que es un recurso retórico importante.

El *Preludio* es de carácter introductorio, el tempo debe ser fluido y continuo. La *Fuga* por ser el movimiento de mayor duración, hay que tener relajadas ambas manos y mantener el discurso de todas las voces con firmeza.

El *Allegro* es el movimiento que requiere una velocidad un poco más elevada, en comparación con los anteriores movimientos, tocar con energía y fuerza. Es importante que cada movimiento genere contraste. Finalizar la obra con carácter virtuoso y enérgico.

## Fernando Sor



Fernando Sor <sup>62</sup>

Compositor y guitarrista originario de Barcelona, España. Nació el 13 de febrero de 1778, a muy temprana edad aprendió a tocar la guitarra y el violín.

A los 10 años ingresó a la Escolanía y a la orquesta del monasterio de Montserrat, bajo la tutoría de Anselmo Viola donde aprendió armonía y contrapunto.

En 1795 dejó el monasterio, a los 17 años fue voluntario en la milicia en su ciudad natal. Llegó a ser subteniente. También realizó estudios superiores de matemáticas.

Durante esta época conoció la obra del guitarrista italiano Federico Moretti (Nápoles 1765-Madrid 1838). Quien entre sus aportaciones dio a conocer el método *principios para tocar la guitarra de seis órdenes*, el cual aportó conocimiento a guitarristas del siglo XIX entre ellos Fernando Sor y Dionisio Aguado<sup>63</sup>.

En 1797 estrenó en el teatro de la cruz en Barcelona su primera ópera titulada *Telémaco en la isla de Calipso*. Tiempo después viajó a Madrid, lugar en el cuál fue protegido por la duquesa de Alba, quien le encomendó la composición de una ópera bufa. No se realizó el encargo ya que la duquesa falleció.

Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga XII, duque de Medinaceli, también le pidió que compusiera la instrumentación de algunos oratorios. Cuando Napoleón Bonaparte invadió España en 1808, Sor comenzó a inspirarse en la música nacionalista con letras patrióticas y compuso algunas piezas bajo esta influencia.

---

<sup>62</sup> (Sor, 2018)

<sup>63</sup> (Altamira, 2013, pág. 43)

Durante este tiempo el ejército español fue derrotado. Por lo que Sor aceptó un puesto administrativo bajo la monarquía de José Bonaparte, hermano mayor de Napoleón Bonaparte<sup>64</sup> .

En 1813 el ejército francés fue expulsado de España, Fernando Sor junto con diversos artistas aristócratas (que colaboraron con José Bonaparte) huyeron a Francia por miedo a represalias. Llegó a París y a partir de entonces, continuó su vida sin regresar a España por el resto de sus días.

Su permanencia en París conllevó diversos sucesos importantes a su trayectoria como artista. Por ejemplo, conoció al guitarrista Dionisio Aguado, con quien tuvo una estrecha amistad. Incluso le dedicó una obra para dúo de guitarras titulada *Los dos amigos Op. 41*.

Tras una corta estancia en París viajó a Inglaterra en 1815, fue ahí donde se reconoció su gran su talento como guitarrista. Compuso música para diversos teatros de Londres, como *La feria de Esmirna* y la música de tres ballets: *El señor generoso*, *El amante pintor* y *Cedrillon*, esta última fue presentada en Moscú, Rusia.

Después de la presentación de *Cedrillon*, regresó a París e intentó presentar una obra dramática en el teatro de la ciudad, pero fue en vano. Posterior a este hecho volvió a Londres y compuso música para guitarra y algunas óperas más.

A partir de 1828 vivió en París un periodo de once años en situación de escasez. Tras debilitarse drásticamente de salud murió el 13 de junio de 1839.

---

<sup>64</sup> (Kapuscinski, 2014)

## Contexto histórico

El clasicismo como periodo histórico, se ubica a partir de 1750 a 1800, un tiempo de transformación que antecedió al Romanticismo. Diversos hechos se ubican a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las ideas de ilustración son un concepto amplio que plantearon algunos filósofos, con tendencias hacia la investigación científica, el movimiento enciclopedista y criterios de optimismo.

Se pensó que debían regresar a las formas de ser de la antigüedad clásica, Grecia y Roma. Consideraban al uso de la razón como la llave con la que el hombre dominaría su vida y su entorno<sup>65</sup>.

Fernando Sor vivió la transición de finales del clasicismo e inicios del romanticismo. Se vivieron cambios en el pensamiento de la sociedad. Basaron sus ideas en el equilibrio, orden, luminosidad, estructuras, etc. Estos conceptos fueron utilizados en diversas obras de arte y claramente reflejados en la música de Sor.

La música tomó otras características de estilo que contrastan con el barroco. Entre algunos cambios la armonía fue más homogénea. La simetría de las frases fue un recurso abordado entre los compositores. Dejo de usarse el bajo continuo, la textura polifónica del barroco fue cediendo, se utilizó la textura homofónica<sup>66</sup>.

Resultó ser un periodo de 50 años, el libro de *La historia de la música* sugiere, que dicho movimiento abarca geográficamente desde Italia, hasta los límites germánicos<sup>67</sup>. También hubo un cambio gradual en las actividades de mecenazgo, los ingresos monetarios de los artistas pasaron a depender de las presentaciones al público.

Se optó por una estructura básica de la melodía, es decir, frases antecedentes y consecuentes, compases simétricos. Crearon nuevos géneros como la sinfonía, el cuarteto

---

<sup>65</sup> (Fleming, 1981, pág. 279)

<sup>66</sup> (Zambrano, 2012, pág. 139)

<sup>67</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, pág. 40)

de cuerdas y la sonata para piano<sup>68</sup>. Hubo alianzas entre la música y la literatura. El poema sinfónico y la sinfonía programática, fue resultados de dichas circunstancias<sup>69</sup>.

Las ideas de ilustración se fortalecieron y lograron su expresión máxima en la Revolución Francesa de 1789. Los artistas buscaron la racionalidad, acompañada de la emoción y la aplicaron a su forma de pensar y actuar<sup>70</sup>.

La sociedad neoclásica buscó deshacerse de las monarquías, su forma ideal de gobierno y organización fue la república. En religión se asociaron a un concepto pagano en vez de la forma dogmática de la cristiandad. Inspirados en el heroísmo y el auto sacrificio, formaron parte de manifestaciones revolucionarias, lo que después fue la Revolución Francesa<sup>71</sup>.

Se utilizaron como símbolo imágenes y formas de la antigüedad clásica. Incluso Napoleón Bonaparte, que fue el primer cónsul republicano y gobernador de Francia, reflejó su gusto por Alejandro el Grande y Julio César<sup>72</sup>.

Napoleón Bonaparte mostró al mundo, cómo el individuo puede emanciparse y ascender al poder por su propio esfuerzo, sin la necesidad de títulos o puestos heredados. Su preferencia la música italiana, en especial el compositor Giovanni Paisiello<sup>73</sup>. Uno de sus lemas fue “Entre todas las bellas artes, la música es la que ejerce la mayor influencia en las pasiones y es aquella que más debe alentar un legislador”<sup>74</sup>.

William Fleming Menciona en *arte, música e ideas*, que cada periodo de la historia ha tenido la oportunidad de elegir del pasado sus ideas y elementos. En la última etapa del siglo XVIII la música para guitarra clásica fue ganó lugar en las salas de conciertos. Mientras que el Laúd gradualmente quedó en desuso. A la guitarra se le consideró como instrumento popular, a finales del siglo XVIII tomó fuerza en España.

---

<sup>68</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, págs. 40,41)

<sup>69</sup> (Fleming, 1981, pág. 306)

<sup>70</sup> (Fleming, 1981, pág. 280)

<sup>71</sup> (Fleming, 1981, pág. 281)

<sup>72</sup> (Fleming, 1981, pág. 281)

<sup>73</sup> (Selin, 2013)

<sup>74</sup> (Fleming, 1981, pág. 289)

## Análisis musical de la obra *Les Adieux Op. 21*

### Fantasia para guitarra

Esta obra de estilo clásico fue escrita alrededor de 1823, fecha perteneciente al Romanticismo, sin embargo, mantiene una estructura del periodo clásico. Conocida como Fantasia, el diccionario Oxford de la Música, describe surgió a principios del siglo XVI. Este tipo de obras no tiene una forma musical fija, en un principio, fue producto de la creatividad y la libre imaginación del compositor<sup>75</sup>.

El compositor y laudista inglés John Dowland (1563-1626) compuso diversas fantasías. A esta forma musical se le compara con el *ricercar* (recitar), en el cual se utilizaron recursos vocales<sup>76</sup>. La fantasía se convirtió en la expresión de temas operísticos. Además de composiciones de música vocal, también se compusieron fantasías para instrumentos solista o para ensamble de instrumentos.

Fernando Sor compuso música inspirada en la ópera, con temas y variaciones de la época, por ejemplo, las *Variaciones sobre un tema de "La flauta mágica"*, destacada composición en el repertorio guitarrístico.

En vida Fernando Sor tuvo tres editores, Castro 1810-1813, Meissonier 1813-1828, Pacini 1828-1838.

Ediciones Tecla arroja una nueva propuesta acerca del origen de la obra, en el texto escrito por Sébastien Lemarchand<sup>77</sup>, menciona que puede estar dedicada al compositor italiano Giovanni Paisiello<sup>78</sup> fallecido el 5 de junio de 1816, dos meses antes de la presentación de la obra *Les Adieux* de Sor.

En la partitura publicada por fundación Joaquín Díaz en 1824, la palabra Paisiello aparece al principio del segundo movimiento, el Allegretto, arroja una información interesante,

---

<sup>75</sup> (Kennedy, 2016)

<sup>76</sup> (Field, C., Helm, E., & Drabkin, W., 2018)

<sup>77</sup> Sébastien Lemarchand: profesor de guitarra en la Escuela Nacional de Música de Saint-Brieuc y miembro del cuarteto de guitarras Amanecer.

<sup>78</sup> Compositor italiano del periodo clásico entre sus obras destacadas está *Nel cor piu non mi sento*

Lemarchand propone que fue ésta, otra “despedida” o quizás, un lamento a la muerte de Giovanni Paisiello. Un año después, ediciones Meissonier publicó la obra, en que aparece la palabra “Paisiello”<sup>79</sup>.

Esta obra para guitarra sola de Fernando Sor está mi menor, consta de dos partes un *Andante* y un *Allegretto*. Dedicada a su amigo violinista Don Francisco Vaccari<sup>80</sup> primer violín de la Real Cámara<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> (Tecla editions, 2007)

<sup>80</sup> (Petrucci, 2018)

<sup>81</sup> (Guitarra en Lengua Española, 2014) <http://fernandosor.es/fernando-sor-participa-en-el-concierto-del-violinista-lafont-londres-21-de-junio-de-1815/> última visita 06-03-18

## Estructura general de la obra *Les Adieux Op. 21*

Andante	Allegretto
Introducción	2 periodos
2 periodos	

La tonalidad es mi menor, estructura armónica que expone un discurso de pesar y aflicción, el título genera una emoción que está ligada a una despedida.

Introducción, compases 1-8 (véase ilustración 30)

El carácter del primer movimiento es *Andante largo*, matices intercalados de *forte* y *piano*.

La armonía de la introducción se mantiene en los grados tonales I-V-I. La melodía gira alrededor de la tónica y la dominante, ritmo es el siguiente.



Ilustración 30 Introducción compases 1-8

Melodía 1, compases 9-14 (véase ilustración 31) ✦

Continúa la armonía en mi menor, textura homofónica tradicional del estilo clásico, la melodía en la voz aguda maneja un carácter protagónico. A partir del compás 10 aparecen apoyaturas (círculos) este recurso musical adorna y genera ligereza en la línea melódica



Ilustración 31 melodía 1



Melodía 2, compases 15-22 (véase ilustración 32). Se muestra una sección de respuesta a la frase anterior. A partir del compás 15 se anticipa una modulación a sol mayor.

El re mayor toma acción como el V grado de sol y se hace presente en nota pedal en ritmo de octavos. La armonía oscila en los grados III y VII. Pedal en re ✦



Ilustración 32, Melodía 2

Compás 45, se muestra el acorde de mi mayor con séptima en *forte*, después en el mismo compás, un armónico a la octava en mi con ritmo de blanca, genera asombro, tensión y dramatismo (véase ilustración 33).

Este tipo dinámicas de contraste, fueron utilizadas en el estilo clásico del siglo XVIII.

En el compás 46, inmediatamente entran tres acordes ascendentes, contrastando con el compás 45 ✦



Ilustración 33, acordes de transición

La siguiente sección, es una transición que antecede al *Allegretto*, compases 56 al 68

Se presenta el si como nota pedal en la voz media. El ritmo es octavo con puntillo y dieciseisavo ✦

Se genera un ambiente sonoro con una densidad sombría (véase ilustración 34)

Ilustración 34, transición al allegretto y nota pedal

II. Allegretto, Un poco mosso

Compases 70-122 (véase ilustración 35)

La rítmica es dieciseisavos y algunas de sus combinaciones, como el octavo con puntillo y dieciseisavos, continúa en la tonalidad de mi menor.

1ra frase 4 compases ✦

Arpeggios descendentes X

Ilustración 35, II movimiento Allegretto

Respecto al *Allegretto*, Sebastien Lemarchand guitarrista francés en su texto acerca de la obra *Les Adieux* de Sor, propone que es la segunda “despedida” o “el último Adiós”. Posiblemente este IIº movimiento fue compuesto y dedicado a Giovanni Paisiello.

El título en francés, *Les Adieux* o literalmente en español *Los adioses* sugiere que involucra más de una despedida<sup>82</sup>. (véase ilustración 36)

Ilustración 36, versión del Allegretto Paisiello

<sup>82</sup> (Lemarchand, 2016)

## Reflexión acerca de la obra *Les Adieux Op. 21*

*Les Adieux* de Fernando Sor, es una obra que expresa un discurso musical equilibrado. La estructura general mantiene melodía, armonía y ritmo en frases y periodos de 4 u 8 compases, maneja una sencillez tradicional del estilo clásico.

Paralelamente Fernando Sor expresa con el título *Les Adieux* (conocida por algunos como *Los Adioses*), la partida y todo lo que evocó la muerte de dos amigos de Sor. Esta obra está dedicada a Don Antonio Vaccari violinista español y Giovanni Paisiello compositor italiano.

La disposición de los movimientos *Andante* y *Allegretto* se encuentran dentro de los modelos estéticos del período clásico, orden y equilibrio.

Las melodías exigen al intérprete una digitación ordenada, técnica de vibrato, y un volumen que permita resaltar las melodías cantábiles.

Las estructuras armónicas definen la tonalidad dentro de los primeros compases y se mantiene estable en ambos movimientos.

Se sugiere utilizar dinámicas y agógicas que resalten la sencillez de la armonía, también destacar los cambios de frases y periodos.

Realizar un contraste de velocidad en el cambio al movimiento *Allegretto*.

Hacer *Legatto* en las voces donde la melodía se presente.

## Julián Arcas



Julián Gabino Arcas Lacal, guitarrista y compositor español, mundialmente conocido con el nombre artístico de Julián Arcas.

Nació el 25 de octubre de 1832 en Almería y murió en Antequera (Málaga) el 16 de febrero del año 1882. Fue un guitarrista del periodo romántico, probablemente de los músicos más importantes de España durante finales del siglo XIX.

### Julián Arcas<sup>83</sup>

Aprendió a tocar la guitarra gracias a su padre y continuó su formación en Málaga, en la escuela de Dionisio Aguado (compositor y guitarrista clásico y amigo de Fernando Sor). Compuso cerca de 52 piezas entre transcripciones y originales para guitarra, la mayor parte de las cuales fueron publicadas por la casa editora *Hijos de Vidal y Roger* en Barcelona.

Su obra *Fantasía*, basada en temas de *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Se atribuye por error a Francisco Tárrega (compositor y guitarrista español de mediados del s. XIX e inicios del s. XX, aportó destacadas obras para guitarra), ya que la transcripción y la única fuente disponible era la que tenía Tárrega<sup>84</sup>.

Posiblemente a Arcas no se le consideró estrictamente un tocaor<sup>85</sup> flamenco, sin embargo, aportó un repertorio guitarrístico con obras que evocan diversos estilos de su época entre ellos el flamenco<sup>86</sup>.

Julián Arcas descrito por varios autores como músico nacionalista español con raíz en la música popular andaluza. Fue un destacado concertista del estilo clásico-flamenco, y es un personaje clave en las primeras manifestaciones del repertorio de música flamenca dentro del repertorio guitarra de concierto<sup>87</sup>. A los doce años Arcas tomó clases con José Asencio discípulo directo de Dionisio Aguado<sup>88</sup>, cuatro años transcurrieron cuando el célebre

---

<sup>83</sup> (Cortés, 2018)

<sup>84</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, págs. 104,105)

<sup>85</sup> tocaor, Tocador de guitarra flamenca. Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=Zw2e8nG>

<sup>86</sup> (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, pág. 104)

<sup>87</sup> (Parra, 2015, pág. 3)

<sup>88</sup> Dionisio Aguado compositor y guitarrista español del s. XIX, aportó a la guitarra clásica diversas obras y métodos para el desarrollo del instrumento (Soto & Alcaraz Iborra, 2009, págs. 96,97)

guitarrista Trinidad Huerta lo escuchó tocar, convencido del talento de Arcas, Huerta lo impulsó para que emprendiera una carrera como concertista<sup>89</sup>.

Arcas ofreció su primer concierto de guitarra a los 16 años en Málaga y otros más en Granada, después viajó a Madrid con la intención de escuchar a los guitarristas más notables de la Corte.

Se presentó como concertista en varios teatros y salones particulares consiguió el reconocimiento de profesores y aficionados y poco a poco se manifestó una carrera muy activa musicalmente.

A los veinte años, Arcas ya era reconocido como concertista, gracias a que había realizado diversos viajes y conciertos, obtuvo prestigio y respeto, aumentó su repertorio con nuevas composiciones.

Siguió el estilo de los concertistas compositores contemporáneos, con arreglos de fragmentos de óperas italianas de moda en esta época con estilo nacionalista hizo arreglos de aires populares, algunas de esas piezas son: “Boleras” de la ópera *Las Vísperas sicilianas* o *La murciana*, *Fantasia de aires nacionales*<sup>90</sup>.

En 1855 inició su carrera internacional, durante el periodo de 1857 a 1862 realizó exitosos conciertos en Palma de Mallorca, en Valladolid, en Logroño y en diferentes provincias españolas<sup>91</sup>.

En 1862 Julián Arcas dio conciertos en Córdoba, Málaga y Sevilla, en Sevilla surgió un encuentro bienaventurado para la historia de la guitarra de concierto, ya que conoció al guitarrero, también almeriense, Antonio de Torres Jurado. En aquel momento tuvo la oportunidad de tocar una guitarra construida por Torres<sup>92</sup>.

Arcas entusiasmado impulsó a Torres a que continuara con la profesión de guitarrero, este evento dio origen una amistad que perduró toda una vida. Antonio de Torres destacó en la

---

<sup>89</sup> (Rioja, 2008, pág. 4)

<sup>90</sup> (Fleming, 1981, págs. 306,307)

<sup>91</sup> (Rioja, 2008, pág. 6)

<sup>92</sup> (Rioja, 2008, pág. 5)

construcción de guitarras en las cuales forjó el concepto del sonido conocido como “sonido español”<sup>93</sup>.

En 1862 su actividad musical estuvo llena de conciertos, con giras por toda España, en éste mismo año en Castellón de la Plana, Arcas dio un concierto, precisamente con una guitarra construida por Torres conocida como *La Leona*. Se suscitó un encuentro fortuito para la historia de la guitarra de concierto, el niño prodigio Francisco Tárrega y Julián Arcas se conocieron, a Tárrega le sorprendió el cálido sonido y la interpretación de Arcas.<sup>94</sup>

Arcas animó a Tárrega a dedicarse plenamente a ser guitarrista profesional, incluso fue su maestro. Tiempo después Tárrega se consolidó como guitarrista y trascendió a la historia de la guitarra de concierto del siglo XIX. Aportó numerosas composiciones, que hasta hoy en día han estado presentes en el repertorio de muchos guitarristas.

Al final del verano de 1862, Arcas viajó a Inglaterra, lugar en el que cosechó éxitos y recibió comentarios positivos sobre su música, inclusive la prensa británica escribió artículos sobre los conciertos realizados<sup>95</sup>.

En 1865, de acuerdo con diversos autores, posiblemente fue nombrado Maestro del Real Conservatorio de Música de Madrid, pero a ciencia cierta no está confirmado si era un título honorífico o si realmente ejerció la docencia, también fue nombrado caballero de la Real orden de Carlos III<sup>96</sup>.

Durante el periodo de 1866 a 1872 Julián Arcas extendió su música con diversos conciertos realizados en España. En el año de 1867 interpretó en Sevilla por primera vez su famosa *Soleá* obra que analizaré más adelante, también fue el año de su transcripción de la célebre *Marcha fúnebre*, del pianista alemán Sigismond Thalberg<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> (Rioja, 2008, pág. 5)

<sup>94</sup> (José L. Romanillos Marian Harris Winspear, 1995, pág. 201)

<sup>95</sup> (Rioja, 2008, pág. 6)

<sup>96</sup> (Rioja, 2008, pág. 7)

<sup>97</sup> (Cortés, 2018)

La primera vez que Julián Arcas presentó en concierto la *Soleá*, fue el 7 de abril de 1867 en Sevilla, en el salón del ex Convento del Ángel el repertorio fue el siguiente<sup>98</sup>.

*Aria de la ópera Lucia de Lammeormour*

*Grandes variaciones sobre motivos tiroleses*

*La jota aragonesa*

*Rondó*

*Variaciones sobre la ópera El Pirata*

*Sinfonía de la ópera Semiramide*

*La muñeira*

*Soleá*

Entre 1871 y 1872 regresó a Almería. Las razones de su regreso son inciertas, el hecho fue que radicalmente dejó de dar conciertos y se dedicó a vender petróleo, tiempo breve ya que en 1873 dio tres conciertos en Jerez, ciudad sureña de Andalucía<sup>99</sup>.

Entre los sucesos de su vida personal, Julián Arcas fue padrino de la segunda boda de Antonio de Torres, que se casó en Sevilla con Josefa Martín Rosado (1868).

En 1869 estuvo de paso por Valencia y dio varios conciertos en Madrid, se editó su famosa *Colección de tangos*, y tocó después en Murcia y Cartagena, interpretando por primera vez su arreglo del popular *Los Panaderos*.

Para el año de 1876 regresó a las salas de conciertos y permaneció activo musicalmente un par de años más. En 1882 durante un viaje a Antequera (Málaga) su salud se deterioró, bajo dicha circunstancia, falleció el 16 de febrero del mismo año.

---

<sup>98</sup> (Rioja, 2008, pág. 21)

<sup>99</sup> (Rioja, 2008, pág. 7)



La música que logró editar en durante su trayectoria artística, pasó a manos de su hermano Manuel, residente en Barcelona, quien a su vez heredó sus bienes (Julián fue soltero). La esposa de Manuel, después de enviudar, dio los manuscritos de su marido y de su cuñado a la casa editorial catalana "Hijos de Vidal y Roger"<sup>100</sup>.

Julián Arcas contribuyó al repertorio clásico-flamenco de la guitarra de concierto, y con ella recorrió gran parte de Europa. Vivió una época de cambios sociales, la forma de pensar se modificó en conceptos nuevos enfocados en el heroísmo y la individualidad. Logró reflejar con su música un acercamiento de la época romántica.

Julián Arcas fue el guitarrista académico más importante del primer romanticismo guitarrístico español. Aportó calidad musical tanto al arte de la guitarra clásica como a los inicios de la guitarra flamenca<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> (Cortés, 2018)

<sup>101</sup> (Rioja, 2008, pág. 14)

## Contexto histórico

El Romanticismo comenzó en Europa a finales del siglo XVIII, principalmente en Alemania e Inglaterra y se expandió a Francia, Italia y España. Algunas características de este periodo son: soledad, heroísmo, tortura, aislamiento, individualismo, pesimismo, introspección, gusto por lo evocar el pasado, enfocaron sus ideales en lucha y libertad<sup>102</sup>.

La idea de lo sublime, y del poder del arte para desbordar emociones contrastantes. En esta etapa los artistas se identificaron con el personaje del genio individual, es decir, asumieron ese rol y con tal inspiración generaron bastas obras<sup>103</sup>.

Las ideas del Romanticismo en el arte fueron exteriorizando grandes obras y destacados personajes que nos dejaron su legado histórico. En la literatura se propagó el regreso a los escritos de Shakespeare junto con la fascinación de la sociedad por la Edad Media y la Cultura Gótica. Asimismo, una obra literaria importante es de *Goethe* con su famoso *Fausto*, existió una tendencia mental por salirse de la realidad, buscaron expresar emociones contrastantes por medio de diferentes formas artísticas<sup>104</sup>.

Un ejemplo entre muchos otros fue la alianza de la literatura y la música, por ejemplo, del compositor alemán Franz Schubert, la obra *la Doncella y la muerte, Der Tod und das Mädchen*, en su idioma original, ya el título muestra el contraste de los personajes, en este caso basada en un texto del poeta alemán Matthias Claudius (1740-1815)<sup>105</sup>.

Los pintores románticos abordaron en sus obras paisajes sumamente expresivos y dramáticos, como la pintura de: *El viajero frente al mar de niebla* de Caspar David Friedrich 1818, también se observa de la pintura del español Francisco de Goya artista de transición, pues en sus inicios fue pintor cortesano y después dio un giro radical al expresionismo en

---

<sup>102</sup> (Fleming, 1981, pág. 158)

<sup>103</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, pág. 53)

<sup>104</sup> (Fleming, 1981, pág. 307)

<sup>105</sup> <https://www.britannica.com/biography/Matthias-Claudius> última consulta 10-11-17

pinturas como *El Coloso* y *Saturno devorando a sus hijos*, dichos temas entre muchos otros, fueron radicales para la época, ya que generaron contrastaste en comparación con la luz y el equilibrio del arte Clásico<sup>106</sup>.

Si bien antes las obras de arte se originaron para el gusto de la aristocracia, es en el Romanticismo cuando las obras comenzaron a dirigirse a la clase media, es decir el arte se orientó para el público burgués, que quizás no tenía la sutileza y el gusto que la aristocracia había desarrollado siglos atrás.

El artista buscó las formas de hacer llegar sus obras a la gente del pueblo, de aquí se derivan también los lazos con las diversas disciplinas como literatura o pintura en conjunción con la música<sup>107</sup>.

En el Romanticismo se modificaron ciertas tendencias de crear el arte, es decir, la inspiración de la belleza muy utilizada en el clasicismo si bien no se rechazó, dejó de ser la referencia principal en la creación de las obras<sup>108</sup>.

La magnitud de las circunstancias caóticas que trajo el periodo Romántico, como muertes muy realistas, brujas, caos, crisis existenciales, todas con un toque de pesimismo y drama hacia su propia realidad. También el enfrentarse solos a lo desconocido y la necesidad de regresar al pasado.

Fue una época de transición, las emociones a su máxima expresión y siempre manejaban los opuestos: luz y sombras, vida y muerte, caos y calma. En ocasiones la aparición del Romanticismo se presentó como fruto de un cansancio cultural, la frecuente invocación al tedio de vivir, conflictos de aburrimiento el “héroe cansado”<sup>109</sup>.

Entre algunos de los compositores destacados están Ludwig Van Beethoven (si bien su repertorio inicial imperó con estética clásica, sus últimas obras contienen los primeros albores hacia el romanticismo) Franz Liszt, Franz Schubert, Robert Schumann, proponen

---

<sup>106</sup> (Lord María, Snelson John, 2008, págs. 52-55)

<sup>107</sup> (Fleming, 1981, pág. 306)

<sup>108</sup> (Zambrano, 2012, pág. 180)

<sup>109</sup> (Jitrik, 1997, pág. 38)

obras dentro de la estética del Romanticismo con carácter de creatividad individual, es decir, una versatilidad de estilos propios, Schubert y Beethoven, por ejemplo, son de la misma época, pero cada quien con un estilo de composición muy personal, el romanticismo exaltó la autenticidad de cada compositor<sup>110</sup>.

Para Alemania, la cultura española llegó a convertirse en un tema de moda, a finales del S. XVIII proyectaron un ideal de hombre con una fuerza individualista, imaginativo, temperamental y apasionado que manejaba los conceptos de lucha y libertad.

En la música, Chopin, Liszt, Schubert, Beethoven, por mencionar algunos compositores, expresaron la naturalidad de sus emociones y el amor a su nación plasmada en obras.

En España los artistas desarrollaron un individualismo en conjunción con el nacionalismo, se enfocaron en lo nativo, las tradiciones, e incluso hacia sí mismos<sup>111</sup>. Uno de los guitarristas destacados de la segunda mitad del siglo XIX fue Francisco Tárrega. Compositor español, heredero de las escuelas de Sor, Aguado y Giuliani y discípulo de Arcas.

A partir de 1820, surgieron en diversas naciones, una serie de Revoluciones como la suscitada en España durante el periodo de 1820-1823, en que el liberalismo salió triunfante con la proclamación de la constitución de Cádiz de 1812, su lema fue “todo el poder en la nación”. Si bien fueron caóticas, también fueron la inspiración de un sinnúmero de artistas de todas las disciplinas<sup>112</sup>.

El estilo neo gótico se presentó en la arquitectura, en Inglaterra por ejemplo el *Palacio de Westminster* (1839) y la torre del *Big Ben* construida posteriormente en 1858<sup>113</sup>. En la literatura *Don Juan Tenorio* de Don José Zorrilla, *El Fausto* de Goethe. En música los *lieder* de Schubert, la extensa obra de Wagner, en la ópera destacó *La Traviata* de Verdi, solo por mencionar algunos ejemplos que han trascendido.

---

<sup>110</sup> (Jitrik, 1997, pág. 10)

<sup>111</sup> (Fleming, 1981, págs. 306,307)

<sup>112</sup> Obtenido de: <http://www.hispanidad.info/triconst.htm> última consulta octubre 2017

<sup>113</sup> (Fleming, 1981, pág. 301)

Se puede decir que es un periodo de grandes contrastes. Tanto en el arte como en la sociedad se vivieron cambios drásticos. La burguesía ganó poder sobre la aristocracia, se acentuaron las diferencias de ricos y pobres. Las ciudades empezaron acrecentar su población. En América se independizaron de las metrópolis.

Los pintores rendían culto a la naturaleza con paisajes. Contrastando con la desgarradora melancolía. Rechazaron muchas circunstancias de su propia realidad. La idea del amor y la muerte estaban ligados.

Es así como el movimiento romántico del S. XIX fue una época histórica que suministró al arte un sinfín de grandes y maravillosas obras. Lleno de riquezas culturales, la libertad de pensamiento. La libertad en todas sus expresiones fue una bandera de la sociedad y de diversos artistas.

### *Análisis musical de la obra Soleá de Arcas*

La Soleá, soleares o soledades, es un estilo que pertenece a los que iniciaron el Flamenco, con base en la música popular y las características de cada región española<sup>114</sup>. La Soleá que conocemos hoy en día ha tenido sus orígenes en el siglo XI. Su carácter esailable, y algunas modificaciones de su evolución han ido ralentizando el tempo.<sup>115</sup>

La palabra Soleá se deriva de la deformación característica de soledad “Soleá”, también Soleá representa un estilo flamenco, que reúne otros géneros como el polo, las cañas o las bulerías<sup>116</sup>. Otros autores adjudican el significado al sol, solar o solera. También se relaciona con el perfecto equilibrio del canto y el baile flamenco, de hecho, comenzó como acompañamiento al canto y se transformó en una pieza para acompañar el baile. Así como un alivio de las arduas horas del trabajo, a través del canto<sup>117</sup>.

Es el estilo flamenco considerado de suma importancia en el arte jondo (cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento)<sup>118</sup>. También puede ser parte del olé (tipo de jaleo que se cantaba para cerrar la caña y el cante)<sup>119</sup>. Por soleares sería entonces el correspondiente a una serie de olés sin la caña<sup>120</sup>. Con materiales de procedencia rondeña-malagueña, la soleá nace en Cádiz, pasa por Jerez y se desarrolla y florece en Triana<sup>121</sup>.

Las semejanzas o diferencias, que existen entre la guitarra clásica y la flamenca, son como primer punto, el instrumento que comparten. Por ejemplo, el golpeador que va en la tapa de la guitarra de construcción flamenca, o los diferentes tipos de maderas involucradas en

---

<sup>114</sup> (Jaramillo, 2002, pág. 45)

<sup>115</sup> (Jaramillo, 2002, pág. 33)

<sup>116</sup> (Ortíz, Miguel, 2017, pág. <https://www.flamencoviejo.com/solea.html>) última consulta 06-03-18

<sup>117</sup> (Nuñez, 2018, pág. <http://www.flamencopolis.com/archives/321>) última consulta 10-12-17

<sup>118</sup> (RAE, 2018, pág. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=7C2hcqG#5mdZoBb>)

<sup>119</sup> Cante. m. Acción y efecto de cantar cualquier canto popular andaluz o próximo. Cante andaluz agitanado. (RAE, 2018, pág. <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=7C2hcqG#5mdZoBb>) última consulta 06-03-18

<sup>120</sup> La caña es un cante con copla de 4 versos octosílabos, en los que riman el segundo y el cuarto, <https://www.flamencoviejo.com/cana>. última consulta 20-11-17

<sup>121</sup> (Nuñez, 2018, pág. <http://www.flamencopolis.com/archives/321>) última consulta 12-02-18

ambas. Desde una perspectiva muy general, el repertorio de ambas se puede interpretar con un mismo instrumento, claro, con algunas limitaciones y técnicas de cada estilo<sup>122</sup>.

El repertorio de la guitarra flamenca se asemeja más a la clásica, cuanto más se regresa en el tiempo, es decir, existió un punto de encuentro de ambos géneros. Cuando inició el flamenco fue similar sonoramente a la guitarra clásica española. Uno de los casos es el de Julián Arcas, con su esencia española y su técnica de guitarra clásica, logró expresar musicalmente un balance entre ambos géneros. Aportó al repertorio de la guitarra de concierto obras significativas<sup>123</sup> *Soleá* de Arcas es una de las más reconocidas<sup>124</sup>.

*Soleá* de Julián Arcas, es una obra original para guitarra clásica, que compuso alrededor de 1867. Está basada en el estilo flamenco de los iniciadores del auténtico arte jondo.<sup>125</sup>

Escrita en re menor, con una textura homofónica (varias voces se sobreponen y están relacionadas entre sí bajo y melodía). Afinación de la 6ta cuerda en re.

Las variaciones melódicas se presentan tanto en la voz aguda como en la grave.

---

<sup>122</sup> (Parra, 2015, pág. 2)

<sup>123</sup> (Parra, 2015, págs. 16,17)

<sup>124</sup> (El Arte de vivir el Flamenco, 2003, pág. <https://elartedevivirelflamenco.com/guitarristas130.html>) última consulta 06-03-18

<sup>125</sup> (Gamboa, 2011, pág. 31)

La armonía se organiza de la siguiente manera:

Re menor, se utiliza como acorde de paso y se aumenta medio tono la 7ª sensible. Las modulaciones generalmente van a la dominante la mayor como tónica<sup>126</sup>.

En la introducción utiliza la armonía sobre el I y el V grado, la melodía entra hasta el compás 8, mantiene la estética del clasicismo con frases simétricas, aunque ya estamos hablando del periodo romántico, aun maneja un orden de ideas equidistantes.

Introducción, compases 1-7 ✦

Predomina una textura armónica en el V y I grado (véase ilustración 37)



Ilustración 37 introducción 7

---

<sup>126</sup> (Gamboa, 2011, pág. 65)



Tema 1, consta de dos melodías

En el siguiente ejemplo muestro la melodía 1 ✦

Compases 10-15, la mayor dominante de re, voz media, (véase ilustración 38)

Una de las características armónicas de las soleares antiguas, es que modula a la dominante, en este caso a la mayor y el re menor (tonica), pasa a utilizarse como acorde de paso<sup>127</sup>.

Musical score for Tema 1, Melodía 1. It consists of two staves. The first staff starts at measure 8 and ends at measure 15. The second staff starts at measure 11 and ends at measure 15. A red line is drawn across the notes of both staves, indicating a melodic line. A four-pointed star symbol is positioned above the first staff at measure 10.

Ilustración 38 Tema 1, melodía 1

Melodía 2 (del tema 1) ✦

Compases 17-22 (véase ilustración 39)

Musical score for Tema 1, Melodía 2. It consists of two staves. The first staff starts at measure 17 and ends at measure 22. The second staff starts at measure 23 and ends at measure 22. A red box highlights the notes of the first staff from measure 17 to 22. A four-pointed star symbol is positioned above the first staff at measure 17.

Ilustración 39 melodía 2

<sup>127</sup> (Gamboa, 2011, pág. 65)

Compases 24- 31 (véase ilustración 40)

Melodía 1 (del tema 1) se presenta a la octava superior ✦

Armónicos en el bajo, compases 27,29 y 30.

Ilustración 40 Melodía 1 a la

Compases 33-35 (véase ilustración 41)

Melodía 2 (del tema 1) presentada una octava ascendente ✦

Notas de enlace en arpeggio ◊

Ilustración 41 Melodía 2, a la octava

Tema 2, compases 51-54, se toca 2 veces ✦

Nota pedal en la, compase 55-59 ✕

(véase ilustración 42)

47

53

Tema 2

2ª cuerda

2ª cuerda

✕ Nota pedal LA, compases 51-67

Ilustración 42 tema 2, nota pedal en la

Variación del Tema 2, compases 59-66 ✕

Variación melódica compás 61, antecedente-consecuente ✦

Octavos descendentes por grado conjunto (véase ilustración 43)

53

59

Variación del Tema 2, Compases 59-63

2ª cuerda

2ª cuerda

Tresillos descendentes por grado conjunto (amarillo)

Ilustración 43 Variación del Tema

En la voz del bajo se presentan motivos en escala ascendente, grados V y VI ✦  
Compases 67,69,71,73 (véase ilustración 44)

Acordes de enlace en re menor ✕

The image shows a musical score for the bass line, spanning measures 66 to 73. The notation is in a single system with two staves. The first staff starts at measure 66 and the second at measure 72. Several measures are circled in blue, and some are underlined in green. A star symbol (✦) is placed above measures 67, 69, 71, and 73. A cross symbol (✕) is placed above measure 72. A label 'Rem acorde de enlace' points to a measure in the second staff. A label 'Acordes arpegiados que enlazan a las escalas' points to a measure in the first staff.

Ilustración 44 Motivos melódicos en el bajo

Tema 3, variante rítmica a tresillos (véase ilustración 45)

En el bajo el primer octavo de cada tiempo, corresponde a la melodía

Antecedente: compases 115-117 y 123-125

Consecuente: acordes arpegiados con ritmo de tresillos, compases 118-121

The image shows a musical score for the bass line, spanning measures 115 to 124. The notation is in a single system with three staves. The first staff starts at measure 115 and the second at measure 119, and the third at measure 124. A label 'melodía ascendente' with a blue circle points to the first staff. Red lines under the notes in the first staff indicate an ascending melodic line. Green lines under the notes in the second and third staves indicate arpeggiated chords.

Ilustración 45 Variante rítmica

Motivos melódicos en el bajo (véase ilustración 46)

Voz aguda, motivos melódicos descendentes por grados conjuntos ✕

Voz del bajo, motivo melódico ascendente, compases 140, 144, 148 158 ✦

En la voz del bajo Julián Arcas emula un estilo de bordado por aumentación; en ritmo de blancas compases 141-143, 145-147 y 149-151, esta sección la señalo con un rectángulo.

The image shows three staves of musical notation for bass voice, measures 135 to 158. The notation includes various melodic motifs and ascending scales. Annotations include:

- Measure 135: "Escala ascendente en Re menor" (Ascending scale in D minor).
- Measure 141: "Escala ascendente en Do mayor" (Ascending scale in C major).
- Measure 147: "Escala ascendente en Sib mayor" (Ascending scale in B-flat major).
- Measure 158: "Escala ascendente en La mayor" (Ascending scale in A major).

Other annotations include "✕" and "✦" symbols, and a black rectangle highlighting measures 141-143, 145-147, and 149-151.

Ilustración 46 motivos melódicos en el bajo

Variación del tema 2 ✦

compases 170-176 (Véase ilustración 47)

The image shows two staves of musical notation for bass voice, measures 165 to 176. The notation includes a variation of the second theme. Annotations include:

- Measure 165: "G: 2:1" (G major, 2/1 time signature).
- Measure 171: "espressivo." (espressivo).
- Measure 176: "armónicos en la dominante" (harmonics in the dominant).

Other annotations include "✦" symbols and a yellow circle around the number "12" in measure 176.

Ilustración 47 variación del tema 2

CODA, compases 209-222 (véase ilustración 48)

Voz aguda, frase de 8 compases en las que utiliza notas repetidas en octavos

Melodía en el bajo, compases 216-222  $\Sigma$

Cadencia final V-I

205

notas repetidas

212

217

V

V

pito mos -

Ilustración 48 CODA

### *Reflexión acerca de la Soleá de Arcas*

La *Soleá* de Arcas, contiene un carácter flamenco en balance con un estilo clásico, esta obra se acerca a los inicios del estilo flamenco en guitarra durante la época romántica

Algunos acordes pueden incluir rasgueos, requieren en la mano derecha soltura y ligereza, así como la proyección de los agudos, hay que considerar que lo que aporta un sonido flamenco usualmente es la técnica de la mano derecha.

Cuando la melodía se presenta en el registro medio hay que destacarla y mantener el balance sonoro de las otras voces.

El bajo tiene motivos melódicos que requieren realce, es conveniente destacarlos con el pulgar.

Esta obra contiene variaciones melódicas en diversas secciones, es importante tener en cuenta cuáles son melodía y cuáles sólo motivos melódicos.



## Manuel María Ponce Cuéllar



Manuel M. Ponce

129

Nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882, María de Jesús Cuéllar y Felipe de Jesús Ponce fueron sus padres. Tuvieron 12 hijos siendo Ponce y el menor de todos.

Posterior a la caída del imperio de Maximiliano La Familia Ponce se mudó de Zacatecas a la ciudad de Aguascalientes. Ahí permaneció toda su infancia, rodeado de naturaleza, música popular, y una vida relativamente tranquila a pesar de las situaciones el país<sup>128</sup>.

En su hogar se cultivó la música de forma persistente, sus primeras lecciones de piano las recibió de Josefina una de sus hermanas ya que contaba con conocimientos musicales e incluso llegó a ser reconocida como maestra de piano. De igual forma recibió clases de su hermano José y juntos compusieron una Polonesa<sup>130</sup>.

Algunas de las piezas que ya ejecutaba a los 6 años eran *la Zacatecana* y una gavota titulada *Amor secreto*. Su primera composición fue *La marcha del sarampión*, a raíz de que le dio sarampión.

Tiempo después e impulsado por su madre, tomó clases de piano con el organista Cipriano Ávila. A los 10 años ingresó al coro del templo de San Diego en Aguascalientes y a los 15 años logró obtener el puesto de organista del templo<sup>131</sup>.

Ponce tuvo contacto con la música mexicana desde la infancia. Las melodías populares de México las vivió de diversas formas, entre ellas destaca la feria de San Marcos. Disfrutó del folclor y la alegría que hoy en día se sigue celebrando en la ciudad de Aguascalientes.

---

<sup>128</sup> (Miranda, 1998, pág. 13)

<sup>129</sup> (Nacional, 2017)

<sup>130</sup> (Miranda, 1998, pág. 14)

<sup>131</sup> (Otero, 1981, pág. 6)



En 1900 y con 18 años Ponce viajó a la Ciudad de México, en este viaje tuvo la fortuna de conocer al pianista español Vicente Mañas con quien se hospedó y tomó clases de piano. Paulo Bengardi y Vicente Gabrielli también fueron sus maestros. De este último recibió clases de armonía y fue un personaje clave para su primer viaje a Europa, ya que le escribió una carta de recomendación para Enrico Bossi (director del Liceo).

La inquietud de Ponce por seguir creciendo profesionalmente lo inspiró viajar y conocer más de la música. fue entonces cuando realizó su primer viaje a Europa, el primer lugar que visitó fue Italia.

Los caminos se abrieron gracias a su constante motivación por desarrollarse, recibió clases de Música en el Liceo Rossini de Bolonia. Estudio composición con Luigi Torcchi, quien gracias a la recomendación de Enrico Bossi, lo mandó a estudiar con el maestro Cesare Dall'Olio, quien a su vez fue alumno de Giacomo Puccini.

Terminó su curso y motivado por continuar su aprendizaje decidió viajar a Alemania y seguir perfeccionando sus técnicas musicales<sup>132</sup>. Logró entrar al Conservatorio Stern de Berlín, ahí estudió con el famoso compositor y pianista Martin Krause, que fue discípulo del gran compositor austrohúngaro del siglo XIX Franz Liszt. En 1908 y al término de los cursos, decidió regresar a México<sup>133</sup>.

También se dedicó a la docencia, pues recién fallecido Ricardo Castro<sup>134</sup>, solicitaron a Ponce para que diera clases de piano en el Conservatorio Nacional de Música<sup>135</sup>. En 1912 compuso la famosa canción *Estrellita*, también fundó su propia Academia y difundió la música de impresionistas como Maurice Ravel y Claude Debussy, la cual era poco conocida en México. De los alumnos destacados de Ponce estuvo Carlos Chávez, que años más tarde también fue parte del movimiento musical nacionalista.

---

<sup>132</sup> Compositor italiano de ópera de finales del XIX y principios del XX

<sup>133</sup> (Otero, 1981, pág. 8)

<sup>134</sup> Compositor mexicano de mediados del siglo XIX

<sup>135</sup> (Otero, 1981, pág. 9)

En 1915 Ponce viajó a La Habana Cuba, en exilio voluntario junto a su amigo el poeta Luis G. Urbina, a quien le dedicó la obra *Poema Elegiaco*. Estuvo en contacto con la música popular cubana, que tomó como inspiración como es el caso de la *Suite Cubana*<sup>136</sup>.

A su regreso a México fue nombrado profesor del Conservatorio Nacional de Música. El 3 de septiembre de 1917 contrajo matrimonio con Clementina Maurel (Clema), cantante de origen galo, durante la ceremonia participó la orquesta sinfónica nacional.

El 28 de diciembre del mismo año fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional, luego a dirigir algunos conciertos históricos, en 1919 contó con la participación Pablo Casals (1876-1973) violonchelista español y al pianista polaco Arthur Rubinstein (1887-1982)<sup>137</sup>.

Ponce comenzó sus composiciones para guitarra alrededor en 1923, cuando conoció al guitarrista español Andrés Segovia. Ponce asistió al concierto de Segovia y quedó asombrado por el sonido de este gran guitarrista. Este fortuito encuentro de dos grandes músicos dio origen a un considerable número de obras para guitarra, de gran calidad y con alcances internacionales<sup>138</sup>.

Su primera obra de guitarra se la dedicó a Andrés Segovia. Es un *Allegretto Quasi Serenata* con influencias de folclor mexicano y una dedicatoria que dice: “De México, página para Andrés Segovia”. Tiempo después esta pieza se integró como el III movimiento a la Sonata Mexicana de Manuel M. Ponce<sup>139</sup>.

En 1925 Ponce y Clema viajaron en barco hasta París. Ponce realizó estudios con Paul Dukas<sup>140</sup>, en la Escuela Normal de Música de París, durante su estancia conoció a Heitor-Villa-Lobos<sup>141</sup>.

---

<sup>136</sup> (Otero, 1981, pág. 13)

<sup>137</sup> (Miranda, 1998, pág. 49)

<sup>138</sup> (Otero, 1981, pág. 15)

<sup>139</sup> (Otero, 1981, pág. 16)

<sup>140</sup> Compositor francés de estilo impresionista.

<sup>141</sup> Director de orquesta y compositor brasileño (1887-1959)

La cultura francesa estaba pasando por momentos de transición, vivieron lo que se conoce como el impresionismo, el cual surgió hacia el último cuarto del siglo XIX. Fue un movimiento cultural con resonancias en diversas disciplinas artísticas. En música uno de los representantes fue Claude Debussy.

El año de 1926 resulta importante para esta investigación, ya que Ponce compuso el *Preludio* para guitarra y clavecín, que años más adelante se ajustó como el primer movimiento de la obra *Preludio Ballet y Courante*.

Ponce fundó en París la *Gaceta Musical* revista cultural escrita en español. Incluyó artículos musicales en colaboración de grandes personajes como, Paul Dukas, Joaquín Rodrigo, Manuel De Falla, Andrés Segovia, Salvador Madariaga, José Vasconcelos, entre otros y cuyo primer número salió en 1928<sup>142</sup>.

Cuando regresó a México retomó la cátedra de piano e historia en el Conservatorio y composición en la Escuela de Música de la Universidad Nacional<sup>143</sup>. Fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música en 1933 y permaneció en ese puesto hasta 1934<sup>144</sup>.

Segovia mantuvo una estrecha amistad con Ponce, se comunicaban por medio de cartas y se vieron en diversas ocasiones. Gracias a ello la música para guitarra de Ponce alcanzó difusión en el extranjero<sup>145</sup>.

Su catálogo musical abarca obras diversos instrumentos como lo son, piano, guitarra, violín, violoncelo, así como música para orquesta y música de cámara<sup>146</sup>. En guitarra destacan: *Tema variado y final*, *El Concierto del Sur* para Guitarra y Orquesta, *Sonata Romántica*, *Preludio Ballet y Courante*, *Diferencias sobre las folias de España*, entre otras. Ponce fue representante del Nacionalismo Musical Mexicano. Falleció el 24 de abril de 1948, sus restos están depositados en la rotonda de las personas ilustres, del panteón Dolores en la Ciudad de México.

---

<sup>142</sup> (Otero, 1981, pág. 22)

<sup>143</sup> (Otero, 1981, pág. 42)

<sup>144</sup> (Otero, 1981, págs. 42,43)

<sup>145</sup> (Otero, 1981, pág. 18)

<sup>146</sup> (Otero, 1981, pág. 22)

## Contexto histórico

El periodo que vivió Manuel María Ponce fue para México una etapa de cambios muy drásticos, tiempo de contrastes, corresponde a finales del siglo XIX y parte del siglo XX.

Después de consumada la Independencia, se crearon sociedades filarmónicas que eran grupos de músicos profesionales y aficionados encargados de difundir la cultura musical. La primera sociedad la fundó José Mariano Elízaga, junto con la ayuda de Lucas Alamán<sup>147</sup>.

Compositores del siglo XIX fueron Ricardo Castro, Julio Morales, José Rolón, Macedonio Alcalá con el vals *Dios nunca muere*, Juventino Rosas éxito internacional, *sobre las olas* y el vals *Carmen*. En la segunda mitad del siglo XIX destacó Manuel M. Ponce.

En la música de mitad del siglo XIX, se compuso música de salón y piezas de carácter romántico tardío. Ricardo Castro compuso formas musicales de gran escala, como la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerdas.

La guerra de Independencia, las invasiones exteriores, las guerras civiles y la intervención francesa deterioraron la paz de la nación mexicana. Fueron periodos difíciles para el país. La república restaurada (1867-1876) periodo gobernado por el Lic. Benito Juárez y en el que se postularon las leyes de Reforma, que propusieron un plan de libertad e igualdad de todos los hombres ante la ley, la separación de la Iglesia del Estado, entre otras cosas.

Quizás la cultura en México de mediados del siglo XIX no fue el mejor periodo por los conflictos que vivió el País. Sin embargo, la apertura de la zarzuela en el teatro tuvo cierta popularidad en la sociedad de aquella época. Dentro de los autores se encuentran, José J. Fernández de Lizardi, Fernando Calderón y Manuel Eduardo de Gorostiza sólo por mencionar algunos.

---

<sup>147</sup> Obtenido de: <http://musicaenmexico.com.mx/musica-mexicana/el-siglo-xix-la-opera-y-el-piano/> última consulta 10-12-17

Paralelamente en Europa tuvo auge la ópera italiana, la música de Donizetti, Bellini, Rossini y Verdi. En la pintura José María Velasco aportó obras importantes a nuestra cultura.

Algunos representantes de la literatura mexicana fueron, Ignacio Manuel Altamirano, Mariano Azuela, Vicente Riva Palacio, Guillermo Prieto, Manuel Orozco y Berra, Luis G. Urbina y Justo Sierra, estos últimos, amigos de Manuel M. Ponce.

Entre los sucesos paralelos a la cultura en México, Benito Juárez estuvo el gobierno, le continuó con Sebastián Lerdo de Tejada. Su mandato concluyó con el Plan de Tuxtepec liderado por Porfirio Díaz. A partir de este suceso inició el Porfiriato, periodo que duró 30 años. Madero y Díaz contendieron para ocupar la presidencia de la Republica. Madero fue detenido en Monterrey Díaz obtuvo el triunfo. El 20 de noviembre de 1910 dio inicio la lucha revolucionaria.

En Francia los movimientos culturales estaban a la vanguardia con el impresionismo. Ponce estuvo en París en 1925. Aprendió nuevas técnicas compositivas. México se vio influenciado en cierta forma por la cultura francesa. En París destacó la ópera y el ballet, la pintura y la música. Fue un cambio de ideologías que modernizo a París y fue el centro del movimiento impresionista.

## Análisis musical de *Preludio, Ballet y Courante*

### Preludio

Escrito en la tonalidad mi mayor, el primer movimiento de esta suite es un Preludio con la indicación de tempo, *Allegro non troppo piacevole*, escrito en un compás de  $\frac{3}{4}$ .

Para dar un orden general al análisis, se muestran 4 partes importantes enlazadas por periodos, marcados por cambios de ritmo ya sean corcheas o dieciseisavos en sus diversas combinaciones. Que mantienen un cierto grado una uniformidad durante los periodos.

El orden que tienen las secciones de esta obra es relativamente simétrico. Existen variantes rítmicas que se presentan con cambios, en las diferentes secciones de la pieza.

### Estructura general del *Preludio*

SECCIÓN	COMPASES
I periodo	1-21
II periodo	27-32
Transición al III periodo	33-55
III periodo	56-65
Puente	66-74
IV periodo	75-86
Final	87-91

Tema 1 rítmico melódico, compases 1 y 2 ✦

(véase ilustración 49)

The image shows a musical score for the Prelude in E major, 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro non troppo, piacevole'. The score is in two staves. The first staff shows the first theme (Tema 1) in measures 1 and 2, marked with a red box and a star symbol. The second staff shows the first theme with a melodic variant (Tema 1 con variante melódica) in measures 1 and 2, also marked with a red box. The score includes dynamics like 'mf' and 'cresc.' and a 'p' marking.

Ilustración 49 Tema 1, compases 1 y 2

Modulación a sol# menor, compás 15 ✦

Modulación a fa# menor, compás 19 ◊

(Véase ilustración 50)

The image shows a musical score with two staves. The top staff has a red box around measures 15-17, with a star symbol above it and the text 'modula a Sol# menor'. The bottom staff has a blue box around measures 19-21, with a diamond symbol above it and the text 'Fa# menor'. The word 'espress.' is written below the bottom staff.

Ilustración 50 modulaciones

Continúa con una frase de 5 compases 22-26 (véase ilustración 51)

El bajo en síncopas, progresión armónica en mi mayor VII-VI-V ✦

En el compás 29,30 modula a si menor ◻

The image shows a musical score with two staves. The top staff has a star symbol above measure 22. The bottom staff has a black box around measures 29-30. The word 'espress.' is written below the bottom staff.

Ilustración 51, motivos melódicos bajo

Inicio de la 3a sección del *Preludio*, compases 52-54, tonalidad do mayor.

Melodías en síncopas ◇

El bajo en progresión descendente por grados conjuntos

Retoma el tema 1 en mi mayor, compás 56 (véase ilustración 52) ✦

Ilustración 52, Variación rítmica

Compases 66-70 (véase ilustración 53) ✦

Frase de 5 compases, progresión que antecede a una sección de arpeggios en mi mayor.

La voz del bajo marca el ritmo en cuartos con puntillo, cuarto y octavo

En esta sección Ponce genera un clímax, la voz del bajo en forma descendente por grados conjunto de sol a re.

Ilustración 53, 3a sección



Progresión armónica en forma de arpeggios, compases 71-74  

(véase ilustración 54)

compás 71

*Ilustración 54, Arpeggios*

Regresa a la tonalidad de mi mayor (véase ilustración 55)

La estructura es similar al tema 1

87

*Ilustración 55, mi mayor, final*

## *Ballett*

El segundo movimiento corresponde al *Ballet*, fue escrito en 1931. Posiblemente en los últimos días de octubre o los primeros de noviembre del mismo año, dicha fecha es detectada gracias al rastreo de la correspondencia escrita entre Manuel M. Ponce y Andrés Segovia, quien la tocó durante mucho tiempo y la presentó como *Ballet y Allegretto*.

Usualmente se le atribuye por error a Silvius Leopold Weiss<sup>148</sup>, quizás por estar compuesta con cierto estilo barroco. Algunos estudiosos del tema sugieren que varios de esos “errores” de atribución son por acuerdo entre Ponce y Segovia.

Los primeros dos movimientos fueron grabados en video, por Andrés Segovia en la Alhambra en 1976.

Las siguientes palabras fueron escritas en una carta, de Andrés Segovia a Manuel M. Ponce:

He visto tu obra. Me gusta muchísimo, y aún más el preludio que el bailable  
Y ya lo estoy trabajando con frenesí<sup>149</sup>.

La forma musical *Ballet*, es una composición que se desarrolló durante el siglo XVII en Francia<sup>150</sup>. Si bien está en formato instrumental, comúnmente se vincula con la danza. Manuel M. Ponce fue influenciado por la cultura francesa gracias a su estancia en París.

---

<sup>148</sup> Silvius Leopold Weiss, Laudista (1867-1750) nació en Grottkau cerca de Breslau hoy Polonia, obtenido de: <http://www.slweiss.de/index.php?id=1&type=life&lang=eng> última consulta 05-12-17

<sup>149</sup> (Alcázar, 2000, pág. 184)

<sup>150</sup> (Rebecca Harris-Warrick, Noël Goodwin, John Percival, 2001)

## Estructura general del *Ballet*

SECCIONES	COMPASES
I periodo	1-18
Transición	19-31
Re exposición del I periodo	32-49

Tonalidad do# menor

En compás de 4/4.

Exposición del tema A, frase de 4 compases

(véase ilustración 56)

Guitarra 1. **A** **Ballet** Manuel M. Ponce 1

Ilustración 56, Tema A

Tema A' compases 5-8 ✦

La rítmica del bajo es octavo con puntillo y dieciseisavo, en forma descendente ◊  
(véase ilustración 57)

tema 1: variantes rítmicas y melódicas

Ilustración 57, A'

Retoma el Tema A''' con ciertas variaciones (véase ilustración 58)

Variación en el bajo y la melodía, compases 17-18 ✦

Finaliza el 1er periodo con una cadencia en los grados IV-V-I ◊

IV V I

Ilustración 58, Tema A'''

2da Sección compases 19 al 31, tonalidad la mayor (véase ilustración 59)

Surgen varios cambios que contrastan drásticamente con la sección A

Rítmica dieciseisavos voz aguda, nota pedal en blancas voz grave ◊

II sección

◊ nota pedal (La)

Ilustración 59, 2da sección

Re-exposición del tema A, compases 32-49 (véase ilustración 60)

Tonalidad mi mayor ✨

Retoma el Tema A ◊

molto rit. a tempo

Ilustración 60, Tema A

## Courante

El tercer movimiento es la *Courante*, danza instrumental que data del siglo XVI, usualmente escrita para integrarla como movimiento de una suite. Su significado se refiere al movimiento ya que puede ser corriendo o fluyendo<sup>151</sup>.

Manuel M. Ponce compuso la *Courante*, gracias a la petición de Andrés Segovia<sup>152</sup>. Zamacois describe que la *Courante* contiene las características de ritmo ternario, escrita preferentemente en compases de  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{6}{4}$  o  $\frac{3}{8}$ .

Hubo *Courantes* de carácter rápido o algo lentas, se pueden encontrar diversas diferencias compositivas a lo largo de la evolución de dicho movimiento. Pueden ser de inicio anacrúsico o de un constante fluir de figuras iguales<sup>153</sup>.

La *Courante* de Ponce, está escrita en compás de  $\frac{3}{8}$ , en la tonalidad de Mi menor. Las figuras rítmicas son dieciseisavos, octavos y negras con puntillo. La estructura tiene dos secciones amplias unidas de diversas modulaciones y cambios de ritmos. Casi cada sistema tiene una variante rítmica, que hace de éste III movimiento una pieza de carácter fluido y ligero.

### Estructura general de la *Courante*

SECCIONES	COMPASES
I Periodo	1-24
Transición	25-34
II periodo	35-58
Final	59-68

---

<sup>151</sup> (Meredith Ellis Little and Suzanne G. Cusick, 2018)

<sup>152</sup> (Alcázar, 2000, págs. 182-184)

<sup>153</sup> (Zamacois, 1960, págs. 155,156)

Tema 1 compases 1-4 (véase ilustración 61)

Mi menor armónica, bordado en los compases 1 y 3 ◊

Arpeggios ✦

Ritmo, voz aguda diesiseisavos, voz grave cuartos con puntillos y ligaduras

Ilustración 61, Tema 1

Progresión, compases 5-12 (véase ilustración 62)

La estructura de ambos sistemas se realiza en orden semejante, es decir, ambos a un intervalo de un tono descendente.

Bordados ✦

Motivos melódicos descendentes en el bajo, compases 6 y 10 ◊

Ilustración 62, melodías con estructura similar

Compases 13-20 (véase ilustración 63)

Las estructuras de ambos sistemas son similares

La voz del bajo en progresión descendente, la menor a sol disminuido ◊

Bordados ✦

Ilustración 63, bordados y progresión en el bajo

Modulación a si menor con el Vi y VII° sostenidos (véase ilustración 64)

La voz del bajo se presenta una vez en Fa#, en ritmo de cuarto con puntillo, los siguientes tres compases el bajo permanece ausente. Resalta la voz aguda, en la cual se realiza una melodía ascendente en dieciseisavos



2da sección, si mayor (véase ilustración 65)



Ilustración 65, 2da sección

La estructura de ambos sistemas es equidistante con respecto a los intervalos entre sí

La línea melódica se muestra en la voz media ✦

Motivos melódicos descendentes ◊

Bordados X

Modulación a re menor, compás 40 (véase ilustración 66)

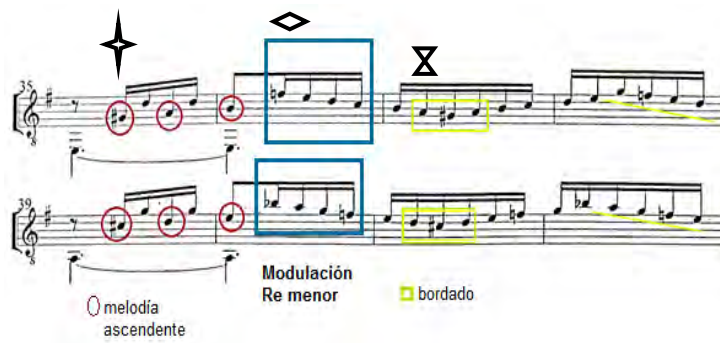


Ilustración 66, modulación a re menor

Ambos sistemas en do mayor, compases 43-50 (véase ilustración 67)

Ambos sistemas presentan la misma distancia entre las voces, es decir, los intervalos son equidistantes, lo que varía de un sistema a otro son las notas.

En el bajo la melodía es descendente ☒

Voz aguda, retoma el bordado en casi todos los compases de la voz media ✦

Ilustración 67, bordados

Preparación a la modulación en si mayor, compases 51-54 (véase ilustración 68)

Voz aguda presenta motivos melódicos, el primero es un acorde arpegiado ✦

Síncopas ◊

Motivos en grados conjuntos ascendentes ☒

Ilustración 68, Modulación a si mayor

Compás 55, si mayor (estructura similar al compás 21)

El bajo marca la tónica solo en el primer tiempo

Arpeggio ✂

Bordado ✦

En los compases 56-68, melodía libre en si mayor (véase ilustración 69)

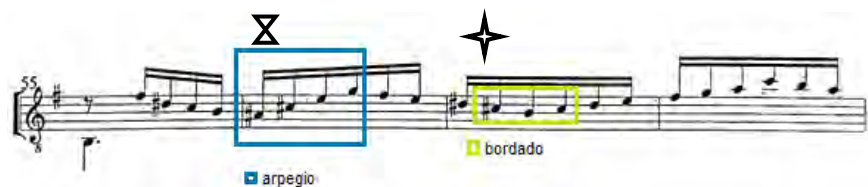


Ilustración 69, si mayor

Compases 59-63, tonalidad mi mayor (véase ilustración 70)

Intervalos de terceras con ritmo de dieciseisavos ✂

Resolución en acordes arpegiados ✦



Ilustración 70, mi mayor

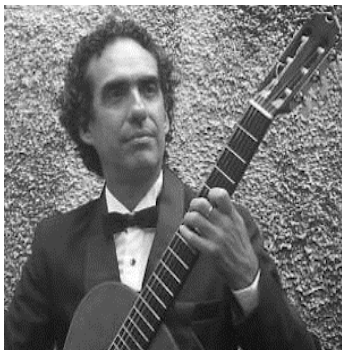
## Reflexión acerca de la obra *Preludio, Ballett y Courante*

Es una obra que requiere agilidad y claridad en cada frase, Ponce maneja un contraste de melodías versátiles con mucha destreza melódica, cada movimiento es muy diferente del otro. El tempo correcto de cada movimiento es significativo para resaltar las diferencias entre ellos.

Por lo tanto, es importante desarrollar el estudio ordenado, digitaciones de mano derecha y mano izquierda y tomar en cuenta los siguientes puntos:

- Con la digitación correcta de ambas manos hacer *Legatto* en cada una de las melodías ya sea en bajos, medios o en agudos.
- Hacer contraste de frases con el uso de dinámicas y agógicas, resaltar los cambios de las secciones, periodos y frases similares.
- Articulación característica de la músicaailable de origen e influencia francesa.

## Eduardo Martín Pérez



Eduardo Martín 154

Guitarrista y compositor, nació el 16 de octubre de 1956 en La Habana Cuba. Inició sus estudios musicales en 1971 en la escuela vocacional de música Fernando Carnicer, ahí Estudió con el músico Vicente Martínez. En 1975 siguió sus estudios en la Escuela Nacional de Instructores de Arte con Dagoberto Arguíz.

También estudió en la Escuela Nacional de Arte y se graduó en 1980 con Antonio Rodríguez. Del Instituto Superior de Arte hoy Universidad de las Artes se graduó en 1985. En 1987 fundó el cuarteto *Guitarra 4*, junto a 3 guitarristas cubanos: Walfrido Domínguez, Rey Guerra y Carlos Lloró<sup>155</sup>.

En 1995 fundó el *Cuarteto Imaginario*, sus composiciones han sido publicadas por diversas editoras. En 1990 este cuarteto se convirtió en el *dúo confluencia* junto a Walfrido Domínguez. En este proyecto armaron un repertorio con música original para dúo de guitarras y versiones libres. Llegaron a grabar de varios discos.

La música cubana es el origen y la fuente de su inspiración. Actualmente integra los programas de estudios oficiales de la enseñanza de la guitarra en Cuba, Costa Rica, México y España<sup>156</sup>.

Su música tiene aceptación en diversos países y una aportación notable en el repertorio de la guitarra. Ha ganado diversos premios entre ellos: a la mejor interpretación del *Paisaje*

---

<sup>154</sup> (Ecured, 2018, pág. [https://www.ecured.cu/Eduardo\\_Mart%C3%ADn\\_P%C3%A9rez](https://www.ecured.cu/Eduardo_Mart%C3%ADn_P%C3%A9rez)) última consulta 12-03-18

<sup>155</sup> Obtenido de: <http://www.musicaconcierto.cult.cu/index.php/es/catalogo/guitarrista/148-eduardo-martin> última consulta 02-12-17

<sup>156</sup> Obtenido de: <http://www.musicaconcierto.cult.cu/index.php/es/catalogo/guitarrista/148-eduardo-martin> última consulta 01-12-17

*cubano con lluvia* de Leo Brouwer y en la Radio Francia su obra *Acrílicos en el asfalto* ganó el premio del Concurso Internacional de Guitarra.

Su repertorio está enfocado en la música latinoamericana, rescata ritmos complejos de géneros cubanos como la rumba, el son, guaguancó etc.

Ha escrito para guitarra solista, para dúos, tríos, cuartetos, incluso ha compuesto música para cine y teatro. Mantiene una perspectiva estilizada y adaptada a la música de concierto.

Algunas opiniones de la prensa mencionan el reconocimiento a su música<sup>157</sup>.

Ritmos, melodías, sones y armonías del más puro sabor cubano se pueden escuchar en esta grabación, que ha sido una de las mejores sorpresas musicales que he recibido últimamente.

José Luís Ruiz del Puerto, Revista Acordes-España 2007

Otra opinión acerca de su música es la siguiente:

Sus obras reflejan la esencia misma de nuestras raíces y se abren al ámbito caribeño, antillano, latinoamericano, resumiendo un mundo sonoro que proyecta nuestra identidad cultural.

Harold Gramatges, CD *Cien años de Lecuona* ARTCOLOR 1995

---

<sup>157</sup> (Centro Nacional de Música de Concierto, 2018, págs. <http://www.musicaconcierto.cult.cu/index.php/es/catalogo/guitarrista/148-eduardo-martin>) última visita 11-04-18

## Contexto histórico de Cuba

El origen de la cultura cubana tiene como resultado de la mezcla de tres razas: la de indios originarios, (de las diferentes etnias que existieron antes de la colonización), la española y la de los africanos, el sincretismo de estas tres culturas fue un proceso de siglos y hoy en día es una cultura llena de interesantes combinaciones<sup>158</sup>.

La música cubana tuvo diversas etapas aunadas a los hechos sociales, políticos, culturales. Las diferentes disciplinas artísticas en Cuba han tenido desarrollo en diversos ámbitos literatura, arquitectura, danza, música, etc. Existe una amplia gama de géneros, en esta investigación sólo abordaré de manera general, la rumba y el son para explicar el análisis musical de la obra.

La rumba surgió durante la colonización española, posiblemente en la periferia de la isla. Su raíz está en la cultura africana, los cantos suelen ir acompañados por tambores y bailes.

El 30 de noviembre del 2016 la rumba fue incluida ante la UNESCO, en la lista del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, reconocida como una mezcla festiva de música y danza<sup>159</sup>.

El son es uno de los géneros musicales más antiguos de la isla cubana, suele incluir el canto la instrumentación y el baile. Surgió finales del siglo XVI en lugares como: Santiago de Cuba, Guantánamo o Manzanillo<sup>160</sup>.

La estructura más moderna del son surgió durante el siglo XIX, el ensamble instrumental está conformado por, guitarra, el tres, el bongó, bajo, clave maracas y conforme pasó el tiempo se agregó una trompeta.

---

<sup>158</sup> (Ortiz, 1998?, págs. 4-6)

<sup>159</sup> (UNESCO, 2016, págs. <https://ich.unesco.org/es/RL/la-rumba-cubana-mezcla-festiva-de-baile-y-musica-y-todas-las-practicas-culturales-inherentes-01185>) última consulta 25-01-18

<sup>160</sup> (Ecured, 2018, pág. [https://www.ecured.cu/Son\\_\(g%C3%A9nero\\_musical\)](https://www.ecured.cu/Son_(g%C3%A9nero_musical))) última consulta 11-04-18

Se desarrollaron otros ritmos o variantes del Son creando un estilo más amplio y complejo, algunos de estas variantes: son montuno, son habanero, bolero son, bachata oriental, entre muchas otras.

El son fue evolucionando con el paso del tiempo y dio origen a la salsa, algunos representantes históricos de este género fueron: Ignacio Piñeiro, Arsenio Rodríguez, Benny Moré, Faustino Oramas y muchos más.



## Análisis musical de la obra *De la Rumba Son*

Algunos comentarios del autor acerca de la obra:

Esta obra parte de la rumba de cajón y específicamente del guaguancó con su característica base rítmica que es la misma de Hasta Alicia baila. Sin embargo, en *De la rumba son*, la rumba es sólo la fuente inspiradora, pues las células rítmicas que usé en la obra pertenecen al son. Por este motivo la titulé *De la rumba son*.

Eduardo Martín, 13 de abril de 2006

También comenta que existe un juego de significados dentro del título de la obra, es decir, si la palabra son es usada como voz pasiva del verbo ser, entonces el significado sugiere que, ellos son hijos de la rumba o bien, ellos pertenecen a la rumba.

Obra original para guitarra, escrita en la tonalidad de re mayor, en compas 2/4. El manejo de las síncopas es frecuente en gran parte de la obra.

Tema A compases 1-4 (véase ilustración 71)

Tonalidad re mayor

1er periodo, compases 1-32

*De la rumba son*  
A Gerard Vërba

*Moderato* (♩ = 100) *Eduardo Martín*

*Tempo giusto e molto ritmico* **A**

The musical score is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth measure contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The dynamics are marked as *mf* for the first and third measures, and *mp* for the second and fourth measures. The score is enclosed in large red brackets.

Ilustración 71, Tema A

Tema A' compás 5 y Tema A'' compases 6-8 (véase ilustración 72)

-Tema A': las notas de los compases 1,2 se mantienen igual que en el tema A, la variante es rítmica ya que es a contratiempo

-Tema A'': es una variante con cadencia en el IV-III grados con rítmica a contratiempos, esta breve sección da un cierre al 1er periodo (compases 1-8)

The image shows a musical score for Illustration 72. It consists of two staves. The first staff starts at measure 5 and contains two themes: A' (measures 5-6) and A'' (measures 7-8). Theme A' is highlighted with a yellow box and labeled 'poco cresc.'. Theme A'' is labeled with 'IV' and 'III' below it, indicating a cadence. The second staff starts at measure 8 and continues the music. The key signature is two sharps (F# and C#).

Ilustración 72, Tema A' y A''

Tema A compases 9-12 (véase ilustración 73)

-Tema A' compás 13 ✦

-Cadencia rota compases 15,16 ✕

The image shows a musical score for Illustration 73, consisting of three staves. The first staff starts at measure 8 and contains theme A (measures 9-12), marked with a four-pointed star ✦ above it. The second staff starts at measure 12 and contains themes A' (measures 13-14) and A'' (measures 15-16). Theme A' is marked with a four-pointed star ✦ above it. Theme A'' is marked with a crossed square ✕ above it, indicating a 'cadencia rota' (broken cadence) in measures 15 and 16. The third staff starts at measure 16 and is labeled 'Repetición de los compases 1,2 y compas 18 modificado'. The key signature is two sharps (F# and C#).

Ilustración 73, varios temas

Tema B, compases 33-36 (véase ilustración 74) ✦  
Modulación a si menor, ritmo sincopado.

104 - De la rumba son, E. Martin

Ilustración 74, Tema B

2da parte Tema B, inicia en el compás 41 (véase ilustración 75)

2da parte del tema B

Ilustración 75, 2da parte, Tema B

Tema C, modulación a do# menor, compás 49 ✦

Síncopas (véase ilustración 76)

Ilustración 76, Tema C, modulación do#m

Desarrollo, compases 65-70 (véase ilustración 77)

-1ra parte, 65-66 ✦

-2da parte 67-70, síncopas ⌘

Ilustración 77, Desarrollo

Variante rítmica y modulación a mi mayor, compases 81-86 (véase ilustración 78)

La rítmica es similar a los compases 49-54.

Continúa el manejo de síncopas X

Ilustración 78, Variante rítmica

Frase de 4 compases en mi mayor, compases 93-96 X

(véase ilustración 79)

Ilustración 79, mi mayor

2da presentación del tema B, en do# menor X

compases 97-104 (véase ilustración 80)

Musical score for measures 95-104. Measure 95 is marked with a box. A red box highlights measures 97-104, labeled "2da vez del 1º tema". Dynamics include *mf* and *p sub.* A large X is placed above the red box.

Ilustración 80, 2da presentación del tema B

2da parte del tema B X

Compases 105-112 (véase ilustración 81)

Musical score for measures 104-112. Measure 104 is marked with a box. A yellow box highlights measures 105-112, labeled "2da parte Tema B". Dynamics include *mf* and *cresc.* A large X is placed above the yellow box.

Ilustración 81, 2da parte del Tema B

En los compases 125-128, se repite la formula rítmica de los compases 93-96 (véase ilustración 82)

Musical score for measures 125-128. Measures 125-128 are enclosed in red brackets. Yellow circles highlight specific rhythmic patterns in measures 125, 126, 127, and 128. Dynamics include *p* and *cresc.* Below the score is the text "109 - De la sueña son, E. Martín".

Ilustración 82, Síncopas

Escala ascendente y descendente, en ritmo de dieciseisavos en mi mayor ✦

Retoma el tema A, compás 140 ✕

(Véase ilustración 83)

140

143

meno

mp

Tema A

BIV

BII

110 - De la rumba son, E. Martín

Ilustración 83, escalas en dieciseisavos y Tema A

Re-exposición del Tema A' en *Stretto*, compases 149-152

El compás 149 retoma el ritmo de los compases 5-8, con modificación en la tonalidad esta ocasión se presenta en mi menor (véase ilustración 84)

149

E menor

*p sub.*

*cresc. poco a poco*

152

BI

se presenta el ritmo de los compases 5-8 en ésta ocasión en los compases 149-152

Ilustración 84, Re-exposición del Tema A'

3ra presentación del tema B X

compases 157-167 (véase ilustración 85)

X

Tema B

155

cresc. poco a poco

mp

158

BVII

Ilustración 85, 3ra presentación del tema B

Sección Final, basada en el tema B, compases 200-224 (véase ilustración 86)

Tema B X

Tonalidad re mayor compases 225-232, mantiene misma tonalidad y rítmica

X

Tema B

224

BII

225

Ilustración 86, final basado en el tema B



CODA compases 261-272 (véase ilustración 87)

Se presentan 3 frases de 3 compases, con un motivo rítmico-melódico al inicio de cada una, la dinámica de cada una en aumentación, *p*, *mp* y *mf*.

1 ✦

2 ✕

3 ◊

-Voz aguda continúa manejando las síncopas

-El bajo marca un ritmo de negra con puntillo y octavo, ligado a síncopas y dieciseisavos, este patrón se repite dos veces.

-Finaliza la frase con una escala descendente en La mayor con ritmo de treintaidosavos.

-Cadencia final en grados Vi V IV I

260 *p* *cresc. poco a poco*

263 *mp*

266 *mf* *un poco meno mosso*

269 *f* *pesante* *ffz*

Duración aproximada 5' 40"

117 - De la rumba son, E. Martín

Ilustración 87, CODA

## Reflexión acerca de la obra *De la Rumba Son*

*De la Rumba Son* es una obra escrita originalmente para guitarra. Por lo que la digitación se ajusta naturalmente al lenguaje guitarrístico. Contiene múltiples melodías con el uso constante de síncopas, la versatilidad del ritmo y las melodías en registros graves, medios o agudos generan una obra alegre y versátil.

Recomendaciones para abordar la obra:

- El intérprete requiere estudiar todo por separado en el siguiente orden, ritmo(birritmias), armonía, melodías.
- Realizar correctamente la articulación de cada voz, posteriormente hacer birritmias, avanzar por frases, y después por periodos.
- Las síncopas en la música cubana son un recurso rítmico fundamental, recomiendo estudiar el ritmo por separado sin el instrumento, desde la versión en solfeo, haciendo hincapié en resolver las síncopas, incluso cuando se combinan con los ritmos de otras voces.
- Resaltar las secciones con el uso de dinámicas y agógicas.
- Posteriormente, comenzar a unir los períodos, hasta llegar a tocar la obra de principio al fin con fluidez y dinamismo.

## Conclusiones

Esta investigación muestra algunas conclusiones generales, por ejemplo, la versatilidad sonora que asume la guitarra de concierto, ya que cada obra se distingue por su lenguaje histórico, que, a mi parecer, en cada una de ellas resalta parte de la esencia del compositor y del contexto que la acompaña, con el orden cronológico se observa la evolución y la diversidad musical que ha vivido la guitarra durante siglos de vida.

A lo largo de este trabajo se logró resaltar los contrastes que existen en los diferentes estilos abordados, por ejemplo: entre la música barroca de Johann Sebastian Bach con el *Preludio, Fuga y Allegro*, a los ritmos sincopados *De la Rumba Son* de Eduardo Martín, por lo tanto, se muestra que la guitarra de concierto puede expresar diversos estilos, más allá de las distancias, culturas, épocas, nacionalidades, etc.

Se relacionaron los datos biográficos con el contexto histórico ya que estos son el reflejo del último. Se puede decir que el discurso musical va de la mano con el entorno del compositor.

El contenido está estructurado de tal forma que, el acercamiento a una interpretación personal, está basado en el análisis de la obra, los datos biográficos y el contexto histórico, es decir, cada obra se abordó de tal manera que sobresaliera la esencia por la cual fueron creadas. Se sabe que: ritmo, melodía y armonía son pilares de toda obra musical, pero cada compositor genera una mezcla esencial y única, que a su vez está influenciada por personalidad, contexto histórico, estilos, pensamientos, vivencias, etc.

Si bien es arduo saber a ciencia cierta la verdad detrás de cada obra, el análisis musical es una herramienta que ayuda aproximarse a su comprensión y mejorar la interpretación.

Durante el proceso de investigación de las obras y la práctica del repertorio surgió una comprensión profunda de las obras. Ambas actividades son necesarias y complementan el fin último que es: la comunicación de la belleza musical, a un nivel profesional y con una base instruida.

Los objetivos logrados en dicha investigación son:

-El repertorio está basado en una investigación que va más allá de la técnica del instrumento ya que se enlazó con los recursos históricos y académicos que dilucidan la interpretación de cada obra y se dirigen al fin último que es la expresión de un discurso musical informado.

-La aportación de información musical ordenada y vinculada con la interpretación, uno de los propósitos es compartir a los músicos interesados en complementar sus conocimientos musicales, ya sea para el estudio o para conciertos.

-De igual forma la expresión de la belleza musical, por medio de la selección de obras propuestas. Dicha investigación está disponible para todo el público interesado en extender su bagaje cultural y para disfrutar este bello arte que es tan necesario en tiempos de cambios drásticos.

## Fuentes de información y consulta

- Alcázar, M. (2000). *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce de acuerdo a los manuscritos originales*. México: CONACULTA.
- Altamira, I. R. (2013). *Historia de la Guitarra y los guitarristas españoles*. Alicante: Club Universitario.
- Cantatas. (18 de 03 de 2018). *bach cantatas*. Obtenido de <http://www.bach-cantatas.com/Texts/BWV244a-Ger5.htm>
- Centro Nacional de Música de Concierto. (2018). Recuperado el 10 de 04 de 2018, de Instituto Cubano de la Música:  
<http://www.musicaconcierto.cult.cu/index.php/es/catalogo/guitarrista/148-eduardo-martin>
- Christoph Wolff, Walter Emery, Peter Wollny, Ulrich Leisinger, Stephen Roe. (2017). *Oxford music online*. Recuperado el 03 de 03 de 2018, de Grove music online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040023#S40023.3.7.23.10.1%20%C3%BAltima%20consulta%2020-11-17>
- Cortés, N. T. (2018). *Diccionario Biográfico de Almería*. Recuperado el 6 de 3 de 2018, de <http://www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=28>
- David Ledbetter Howard Ferguson. (30 de 05 de 2016). *Grove music online*. Recuperado el 09 de 04 de 2018, de Oxford music online: David Ledbetter and Howard Ferguson. "Prelude." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43302>
- Ecured. (01 de 03 de 2018). *ecured*. Obtenido de [https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia\\_cubana](https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana)
- Eidam, K. (2000). *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach*. S. XXI de España.
- El Arte de vivir el Flamenco. (2003). *El Arte de vivir el Flamenco*. Recuperado el 3 de 6 de 2018, de <http://www.elartedevivirelflamenco.com/guitarristas130.html>
- Espinosa, E. M. (2011). *Las suites para Laúd de Johann Sebastian Bach: Criterios adecuados para su transcripción a la guitarra moderna*. Cd. de México: UNAM.
- Fallows, D. (2016). *Oxford Music online*. Recuperado el 06 de 03 de 2018, de Grove Music online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00606>
- Fernández, E. (2003). *Ensayos sobre las obras para Laúd de J.S Bach*. Montevideo (Uruguay): ART.
- Field, C., Helm, E., & Drabkin, W. (18 de 03 de 2018). *Oxford Music online*. Obtenido de Grove Music online:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040048>

- files, m. (20 de 02 de 2018). *mffiles*. Recuperado el 16 de 03 de 2018, de <http://www.mfiles.co.uk/composers/johann-sebastian-bach-portrait2-sml.jpg>
- Fleming, W. (1981). *Arte, Música e Ideas*. México: Interamericana.
- Forkel, J. N. (1953). *Juan Sebastian Bach*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Gamboa, J. M. (2011). *Una historia del Flamenco*. España: Espasa.
- Grove Music Online. (2001). Recuperado el 09 de 03 de 2018, de Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010347?rskey=ss2DjF&result=1>
- Guitarra en Lengua Española. (2014). *fernandosor.es*. Recuperado el 6 de 3 de 2018, de <http://fernandosor.es/fernando-sor-participa-en-el-concierto-del-violinista-lafont-londres-21-de-junio-de-1815/>
- Hill, J. W. (2008). *La música barroca*. Madrid: Akal.
- Jaramillo, J. M. (2002). *La Musica Preflamenca*. Andalucía: Consejería de relaciones institucionales.
- Jitrik, N. (1997). *La estética del Romanticismo*. Recuperado el 11 de 12 de 2017, de Hispamérica: <http://www.jstor.org/stable/20539982>
- José L. Romanillos Marian Harris Winspear. (1995). *Antonio de Torres guitar maker-his life and work*. NY,USA: The Bold Strummer.
- Kapuscinski, C. (09 de 2014). *carlo kapuscinski blog*. Recuperado el 10 de 01 de 2018, de <https://carlokapuscinski.wordpress.com/2014/09/29/fernando-sor-su-vida-en-orden-cronologico-por-carlokapuscinski/>
- Kennedy, M. (2016). *Oxford Music online*. Recuperado el 17 de 03 de 2018, de Grove Music online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e4041>
- Koonce, F. (1989,2002). *The solo lute works* (second ed.). San Diego, California: KJOS COMPANY.
- Koonce, F. (2018). *Articulation, Texture and Voicing*. Recuperado el 11 de 03 de 2018, de <https://www.frankkoonce.com/articles/>
- Koonce, F. (17 de 03 de 2018). *Playing Bach on the Guitar*. Obtenido de <https://www.frankkoonce.com/articles/>
- Leahy, A. (2005). Bach's Prelude, Fuge and Allegro for lute (BWV 998): A Trinitarian Statement of Faith? *Journal of the society musicology in Ireland*.
- Lemarchand, S. (abril de 2016). *Tecla*. Obtenido de Copyright 2007 by Tecla Editions: <https://tecla.com/fernando-sor/new-light-on-sors-la-despedida-les-adieux-op-21/>
- Lord María, Snelson John. (2008). *Historia de la Música*. Baelona: H.F.Ullmann Publishing GmbH.
- Meredith Ellis Little and Suzanne G. Cusick. (2018). *Oxford Music online*. Obtenido de Grove Music online.

- Miranda, R. (1998). *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*. México: Ríos y Raíces.
- Nacional, F. (01 de 01 de 2017). *Fonoteca Nacional*. Recuperado el 10 de 04 de 2018, de Fonoteca Nacional.
- Nuñez, F. (12 de 01 de 2018). *flamencopolis*. Obtenido de <http://www.flamencopolis.com/archives/321>
- Ortiz, F. (1998?). *La Africanía de la Música Folklorica de Cuba*. Madrid, España: Música Mundana Maqueda.
- Ortíz, Miguel. (2017). *flamencoviejo*. Recuperado el 6 de 3 de 2018, de <https://www.flamencoviejo.com/solea.html>
- Otero, C. (1981). *Manuel M. Ponce y La Guitarra*.
- Parra, G. P. (2015). La influencia de la guitarra flamenca en la clásica. *Sinfonía Virtual*, 1-18.
- Petrucci, m. l. (2018). *imslp*. Recuperado el 12 de 01 de 2018, de Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 License: [http://imslp.org/wiki/Talk:Les\\_Adieux,\\_Op.21\\_\(Sor,\\_Fernando\)](http://imslp.org/wiki/Talk:Les_Adieux,_Op.21_(Sor,_Fernando))
- RAE. (2018). *Real Academia Española*. Recuperado el 6 de 3 de 2018, de <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=7C2hcqG#5mdZoBb>
- Rebecca Harris-Warrick, Noël Goodwin, John Percival. (01 de 2001). *Grove music online*. Recuperado el 18 de 03 de 2018, de Oxford music online: [http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46700?q=ballet&search=quick&pos=2&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46700?q=ballet&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit)
- Rioja, E. (2008). El guitarrista Julián Arcas y el Flamenco. 1-59.
- Rodriguez, G. (18 de 02 de 2018). *gabrielrodriguezguitar*. Obtenido de <http://www.gabrielrodriguezguitar.com/artiacuteculos-en-espantildeol/preludio-fuga-y-allegro>
- SACM, S. d. (2015). *SACM-Sociedad de Autores y Compositores de México*. Obtenido de [www.sacm.mx](http://www.sacm.mx): <http://www.sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08009>
- Selin, S. (2013). Recuperado el 18 de 02 de 2018, de <http://shannonselin.com/2015/10/napoleons-favourite-music/>
- Sor, C. C. (2018). *fernando sor*. Recuperado el 11 de 04 de 2018, de <http://www.fernandosor.it/index.php/home?expandable=0>
- Soto, R. D., & Alcaraz Iborra, M. (2009). *La Guitarra: Historia, organología y repertorio*. España: Club Universitario.
- Tecla editions. (2007). *Tecla*. Recuperado el 10 de 03 de 2018, de <https://tecla.com/new-light-on-sors-la-despedida-les-adioux-op-21/>
- Tureck, R. (1983). *Introducción a la interpretación de J.S. Bach*. (C. Bruno, Trad.) Madrid, España: Al puerto S.A.

UNESCO. (2016). *UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial*. Recuperado el 11 de 04 de 2018, de Patrimonio Cultural Inmaterial: <https://ich.unesco.org/es/RL/la-rumba-cubana-mezcla-festiva-de-baile-y-musica-y-todas-las-practicas-culturales-inherentes-01185>

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, S. A.

Zambrano, R. (2012). *Historia minima de la Música de Occidente*. México: El Colegio de México.



# Apéndice. Partituras

## Solea

(6ª en re.)

12

12

51

34

This page of musical notation is for guitar and consists of eight staves. The notation includes various chord diagrams and string indications:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Chord diagrams for G<sup>5</sup> 5<sup>4</sup> and G<sup>5</sup> 3<sup>4</sup> are shown above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development. A string indication "2<sup>a</sup> cuerda" is placed above the staff.
- Staff 3:** Shows further melodic movement. A circled "4" is placed below the staff, likely indicating a fret or a specific chord.
- Staff 4:** Contains several chord diagrams: G<sup>5</sup> 5<sup>4</sup>, G<sup>5</sup> 5<sup>4</sup>, G<sup>5</sup> 3<sup>4</sup>, G<sup>5</sup> 3<sup>4</sup>, and G<sup>5</sup> 1<sup>2</sup>.
- Staff 5:** Continues the melodic line with eighth-note patterns.
- Staff 6:** Features a chord diagram for G<sup>5</sup> 5<sup>4</sup> above the staff.
- Staff 7:** Shows a chord diagram for G<sup>5</sup> 3<sup>4</sup> above the staff.
- Staff 8:** Concludes the page with a chord diagram for G<sup>5</sup> 2<sup>4</sup> above the staff and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at the end.

This page of musical notation consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *C# 32*, *C# 52*, *C# 52*, *cresc.*, *C# 102*
- Staff 2: *C# 32*
- Staff 3: *C# 52*
- Staff 4: *C# 52*
- Staff 5: *2*
- Staff 6: *2*
- Staff 7: *2*
- Staff 8: *2*

The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests, and includes various articulation marks like slurs and accents.

C# 54.....

C# 54.....

C# 54..... C# 43

C# 24

C# 54

C# 24.....

7 5 12

*espressivo.*

This musical score consists of ten staves of music, likely for guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A measure number '6' is written above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic and harmonic development. It features a circled '2' above a measure, possibly indicating a second ending or a specific fingering.
- Staff 3:** Includes a measure number '12' below the staff. It shows a continuation of the piece with similar rhythmic patterns.
- Staff 4:** Features a measure number '12' below the staff, indicating a specific point in the music.
- Staff 5:** Contains a measure number '12' below the staff.
- Staff 6:** Shows a melodic line with a circled 'V' above it, possibly marking a breath mark or a specific articulation.
- Staff 7:** Features a measure number '12' below the staff.
- Staff 8:** Includes a measure number '12' below the staff.
- Staff 9:** Contains a measure number '12' below the staff.
- Staff 10:** Ends with a measure number '12' below the staff. It includes the instruction 'y cresc:' and the phrase 'piu mos -' (piu mosso).

Throughout the score, there are several instances of 'C: 34' and 'C: 10' written above the staves, which likely refer to specific measures or sections of the piece. The overall style is that of a classical guitar score, with a focus on melodic clarity and harmonic support.

# PRELUDE, FUGUE AND ALLEGRO

(BWV 998, Originally in Eb Major)

lited for Guitar by Frank Koonce

JOHANN SEBASTIAN BACH

Prelude

Musical score for guitar, measures 15-29. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8), accidentals (sharps, naturals, flats), and articulation marks (accents, slurs). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include  $\Pi_5$ ,  $\Pi_3$ , and  $IV_5$ . Measure numbers 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, and 29 are clearly marked. Some measures contain circled numbers (1, 2, 3, 4) and a 'b' with a dashed line. The score concludes with a double bar line at the end of measure 29.

Musical score for guitar, measures 31-46. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-4). Measure numbers 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, and 46 are indicated at the start of their respective lines. Roman numerals (II<sub>5</sub>, II<sub>4</sub>, V<sub>6</sub>, III<sub>3</sub>, IV<sub>3</sub>, II<sub>3</sub>) are placed above the staff to denote specific fret positions or chord shapes. Some notes are circled in red, and some are marked with a '3' in a circle, likely indicating triplets or specific rhythmic values. The score concludes with a double bar line at the end of measure 46.

WG100



## Fuga

③ = D

4

7

9

11

13

(8)

WG100



30

32

34

36

38

40

WG100

42  $IV_4$   $II_4$

44  $II$

46  $II_5$   $V_3$   $VII_4$

48

50  $II_2$   $II_5$   $IV_6$

52  $II_6$   $III$

WG100

54  $\Pi_4$

56  $\textcircled{3}$   $\textcircled{4}$   $\text{IV}_6$   $\text{I}_4$   $\text{VI}_5$

58  $\textcircled{3}$   $\textcircled{4}$   $\textcircled{3}$   $\text{VI}_6$   $\text{III}_6$   $\text{II}_6$   $\text{IV}_6$

60  $\text{IV}_4$   $\textcircled{4}$   $\text{II}_4$   $\text{II}_5$

62  $\text{II}_4$

63

WG100

64  $\Pi_3$

66  $\Pi_4$

68 (8)  $\Pi_4$

70  $\Pi_6$   $\Pi_3$

72  $\Pi_3$   $\Pi_4$

74  $\Pi_5$   $\Pi_6$   $\Pi_3$

76  $\Pi_4$

100

64  $\Pi_3$

66  $\Pi_4$

68  $\Pi_4$

70  $\Pi_6$   $\Pi_3$

72  $\Pi_3$   $\Pi_4$

$\Pi_3$   $\Pi_6$   $\Pi_3$

76  $\Pi_4$

$\text{♩} = 100$



Musical score for guitar, measures 78-90. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The music consists of a single melodic line with various fingering indications (1-4) and dynamic markings (p, f). Measure numbers 78, 80, 82, 84, 86, 88, and 90 are clearly marked at the beginning of their respective lines. Above the staff, there are several fingering diagrams labeled with Roman numerals and subscripts: II<sub>3</sub>, IV<sub>4</sub>, II<sub>4</sub>, II<sub>5</sub>, III<sub>3</sub>, II<sub>3</sub>, II<sub>4</sub>, II<sub>5</sub>, II<sub>3</sub>, II<sub>4</sub>, II<sub>3</sub>, and II<sub>4</sub>. Some measures contain circled numbers (2) and (3). A circled number (8) appears below the staff in measures 88 and 90. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

WG100



92

94

96

98

100

102

26-27. Original:

31. Alternative solution:

100-101. See mm. 26-27.

Allegro

Handwritten musical score for guitar, measures 1-30. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. It includes various guitar-specific notations such as fret numbers (0-4), accidentals, and dynamic markings. The piece is marked 'Allegro'. The score is divided into systems with measure numbers 1, 6, 11, 16, 21, and 27. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings include  $\Pi_4$ ,  $\Pi_5$ ,  $\Pi_3$ ,  $VI_6$ , and  $IV_5$ . There are also handwritten annotations like 'a', 'a mi', and circled numbers (7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30). A double bar line is present at the end of measure 30.

WG100



70 II<sub>4</sub>

75 II<sub>5</sub> - III<sub>5</sub>

80 II<sub>3</sub>

85 V<sub>6</sub> II<sub>3</sub>

91 II<sub>4</sub>

25-26. Alternative solution:

41-45. Alternative solution:

65-69. Alternative solution:

# LES ADIEUX

Par F. SOR.

And<sup>te</sup> Largo.

The musical score consists of ten staves of piano accompaniment. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo marking 'And<sup>te</sup> Largo.' is positioned to the left of the first staff. The score is characterized by dense, multi-measure rests and complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as 'F' (forte) and 'p' (piano) are indicated throughout. The piece concludes with a final chord marked 'F#'. The notation includes various ornaments and articulation marks, such as slurs and accents, to guide the performer.





This page of musical notation consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and the word "Fin".

Dynamic markings and other annotations include:

- Staff 1: *F*
- Staff 2: *FP* (three instances)
- Staff 3: *p* (at the start), *cres* (at the end)
- Staff 4: *F* (at the start), *p* (at the end)
- Staff 5: *F* (at the end)
- Staff 6: *p* (at the start), *F* (at the end)
- Staff 7: *p* (at the start), *F* (at the end)
- Staff 8: *p* (at the start), *F* (at the end)
- Staff 9: *p* (at the start), *F* (at the end)
- Staff 10: *p* (at the start), *F* (at the end), *Fin* (at the end)

# 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 two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The tempo and mood are indicated as 'Allegro non troppo, piacevole'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'cresc.' marking is present in the first staff, and an 'espress.' marking is present in the sixth staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The overall texture is light and melodic.



The image displays a page of musical notation, likely a score for a multi-instrument ensemble or a complex vocal piece. It consists of ten staves of music, arranged vertically. The notation is dense and includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The key signature is complex, featuring multiple sharps and naturals, and the time signature is also intricate. The music appears to be in a classical or contemporary style, with a focus on intricate rhythmic patterns and melodic lines. The notation is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

## BALLET

The musical score consists of eight staves of music, all in treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The first six staves feature a melodic line with a steady eighth-note accompaniment. The seventh and eighth staves show a more complex rhythmic texture with frequent sixteenth-note runs and chords. The overall style is light and dance-like, typical of a ballet score.

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is arranged in eight horizontal staves, each containing a series of notes and rests. The music is written in a treble clef and appears to be in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a classical or contemporary musical score. The page is numbered 189 in the bottom right corner.

# COURANTE

The image displays a musical score for a piece titled "COURANTE". The score is arranged in eight horizontal staves, each containing musical notation. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, typical of a Courante. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

This page of musical notation consists of eight staves, each representing a different instrument in a string quartet. The notation is written in a standard musical format, including treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or fours. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with some passages marked with accents. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord and a double bar line.

# De la rumba son

A Gerard Vèrba

Moderato (♩ = 100)

Eduardo Martín

Tempo giusto e molto ritmico

1 *mf* *mp* *mf* *mp*

5 *poco cresc.*

8 *mf* *mp* *mf* *mp*

12 *cresc.* *f* *meno*

16 *f* *f*

103 - De la rumba son, E. Martín

20

*cresc.*

23

BII

1

3

26

2

4

BII

1

29

3

1

*cresc.*

*meno*

32

BII

*p*

4

2

35

2

0

*cresc. poco a poco*

38

41

44

BII

47

50

BIV

53



56

*f*

*cresc.*

59

*mp*

*cresc.*

62

*mf*

*f*

65

*mp sub.*

*poco cresc.*

*f*

68

*mp*

*poco*

71

*f*

*mp*



92 *p* *cresc.*

95 *mf* *p sub.* BII BIV

98

101 *cresc. poco a poco*

104 *mf* *cresc.* BII

107 *f* *mf* *poco cresc.* BII BIV

108 - De la rumba son, E. Martín

110 *intenso*  $\text{♩}||$

Musical notation for measure 110, featuring a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and triplets. The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.

113 *mp* *poco*

Musical notation for measure 113, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody is primarily eighth notes with fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.

116 *meno* *poco cresc.*

Musical notation for measure 116, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and fingerings (2, 3, 4, 5, 6). The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.

119 *mf* *mp*

Musical notation for measure 119, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.

122 *poco cresc.* *mf* *cresc*

Musical notation for measure 122, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.

125 *p* *cresc*

Musical notation for measure 125, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4). The bass line includes a triplet of eighth notes. The measure ends with a repeat sign.



146

*cresc.*

149

*p sub.* *cresc. poco a poco*

152

*p sub.*

155

*cresc. poco a poco* *mp*

158

*mf* *f*

161

*mf* *f*

164

167

*intenso* *mp*

170

173

176

179

*p sub.* *cresc.*

182

185

188

191

194

197

113 - De la rumba son, E. Martín



200 *BII* *mf*

203 *mp* *cresc.* *mf*

206 *mf*

209 *BII* *mf*

212 *BII* *mp*

215 *BII* *cresc.* *mf*

218

221

224

227

230

233

115 - De la rumba son, E. Martín

236

*meno* *p* *cresc. poco a poco*

239

242

245

248

*f* *mp* *f* *mp*

251

*f* *mp*

116 - De la rumba son, E. Martín

236

*meno* *p* *cresc. poco a poco*

239

242

245

248

*f* *mp* *f* *mp*

251

*f* *mp*

116 - De la rumba son, E. Martín

254

*f* *mp* *f* *mp*

257

*cresc* *f* *mp*

260

*p* *cresc. poco a poco* *mp*

263

*mp*

266

*un poco meno mosso* *mf*

269

*pesante* *f* *sfz*

Duración aproximada 5' 40"