



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

“Notas al programa”

**Asesor:
Aurelio León Ptacnik**

Opción de Tesis

Para obtener el Título de :

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA
- GUITARRA -**

Presenta:

DANIEL CAMERO ESPINOZA

México, D.F. Octubre de 2002



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Unidad General de Bibliotecas de la
Andir en formato electrónico e impreso el
de mi trabajo receptional.

El: Daniel Sotino

Camilo Escobar

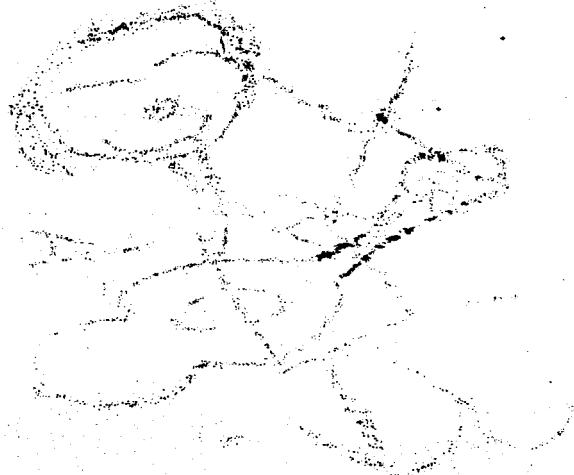
MA: 6 Noviembre / 2002

FIRMA: [Signature]

HERMANDAD

**Soy hombre: duro poco
y es enorme la noche.
Pero miro hacia arriba:
las estrellas escriben.
Sin entender comprendo:
también soy escritura
y en este mismo instante
alguien me deletrea.**

Octavio Paz



Luis Camero

Cuando mi sobrina Karen Camero tenía 5 años dibujó a su "Tío Dany" tocando la guitarra.

DEDICATORIA:

A la memoria de:

Doña Margarita (Cheta) Redeto (1915 – 2002)

Don Jesús (Chuy) Espinoza (1922 – 1993)

Don Justino Camero Pinos (¿1907? – 1944)

Mis abuelos Consagrados

Viejos sabios que siempre ganaban batallas

" Que bonito es lo bonito "

" Lastima, era barón "

" Vaya mucho a la chingada nube blanca nacarada "

A Doña Mercedes Sarmiento

Quien nos sigue mostrando las enseñanzas de la vida

A Doña Silvia Espinoza y Don Tino Camero

Creadores de la estirpe nueva y eterna

"Un día pasó un burro volando y un ciego lo estaba viendo"

A mis hermanos

Compañeros guerrilleros

"Los Pepes"

A mis sobrinos, primos y tíos

El pelotón chiflado

Al mar y todos los paisajes de Sinaloa

Recuerdo que de niño me gustaba sentarme a escuchar su naturaleza

**Pero muy especialmente a mi esposa Gabriela por su comprensión
y por hacerme feliz**

Mariposa experta de su vanidad

Sin olvidar por supuesto a un bebe que viene en camino

Y los que vengan después

AGRADECIMIENTOS

A Fernando Cruz
Por ser mi amigo y maestro
" La única queja..... jajaja "

Al maestro Aurelio León
Por ser mi maestro y por sus consejos para este trabajo

Al maestro Néstor Castañeda
Quien me hizo ver a la música como música

A la memoria de Don Jorge Retana
Quien siempre me mostró de la fonoteca la música que quise escuchar

A todos los maestros y alumnos de la academia de música antigua

A todos mis compañeros de escuela
Que falso soy

Al maestro Hopkinson Smith
Quien me enseñó que tocar es cantar

Al Luthier y amigo Agustín Enríquez
Por construir mis instrumentos antiguos
" Sí pues, lo que pasa..... "

Al Luthier Abel García
Por construir mi guitarra de concierto

A Heriberto Soberanes
Por ser mi maestro en los inicios de mis estudios
" Pero la guitarra no nomás..... "

A Manuel Tanamachi y A Pavel Meza
Compañeros de origen

A mi guitarra "Julia Cristina"
Y a todos mis instrumentos, libros y discos

ÍNDICE

1. Introducción	01
2. Programa de Concierto	02
3. Los Orígenes de la Guitarra	03
4. La Guitarra Barroca	06
• Su Sistema de Escritura Musical	08
• Afinaciones	10
• Códice Saldívar IV	11
• La Folia	14
5. Johann Sebastian Bach	30
• La Suite Barroca	31
• Suite BWV 1006*	33
6. El Siglo XVIII	58
7. El Siglo XIX	62
8. Fernando Sor (José Fernando Macario Sor)	65
• Variaciones Op. 9 sobre un Tema del Aria <i>"O Cara Armonia"</i> de la Ópera <i>"La Flauta Mágica"</i>	67
9. Leo Brouwer (Juan Nelo Leovigildo Brouwer)	73
• El Decamerón Negro	75
10. Manuel María Ponce Cuéllar	89
• Concierto del Sur	91
11. Bibliografía	99

INTRODUCCIÓN

En el siguiente trabajo hablo sobre el repertorio correspondiente a mi examen de titulación como Licenciado Instrumentista en Guitarra Clásica en la Escuela de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es por ello que he incluido obras que considero muy importante dentro de la guitarra clásica, ya que representan a cada uno de los estilos correspondientes a su época.

Durante el transcurso de mis estudios profesionales de música he trabajado con diversos ensambles de música antigua, los cuales han dejado en mí la inquietud de explorar los instrumentos antecesores de la guitarra actual. Me refiero a la Guitarra Barroca y la guitarra Clásico-Romántica. *(Solo por mencionar los instrumentos que utilizaré en mi examen de titulación)* que he adquirido gracias a la construcción del Luthier y mi amigo Agustín Enriquez, teniendo así una formación más amplia sobre el conocimiento de la guitarra, ya que me permite "re-conocer" el mismo repertorio que se interpreta en un instrumento contemporáneo pero con las sonoridades correspondientes a su época. Es por ésto que he querido comentar el origen y la historia de estos dos instrumentos.

Es el caso de las Follas Ytalianas del Códice Saldivar IV ó de Santiago de Murcia que se interpretará con una réplica de Guitarra Barroca. Lo cual nos permitirá apreciar la manera en que esta obra fué concebida, explotando los recursos y sonoridades de este instrumento.

La Suite BWV 1006a de Johann Sebastian Bach, originalmente fué escrita para el instrumento del Laud, y actualmente es posible tocarse en la guitarra de seis cuerdas gracias a las adaptaciones hechas por diversos investigadores y guitarristas. Por lo tanto la considero una obra para la guitarra que representa muy claramente el estilo barroco.

Las Variaciones Op. 9 sobre un tema del aria "O Cara Armonia" de la ópera "La Flauta Mágica", la interpretaré con una réplica de guitarra Clásico-Romántica, aunque este instrumento a simple vista pareciera ser muy similar a la guitarra contemporánea, debido a el número de cuerdas y la afinación de las mismas, es un instrumento que por sus dimensiones y largo de su tiro, permite al guitarrista entender los pasajes a velocidad tal como los concebían los compositores y guitarristas de la época por solo mencionar tan solo un ejemplo.

El Decamerón Negro, es una obra que muchos guitarristas interpretan en sus conciertos, por lo cual se podría considerar una obra muy recurrente dentro del repertorio de la guitarra, no por eso dejando de ser una obra que propone un lenguaje estético importante dentro del repertorio de mi instrumento, ya que dentro de toda la técnica y recursos de composición nos narra una historia de guerra y amor.

El Concierto del Sur, es considerado uno de los mas importantes conciertos escritos para la guitarra y orquesta, y representa tal vez la obra para guitarra más importante del maestro Manuel M. Ponce.

Programa para obtener el Título de:
Licenciado Instrumentista
- Guitarra -

FOLIAS ITALIANAS *
en Modo Dórico

Santiago de Murcia
(ca.1682 - ¿?)

SUITE BWV 1006*
en MI Mayor

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

*Preludio
Loure
Gavotte en Rondeau
Minuett I, Minuett II
Bourrée
Gigue*

VARIACIONES OP. 9 **
*Sobre un tema del aria "O Cara Armonia"
de la ópera "La Flauta Mágica"*
en MI Mayor

Fernando Sor
(1778 - 1839)

EL DECAMERÓN NEGRO

Leo Brouwer
(1939)

*El Arpa del Guerrero
La Huida de los Amantes por el Valle de los Ecos
Balada de la Doncella Enamorada*

CONCIERTO DEL SUR ***

Manuel M. Ponce
(1882 - 1948)

*Allegro
Andante
Allegro moderato e Festivo*

DANIEL CAMERO ESPINOZA
Guitarra

* Esta obra se interpretará con una réplica de Guitarra Barroca

** Esta obra se interpretará con una réplica de Guitarra Clásico - Romántica

*** La parte orquestal con Reducción a Piano. * Al Piano Virginia Covarrubias *

LOS ORÍGENES DE LA GUITARRA¹

El origen de la guitarra es un tema que todavía no ha sido descubierto por completo, ya que los datos históricos no nos muestran con absoluta certeza cuándo se produce el nacimiento de la guitarra, así como de qué instrumentos deriva o quienes fueron sus creadores. De lo que sí se tiene conocimiento, es que los primeros modelos de la guitarra como la conocemos datan desde el siglo XV.

Para poder entender un poco el origen de la guitarra, será necesario remontarse a las antiguas civilizaciones de Oriente Medio como la de los egipcios, hebreos, hititas, asirios, caldeos, sumerios, babilonios, etc, siglos antes al nacimiento de Cristo, ya que muchos de los instrumentos utilizados por estas civilizaciones pudieran considerarse antecesores de la guitarra, debido a que estaban contruidos con palos, cuerdas de tripa y caparazones de animales, que posteriormente adoptaron los griegos, los árabes y los romanos. Siendo estos los que lo introducirían a los países de Europa durante la Edad Media.

Uno de los instrumentos que surgieron durante el periodo medieval en Europa es la guitarra española, ya que muchos investigadores sitúan su nacimiento en el siglo XIV en los reinos de la Península Ibérica. Teniendo hasta ahora dos teorías de su llegada a la misma.

1. Su llegada a la Península Ibérica fue por el norte de África, traída por las culturas musulmanas y árabes.
2. Su llegada a la Península Ibérica fue por el centro de Europa y proviene de las formas musicales grecolatinas y cristianas.

La primera teoría ve como antepasado de la guitarra al laúd, que fue llevado a la Península Ibérica por los árabes en el siglo VIII d.c , éste alcanzó su mayor desarrollo en las culturas egipcias y persa, siendo los árabes los que lo definieron como " al-ud ", y estando ya establecido en la Península surgen otros instrumentos derivados de éste, como la guitarra morisca y la mandola.

¹ Las teorías sobre el origen de la guitarra que se exponen en este texto son tema abierto a discusión, ya que diversas fuentes hablan sobre otras teorías respecto a este tema.



Instrumento egipcio entre 1770 a 1200 a.c



Dibujo de laúd primitivo

La segunda teoría ve como antecesor de la guitarra a un instrumento llamado Kitharah, el cual es común en los pueblos de Oriente Medio y que fue llevado a Europa por los griegos que llegaron a la Península Ibérica, que a su vez los romanos lo llamaron con el nombre latino de cítara. A pesar de que el modelo primitivo de Kitharah es más parecido a la Lira que a la guitarra, los investigadores defensores de esta teoría aseguran que en la época romana se difundió un nuevo modelo de cítara con caja de resonancia y mástil, denominado Fídula, y que sería el que derivó en los reinos hispánicos cristianos de la Edad

Media en otros instrumentos como la Cítola, la guitarra Latina o la vihuela, a los que se considera precedentes directos de la guitarra española.



Dibujo de Kitharah primitivo

Hasta el momento no existen datos definitivos que den validez a una u otra teoría pero hay que tener en cuenta que durante el período medieval en que se formó la guitarra, los reinos cristianos y musulmanes se disputaron el territorio de la Península Ibérica, y que esa larga y obligada convivencia provocó un sincretismo en las culturas de ambos pueblos, siendo lógico pensar que la guitarra, más que un instrumento musical de raíces únicamente europeas o árabes, debe ser considerado como un instrumento que nació como consecuencia del contacto, intercambio y mutua influencia de las culturas hispano-cristianas, e hispano-musulmanas en una tierra que contaba de antemano con una rica tradición ancestral sembrada por civilizaciones como la Fenicia, la Griega, la Ibérica, la Celta, la Romana, la Visigoda o la Judía.

Por lo tanto asignar la paternidad de este instrumento a uno u otro pueblo o cultura no sería exacto, porque si bien es cierto que el desarrollo físico de la guitarra parece apuntar hacia la guitarra latina y la vihuela, utilizadas en los reinos cristianos, no es menos cierto que la cultura hispano-musulmana ejerció un peso importante en la conformación de la misma.

La Guitarra Barroca ²

Durante el siglo XVII, la guitarra tuvo su mayor auge como acompañante de danzas cortesanas y canciones, convirtiéndose en un instrumento común en los círculos musicales de Europa. Aunque fue en un principio rechazada por los músicos cultos, dado que consideraban a la técnica del rasgueo como pobre y limitada. Aunque fue su propia popularidad la que contribuyó a despertar el interés por el estudio y aprendizaje de este instrumento, de manera que poco a poco se fueron desarrollando nuevas posibilidades técnicas y artísticas. Un hecho fundamental para que la guitarra progresara musicalmente fue la incorporación al instrumento de una quinta orden en el siglo XVI, lo que le otorgó mayores posibilidades artísticas. Durante mucho tiempo se atribuyó la implantación de ésta al escritor español Vicente Espinel, amigo íntimo de Miguel de Cervantes y gran aficionado al instrumento.³

Se suele dar como referencia histórica al tratado "*Guitarra Española de Cinco Órdenes, la qual enseña templar y tañer rasgado.....*", como el primero de este instrumento publicado en 1596, por el médico y músico catalán Joan Carles y Amat (Monistrol de Monserrat 1572-1642). La obra de Amat, es un texto práctico y sencillo en el que se explican las posiciones de los acordes básicos para el rasgueo, fue la primera en divulgar la técnica de la guitarra española de cinco órdenes, y posteriormente se publicarán más a lo largo del siglo XVII, en donde no solamente se tratará la técnica del rasgueo, sino también la del punteado o la combinación de ambas, definiendo a ésta como la técnica de estilo mixto.

Algunos de los primero músico en escribir para la guitarra española, fueron los españoles Luis de Brizeño, Lucas Ruiz de Ribayaz y Francisco Guerau, con su publicación titulada *Poema Harmonico*, los italianos Girolamo Montesardo (primero en utilizar la tablatura en sus publicaciones) y Paolo Foscari, así como la del portugués Doizi de Velasco. Aunque sus composiciones en un principio se influenciaban mucho de las danzas populares, y gracias a la tradición heredada de la vihuela se favorecería a la creación de obras de mayor complejidad artística, así también se adoptó el sistema de la tablatura por cifra, pero añadiendo letras para señalar los acordes rasgueados.

A la guitarra se le puede considerar como parte de los ambientes cultos, a partir de la publicación en 1674 del libro "*Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*"⁴, escrito por el guitarrista y compositor español Gaspar Sanz (Calanda, Teruel 1640 - Madrid 1710), siendo quizá la obra publicada para guitarra mas importante del Período

² También conocida como *Guitarra Española*

³ Gaspar Sanz en su "*Instrucción de música.....*" sugiere en la página XXVI una interesante bibliografía sobre este tema.

⁴ Según se comenta en el prólogo de la edición número 697 de la Institución "*Fernando el Católico*", correspondiente al facsímil "*Instrucción de música.....*".

Barroco. Contiene una gran variedad de danzas populares, y donde es de llamar la atención un par de líneas donde Sanz escribe: *ni es perfecta, ni imperfecta (la Guitarra), sino como tu la hizieres, pues la falta, é perfección está en quien la tañe, y no en ella*⁵. Comentario que nos hace suponer lo que en defensa del instrumento por razones ya mencionadas, y que cambió la forma de pensar respecto a la guitarra.

Aunque en España existían en la época grandes artistas y estudiosos del instrumento, la mayor actividad guitarrística en el siglo XVII tuvo lugar en otros países como Francia y sobre todo Italia, que se había convertido en el centro musical europeo desde el Renacimiento. No en vano, los más importantes guitarristas españoles de la época se formaron en Italia. A diferencia de España, donde la guitarra fue relegada en principio al uso popular y oscurecida por la técnica de la vihuela, en Francia e Italia el instrumento ya fue utilizado por músicos cortesanos desde principios del siglo XVI, y se publicaron en estos países las primeras obras para guitarra de cuatro y cinco órdenes con cierta presencia del punteado. Y con el auge de la guitarra en el siglo XVII, los músicos franceses e italianos siguieron contribuyendo al progreso artístico del instrumento, aunque en la mayoría de los casos con la referencia de las innovaciones y los conocimientos que llegaban desde España, y aplicando al desarrollo del estilo punteado la obra de los vihuelistas. Es de sobra conocido, por ejemplo, que la guitarra fue el instrumento favorito del rey francés Luis XIV y que intérpretes como Jean-Baptiste Lully y Robert de Visée (1650-1725) alcanzaron una enorme reputación social en la música del país. Y en Italia, donde la guitarra española convivía con la chitarra battente, el número de guitarristas y aficionados al instrumento fue extraordinario en la época, con figuras de la talla de Giovanni Granatta, Ludovico Roncalli y sobre todo Francesco Corbetta (1615-1685), maestro del citado Robert de Visée y considerado por el propio Gaspar Sanz como *"el mejor de todos los guitarristas"*.

Debido a la aceptación de la guitarra en los ámbitos cortesanos, fue que su decoración cambió de manera recargada, utilizando decoraciones hasta de filigranas de oro y adornos de nácar o marfil, así como que la boca se cubriera con un rosetón minuciosamente labrado. Imitando a la vihuela renacentista o las guitarras Rizzio y battente. Es por esta razón que muchos violeros tan importantes de la época como el francés Alexander Vodoam, los alemanes Joachim Tielke y Jacobus Stadler, y hasta el propio Antonio Stradivarius construyeron guitarras españolas.



Guitarra Barroca Stradivarius (Cremonen: 1700)⁷

⁵ "Instrucción de música...", Prologo al Deseo de Tañer. Pag. LX, [fol. 5 v.]

⁶ <http://usuarios.lycos.es/luthieriasinsecretos/fotos.htm>

⁷ Así aparece en la parte posterior de la cabeza del instrumento, es de suponerse que la inscripción es del propio Antonio Stradivarius

De cualquier forma, a pesar de su creciente difusión en los ambientes aristocráticos europeos, la guitarra no será aceptada de momento en la música de cámara y concierto, y mucho menos en la religiosa, por considerarla los músicos académicos de la época como un mero acompañante de danzas cortesanas sin categoría para la música polifónica. La invasión musical italiana imponía cada vez con mayor fuerza sus formas orquestales entre la aristocracia europea, con el predominio instrumental del clave (precedente del piano) y los violines, y la guitarra quedó relegada a su intrascendente papel en fiestas y veladas cortesanas y burguesas, o en el caso español, a su participación en obras teatrales como la zarzuela, el sainete, la tonadilla y algunas obras religiosas abiertas al pueblo como eran los autos sacramentales.

Durante el siglo XVIII se va originando un declive lento de la guitarra barroca. Ya en 1700 se publica muy poca música para guitarra, si comparamos con el siglo XVII. Hacia 1780 se empezaron a publicar tratados para guitarra de cinco o seis órdenes. De aquí en adelante la guitarra y su música tendrán cambios radicales. Nuevamente los cambios estéticos y sociales sugieren otro tipo de instrumento.

SU SISTEMA DE ESCRITURA MUSICAL.

El sistema de escritura musical utilizado por los vihuelistas, laudistas y guitarristas durante el Renacimiento y el Barroco es conocido con el nombre de tablatura.

La tablatura es un método de representar la música por medio de diagramas que muestran al intérprete dónde poner los dedos, en lugar de señalar el sonido y el ritmo que se producen, como ocurre en la notación musical actual.

La tablatura tenía tres variedades principales: la francesa, la italiana y la española. La francesa, utilizada entre 1500 y 1800 fue considerada la más práctica y de mayor repertorio. Consistía en seis líneas horizontales, que representaban los órdenes (o grupos de cuerdas) en las que se escribían letras de la *b* a la *k* para indicar en qué traste había que pulsar. La letra *a*, se reservaba para indicar que la cuerda se tocaba al aire, es decir, sin pulsarla con ningún dedo de la mano izquierda. La duración relativa de las notas se indicaba por medio de figuras que se colocaban encima del diagrama. La línea inferior representaba la cuerda más grave, y las demás líneas representaban a las demás cuerdas en orden creciente de altura musical.

Las tablaturas italiana y española se utilizaron entre 1500 y 1650⁸, aunque se han encontrado manuscritos fechados con posterioridad, como el célebre de Santiago de Murcia, fechado en 1732, y se diferenciaban de la francesa en que eran cinco las líneas que representaban a las cuerdas del instrumento, y además la cuerda más grave era la de arriba,

⁸ "Instrucción de música...". *Alfabeto Italiano*. Pag. XXVII

y las demás eran progresivamente más agudas hacia abajo. En lugar de letras, se utilizaban números. De ahí viene el nombre de *por cifra*, por el que se conoce la tablatura en España.

A continuación podemos ver una tabla de la forma de la tablatura francesa.



Tablatura Francesa.

A continuación podemos ver la tablatura española de cinco líneas utilizada por Gaspar Sanz

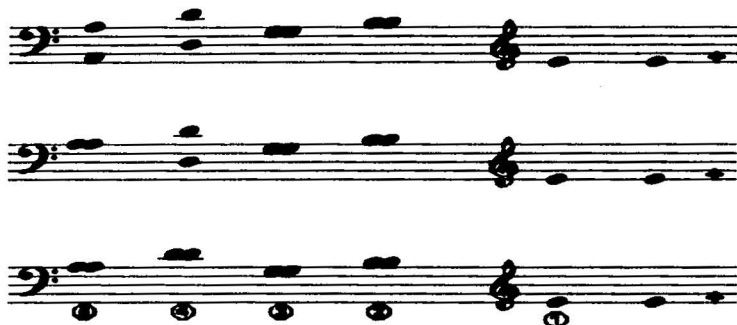
10

⁹ www.filomusica.com

¹⁰ "Instrucción de Música....", pag. LXXXVI

Afinaciones

En el siglo XVII se establecieron las siguientes tres variedades de afinación, donde la única variación se da en la octavación de los órdenes cuatro y quinto, que en algunos casos se daban al unísono.



La indicación \sharp nos dice que la primer Orden podía ser doble o sencilla.

El maestro Eloy Cruz dice que: *Muchos guitarristas-compositores señalan la afinación A usar en sus obras. Por ejemplo: Joan Carles Amat, Girolamo Montesardo, Benedetto Sanseverino, Nicolao Doizi de Velazco y Lucas Ruiz de Ribayaz señalan el uso de la afinación A. Francesco Corbetta y Robert de Visée, prefieren la B. Luis de Briceño, y Gaspar Sanz, mencionan la C. Durante el siglo XVII se hizo común la afinación A. Sin embargo, también buena cantidad de autores que no señalan ninguna afinación a usar en sus obras.*¹¹

¹¹ La Casa de los Once Muertos. Autor: Eloy Cruz Ed. ENM Pag. 83.

CÓDICE SALDÍVAR IV

El Códice Saldívar IV, o también conocido como Códice de Guanajuato, fue adquirido por el Doctor Gabriel Saldívar en una tienda de antigüedades en la ciudad de León, Guanajuato, México. El documento manuscrito es un cuaderno de forma apaisada con pastas de piel roja, con fierros dorados y cierres de latón. Está escrito en hojas de cuarto de pliego y foliadas del 1 al 94, pero hay 15 folios más en blanco. Al principio, tiene una guarda en papel manila, y se aprecia claramente que una hoja antes de ésta ha sido arrancada; tal vez en la hoja ausente estaba el nombre del autor. La música está escrita en tablatura para guitarra y contiene un total de 68 obras, muchas de ellas bailes y danzas de los siglos XVII y XVIII.

Estudios posteriores han demostrado que el Códice Saldívar IV es la probable primera parte de un libro de Santiago de Murcia (ca. 1682 - ¿?), titulado "*Resumen de Acompañar la parte con la Guitarra*", editado en 1714. Donde él mismo se describe como maestro de guitarra de la Reina María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), primera esposa de Felipe V¹². Esta obra y el manuscrito guanajuatense incluyen una tabla de acordes común a ambas. La segunda parte sería otro libro de Murcia conservado en el museo British Museum de Londres¹³ titulado "*Pasacalle por todos los tonos naturales y accidentales*", editado en 1732, el cual contiene algunas de las mismas piezas del Códice Saldívar IV.

¹² "*Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*". Portada.

¹³ *Origen e Historia de la Guitarra de Cedar Vigliani*. Pág. 64.

El manuscrito guanajuatense incluye Jácaras, Marionas, Gallardas, Españoletas, Villanos, El Caballero, Canarios, Baylad Caracoles, Los Imposibles, La Jotta, Fandango, Tarantelas, Folias Españolas, Las Bacas, El Amor, Jácaras Francesas, Marizapalos, Las Sombras, Jácaras de la Costa, Gaitas, Cumbees, Zarambeques o Muecas, El Paloteado, Folias Gallegas, Zangarileja, Chamberga, Passacalles para comenzar las Seguidillas, Manchegas, Gran Duque, Marsellas, Folias Ytalianas, Al Verde Retamar, Las Penas, Sarao o Bailete de el Retiro, La Amable, Fustamberg, Payssanos, Allemanda, entre otros.

El maestro Antonio Corona dice que: *Este Códice tiene un probable origen aristocrático, ya que la reina María Luisa tuvo su educación en un ambiente francés, y este hecho pudo influenciar a Murcia para que tomara modelos franceses para su música. De hecho, Santiago de Murcia es el primer guitarrista español conocido que no se restringe al repertorio español, incluyendo en sus libros obras y adaptaciones de piezas de compositores tales como Robert de Visée, Francisco Corbetta, François Campion,¹⁵ entre otros.*

Robert Stevenson sugiere que Santiago de Murcia pudo haberse trasladado a México luego de perder su empleo en la corte después la muerte de la reina María Luisa en 1714, ya que el rey Felipe V se casa en segundas nupcias con Elizabetha Farnese de Parma (1692-1766), quien no favorecía más que a los músicos italianos. Pero también existe la posibilidad de que el ejemplar mexicano sea una copia traída a la Nueva España en tiempo de la segunda esposa de Felipe V por algún amante no sólo de la guitarra, sino de la música bailable. Lo que si es cierto, es que la música del Códice Saldívar IV ofrece una clara visión de la cultura de la época y de los gustos imperantes en la España que transitó del régimen de los Salzburgo al de los Borbones.

Se sabe muy poco de la vida de Santiago de Murcia, pero gracias a la labor de investigación de Graig Russell, contamos con una pequeña biografía. Quizá nació hacia 1682, siendo hijo de Gabriel de Murcia (sobrino del compositor Juan Hidalgo), real constructor de instrumentos y de Juana de León. Habría sido discípulo de Francisco Guerau entre 1690 y 1700. En 1702 habría acompañado a Nápoles a Felipe V donde conocería a Arcangelo Corelli y Alessandro Scarlatti. Desde 1704 trabajó como maestro de guitarra de la reina María Luisa Gabriela de Saboya hasta la muerte de ésta en 1714. Ese año pasó al servicio de Giacomo Francesco Andriani, enviado extraordinario por los cantones católicos y Caballero de la Orden de Santiago.

Hacia 1720 podría haber venido a México tal vez para conocer las danzas exóticas del Nuevo Mundo, como las Zarabandas, Chaconas, Cumbees, Zarambeques; o siguiendo a su protector Joseph Álvarez de Saavedra quien murió en Puebla en 1737¹⁶. Lo que no se sabe es el lugar y fecha de muerte de Santiago de Murcia.

Muchas de las danzas y bailes incluidos en el Códice Saldívar IV o Códice de Murcia, son de origen europeo. Una hipótesis se ha hecho cada vez más apreciada: muchos

¹⁵ "La Guitarra en el México Barroco" (disco), Antonio Corona, notas al programa.

¹⁶ Según comenta Aurelio Tello en un programa de Radio Hamado "Ecos de un Pasado Sonoro".
- Desconozco el Número de programa -.

de los géneros populares de nuestro continente, las Zambas Argentinas o los Sonos Jarochos podrían tener sus orígenes en música como la de Santiago de Murcia.

LA FOLIA

Originariamente, la folia era un baile nacido en los ambientes populares de la Castilla de fines del siglo XVI. Los tratadistas de la época tejos de hablar de dicho baile con indiferencia, dada su naturaleza popular, trataron de definirlo en la forma y el fondo. De este modo, Covarrubias en su Diccionario "*Tesoro de la lengua castellana*", publicado en 1611, habla de la folia señalando que:

"Es una çierta dança portuguesa, de mucho ruido porque ultra de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos"

Se caracterizaba básicamente por su compás ternario de fácil acompañamiento instrumental. Algunas investigaciones sobre esta danza de origen popular, indican una posible relación con primitivos bailes relacionados con la fertilidad y se adaptaría a las músicas danzadas propias de los ambientes cortesanos, adquiriendo un carácter netamente distinto al de los ambientes que la habían visto nacer. Ahí radica parte de la clave para entender la significación de la folia como tema musical extendido por toda Europa. La fácil melodía y las posibilidades que ofrecía para la improvisación fueron cualidades que no pasaron desapercibidas entre los músicos instrumentistas del Barroco.

Hay un antes y un después en la trayectoria histórica de los reinos hispanos. Los especialistas del tema hablan de una folia con anterioridad a 1672 y otra posterior a esta fecha. Indudablemente, la folia conocida antes de mediar el siglo XVII debía gozar de un carácter festivo inusitado, es decir, aunque interpretada en instrumentos de cuerdas (arpas, guitarras, violas y violines) y recogida en repertorios cercanos a la música cortesana, seguía ostentando tintes populares.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la folia adquiere una naturaleza distinta. Más refinada en cuanto a la forma, adopta nuevas progresiones armónicas que la convierten en un tema musical recurrente y conocido en la práctica musical de Europa y de corte similar a las formas que presentan Chaconas, Pasacalles y Zarabandas. Parece que las hipótesis que sugieren una evolución de este baile se confirman en algunos repertorios y diccionarios antiguos. Concretamente, en el Diccionario de Autoridades de 1792 (Pág. 733), se intenta dejar claro la existencia de dos tipos de folia. La original, de origen portugués, popular, tumultuoso y desenfadado y una folia posterior que es un "*tañido y mudanza de nuestro baile español, que suele bailar uno solo con castañuelas*".

El término "Folia de España" también es producto de la evolución de esta popular danza hispana. Mientras que en territorios peninsulares era conocida sencillamente como la

folia y hacía referencia directa a un baile además de ser un aire instrumental sobre el que se componían diferencias y glosas. En países vecinos como Italia y Francia, principalmente, se adoptaba la terminación –de España, cuestión por otro lado evidente si se quería diferenciar de otros bailes de corte similar conocidos y de gran popularidad, ahora también incorporados a los repertorios cortesanos.

En cualquiera de los casos, pronto fue un tema musical al que los compositores más significativos de la época prestaron especial atención generando numerosas “variaciones” instrumentales para todo tipo de instrumentos. Dentro de cada apartado instrumental quizá haya que destacar las compuestas para violín de Corelli, las de flauta de pico de Paolo Bellinzani, y las de viola de gamba de Marin Marais.

Si bien como se ha comentado, la folia es un de los bailes mas antiguos y sus primeras manifestaciones datan del siglo XV teniendo un carácter alegre y festivo; Richard Hudson ha demostrado que en Francia e Italia sufrió una transformación, convirtiéndose en una danza lenta y dignificada. Las Folias Ytalianas de Murcia pertenecen al segundo tipo, nuevo y digno, recordando a las elegantes variaciones de Corelli o Lully.¹⁷ Está conformada de un tema en modo Dórico y trece variaciones¹⁸, utilizando diversos recursos en las mismas como pequeñas escalas dirigidas a las bases armónicas en diferentes registros, mismas que dan a la obra un sentido de improvisación, acordes con trinos y en ocasiones rasgueados, que muestran un lucimiento en la melodía, arpeggios que de igual forma van dirigidos a las bases armónicas, así como campanelas que nos permite hacer un especial lucimiento de la melodía.

Si tomamos en cuenta la tabla de acordes en común que aparece anteriormente podemos comprender la progresión armónica utilizada en las Folias Ytalianas por Santiago de Murcia.

E-I-E-B-G-B-E-I---

E-I-E-B-G-B-H-I-E (Cadencia Dórica)

Re m, La, Re m, Do, Fa, Do, Re m, La ---
Re m, La, Re m, Do, Fa, Do, Si b, La, Re m

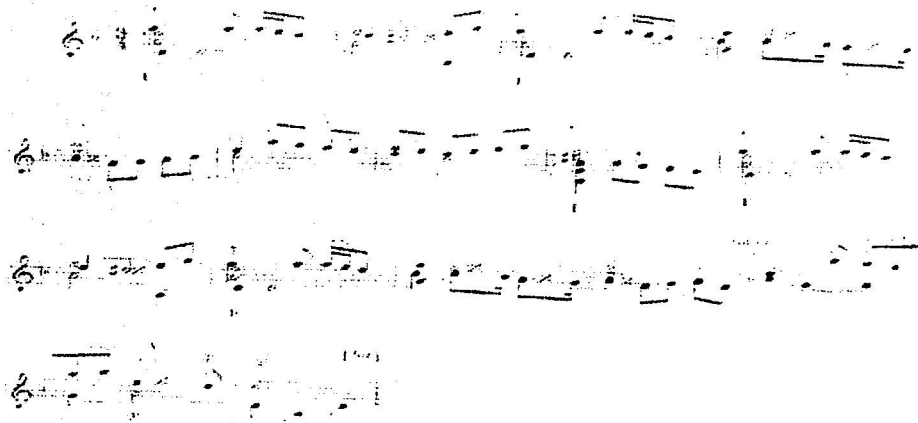
¹⁷ “La Guitarra en el México Barroco” (Disco). Antonio Corona. Notas al programa.

¹⁸ Tomando en cuenta la edición de Isabelle Villey que considera el tema como variación 1, aparecen las variación respecto al manuscrito de Murcia un número adistante.

Para tener un apoyo visual de las tablaturas aparece junto a cada variación la edición en notación musical del libro *La Guitarra en el México Barroco* de la maestra Isabelle Villey, no olvidando que dicha edición esta adaptada para la guitarra actual de seis cuerdas.

Johannes Silvius (Despre)

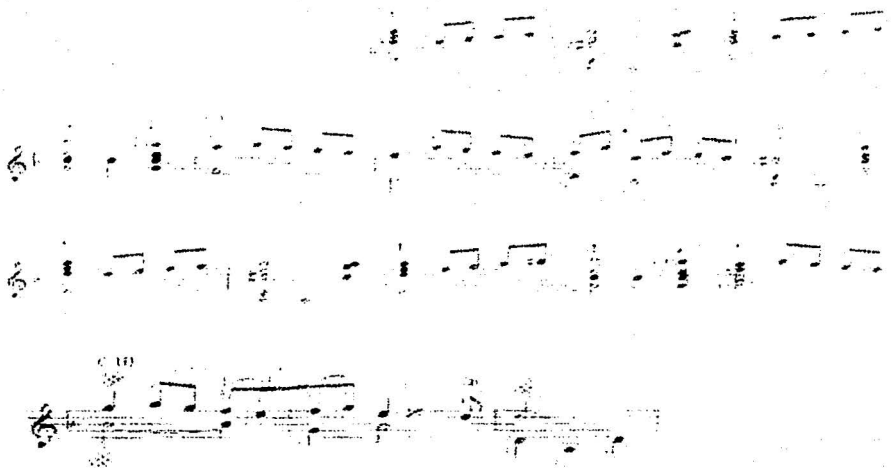
The image displays a musical score for a piece titled "Johannes Silvius (Despre)". The score is presented in three systems. The first system consists of two staves: the upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature, containing a melodic line with various ornaments and slurs; the lower staff is a bass clef with a 3/4 time signature, containing a bass line with similar ornaments and slurs. The second system also consists of two staves, continuing the melodic and bass lines with similar notation. The third system consists of a single treble clef staff, continuing the melodic line. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs, characteristic of Baroque guitar tablature notation.



**TECIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La variación No. 2 se presenta en los acordes correspondientes a los grados armónicos enlazados por pequeñas escalas de manera ascendente en el registro medio y grave de la guitarra

The image displays four staves of handwritten musical notation for guitar. The notation is written in a style typical of guitar tablature, with notes placed on the staff lines to indicate fret positions. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves use a bass clef. The music consists of a series of chords and melodic fragments, with some notes marked with a 'p' (piano) dynamic. The notation is arranged in a vertical sequence, with each staff containing several measures of music. The overall structure suggests a sequence of chords and melodic lines, likely demonstrating the concept of ascending harmonic degrees in the guitar's register.



En la variación No. 5 permanece durante todo el compás en el registro agudo el acorde correspondiente, mientras en el registro de grave los bajos hacen en forma de arpeggios las notas correspondientes al acorde. Haciendo la simulación de una "melodía arpegiada".

The image displays three staves of handwritten musical notation. The top staff shows a series of chords and notes in a high register. The middle staff shows a sequence of notes in a lower register, with some notes marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics. The bottom staff shows a sequence of notes in a lower register, with some notes marked with 'p' and 'f' dynamics. The notation is somewhat sketchy and appears to be a student exercise or a working draft.

**TREIS CON
FALLA LE ORIGIN**

[57]

Musical score for four staves, likely a piano piece. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style that suggests a piano or similar instrument. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or articulation. The score is arranged in a traditional four-staff format.

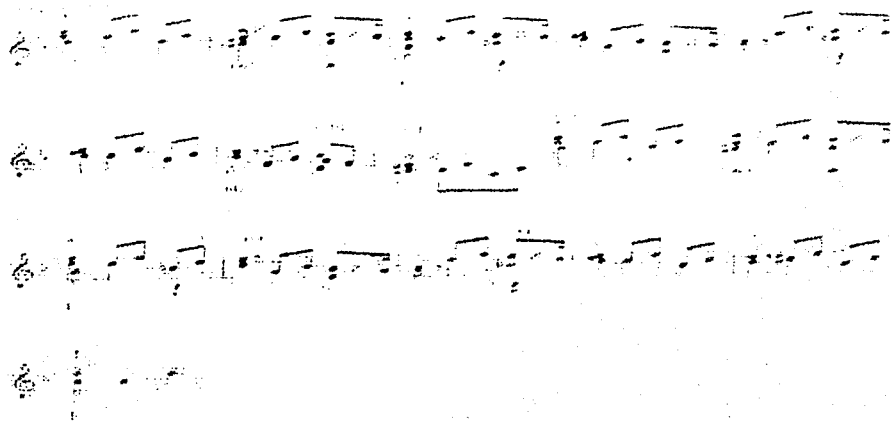
Variación No. 6 aquí se presenta el recurso de melodía en forma de “campanela” muy propia del estilo de ejecución de la guitarra barroca. Se lleva la melodía con la combinación de algunas cuerdas al aire por el registro grave, respondiéndolo registro agudo con cuerda punteada haciendo la combinación de ambos recursos.

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with a mix of open strings and fretted notes. The second staff continues the melody, with some notes marked with a '7' above them, indicating a seventh fret. Above the second staff, there are five slanted markings that appear to be 'P B P B P B P', possibly indicating a specific playing technique or fingering. The third staff continues the melody, and the fourth staff shows a final measure with a double bar line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, characteristic of Baroque guitar style.



La variación No. 7 nos presente en el registro agudo el primer grado para presentar la variación por medio de pequeños arpeggios con las mismas notas que presenta los grados armónicos.

The image shows a handwritten musical score for Variation No. 7. It consists of three staves of music. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a piano or harp, with many notes beamed together in arpeggiated patterns. The middle and bottom staves continue the piece, maintaining the same rhythmic and melodic motifs. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, all written in a clear, legible hand.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Variación No. 11. melodía "acampanelada". Es la variación donde más se explota este recurso, manteniendo lo mas posible las cuerdas al aire y la resonancia de las mismas para hacer las melodía, con la combinación de algunos rasgueos de acordes correspondientes a su base armónica.

The image displays a musical score for Variation No. 11, titled "acampanelada". The score is written on four staves, each consisting of a treble and bass clef line. The music is characterized by a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line features a mix of quarter and eighth notes, with some chords indicated by 'x' marks above the notes. The score is divided into four measures, each starting with a dynamic marking of 'p' (piano) and a hairpin crescendo. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The overall style is that of a handwritten musical manuscript.

A musical score for guitar, consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat. The music appears to be a single melodic line with some harmonic accompaniment.

Variación 14. última de éstas. La melodía de manera de pregunta desarrolla de forma punteada en el registro agudo y de manera de respuesta por el registro grave en forma de arpeggio. Esto cambia después de la dominante al iniciar la segunda sección llevando solo arpeggios.

The musical score consists of seven staves of handwritten notation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The music is written in a style characteristic of 20th-century composition, with frequent use of accidentals and dynamic markings like 'p'. The score is divided into two sections by a double bar line on the fourth staff. The first section features a melodic line in the upper register and an arpeggiated line in the lower register. The second section continues with similar patterns, though the lower register part is primarily arpeggiated.

A musical score for guitar, consisting of five staves of notation. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The score is written in a style typical of guitar sheet music, with various rhythmic values and accidentals. The notation is arranged in a vertical stack, with five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings above the staves, such as "C.V." and "C.VII", which likely refer to specific chords or techniques. The score is presented in a clear, black-and-white format, suitable for printing and use as a reference for guitarists.

JOHANN SEBASTIAN BACH ¹

(1685 – 1750)



Portrait gemalt von Elias G. Asuman im Jahre 1748 ²

¹ No he considerado necesario escribir una biografía de Johann Sebastian Bach, puesto que existe mucha bibliografía respecto a ese tema.

² Johann Sebastian Bach, *Sämliche Werke Für Laute Solo* Ed. Reinbert Evers * Giesbert Keller.

La Suite Barroca

Es un conjunto de danzas. El vocablo, universalmente aceptado, es de origen francés y significa "sucesión" o "secuencia", ya que se registra por primera vez en el séptimo *Libre de dancieries*, publicado en 1557 por P. Attaignant, estando avanzado el periodo renacentista, teniendo su edad de oro durante todo el Periodo Barroco, es decir desde inicios del siglo XVII hasta la muerte de Bach (1750).

Como se ha mencionado la suite se puede definir como una sucesión de piezas instrumentales con una forma A-B de caracteres contrastados regidas por una tonalidad única (a veces ampliada al relativo o al tono homónimo menor).

Esta forma musical, existía en forma rudimentaria desde la edad media (conjunto de danzas medievales, con la *estampie* y su *rotta*) y en el siglo XV adquiere una forma más precisa con las danzas con repetición sobre bajo ostinado. En el siglo XVI prosigue el agrupamiento de las danzas y se crean parejas. Las danzas se oponen siempre por su *tempo* (una danza rápida de salto - *saltarello*, *gallarda* - sigue a una danza deslizada -*pavana*-) solo por poner un ejemplo. El uso de una sola tonalidad fundamental establece entre ellas una unidad profunda, que a veces se refuerza con la utilización de un solo tema.

Bach escribió cerca de 40 suites (algunas denominadas partitas) para instrumentos solistas (clave, laúd, violín, violonchelo y flauta) y algo más de la mitad de la mismas presentan el siguiente modelo: *preludio-allemande-courante-zarabanda-opcional-giga*, esto ha dado lugar a la noción de que la Suite Barroca tiene esta definición secuencial, que podía venir prolongada por un movimiento no de danza y que podía admitir también que se intercalaran danzas opcionales antes de la *zarabanda* y la *giga*.

Aunque el esquema *Allemande-Courante-Zarabanda-Giga* pasó a ser el modelo más frecuente de las suites a solo, la elección y el carácter de las danzas siguió siendo variable, ya que con frecuencia vemos insertas en este esquema danzas que podían ser: *pavana*, *gallarda*, *rondeau*, *gavotte*, *musette*, *bourrée*, entre otras.

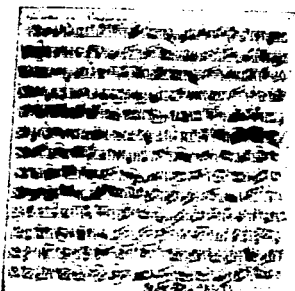
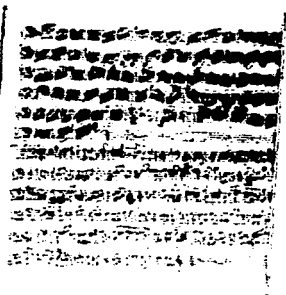
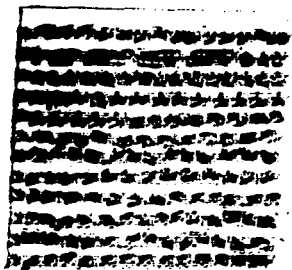
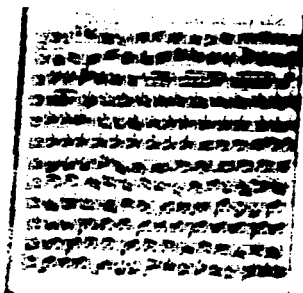
Bach compuso siete obras para laúd según el catálogo que hizo W. Schneider
 (Bach- Werke- Verzeichnis, BWV)³

BWV	Obra	Lugar y año	Comentario
995	Suite en g menor	Leipzig, 1727-31	Arreglo de la suite BWV 1011 para chello solo
996	Suite en e menor	Weimar, c.1708-17	
997	Partita en c menor	Leipzig, 1737-41	
998	Preludio, Fuga y Allegro en <i>Eh</i> mayor	Leipzig, 1740's	
999	Preludio en c menor	Cöthen, c. 1720	
1000	Fuga en g menor	Leipzig ¿?, c. 1725	Arreglo de la fuga de la sonata BWV 1001 para violín solo
1006*	Partita en <i>E</i> mayor	Cöthen, 1720	Arreglo de la Partita BWV 1006 para violín solo

³ "The Solo Late Works of Johann Sebastian Bach". Edited For Guitar by Frank Koonce. Sources and Historical Data. Pag. VI

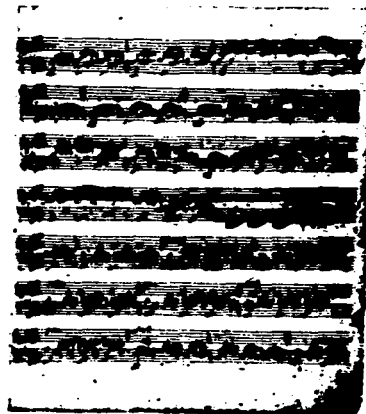
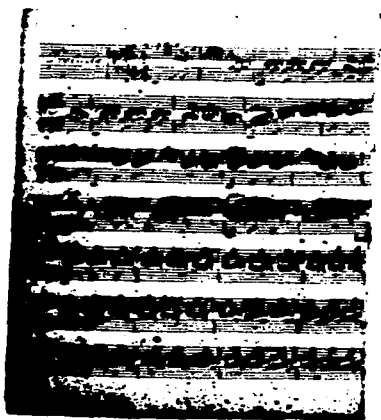
SUITE BWV 1006^a

Existen dos versiones antiguas de esta obra: la concebida para violín solo, cuyo manuscrito parece haber sido escrito directamente por el propio Bach, en el tiempo en que vivió de Cöthen con un manuscrito titulado: *Da Joh:Seb:Bach./ao de Sei solo./a Violino/senza/Basso/accompagnato.... 1720-*.



^a *The Solo Late Works of Johann Sebastian Bach Ed. For Guitar by Frank Koomce. Pag. 137*

y aquella que , sin indicación de instrumento, fue escrita en doble pentagrama con claves de do en primera y fa en cuarta, y cuya peculiar disposición polifónica ha hecho suponer a ciertos musicólogos que fue destinada, más que el clavicémbalo, al laúd.



5

El preludio fue empleado por Juan Sebastián Bach en por lo menos dos de sus cantatas, el "Rathswahl" Cantata No.29, y la cantata inconclusa No. 120³. otra copia de la partitura completa se readaptó con menores cambios, (principalmente se le aumentó notas graves) esto en 1737. donde la pieza toma el nombre de sinfonía. Rachmaninov realizó una versión para piano solo y existen transcripciones modernas para arpa y por supuesto para la guitarra de seis cuerdas.

³ *The Solo Late Works of Johann Sebastian Bach. Ed. For Guitar by Frank Koonce. Pag. 139*

SUITE BWV 1006^a.

Preludio

Loure

Bourree

En Rondeau de Gavotte

Minuet I - Minuet II - Minuet I

Gigue

PRELUDIO:

La función esencial del preludio es atraer la atención del oyente y definir la afinación, modo o tonalidad de un movimiento de misa, motete, himno, canción profana, serie de danzas, subsiguientes.

El preludio de esta suite no tiene indicación de tempo, sin embargo, es frecuente encontrar interpretaciones con un tempo de movido a rápido.

En la siguiente gráfica se muestran las secciones en que se divide:

Compases	1-62	63-90	91-113	114-130	131-139
Sección	A	A'	Puente	B	Coda
Grado tonal	E	A (La)		E	E

Los primeros compases claramente nos establece en la tonalidad de **MI**.



Teniendo a partir de los compases 17 una progresión de acordes en forma de melodías entretejidas que van desde el V/IV, IV, I, II, (c. 19,20,21,22,23,24)



llegando hasta el compás 29 en Mi donde inicia un nuevo tejido melódico en forma ascendente que van del I, II,VI,V/IV (c. 36,37,38,39) por mencionar algunos.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Various chord markings are present above the staves, including Roman numerals (IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and specific chord symbols (C, D, E, F, G, A, B, C#). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

En el compás 63 en la inicia el tema A', en el grado de LA.

= *forte*

Allegretto
Moderato

Allegretto
Moderato

Allegretto
Moderato

el puente inicia en el compás 91 con una progresión de grados armónicos II, V, VI, VII, V, V/V (c.94,95,96), cinco compases antes del final de esa sección cambia el registro melódico con los grados II, V, I, V/V, V, (c.109,110,111,112,113).

En el compás 130 inicia la coda en Mi que va de los grados IV⁶, I, II VI, I, IV, V, I.
Teniendo finalmente una gran escala de Mi que va de manera descendente y ascendente.

The image shows a musical score for a coda in G major, spanning measures 130 to 137. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 130 begins with a circled '1' above the first note. Measure 131 features a circled '2' above the second note. Measure 132 has a circled '3' above the third note. Measure 133 contains a circled '4' above the fourth note. Measure 134 has a circled '5' above the fifth note. Measure 135 features a circled '6' above the sixth note. Measure 136 has a circled '7' above the seventh note. Measure 137 concludes with a circled '8' above the eighth note. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

LOURE:

Dentro de la Suite Barroca tardía, se considera como una giga francesa lenta y majestuosa, con fuertes acentos. Está generalmente en compás de $6/4$, con anacrusas, figuras con puntillo, sincopas y hemiolas,

Es una obra monotemática ornamentada con trinos, apoyaturas y notas de pasos, así como algunas inflexiones y dominantes auxiliares. Como se puede ver en los primeros sistemas se presenta el tema melódico sobre el primero grado y la dominante principalmente, teniendo también el grado de la subdominante como se puede ver en el primer acorde del tercer compás. En el compás No. 5 se presente el IV, V/VI, VI llegando así tiempo fuerte de dicho compás para finalizar la primer frase. En los siguientes compases se presenta una progresión armónica y que va desde el VII, II con función de dominante, V (c. 6), III, V/V V (c. 7,8,9) para finalizar esa primer sección se presenta una hemiola sobre la V/V, V, VII/V (c.10) y por último con valores de tresillo sobre los acordes de V/V y V como acorde final con una apoyatura sobre la nota aguda.

Loire

The image displays a musical score for a piece titled "Loire". The score is written in 6/4 time and consists of five systems of notation. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often with grace notes (punctillos) and slurs. The harmonic structure is indicated by chord symbols above the staff: I, V, IV, V/VI, VI, V, III, V/V, V, VII/V, and V. The score includes various rhythmic figures such as hemiolas and triplets. The piece concludes with a final cadence on the V chord, featuring a grace note on the final note.

La segunda sección inicia sobre la dominante iniciando en el compás 14 una inflexión hacia Fa # menor. Que se confirma hasta el tiempo fuerte del compás 15.

Musical score for measures 12-15. The score is written on three staves. The first staff shows the melody starting at measure 12. The second staff shows the harmonic accompaniment with Roman numerals: V, VI, IV, and II. The third staff shows the continuation of the accompaniment starting at measure 15, with Roman numerals IV and II.

en los siguientes compases inicia otra progresión armónica que termina en el cuarto tiempo del compás 18 con un acorde de dominante del relativo menor.

Musical score for measures 17-18. The score is written on two staves. The first staff shows the melody starting at measure 17. The second staff shows the harmonic accompaniment with Roman numerals: IV, II, and V.

en los siguientes compases inicia otra progresión armónica que termina en el cuarto tiempo del compás 20 sobre el acorde del tercer grado. Esta progresión se da a través de los acordes de VII/V V/III, III (c.19), IV/III, III6/4, V/III, III (c. 20).

para iniciar una nueva progresión armónica hacia la cadencia final de la obra con los acordes de V/II, II, (c. 21), V, I, V, (c. 22), V, I (c. 24).

GAVOTTE EN RONDEAU:

De compas binario. Normalmente tiene frases de cuatro compases que comienzan y terminan en la mitad del compás, siendo éste de (2). Utiliza motivos rítmicos sencillos y no suele tener síncopas. La gavotte tenía asociaciones postoriles a consecuencia de sus plasmaciones folklóricas y teatrales, lo que se refleja ocasionalmente en bordones en el bajo.

Bach en esta danza conservó como tal los ritmos sencillos, el fraseo y la textura homofónica, y como su nombre lo indica tiene una forma Rondó (*A, B, A, C, A, D, A, E, A*)

Tema A:

Nos presenta la tonalidad. Llevando las frases por los grados armónicos de la Tónica, segundo y dominante, así como en la cadencia se presenta por *IV, V, I* grado.



Tema B:

De igual manera que el tema A, nos presenta los mismos grados armónicos con la diferencia de ver en la cadencia *V/VI, VI* grados.



Tema C:

de manera muy similares los grados de las progresiones se presentan en forma de arpeggios llegando hasta la cadencia por un V, V/II, II.

The image displays a musical score for 'Tema C'. It consists of four staves of music. The first staff shows a single arpeggiated chord. The subsequent three staves show a sequence of arpeggiated chords, with measure numbers 19, 21, 27, and 31 indicated at the beginning of each line. The music concludes with a cadence consisting of a V chord, a V/II chord, and an II chord.

Tema E:

Se presenta en forma de progresiones armónicas que van del I, IV, V/IV VI, V, II, III, llevándonos hasta el V/III con un acorde, siguiendo las progresiones con otra textura melódica hasta llegar a la cadencia rompiendo la métrica con los grados V/III, III, V, III

The musical score for Tema E consists of five staves of music. The first staff (measures 73-76) features a melodic line with harmonic annotations: I (measure 73), IV (measure 74), V/IV (measure 75), and VI (measure 76). The second staff (measures 77-80) continues the melodic line with annotations: IV (measure 77), II (measure 78), V (measure 79), and III (measure 80). The third staff (measures 81-84) shows a more complex melodic texture with annotations: V/III (measure 81), III (measure 82), V (measure 83), and III (measure 84). The fourth staff (measures 85-88) continues the melodic line with annotations: V/III (measure 85), III (measure 86), V (measure 87), and III (measure 88). The fifth staff (measures 89-92) concludes the piece with annotations: V/III (measure 89), III (measure 90), V (measure 91), and III (measure 92). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*.

MENUETT I, II.

Movimiento de danza elegante en compás ternario (generalmente $\frac{3}{4}$). Esta escrito normalmente en forma binaria, con frases muy regulares formadas por unidades de cuatro compases, que comienzan sin anacrusa y cadencian en la parte fuerte. Este tipo de piezas eran más lentas cuando se bailaban, especialmente en las suites francesas y moderadamente rápidas como música instrumental independiente, sobre todo en Italia, donde solían escribirse en $\frac{3}{8}$ ó $\frac{6}{8}$.

Menuett I:

La dos primeras frases corresponden a la primer sección de la danza que inicia en la tónica con una simple contramelodía que va armonizando los grados armónicos correspondientes. Los grados armónicos son I, (c.1), IV(c.2), I,IV,V, I (c.3,4). Concluyendo esta primer parte con una cadencia de VI,V,I, V (c. 6,7), es decir, sobre la dominante.

Menuett I

la segunda sección inicia sobre la dominante presentando pequeña cadencia sobre el V/VI, VI (c. 13,14), presentándose nuevamente en el compás 18.

enseguida inicia otra progresión en forma de arpeggios teniendo cada grado armónico por compás. IV (c.20), V (c.21), III (c.22), VI(c.23), VI (c.24), II,V (c.25), I,IV (c.25), V (c.26).

Two staves of musical notation. The first staff starts at measure 20 and ends at measure 26. The second staff starts at measure 25 and ends at measure 26. The notation shows a sequence of arpeggiated chords corresponding to the harmonic progression described in the text above.

para finalizar la obra se retoma el tema inicial con ciertas variaciones sobre el compás 30 presentando el IV grado en forma de arpeggios y teniendo una cadencia sobre el II, I6/4, V, I, es decir, la tónica inicial.

Two staves of musical notation. The first staff starts at measure 30 and ends at measure 33. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 33. The notation shows a sequence of arpeggiated chords corresponding to the harmonic progression described in the text above.

Menuett II

De igual manera presenta el tema sobre el primer grado y concluyendo la primer sección sobre la dominante. Llevando el tejido melódico sobre el VI (c.11), V/V (c.12), presentando la cadencia sobre V, V/V, V (c. 15,16).

Menuett II

The musical score for Menuett II is presented in four staves. The first staff shows the initial melodic line with measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The second staff continues from measure 5 to 10, featuring chord symbols IV₆, V₆, II₃, and II₂ above the staff. The third staff continues from measure 10 to 15, with chord symbols IV₆, II₃, and II₂ above the staff. The fourth staff concludes the piece from measure 15 to 16, with chord symbols (b) and (a) below the staff. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

la segunda sección como se ha visto se presenta sobre la dominante llevando la progresión armónica y el tejido melódico sobre los grados de V, (c.17) I (c. 18), V/II (c.19), II (c.20), V/II (c.21,22).

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff is a continuation from the previous page, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. Above the staff, there are harmonic annotations: IV_6 above the first measure, IV_6 above the second measure, and II_6 above the third measure. The second staff begins at measure 20 and continues to measure 27. It has a treble clef and the same key signature. Harmonic annotations include II_6 above measure 20, II_6 above measure 21, IV_6 above measure 22, II_6 above measure 23, II_6 above measure 24, II_6 above measure 25, and II_6 above measure 26. The third staff begins at measure 28 and continues to measure 30. It has a treble clef and the same key signature. Harmonic annotations include IV_6 above measure 28, IV_6 above measure 29, and II_6 above measure 30. The music concludes with a final cadence on the tonic.

con el acorde de dominante en el segundo tiempo del compás 30 inicia la cadencia final sobre la tónica inicial de la obra.

BOURRÉE

Movimiento animado, fluido , en compás (2), una anacrusa de negra, figuras de negras y corcheas, sincopas. (especialmente en los compases segundo o cuarto de cada frase).

La primer frase se desarrolla sobre los primeros cuatro compases realizando una pequeña cadencia hacia el primer grado.

Bourrée

4

enseguida se realiza un tejido melódico marcando los grados armónicos, los cuales terminan en la dominante en el final de la primer sección.

Los grados son: I, V (c. 4 á 5), I (c.6), V (c.7), I(c.8), VI (c. 9), V/V, V (c.10), concluyendo hacia el compás antes de la cadencia final sobre el II, V/V, V.

7
VII_b VII VII
10
piano VII VII IV forte
13
forte VII_b VII IV
16

la segunda sección inicia sobre la dominante que llevando de semejante manera el tejido melódico con una progresión sobre V (c.18), IV,V/VI (c.19), VI, I(c.20,21), IV (c.22), I (c.23), IV,II (c.24)

Musical notation for measures 17-22. Measure 17 is labeled VII. Measures 18-19 are labeled V₂ and IV₂. Measures 20-21 are labeled V₂ and IV₂. Measure 22 is labeled II.

Iniciando una progresión armónica para realizarse una inflexión del segundo grado (Fa# menor) IV/II, V (c.25), II (c.26), IV/II, V/II, II (c. 26, 27).


Musical notation for measures 25-28. Measure 25 is labeled II₁. Measure 26 is labeled II₁. Measure 27 is labeled IV₂ and V₂. Measure 28 is labeled II₁.

retomando en los siguientes compases la tonalidad inicial, teniendo una pequeña cadencia entre el I, IV entre los compases 31,32, para terminar con la cadencia final sobre la tónica inicial.

The image displays three systems of musical notation for guitar. The first system is a single line of music with a circled '3' below it. The second system is a single line of music with measure numbers 31 and 32 indicated above the staff. The third system is a single line of music with measure numbers 44 and 45 indicated above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN


GIGUE

Es la danza que finaliza una Suite barroca, es de origen inglés y generalmente esta en 6/8, manteniendo siempre la combinación rítmica entre corcheas y semicorcheas, llevando las progresiones armónicas y tejido melódico a un pequeño repeso rítmico de  presentando por primera vez en el compás 2 sobre el grado armónico de dominante. Enseguida inicia una progresión armónica en forma de escalas ascendentes y descendentes por grados conjuntos, así como por terceras principalmente sobre los grados de V (c.3), I (c.4), I,IV (c.6,7), llegando al compás 9 con dicha célula rítmica sobre la V/V, repitiéndose en el compás 10 sobre el primer grado. Así como en el compás 13 sobre el VI, V/V (c.14) para finalizar con una cadencia de IV/V, V/V, V.



la segunda parte se inicia sobre la dominante iniciando una inflexión hacia el cuarto grado en compás 20 que termina en el compás 24 marcando el único punto de reposo en esta danza. Esta inflexión se realiza sobre los grados de II, II/IV (c.21), V/IV, IV(c.22, 23), IV (c.24)

The image displays a musical score for a dance piece, consisting of four staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 17, 19, 21, and 24 indicated at the beginning of their respective staves. The music features a variety of chords and melodic lines. Chords are labeled with Roman numerals: II, II/IV, V/IV, IV, and II. Some measures contain circled numbers (1, 2, 3) and arrows, possibly indicating specific rhythmic or melodic patterns. The score concludes with a final chord in measure 24.

para inicial la última progresión armónica de esta danza y la suite sobre los grados armónicos de V, III (c. 25), VI, II (c.26), V, I (c.27), V (c.28), presentando nuevamente patrón rítmico de  sobre el II grado en el compás 29, así como en el compás 30 sobre el quinto grado, para finalizar con una cadencia de en los últimos dos compases de I, IV, V, I.



The image displays three staves of musical notation. The top staff contains measures 25 through 28, with chords V, III, VI, II, V, and I indicated above the notes. The middle staff begins at measure 27 and continues through measure 30, with chords II, II, II, II, and II indicated above the notes. The bottom staff begins at measure 30 and continues through measure 33, with chords V, IV, II, V, and I indicated above the notes. The notation includes various rhythmic values such as quarter and eighth notes, and rests.

EL SIGLO XVIII

El siglo XVIII fue para la guitarra una época de escaso progreso musical en la mayor parte de Europa. Tras los últimos tratados brillantes del Período Barroco a principios de siglo, como el ya mencionado Santiago Murcia con su *"Resumen de acompañar la parte con la guitarra"* (1714), o François Champion con *"Nouvelles decouvertes sur la guitare"* (1705), en general no hubo grandes avances técnicos ni artísticos que otorgaran al instrumento un mayor reconocimiento. Tan sólo en Alemania la actividad de la guitarra tuvo cierto interés, debido a que los músicos del centro de Europa dejaron de lado el Laúd, que para esa época ya había alcanzado las trece órdenes en sus cuerdas, recurriendo a la guitarra, que era mucho más accesible técnicamente, para componer obras en las que la combinaban con otros instrumentos como la viola, el piano, el cello o la flauta. Por otra parte, el éxito de la guitarra en Alemania contribuyó a que el instrumento siguiera expandiéndose en los países del este y el norte de Europa.

No obstante, a pesar de que musicalmente el siglo XVIII no tuvo excesiva trascendencia para la evolución de la guitarra, sí se producirán entonces una serie de transformaciones físicas en el instrumento que van a mejorar notablemente sus condiciones técnicas, así como la limpieza y calidad del sonido, cualidades imprescindibles para su aceptación como instrumento de concierto. La creciente afición a la guitarra entre la población europea desde el siglo XVII había favorecido el establecimiento de una industria artesana al margen de los violeros, y fruto de la constante experimentación del nuevo gremio de los guitarreros durante el siglo XVIII, el instrumento irá adquiriendo muchas de las características básicas de la guitarra de nuestros días.

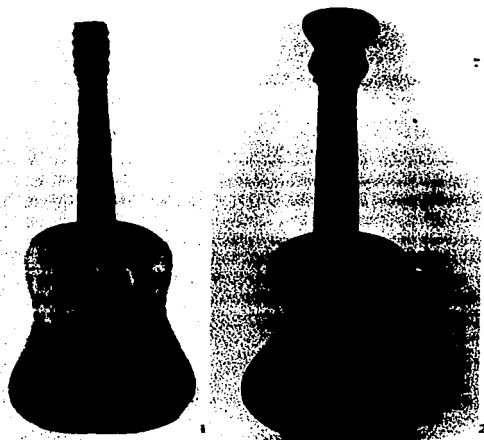
Los cambios más trascendentes afectaron sobre todo a las cuerdas, añadiendo finalmente una sexta cuerda al instrumento, el definitivo bordón grave, así también se sustituyeron las órdenes dobles por órdenes simples, con lo que la guitarra de seis cuerdas comenzará a generalizarse como modelo estándar entre los guitarristas. Además se utilizó a partir de entonces el hilo de seda entorchado de metal para las cuerdas graves.



Afinación de la guitarra del siglo XVII utilizada hasta la actualidad.

Pero además de los cambios en las cuerdas, durante el siglo XVIII tuvieron lugar otras importantes innovaciones en la construcción de la guitarra como fueron: el aumento del tamaño del instrumento, el estrechamiento de las escotaduras de la caja, la eliminación de los elementos decorativos innecesarios desde el punto de vista sonoro, como el rosetón en la boca y otros adornos, la implantación del clavijero mecánico, aunque existen instrumentos originales de la época que presentan clavijas de madera, y del diapason con trastes fijos, la extensión de los trastes hasta la boca de la guitarra, la utilización de maderas de primera calidad y por último la introducción de varas de refuerzo en el interior de la caja de la guitarra para una mejor distribución del sonido. Por supuesto, todas estas innovaciones no se extendieron al mismo tiempo en toda Europa, ni siquiera entre los propios guitarreros de un mismo país, sino que fueron difundiéndose a medida que transcurría el siglo XVIII, e incluso en algunos casos, hasta bien entrado el siglo XIX.

En España, por ejemplo, aunque los grandes guitarristas adoptaron enseguida la guitarra de seis cuerdas simples, siguieron existiendo entre la población guitarras de seis órdenes dobles hasta mediados del siglo XIX. No obstante, a pesar de este retraso y de que la construcción de guitarras alcanzará a finales de siglo gran prestigio en el continente europeo, con figuras de la talla del francés René Lacôte o el inglés Louis Panormo, los productos fabricados por artesanos españoles marcaron la pauta del mercado en muchos aspectos y constructores como los hermanos Pagés, Francisco Sanguino, Juan Matabosch y José Benedit, que gozaron de un considerable prestigio en toda Europa. Tradicionalmente, existían en España tres escuelas de construcción de guitarra: la castellana, la catalana y la andaluza, pero con el paso del tiempo los criterios de construcción se irán unificando en todo el país hasta alcanzar los cánones clásicos de la guitarra de concierto en la segunda mitad del siglo XIX.



Guitarras antes y después de los cambios (finales del XVIII y principios del XIX)

A finales del siglo XVIII, en definitiva, la guitarra dispuso de unas condiciones técnicas más propicias para la ejecución instrumental y unas facultades artísticas mucho mayores que finalmente captaron la atención de los círculos musicales académicos. El ostracismo sufrido desde finales del siglo XVII comenzaba a ser superado y no tardaron en publicarse nuevas composiciones para guitarra con un nivel artístico equiparable al de otros instrumentos de moda en la época en las que se comenzó a generalizar además el uso de la notación musical moderna en lugar del tradicional método de tablatura. Además, la creciente consideración de la guitarra de seis cuerdas motivó que los intérpretes más conocidos de la época fueran reclamados para actuar en la música de cámara, entonces reservada a las orquestas y la omnipresencia del piano y otros instrumentos de cuerda como el violín, el cello o la viola. De esta forma, guitarristas como el francés Charles Doisy, o el español Fernando Ferandière alcanzaron un considerable prestigio en Europa.

¹ *Diccionario de Instrumentos Musicales Ed. Vox*

² www.ars-antiqua.com/catalogocuerpulsada.html

Junto a estos virtuosos de la guitarra, destacan también en las postrimerías del siglo XVIII la obra de dos compositores italianos establecidos en la Corte española: Luigi Boccherini, que aunque fue un extraordinario violoncelista, transcribió para guitarra muchas de sus composiciones, y Federico Moretti, autor de un prestigioso método para guitarra titulado "*Principios para tocar la guitarra de seis órdenes*" (1799), que obtuvo una importante repercusión en la época y sentó las bases musicales del instrumento para el siglo siguiente. Curiosamente, el mismo año de 1799 se publicaron en España otros dos importantes tratados para guitarra, a cargo del citado Fernando Ferandière "*Arte de tocar la guitarra por música*" y del músico portugués Antonio Abreu "*Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco a seis órdenes*", lo que prueba la iniciativa musical en el campo de la guitarra, tras su paso por Francia, Italia y centro de Europa, regresaba de nuevo a su país de origen.

En este sentido, algunos autores conceden también mucha importancia en la aceptación de la guitarra como instrumento de concierto a la labor del músico español Fray Miguel García, más conocido como Padre Basilio. Quien se dice fué el pionero en utilizar la guitarra de seis cuerdas y la notación musical moderna en las obras para guitarra, y aunque estas afirmaciones no han sido comprobadas totalmente hasta el momento, lo cierto es que su magisterio musical influyó en muchos de los grandes guitarristas españoles de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

EL SIGLO XIX

Durante la primera mitad del siglo XIX, la guitarra conseguirá al fin su aceptación generalizada como instrumento de concierto en los círculos musicales más selectos de toda Europa, gracias sobre todo a la actividad de los extraordinarios intérpretes que surgieron en muchos países del continente, pero especialmente en España e Italia. En lo que se refiere a Italia, el guitarrista más prestigioso de la época pre-romántica, además de Giovanni Carulli, fue sin duda alguna Mauro Giuliani (Boscegli 1781-Nápoles 1829), figura indiscutible de los auditorios de Viena, aunque más tarde también alcanzaron bastante fama otros músicos italianos como Mateo Carcassi (autor del famoso método "*Complete method for the guitar*"), Luigi Legnani, Giulio Regondi y Zanni de Ferranti. Y no debemos olvidarnos, además, de la enorme afición al instrumento del violinista Nicola Paganini, que compuso un número considerable de obras para guitarra.

En España, por su parte, hubo dos guitarristas que destacaron sobre todos los demás en la primera mitad del siglo XIX: Fernando Sor y Dionisio Aguado.

Fernando Sor, (Barcelona 1778- París 1839) es considerado el más grande compositor de guitarra del siglo XIX. Desde muy joven destacó en España por su prodigiosa maestría como guitarrista, aunque pronto tuvo que abandonar el país por causa de su presunta colaboración con las tropas francesas de Napoleón que invadieron la Península Ibérica a principios del siglo XIX. Instalado a partir de entonces en París, alternó sus conciertos en la capital francesa con giras por Francia, Inglaterra y Rusia en las que obtuvo un éxito tan excepcional que incluso se le llegó a recibir en alguna ocasión como "*el Beethoven de la guitarra*". En términos globales, su labor interpretativa, compositora e incluso didáctica -famoso es su tratado "*Méthode pour la guitare*" (1830)- contribuyó de forma destacada al reconocimiento y prestigio de la guitarra en gran parte de Europa.

Por su parte, Dionisio Aguado (Madrid 1784-1849) fraguó su reputación como guitarrista en España después de formarse bajo la tutela del Padre Basilio. Sin embargo, Aguado también se estableció durante varios años en París, uno de los grandes centros artísticos de la época, y en la ciudad francesa entabló amistad con su colega y ya mencionado Fernando Sor, con quien compartió residencia una larga temporada. Ambos artistas profesaban una enorme admiración mutua y prueba de ello es que Fernando Sor compuso la obra, "*Los dos amigos*", en la que homenajeaba su sincero entendimiento a pesar de que uno y otro defendían posturas contrarias en la gran polémica guitarrística del

siglo XIX sobre la conveniencia de atacar las cuerdas de la guitarra con las uñas (Sor) o con las yemas de los dedos (Aguado)³. En cualquier caso, aunque Aguado fue al igual que Sor un excelente guitarrista, su trascendencia musical fue especialmente importante en el campo didáctico con la publicación de varios estudios sobre guitarra, "*Colección de estudios para guitarra*" (1820), "*Escuela de guitarra*" (1825) y "*Nuevo método de guitarra*" (1843), que se convertirán en su conjunto en el tratado más completo sobre el instrumento del siglo XIX y en punto de partida de cualquier aficionado a la guitarra clásica de nuestro tiempo.

En definitiva, la labor de Sor y Aguado y de todos los grandes intérpretes europeos que desarrollaron su actividad durante la primera mitad del siglo XIX, ayudó a elevar la categoría musical de la guitarra y a eliminar muchos prejuicios sobre su capacidad como instrumento de concierto. Ciudades de reconocido prestigio artístico como París, Viena, Londres o San Petersburgo acabaron disputándose la presencia en sus auditorios de los mejores guitarristas, mientras en los círculos académicos europeos el estudio de la guitarra comenzó a tener una mayor consideración. Viena fue posiblemente la ciudad con mayor actividad guitarrística de la época, pues además de contar con la presencia del maestro Mauro Giuliani, también la del famoso constructor Johan Stauffer y la enorme afición al instrumento del compositor Franz Schubert, surgieron de su escuela excelentes guitarristas como Molitor, Schulz, Legnani, Von Call, Kaspar Mertz o Matiegka. París también disfrutó por entonces de un brillante plantel de intérpretes que actuaron en sus salones: Sor, Aguado, Carcassi, Carulli y una de las últimas figuras de la guitarra del siglo XIX: Napoleón Coste. En el resto de Europa la popularidad de la guitarra en los ambientes nobles y burgueses fue igualmente importante, con la curiosidad de que en Rusia el modelo de seis cuerdas convivió con otro modelo original del país, que contaba con siete. Los más famosos guitarristas rusos del siglo XIX fueron Makarov, Sichra, Aksenov y Swinzov. Y fuera de Europa, la guitarra de concierto continuaba asentándose en los países latinoamericanos e incluso comenzaba a introducirse en Norteamérica, ya que en esa época (1833) fue cuando llegó a los Estados Unidos un emigrante de origen austriaco, llamado Christian Frederick Martin, que extenderá la industria y la popularidad del instrumento entre la multicultural población del país y se convertirá en el gran pionero de las guitarras norteamericanas. Las particularidades de la música del país y de estilos como el country-western o el bluegrass hizo que la construcción tradicional de las guitarras se modificará y que se le añadieran al instrumento cuerdas de acero, con lo que se dio lugar a las nuevas guitarras acústicas (Martin, Gibson).

Sin embargo, a pesar del significativo progreso y reconocimiento que vivió en la primera mitad del siglo XIX, la guitarra sufrirá aún un pequeño bache artístico en toda Europa antes de alcanzar su definitiva maduración como instrumento de concierto. A pesar de que los avances introducidos en el siglo XVIII generalizaron la guitarra de seis cuerdas

³ Recomendando leer el libro, *El Dilema del Sonido de Emilio Pujol*. Editorial Ricordi

como modelo estándar y ampliaron sus posibilidades musicales, la guitarra no había alcanzado aún la perfección técnica en su construcción y sobre todo necesitaba mejorar e incrementar el tono y el volumen de su sonido, una de las carencias que todavía se le atribuían como instrumento de concierto. Pero gracias a la fundamental labor del guitarrero andaluz Antonio de Torres Jurado en la segunda mitad del siglo XIX, la guitarra española de seis cuerdas superará gran parte de sus limitaciones musicales y sobre todo obtendrá los cánones clásicos de la guitarra de nuestros días en lo que se refiere a la construcción, estructura, diseño y materiales utilizados.

Fernando Sor⁴ (José Fernando Macario Sor) (1778-1839)



Nace en Barcelona el 14 de febrero de 1778, es considerado como una de las figuras más prominentes de todos los tiempos, dentro de la literatura de la guitarra. Su obra se extendió a varios géneros de la música erudita. Sin embargo, Fernando Sor es reconocido por los aportes a la música de guitarra.

A los 12 años fué internado en el célebre Monasterio de Montserrat. A la edad de 17 años compuso su primer ópera titulada "*Telémaco en la isla de Calipso*", estrenada con éxito en el Teatro de Santa Cruz, Barcelona. Habiéndose coronado de triunfo se traslada a Madrid. Aquí escribe sinfonías y cuartetos, alcanza éxitos como operista y también como guitarrista. Más tarde, se alista para la guerra con el grado de capitán en los ejércitos de Napoleón Bonaparte. Posteriormente reside en Londres, Rusia y París donde su fama es consagrada y adquiere reconocimiento en todo Europa por sus grandes composiciones como guitarrista. En Moscú logró poner en escena su célebre "*Ballet Cendrillon*", obteniendo un gran éxito. En el Teatro de la Ópera de París, fué representado durante más de seis meses consecutivos. En 1828 vuelve a París, de 50 años de edad. Para el resto de su vida dedicándose a la composición. Sus últimos días son tristes y muere de cáncer en la lengua el 10 de Julio de 1839 a los 61 años de edad.

⁴ En esta pequeña biografía de Fernando Sor se repiten datos ya mencionados en la página anterior. Esto es para respetar el formato de este escrito.

Fernando Sor inició su carrera musical en Barcelona como compositor de óperas y ballets; sin embargo sobresalió mucho más como compositor para la guitarra que como autor escénico. En su época, causó viva sensación en el mundo musical y guitarrístico; si bien como concertista elevó con su habilidad el instrumento, logrando éxitos y rodeándose de los grandes maestros de la música.

Como todos los compositores de su época, Fernando Sor sintió la influencia de Mozart, a pesar de lo cual, su obra encierra gran personalidad. En la literatura para guitarra, él representa esa época de oro que se llamó clasicismo y también en muchas de sus páginas, por sus sentimientos, se observa ese romanticismo que acompaña la transición de una época.

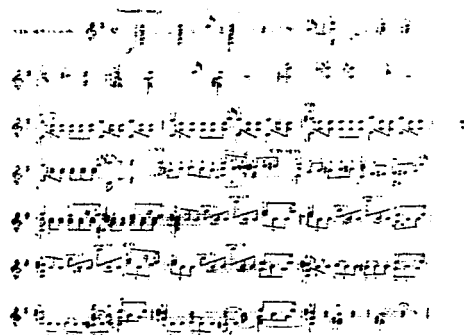
Su obra consta de 60 Opus para guitarra sola, entre los cuales están 14 obras con el título de Fantasías, Solo Sonatas, variaciones, danzas, y varios otros tipos de música para guitarra. Son relevantes sus series de estudios para guitarra contenidos en los Opus 6, 29, 31, 35 y 60. Sus últimas obras son para dúos de guitarra, como el Opus 62 Divertissement y el Opus 63 Souvenir de Rusia. Fernando Sor también compuso una serie de piezas para guitarra y voz o acompañamiento de piano, denominadas Seguidillas.

Variaciones Op. 9 sobre un tema del aria “ O Cara Armonia ” de la ópera “ La Flauta Mágica ”

Las variaciones sobre un tema de “ *La Flauta Mágica* ”, fué compuesta por Fernando Sor en 1821 y pertenecen al Opus 9, dicho tema esta tomado del aria “ *O CARA ARMONIA* ”, del segundo acto de la Ópera arriba mencionada de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Dedicándola Fernando Sor a su hermano. Consta de una Introducción, Tema y cinco variaciones, así como una coda al final de la última variación.

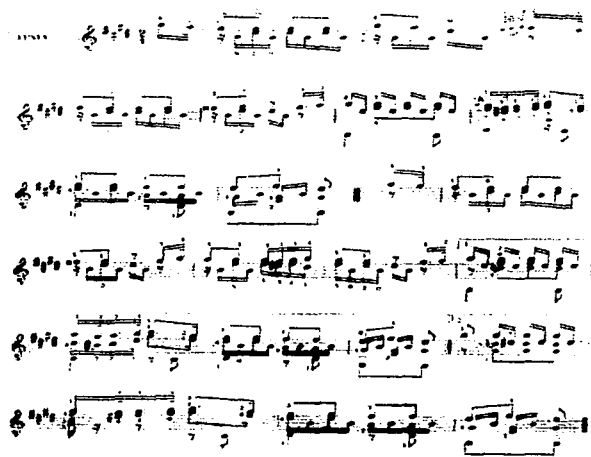
La tonalidad que se utiliza es Mi Mayor, siendo en la introducción y la variación No.2 en modo menor. Cada una de las variaciones exigen al interprete diversos recursos técnicos como ligados, arpeggios y escalas a gran velocidad; mismos que Fernando Sor emplea para hacer de ésta una obra brillante y lucidora con un carácter de virtuosismo e improvisación, muy utilizado en su época..

La introducción nos muestra en los dos primeros sistemas con un acorde de tónica menor así como su dominante dándonos muy claramente la tonalidad de MI. Posteriormente podemos observar melodías con valores de blanca y negras en forma descendente ascendentes, acompañadas de acordes por terceras o contramelodías cromáticas y armónicos



El tema como cada una de las variaciones esta dividida en dos partes, la primera en tónica y la segunda iniciando en dominante, con excepción de la variación 2 que inicia en modo menor, iniciando la segunda parte en el homónimo mayor, de manera muy parecida al tema.

Como se muestra en la partitura la melodía aparece en el registro agudo, lo cual permite al ejecutante llevarla por la primera cuerda; llevando como contrapeso la base armónica en forma de "arpeggio". Dos compases antes de terminar ambas secciones la melodía se armoniza por terceras o sextas teniendo también una variante rítmica que Fernando Sor utiliza para dar mas gracia al tema. Dicha variante no aparece en la versión original de la ópera.

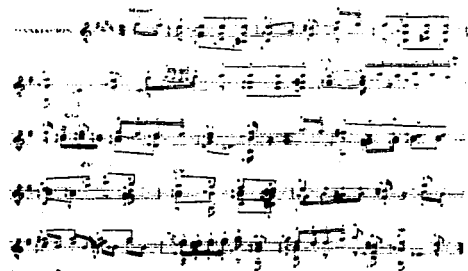


En la primer variación se nos presenta el tema de manera ornamentada cromáticamente en forma de ligados y escalas a gran velocidad que desembocan a los diversos grados armónicos, estos ornamentos son logrados a través del recurso técnico del ligado, es decir "jalar la cuerda" lo cual hace de esta variación una de las mas brillantes ya que este recurso técnico permite al guitarrista tomar una cierta velocidad.

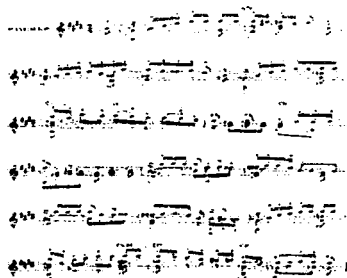
II VARIACION.

La segunda variación esta en modo menor, a tiempo moderado misma que se muestra muy cantabile, teniendo en el registro grave contra melodias en inversiones armónicas abiertas que nos permite dar una sonoridad muy propia de la guitarra. Podemos ver algunos ornamentos, cromatismos así como la variante rítmica que aparece en la presentación del tema, dos compases antes de terminar la segunda sección. El registro de la melodía corresponde a la primer cuerda de la guitarra, para hacer un sonido más

“redondo y pastoso”. He digitado sobre la segunda cuerda, salvo las sección melódicas donde es imposible debido al registro en que se presenta.



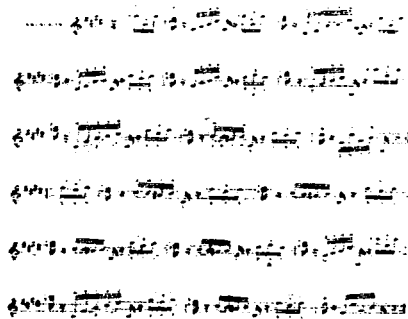
La tercer variación se presenta nuevamente en modo mayor, siendo esta la mas lírica en este modo. Los grados armónicos se presentan como contrapeso sonoro de la melodía y nos marcan en forma de anacrusa la manera en que debe de caminar la variación. En esta ocasión aparece la variante rítmica en forma de tresillos logrando un bello ornamento rítmico-melódico.



La variación 4 nos presenta el tema en forma de octavas y terceras, seguidas de un lucidor arpegio de los acordes correspondiente al grado armónico salvo en la segunda

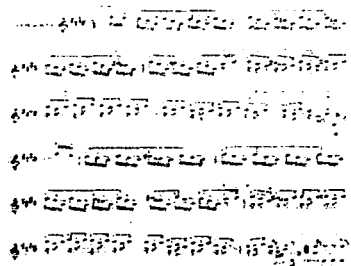
sección donde en vez de utilizar un arpeggio nos muestra un pequeña melodía casi en forma cromática .

Esta variación se presenta como la penúltima antes de la gran coda retomando el tempo que se presentó en la variación No. 1, dándonos la sensación de que la obra se dirige hacia el final.

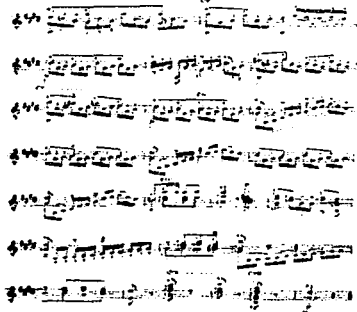


La variación No.5 es la última y se nos muestra muy brillante y lucidora, presentando muy claramente el tema, mismo que es acompañado por un ornamento sobre la segunda cuerda con notas correspondientes al grado armónico en forma de tresillos, mismos que se unen por medio del "ligado técnico" con la segunda cuerda al aire (SI) dando con la repetición de este recurso la prolongación de dicha nota pareciendo una nota tenida. Donde exige al guitarrista gran coordinación en ambas manos ya que se puede

presentar un problema de coordinación como consecuencia de la velocidad.



La coda se anuncia por medio de la repetición de la nota de la sexta cuerda (MI), presentado diversos acordes, arpeggios y escalas correspondientes a sus grados armónicos (V,I) principalmente, concluyendo la obra con gran velocidad y lucidez.



LEO BROUWER :
(Juan Nato Leovigildo Brouwer)
(1939)



Nació en La Habana, Cuba. El 1 de marzo de 1939. Director de Orquesta, compositor y guitarrista (toca, además el violonchelo, el clarinete, la percusión y el piano).

Inicia su formación musical en el ámbito familiar. Luego, estudia guitarra con Isaac Nicola (discípulo de Pujol), entre 1953 y 1954; posteriormente, en el Conservatorio Peyrellade de La Habana, acercándose a la composición de forma autodidacta. Precisamente, de 1954 datan sus primeras obras: "Música" (para guitarra, cuerda y percusión) y "Suite" (para guitarra).

Y así, tiene ya varias obras en su catálogo cuando recibe, en 1959, una beca de la Julliard School of Music de Nueva York para estudiar composición con Persichetti y Wolpe; así como otra del Departamento de Música de la Universidad de Hartford para estudiar guitarra.

En 1960, está al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, donde crea, en 1968, el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, que reunió a varios creadores jóvenes cubanos - entre ellos, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés - para llevar adelante un trabajo renovador vinculado al cine y a la música popular que ha marcado pautas en la historia musical de Latinoamérica. En esta dirección, ha compuesto música para más de cien películas en todo el mundo.

En 1961, es nombrado profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio Nacional de La Habana y, dos años más tarde, lo es también de composición; así como asesor musical de la Cadena Nacional de Radio y Televisión.

Como intérprete debuta en 1955, en La Habana. Desde entonces, su carrera artística le ha llevado a ocupar una posición de privilegio en la guitarrística universal de nuestros tiempos, habiendo participado en los Festivales de Aldeburgo, Aviñón, Edinburgo, Esopoletto, Berlín, Toronto, París y prácticamente, en la totalidad de los eventos mundiales.

Desde entonces, ha impartido clases magistrales y cursos por todo el mundo; ha dirigido orquestas sinfónicas y de cámara - como la Filarmónica de Berlín, las Sinfónicas de México, Escocia, la R.A.I., Orquesta de Cámara de la BBC, Filarmónica de Lieja, Orquesta de Cámara de Finlandia, Sinfónica de Estambul, entre otras. - y ha sido jurado en relevantes Concursos Internacionales, como Munich, París, Toronto, Génova y Madrid.

Sus trabajos musicales han sido patrocinados por personalidades y entidades tales como el Festival de Toronto, BBC, John Willians, Juliam Bream o el Festival de Lieja. En 1972, fue compositor huésped de la Academia Alemana Anstansdienst de Berlín, con Morton Felman, Earle Brow, Sylvano Bussoli y otros compositores.

En 1987, la 22ª Asamblea del Consejo Internacional de Música (CIM) de la UNESCO lo elige Miembro de Honor, recibiendo con Isaac Stern y Alain Danielou el más alto premio en reconocimiento por su vida en la música; honor que ahora comparte con Sir Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Hervert von Karajan, Joan Suteherland, Krzysztof Pendericki y otras personalidades del mundo musical. en 1989, la Istituzione Musicale Italo-Latinoamericana (IMILA) lo nombra Miembro del Comité Honorario, junto a Claudio Abbado, Ricardo Mutti, Pierre Boulez, Salvatore Accardo, entre otros; siendo entonces presidente Claudio Arrau.

Por encargo de los festivales de Lieja, -Toronto y Volos ha realizado la composición de 3 conciertos con los nombres de las respectivas ciudades. "*Concierto de Lieja*" - "*Concierto de Toronto*" "*Concierto de Volos*". Es también autor de la famosa obra "*Canción de Gesta*" grabada y ejecutada por las más importantes orquestas del mundo. Es asimismo el responsable por la orquestación y arreglos del "*Concierto Flamenco para un Marinero en Tierra*", (Poeta) obra de Vicente Amigo en homenaje al gran poeta español Rafael Alberti. En 1993 compone la música para la película de Alfonso Arau, "*Como Agua para Chocolate*", premiada en varios festivales internacionales.

Director general de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, miembro del Consejo Internacional de la Música, consejero artístico del Festival de Martinica, miembro de la Academia de las Artes de Berlín, miembro honorario de la Sociedad Internacional de Autores de Música, director artístico del Festival Internacional de Guitarra de La Habana y presidente de la Federación de Festivales Internacionales de Guitarra, entre otras responsabilidades artísticas en el mundo entero. Actualmente es también Director titular de la Orquesta de Córdoba, formación auspiciada por la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Córdoba.

EL DECAMERÓN NEGRO

Según los músicos y críticos Robeto Pinciroli y Jesús Ortega. El tercer periodo de composición para guitarra de Leo Brouwer, empieza en 1978 con la obra *Acerca del sol, el aire y la sombra*.¹ Esta fase se caracteriza por un radical cambio en los modos de expresión, a diferencia del anterior periodo. Aunque influenciado todavía por la cultura musical cubana.

Leo Brouwer ha mostrado su intención de comunicarse más directamente: realizando el retorno a las formas tradicionales como el de temas con variaciones, el rondó, y la sonata. Dentro del marco tradicional del uso de una melodía, cosa que no aparece en sus trabajos anteriores, utilizando juxtaponiciones de modos, escalas tonales y pentatónicas, así como ritmos y timbres.

En las obras compuestas entre 1956 á 1967, el común denominador son las figuras rítmicas de tresillos (3/3/2) y cinquillos (2/1/2/1/2). En las composiciones escritas después de 1978, hay una adicional unificación de elementos que aparecen en las demás obras como escalas anhemitónicas, super imposiciones y funciones de diferentes escalas pentatónicas, y un menor uso de la melodía intervalica.

El uso de las escalas anhemitónicas consiste en la omisión de semitonos, de esta manera se elimina la sensación de tonalidad, creando una atmósfera que carece de gravitación tonal.

En esta fase de composición y paralelamente a la creación de algunos *Estudios sencillos*, Leo Brouwer creo *El decamerón negro* en 1981, y según él mismo comenta: "tomé una historia del libro *El decamerón negro* de León Frobenius, un sociólogo y científico Alemán que fue a África a estudiar la cultura de ese continente a principios del siglo XX"². La obra aparece en el volumen 12 de la colección *Sammulun Atlantis*. El libro Frobenius habla sobre el amor, la guerra, y los tabúes, es por ello que parafrasea el título de su libro con el del libro *El Decamerón* del escritor italiano Bocaccio. De ahí el nombre de *El Decamerón Negro*.

¹ No considero necesario en este escrito mencionar los dos anteriores periodos de composición en la obra de Leo Brouwer.

² *Guitar Review*. Enero de 1989. Pag. 23

El Decamerón Negro esta dividido en tres grandes movimientos:

El arpa del guerrero

La huida de los amantes por el valle de los ecos

Balada de la doncella enamorada

Se considera como el mas sofisticado ejemplo de escritura funcional instrumental escrito por Brouwer. En esta obra el autor logra acumular un gran poder de expresión y formal balance. Es hasta ese momento la obra mas larga para guitarra sola que ha compuesto.

Cada uno de los tres movimientos esta construido simétricamente, y esto es debido a el uso de estructuras tradicionales como lo es la forma *Sonata*, tal es el caso del primer movimiento: *El arpa del guerrero*. El segundo movimiento: *La huida de los amantes por el valle de los ecos*, esta seccionada en tres partes. El tercer movimiento: *Balada de la doncella enamorada*, tiene una forma de *Rondó*.

El arpa del guerrero es desde el punto de vista de la composición, el movimiento mas complejo y como se ha mencionado anteriormente tiene un forma *Sonata*, ya que al inicio muestra dos ideas temáticas y enseguida presenta una sección de desarrollo central, posteriormente repitiendo uno de los primeros temas, así como una coda al final.

La articulación rítmica que mantiene a lo largo de casi toda la obra es de 5/8, y está construida en función de la juxtaposición de las escalas pentáfonas de RE y REb en la primera sección que va del comienzo de A hasta la indicación *Lírico* B.

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 'Allegro' and a time signature of 5/8. The music is written in a single system with a treble clef. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) are used throughout. The second staff continues the piece, with a 'ritardando' marking and a 'ritmo' marking. The third staff concludes the piece with a 'ritardando' marking and a 'ritmo' marking. The score is a transcription of the first movement, 'El arpa del guerrero', by Heitor Brouwer.



Como podemos ver las dos escalas tienen en común las notas FA y DO# o REb, teniendo estas una función de pivote en la articulación melódica y armónica.

En la indicación *Lirico*, es evidente un cambio de atmósfera, esto se obtiene a través de la modulación hacia una escala pentafona construida sobre MI, aquí el pasaje es más claro y transparente, terminando al inicio de la segunda casilla.

Un poco sostenuto
C4 Lirico

Al inicio de la segunda casilla aparece el mismo motivo en el bajo que se presenta al comienzo del movimiento pero sobre la escala pentafona de MI.

2^o *p* *a tempo*

mp *cresc.* *pp*

Con la indicación de *Tranquillo, oscuro*, da inicio el segundo tema. Que difiere del primero en rítmica y carácter armónico, con características de un pequeño coral, teniendo al inicio una sección de acordes con sexta y quinta aumentada.

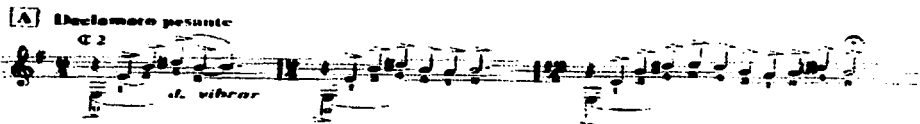
Tranquillo
oscuro

p *rit.*

Inmediatamente después, en el *tempo primo*, inicia el desarrollo con la modificación y repetición de los primeros dos compases del movimiento, apareciendo trasportado una cuarta arriba en el episodio *Lírico 2 (un poco sostenuto)*, en esta sección diferentes escalas pentáfonas son combinadas para crear un agitado y dinámico efecto, aunque la recapitulación esta incompleta y el orden de los distintos episodios musicales difieren respecto a la exposición: el primer tema es repetido pero sobre la escala pentáfona de MI. Continúa una repetición del segundo tema, pero claramente reducido, así como trasportado una cuarta arriba. Por último en la indicación de *vivo, forte molto* aparece la *coda* tomando la idea del desarrollo con carácter conclusivo y finalizando con dos acordes de E mayor.



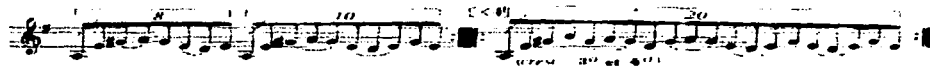
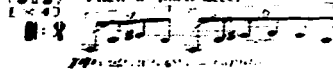
La huida de los amantes por el valle de los ecos, esta dividida en tres secciones, haciendo uso de una exploración imaginativa de timbres y colores. El tema inicial y principal esta basado en la combinación de una quinta justa y una tercera mayor.



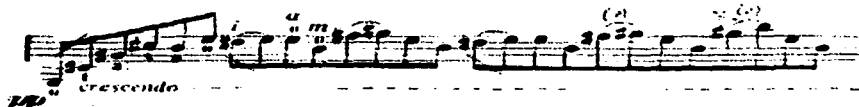
En la indicación *C primer galope de los amantes*, inicia con las notas de LA, MI, SOL#, y se van incorporando otras notas, desarrollándose diversas secuencias que se repiten 4 veces, en diferentes registros.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Primer Galope de los Amantes
 Poco a poco accel



Inmediatamente después de la indicación de *pp crescendo*, presentando el siguiente material, acelerándose el tempo para finalizar sobre la nota Mi en diferentes registros.



Que posteriormente serán utilizadas en la sección D *Presagio*, así como en la indicación E *Declamato*, pero mostrándose de manera reducida, así como la parte F *Recuerdo*, teniendo un diálogo a manera de preguntas y respuesta que a la vez sirven de puente hacia la parte G *por el valle de los ecos*.

En la sección G *por el valle de los ecos*, aparecen en el registro grave las mismas notas del inicio del movimiento. Aunado a esto aparece un elemento guitarrístico de arpeggio en tresillos con las notas correspondientes a las dos primeras cuerdas de la guitarra que se van desarrollando a manera de improvisación y con carácter minimalista. Cada *Galope* o improvisación sobre las notas, presenta inmediatamente después una respuesta en forma de *eco*.

(5) *Por el Valle de los Ecos*
 Rapido - Astorante *eco* como resonancia
subito
ritornello seguitto *Pubb. legata* *pp* *sub* *ritornello seguitto*
Pubb *pp* *subito*
eco
Pubb
Pubb

Al finalizar el quinto *eco*, hay un cambio de notas en el registro grave que se da hasta la sección H *Retorno*.

The image displays a musical score for six staves, likely representing different voices or instruments. The notation is rhythmic and melodic, with various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) indicated. The score is divided into sections, with the final section labeled 'Retorno' and 'Eco'. The notation includes treble clefs, time signatures, and various note values and rests.

En la sección H *Retorno*, se retoma en el registro grave las notas iniciales del movimiento. En la sección I *Epilogo*, como su nombre lo indica nos remite a la sección del *Presage*, es decir, a casi al inicio del movimiento, invirtiendo los elementos en forma de espejo.

[A] Epitafio - *Lento*

Two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff begins with a dynamic marking of *pp*. The second staff includes a *rit.* (ritardando) marking and ends with a *pp* dynamic marking.

Balada de la doncella enamorada, este movimiento se caracteriza por una refinada y efectiva escritura, que al igual que los anteriores dos movimientos nos muestra diferentes timbres e imágenes para la guitarra. En lo que sí difiere de los anteriores dos movimientos es por su *Ostinato Rítmico*.

El movimiento tiene una forma de *Rondó*. Teniendo la armadura de *Re* lo cual nos da una organización armónica tonal mas clara. Siendo la primer parte *moderato*, La cual le antecede en forma de introducción y presentación de la obra casi de forma lírica el *Ostinato en Re*.

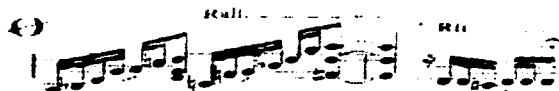
Moderato

A single staff of musical notation in treble clef, 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking is *Moderato*. The notation includes guitar-specific symbols such as (b) for barre, 7 for fret, and 6 for string.

Seguido de lo que podríamos considerar parte (A), iniciando donde podemos apreciar la indicación *Sempre lirico*

Como podemos observar el sentido tonal que prevalece en esta sección es RE donde aparecen 3 planos sonoros. En el registro medio y agudo aparecen pequeñas escalas descendente que van del quinto grado del acorde hasta el tercer grado, en algunos casos, así como en otros, se presentan de forma cromática, marcándonos el final de las frases y el grado armónico, las notas:

Para marcamos el final de esta sección aparece una cadencia de dominante-tónica (V - I), misma que carece de fuerza ya que la dominante el séptimo grado aparece menor en vez de ser mayor, es decir, el DO es natural o becuadro en vez de ser sostenido.



La segunda parte (*Più mosso*), podríamos llamar parte (B), aparece ya sin la armadura de *Re*, teniendo un ostinato rítmico en el registro grave con las notas de *Sol*

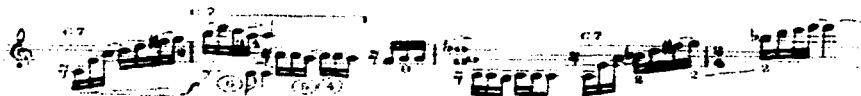


que en cierto momento es casi percusivo, mientras en el registro agudo se presenta una pequeña melodía con notas de valor de redonda y blanca en forma de progresión con las notas *fa, mi, re re, do, si*. Mismas notas que inmediatamente después se armonizan con terceras mayores.

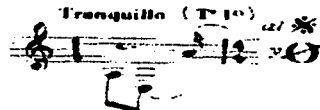
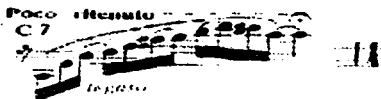
Casi al final de esta sección se presenta un nuevo patrón *ostinato* en forma descendente creando una densidad mediante el incremento de disonancias y la combinación del patrón del *Ostinato* inicial.



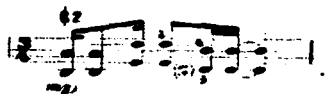
El carácter percusivo de esta sección es interrumpido mediante una escala pentafona ornamentada.



Y finalmente con arpeggios en la tonalidad contruidos sobre el V grado del escala de RE, se prepara el retorno a la parte (A).



En la indicación *Più mosso* (Tº IIº), podríamos llamar la sección (C), aparece un nuevo elemento rítmico en forma de sincopa, y algunas variaciones del mismo.



Así como rasgueados.



El final de esta sección es anunciado en el grado de dominante con la indicación de *molto marcato*, con las notas:



El mismo arpeggio en dominante que aparece en la sección anterior prepara el retorno final a la sección (A). Y finalmente la coda se presenta con el tema del ostinato incompleto.



A lo largo de toda la obra se encuentran diversos contrastes, como es el uso de intervalos de segunda y terceras mayores y / o menores, ascendentes o descendentes, así como quintas justas. Tales intervalos propician la cohesión temática de la obra, a la vez que reafirma la predilección del compositor por dichos. La presencia de estos elementos brindan a la obra un carácter dual de reposo y variabilidad de movimiento y, de estabilidad con un cierto principio circular o de espiral que como ya se sabe esta presente en la música de Leo Brouwer.

MANUEL MARÍA PONCE CUÉLLAR

(1882 - 1948)



Nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de Diciembre de 1882; y murió de uremia en la ciudad de México, el 24 de Abril de 1948. Pianista, profesor de música, folclorólogo, compositor y director. A los dos meses de haber nacido, sus padres lo llevaron a Aguascalientes, donde se educó. Inició sus estudios musicales con su hermana Josefina, en 1888. En 1890, comenzó sus estudios formales de piano con el profr. Cipriano Ávila. En 1891 compuso su primera obra pianística. *La marcha del sarampión*. Ayudante, en 1895 del organista del templo de San Diego, en Aguascalientes, donde ya radicaba su familia; organista de allí en 1897. Su hermano Antonio lo ayudó a trasladarse a la ciudad de México, en 1900, para allí continuar sus estudios de música. Se hospedó en casa del Profr. Vicente Mañas, con quien perfeccionó el piano. Se inscribió en el conservatorio. En 1901 regresó a Aguascalientes, en cuya academia de música impartió entonces una cátedra; comenzó a escribir crónicas musicales en *El Observador*, que dirigía Eduardo J. Correa; abrió luego su propia academia de piano; dio conciertos en Guadalajara y San Luis Potosí; compuso y difundió sus *Bagatelas para piano*. En 1904 marchó a Europa pensionado por su hermano Antonio, y en el trayecto dio algunos conciertos en EU. Estudió en Italia con Luigi Torchi, y en Alemania con Edwin Kioscher y Martin Krause. En 1906 viajó a México y se dedicó a la enseñanza, a componer y a dar conciertos. En 1911 culminó su primera etapa como compositor, al dar a conocer él mismo su *Concierto para piano y orquesta*, estrenado en el teatro Abreu, con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Julián Carrillo. En 1915 fue a La Habana en compañía del poeta Luis G. Urbina; ahí colaboró en *El Heraldo de Cuba* y en *La Reforma Social*, en donde hizo pública defensa de la música

alemana durante la primera guerra mundial. En 1917 aceptó la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, en sustitución del maestro Jesús M. Acuña. Luego de dirigir la Orquesta Sinfónica Nacional (con la que estrenó *Aprendiz de brujo*, de Dukas, su futura maestro), marchó a París en 1925 y allí permaneció hasta 1932: de este periodo data su transformación como creador, pues su estilo tradicional y romántico, muy difundido en México, cambia en estos años (cuando revisó técnicas composicionales con Dukas) para convertirse en un vigoroso modernista. Su *Concierto del Sur*, para guitarra y orquesta es un ejemplo del lenguaje que empleó durante su última etapa; además, esta obra significa el punto más alto en su colaboración con el guitarrista Andrés Segovia, con quien produjo una cantidad importante de piezas y transcripciones para este instrumento, asimismo, a Ponce se debe en buena medida, el renacimiento de la canción tradicional infantil mexicana, que impulsó a través de concursos, artículos de prensa y obras propias, desde 1917. Creador, en 1947, de la Orquesta Sinfónica Mexicana. De 1945 a 1946 dirigió la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. El 2 de febrero de 1948 (*dos meses y medio antes de morir*) le otorgó el entonces presidente Miguel Alemán, el Premio Nacional de las Artes y Ciencia. Como compositor, su obra pianística es copiosa; sobresalen sus *Rapsodias mexicanas* y *Rapsodias cubanas*. Entre sus obras sinfónicas más representativas, *Ferial; Instantáneas mexicanas*, y el tríptico *Chapultepec*. Autor también de numerosos tríos, cuartetos, y canciones. Su *Concierto para violín*, estrenado el 20 de agosto de 1943 por Henryk Szeryng bajo la dirección de Carlos Chávez, es una de las obras mejor logradas para este instrumento, en el repertorio mexicano. Sus restos fueron depositados en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los Hombres Ilustres en el Panteón de Dolores en el Distrito Federal. En su honor se encuentra una placa de reconocimiento en la parte posterior de la columna de la exedra, junto a la fuente dedicada a este músico poeta.

CONCIERTO DEL SUR

Aproximadamente desde 1928, Andrés Segovia sugería a Ponce la creación de un concierto para guitarra y orquesta. Dado que es en una carta fechada el 27 de febrero de 1928 en Nueva York, donde se hace la primera mención del concierto en la correspondencia entre los músicos. Es en 1932 que Ponce entregó a Segovia el segundo movimiento del concierto: el *Andante*; el cual Segovia dice en una carta sin fecha a Ponce.

Estoy encantado con el Andante. Entre las horas de estudio que consagro a las obras de mi próximo concierto, intercalo la lectura del Andante. Ya he hablado con un cuarteto¹ para que venga en cuanto yo esté seguro, y ellos traerán los instrumentos. ¿ y el primer tiempo lo tienes acabado? Mándamelo también. Aunque pienso que es mejor que me espere ahí, pues llegaré indefectiblemente del 23 al 24. Y lo leeremos y estudiaremos juntos.²

En posteriores cartas Segovia recuerda a Ponce que continuase con la composición del concierto, y no es sino hasta el 5 de Octubre de 1940, es decir, ocho años después que Ponce da respuesta a Segovia, quien responde con gran alegría.

Segovia escribe a Ponce, Montevideo 5 de Octubre de 1940.

¡ Eureka.....! La sorpresa ha sido un verdadero estallido de alegría. Paquita y yo nos hemos puesto en seguida a descifrar tu diminuta escritura y ambos te felicitamos de todo corazón. Al mismo tiempo admiramos tu fortaleza de espíritu para trabajar suplementariamente reduciendo a tan clara miniatura las partes de guitarra y piano..... Aguardamos la continuación y estaremos suspensos a la llegada de cada correo aéreo³.

En los siguientes meses Ponce trabaja intensamente en la creación del concierto, mandando fragmentos de éste a Segovia, el cual estudia y sugiere algunos cambios. Siendo a principios del mes de Enero de 1941, que Ponce envía a Segovia el final del concierto para con esto concluirlo.

Segovia escribe a Ponce el 20 de Enero de 1941.

Gracias por el último envío. Ya está todo el concierto. Es una obra deliciosa que ha de entusiasmar a cuantos públicos y artistas la oigan. Tú no sabes lo que lamento que la

¹ En el momento en que Segovia escribe esta carta no sabía que en vez de ser un cuarteto sería un quinteto de cuerdas.

² Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. Autor Miguel Alcázar Ed. Conaculta pag. 260

³ Manuel M. Ponce y la Guitarra. Autor: Corazón Otero. Ed. Fondo Nacional para las Actividades sociales. Pag. 125

situación del mundo me impida darla a conocer enseguida en Europa⁴. Allí será apreciada en lo que vale, sin más restricciones que las que ordenen en contra de ella o de su intérprete las camarillas de judíos futuristas, dadaístas, expresionistas y demás malos artistas.

*Has hecho muy bien en no intercalar **Cadencia** en este tiempo. Hubiera interrumpido el brío que trae desde los primeros compases y que, sin decaer, prosigue hasta el último acorde.⁵*

El proceso de gestación del concierto abarca casi doce años. Iniciando en 1929, no fue terminado hasta 1941, año en que fue estrenado el 4 de Octubre, en Montevideo, Uruguay. Con la Orquesta del SODRE, dentro un ciclo de conciertos y conferencias sobre la música de Ponce, Bajo el título de *Concierto del Sur*, seguramente a sugerencia del propio Segovia, ya que no figura dicho título en el manuscrito original. Dirigido por el mismo Ponce y con Segovia como solista.

Durante esa misma época, Mario Castelnuovo-Tedesco dedicó su *Concierto en Re* (1939) a Andrés Segovia, y Joaquín Rodrigo, su *Concierto de Aranjuez* (1939) a Regino Sainz de la Maza, siendo ellos los primeros compositores no guitarristas en componer obras concertantes para guitarra, precedidos por el guitarrista mexicano Rafael Adame⁶ (1905-ca. 1963) y el Chelista Español, Quintín Esquembre (1885-1965).

Diversos investigadores hacen mención al aire español del *concierto del sur*, debido que se trata de una obra un tanto tardía dentro de la producción de Ponce. Por hacer una comparación, el concierto para violín y orquesta fue estrenado apenas dos años después, y presenta una enorme diferencia de lenguaje respecto al *concierto del sur*. Esto sin duda, tiene su origen en el hecho de que el concierto para guitarra fue escrito expresamente para Segovia, un instrumentista que nunca se caracterizó por su pasión por la música de vanguardia. Y que es evidente un ferviente deseo por recibir música con carácter español escrita por Ponce, ya que en obras escritas casi 9 años antes del concierto para guitarra, tiempo en el que el lenguaje compositivo de Ponce se había desarrollado en una dirección distinta, haya escrito obras tan cerca de espíritu del *concierto del sur*, como es el caso de el último movimiento de la *Sonata III* (1927) y la *Sonatina Meridional* (1932), por mencionar algunas obras.

El *Concierto del Sur* está formado por tres movimientos.

Allegro moderato

Andante

Allegro moderato y festivo

⁴ Segovia se refiere a la segunda guerra mundial. Tiempo en que radicaba en la capital Uruguaya.

⁵ Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce. Autor: Miguel Alcázar. Ed. Comaculta. Pag. 266.

⁶ Compositor del primer concierto para guitarra y orquesta escrito en México y el Mundo en el Siglo XX.

Para equilibrar la sonoridad de la orquesta con la guitarra Ponce pide únicamente, una flauta, un clarinete, un oboe, un fagot, un corno y timbales, además del quinteto de cuerdas. Entremezclando elementos rítmicos mexicanos combinados con una brillante escritura musical que hacen de esta composición un conjunto de ideas melódicas de impecable resolución. Destacan también las evocaciones sonoras de las músicas de la cuenca mediterránea al sur de Andalucía, España.

Algunas de las características más representativas de su estilo tardío se pueden encontrar en esta obra. Particularmente en la concepción armónica general, la cual, aunque basada en armonía por cuartas, presenta una idea con mas colores que en obras tempranas, no por eso perdiendo su referencia funcional. Ponce presenta en esta obra diversos y enfatizados centros tonales.

El primer movimiento: *Allegro Moderato* está escrito en forma de sonata con sus secciones correspondientes, basada en dos temas claramente contrastantes, tres motivos rítmicos-melódicos, y un pequeño motivo introductorio. El tema A es presentado al principio de la obra por la orquesta, sobre una sucesión armónica que intercala el modo mayor y menor del área tonal principal que es LA mayor.

sección temas	exposición					desarrollo	reexposición			Coda
	Motivo introductorio	Tema A	Variación de A	Motivos 1 y 2	Tema B		Tema A	Tema B	Cadenza	
tonalidad	La m- La M	La m		F# y do #	mi	Modo frigio menor armónico	La m	La M	mi	La M
instrumento	orquesta	Orq. guit.	guitarra				guitarra		guitarra	

Donde el proceso de presentar los acordes en sentido funcional armónico es evidente en el principio del concierto, al hacer la presentación del tema A. En este caso Ponce nos presenta a la dominante como área tonal central que inmediatamente resuelve, seguido la orquesta presenta el tema A en la tónica. Es sólo en este momento que se presenta un acorde triádico claro. Hasta entonces Ponce no presentó un acorde de dominante evidente, sino que enfatizó el área de dominante con acorde de novena de dominante con una apoyatura en *sol* que resuelve a *fa* creando una gran tensión.

Acordes del principio del concierto

Allégo moderato

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The tempo is marked as 'Allégo moderato'. The score begins with a 4-measure rest in the treble staff, followed by a series of chords and melodic lines. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex structures. The melody in the treble staff is characterized by rapid changes in pitch, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Diversos analistas han llamado a los rápidos cambios de centro tonal que aparece en esta obra "*característico de una armonía impresionista*", esta idea surge al considerar la concepción armónica de Claude Debussy (1862- 1918), como un simple ejercicio colorístico.

A lo largo del concierto es notorio al oído la continua presencia de giros modales que enriquecen la línea melódica. En su mayoría estos giros son referentes a los modos como el hipodorio, frigio e hipofrigio, así también a segmentos de la escala menor armónica, con su característico intervalo de segunda aumentada entre el 6° y 7° grados. Evidentemente estas referencias conllevan inflexiones de carácter español y árabe.

Incluyendo una importante *Cadenza* para el solista, la cual empieza con la guitarra presentando a manera de rasgueado los acordes basados en la intervalica ya mencionada y vista en el la imagen anterior. Que se desenvuelve por medio de citas de los dos temas principales, yuxtapuestos a secciones de virtuosismo idiomáticas para la guitarra.

Acordes de inicio de la cadenza

Podemos ver en el *Piu mosso*, donde el tema A es presentado por cuartas paralelas, sobre un pedal de MI.

El segundo movimiento: *Andante* recuerda al ambiente Árabe de Granada con la fina melodía que se desarrolla sobre pizzicatti obstinados del bajo. Es bellissimo y de una

honda nostalgia. Aquí podemos notar el interés de Ponce por dar color armónico diferente del diatonismo tradicional mediante el uso de modos.

Tiene una clara forma de A-B-A, basado en dos temas, el primero en la sección A, y el segundo en la sección B, ambos contruidos sobre el modo frigio. Las áreas tonales enfatizadas son RE para la sección A, es decir, tónica. Y LA para la sección B, es decir, dominante.

sección	introducción	A	B	A	Codetta
temas		A	B	A	
tonalidad	Re frigio	Re frigio	La frigio- si M	Re frigio	
instrumento	Orq. + guit	guitarra		Orq. + guit	

El Final de la obra, *Allegro moderato y festivo*, tiene toda la alegría sevillana, reforzando el aire español del concierto. Tiene una forma Rondó. A-B-A-C-A-D-A-E-A-CODA. Ponce trata brillantemente la orquesta y la guitarra, con la intención de dar un brioso final. Utilizando en el *Tutti* final un pandero y en la guitarra el rasgueo, así como diversas escalas frías que hacen referencia a la tradición flamenca.

Rasgueos y Escalas:

The image displays a musical score for guitar and orchestra. It consists of four staves. The top staff is the guitar part, featuring rhythmic patterns and scales. The second staff is the first violin part, with a 'Rit' (ritardando) marking. The third staff is the second violin part, with a 'A tempo' marking. The bottom staff is the cello and double bass part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tema A.

Musical score for Tema A, consisting of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a measure number '102' and a 'C.H.' annotation above it. The score concludes with a double bar line and the number '110'.

Tutti final:

Musical score for Tutti final, consisting of eight staves. The score is highly complex, featuring dense rhythmic patterns and many ornaments. The staves are arranged in a multi-system format. The score concludes with a double bar line and the number '110'.

Bibliografía.

- Diccionario Harvard de Música - Ed. Don Randel
- Historia de la Música - Ed. Espasa siglo XXI
- Diccionario New Wrove
- Historia de la Música y sus compositores
- Diccionario de instrumentos Musicales - Ed. Vox
- El libro de la Música -Ed. Parramón
- *Menuhin / Davis*, La Música del Hombre
- *Saldívar, Gabriel*. Musicología y Musicografía
- *Lorimer, Michael*. Saldívar Codecs No.4 Santa Barbara 1987
- *Murcia, Santiago de*. Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra
- *Cruz, Eloy*. La Casa de los Once Muertos Ed. ENM
- *Villey, Isabelle*. La Guitarra en el México Barroco (Libro y Disco)
- *Limón, Miguel*. La Guitarra Ed. Universidad Autónoma de Puebla
- J.S. Bach and the trascripton process sonatas y partitas for unaccompanied violin BWV 1001-1006
- www.members.ozemail.com.au/bachlogc/
- *Koonce, Frank*. The Solo Lute Works of Johann Sebastian Bach Ed. For Guitar
- *Keller, Gisbert*. Johann Sebastian Bach, Sämtliche Werke Für Laute Solo Ed. Reinbert Evers
- www.melomanos.com
- www.melomanos21.com
- www.filomusica.com
- www.tranlate.google.com
- www.musicaviva.com/guitar
- www.ars-antiqva.com/catalogocuerpulsada.html
- Leo Brouwer's Works for Guitar Guitar Review 1989-1991
- Harmonic Practice in the Guitar Music of Manuel M. Ponce Guitar Review 1989-1991
- Información vía oral de los maestros :
 - Jesús Ortega
 - Leo Brouwer
 - Antonio Corona
 - Javier Hinojosa
 - Aurelio Tello
 - Gabriel Saldívar
 - Alejandro Madrid
 - José Antonio Guzmán