

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



NOTAS AL PROGRAMA

que para obtener el título de
LICENCIADO INSTRUMENTISTA
con especialidad en guitarra

Presenta:

JUAN CARLOS AGUILAR ARROYO

México, D.F.

Abril 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, Jorge y Yoly, por todo su amor, esfuerzo y apoyo; por darme la vida y la oportunidad de disfrutarla, por la educación que me dieron, por los valores que me inculcaron, por sus consejos, por la paciencia.

A mi hermano Alex, por ser el mejor amigo de toda mi vida, por los juegos de la niñez... que mantenemos hasta el día de hoy.

A mis maestros Carlos Bernal, José Suárez, Marco Antonio Anguiano, Horacio Franco, Heber Vázquez, Armando Luna, Humberto Hernández Medrano, René Viruega, Jorge Miller, Miguel Ordóñez, Gonzalo Salazar, Juan Carlos Laguna y Antonio López, por todo lo que me aportaron, en especial el amor a la música.

A Roberto, Paola, Iñaki, Rodrigo, Lulú, Laura, Enrique, Francisco y Alfonso, por su amistad, apoyo, compañía y deseos de verme realizado en mi vida y vocación.

A Francisco Naranjo, José Ramón Benito y Manolo Vargas, por sus enseñanzas de vida y sus muestras de afecto.

A mis tíos Juan y Rebeca, a Manuel y Paty de Elías, por su constante estímulo.

A Paco y Paty Corro, por ser como mis segundos padres.

A mis amigos Gerardo S., Luis, Ana, Marco, Magdalena, Héctor, Cristina, Juan Pablo, Pablo, Juan José, Adrián, Berenice, Carmen, Elvira, Gerardo R., César, Ale R., Ale M., Alex, Edgar y Diego.

Por supuesto, a mi adorada Paty, por el simple hecho de existir, por su amor, por estar conmigo, por su apoyo, constancia, ternura, cariño, empatía, alegría, sensibilidad, tenacidad, convicción, por hacerme tan feliz y mil otras cosas que no podría terminar de escribir ¡Patita, te amo!

A Dios, por haberme puesto en este camino.

Índice

1. Introducción	2
1.1. Antecedentes	2
1.2. Justificación	3
1.3. Objetivo	3
2. Metodología	4
3. Estructura del Programa	4
4. Notas al Programa	5
4.1. Nocturnal after John Dowland, Op. 70 de Benjamin Britten	6
4.2. Chaconne (de la Partita No. 2 para violín, BWV 1004) de Johann Sebastian Bach	18
4.3. Andante y Ronc6 No. 2 (de Trois Rondo Brillants Op. 2) de Dionisio Aguado	29
4.4. Sonate Romantique (Hommage a Schubert) de M.M. Ponce	42
5. Conclusiones	55
6. Bibliografía	56
7. Anexos	58
7.1. Nocturnal after John Dowland, Op. 70	59
7.2. Chaconne	73
7.3. Andante y Rond6 No. 2	79
7.4. Sonate Romantique (Hommage a Schubert)	85

1. Introducción

1.1 Antecedentes

La ejecución musical presenta problemas a cualquiera que pretenda abordarla de una u otra forma: ya sea como concertista, estudiante, docente, escucha, etc.

Estos problemas son de diversa índole: filosóficos, estéticos, culturales, acústicos, psicológicos, teóricos, analíticos, sociales, etc.; e implican un sin fin de preguntas que pueden ser contestadas a niveles tanto especulativos como pragmáticos: ¿cómo debe sonar una obra?, ¿porqué?, ¿cómo está construida?, ¿qué intenta comunicar?, ¿hay relación entre la construcción y el mensaje?, ¿porqué se escogió tal dotación instrumental en vez de otra?, ¿qué elementos son inmutables y cuáles no?, ¿cuál es el papel del intérprete?, ¿cómo se relaciona con el compositor y el escucha?, ¿tiene el compositor un papel protagónico sobre el intérprete?, ¿cuáles son los derechos y obligaciones de éste?, ¿cómo se deben tomar decisiones en el proceso de composición y/o interpretación?, ¿cómo se determina la originalidad y maestría de una obra?, ¿qué es objetivo y qué es subjetivo?, ¿esta obra puede ser ejecutada en tal instrumento, tal auditorio, con tal(es) intérprete(s)?, etc.

Las respuestas a cada pregunta variarán necesariamente de acuerdo al contexto, las necesidades, las restricciones, entre otras; y la historia ha probado que en un sinnúmero de veces las respuestas pueden ser incluso contradictorias.

Con esto quedan en claro dos cosas: la responsabilidad que tiene el intérprete trasciende la reproducción mecánica de las obras y, que por obvio que pueda parecer, tiene la misión de interpretar.

Para poder hacer frente a esta responsabilidad y esta misión, el intérprete debe contar con herramientas y actitudes superiores a la destreza psicomotriz (que algunos llaman erróneamente “*virtuosismo*”) y a la “*sensibilidad espontánea*”(que en ocasiones debiera llamarse “*sensibilidad ignorante*”).

El entendimiento del contexto histórico, social, cultural de una obra, así como el acercamiento a la psique, a los deseos, cualidades, limitaciones y condiciones generales de vida del compositor; el reconocimiento de los procesos creativos y de las técnicas de las que éstos se valen; la compenetración personal que se haga con cada obra, compositor y tiempo, así como el ánimo para hacerlo; son algunas de las herramientas y actitudes que el intérprete debe considerar para poder justificar su “razón de ser”; no porque no pueda hacerlo de otra manera, sino que éstas le permitirán profundizar y sublimar una de las manifestaciones más bellas del ser humano, como es la música.

1.2 Justificación

La ejecución pública de una obra es su realización espacial y temporal. Es el disparador que convierte a la partitura en un medio real de expresión y comunicación. Es a su vez, lo que da a la música su carácter social o comunitario, pues trasciende la relación de quien escribe y quien lee la partitura.

Al presentar un recital o un concierto, el intérprete debe dominar el repertorio del mismo desde el mayor número de ópticas posible. Tratándose de un recital que forma parte de un examen profesional para un Licenciado Instrumentista, no debe haber excepción: el evento musical está presente sin importar la razón del evento.

1.3 Objetivo

El presente trabajo tiene como objetivo fungir como complemento necesario e indispensable para la interpretación de las obras contenidas en el programa del recital de examen profesional de quien lo sustenta.

2. Metodología

El trabajo constará de cuatro análisis, uno por cada obra programada. Cada análisis estará conformado de una investigación documental que cubra los siguientes aspectos:

- Contexto histórico (época, lugar en la que el compositor desarrolla su obra)
- Contexto musical prevaleciente
- Datos biográficos del compositor
- Lugar que ocupa la obra en cuestión dentro del catálogo del compositor
- Historia de la obra en cuestión

Adicionalmente, se presentará un análisis teórico y técnico de la obra (formal, estructural, tonal, armónico, rítmico, melódico, estilístico) original de quien escribe.

Las partituras completas de las cuatro obras se presentan en el apartado 7 (Anexos).

3. Estructura del Programa

El programa consta, como se mencionó, de cuatro obras. Estas han sido elegidas por ser “hoy” representativas del instrumento y de la música de su momento; así como por la diversidad y maestría musical, técnica y estética que presentan.

La primer obra es un conjunto de variaciones compuesto por Benjamin Britten en la segunda mitad del siglo XX, la segunda obra es una transcripción para guitarra de la Chacona de la segunda sonata para violín de J.S. Bach compuesta a principios del siglo XVIII, la tercer obra es un Rondó compuesto por el guitarrista Dionisio Aguado poco más de un siglo después que la Chacona anterior (primer cuarto del siglo XIX), para finalizar con una sonata del mexicano Manuel María Ponce, también un siglo después que apareciera la obra de Aguado (primera mitad del siglo XX).

Las dos primeras obras se relacionan en que ambas son un conjunto de variaciones, adicionalmente, la última variación de la obra de Britten es una *Passacaglia*, forma equivalente a la Chacona y que ha creado confusión y desacuerdo entre los teóricos. Además, el tema de la obra de Britten es un Aria de John Dowland, compuesta también poco más de un siglo antes que la Chacona de Bach, y es presentada al final de las variaciones. De este modo, el paso de Britten a Bach se hace mediante una secuencia histórica a través de Dowland. Posteriormente, las obras se presentan en orden cronológico.

El programa incluye los cinco períodos de la música occidental según su tradición escolástica: Siglo XX (Britten), Renacimiento (Dowland), Barroco (Bach), Clasicismo (Aguado) y Romanticismo (Ponce).

Por mero interés formal, el programa inicia y termina con la misma nota: La; haciendo alusión al sistema que se genera, desarrolla y decae en estos períodos: La Tonalidad. Del mismo modo, las tonalidades de las obras están relacionadas: la Sonata y el Rondo están en La, Mayor y menor respectivamente; la Chacona está en Re (subdominante), el Aria de Dowland en Mi (dominante), el resto de las variaciones de Britten (sin ser una obra propiamente tonal) oscilan entre La y Mi, mientras dos movimientos de la Sonata de Ponce están escritos en Mi.

Dos de las obras (Britten y Ponce), están basadas sobre estéticas de compositores anteriores (Dowland y Schubert), mientras que las otras dos (Bach y Aguado) se centran en el instrumento mismo.

Así, el programa mantiene una coherencia histórica, formal, tonal y, en cierto grado, mantienen un balance en algún elemento estético.

4. Notas al Programa

4.1 Nocturnal after John Dowland for guitar Op. 70 Benjamin Britten (1913 – 1976)

*Come, heavy Sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.*

La tristeza, el llanto, el cansancio, el desgaste, el fatalismo, la rendición, manifestados dentro de una actitud melancólica y a la vez, desesperada por poner fin al sufrimiento personal a través de la muerte, son plasmados en este texto del compositor inglés John Dowland, y que pertenece a un aria publicada en 1597.

Más de trescientos sesenta años tendrían que pasar desde la aparición del aria "Come, heavy Sleep" para que Benjamin Britten, también compositor inglés, la retomara para crear el "Nocturnal" para guitarra, obra dedicada al guitarrista y laudista Julian Bream, en ocasión del festival de Aldeburgh de 1964. En ese mismo año, Britten recibió un premio del Instituto de Estudios Humanísticos de Aspen, Colorado y en cuya respuesta publicada Britten afirma su creencia en la música ocasional: "Casi toda pieza que he escrito ha sido compuesta con cierta ocasión en mente, y usualmente para ejecutantes en especial.....No debemos preocuparnos demasiado por el llamado 'valor permanente' de nuestra música ocasional. Debemos apuntar a complacer hoy a la gente tan seriamente como sea posible, y dejar que el futuro vea por sí mismo...Yo no escribo música para la posteridad – en todo caso, las perspectivas de ello son tanto inciertas. Escribo música, ahora, en Aldeburgh, para la gente que vive aquí, y más allá, para cualquiera al que le importe tocarla o escucharla" (Erb, 1996).

Con este antecedente de la filosofía musical de Britten, el material inicial de su *Nocturnal* y la ocasión para la cual fue escrito, se dará paso al análisis del contexto desde los puntos de vista histórico, sociológico, cultural y psicológico en el que este compositor realizó su obra.

Edward Benjamin Britten nació en Lowestoft, Suffolk, el 22 de noviembre de 1913. Hijo de un dentista y una cantante amateur quien lo impulsó a componer, incluso antes de que comenzara su instrucción formal. A pesar de que su escuela no contaba con cursos de música, Britten comenzó a estudiar piano y viola, este último con Audrey Alston, quien en 1927 presentó al joven compositor con el director de orquesta y compositor Frank Bridge, quien condujo la suite orquestal *The Sea*, de Britten en el Festival de Norwich en 1924 y con quien comenzó a estudiar composición.

Bridge se encontraba en una etapa en la que estaba abandonando su estilo anterior, romántico-ecléctico, mientras desarrollaba uno inusual para la Inglaterra de entonces, estudiando a los compositores de vanguardia europea: Skryabin, Bartok, Schoenberg y Berg. Esto es particularmente significativo, debido a que en el panorama de la música europea del siglo XIX, Inglaterra había quedado apartada, a pesar de su posición política y del clímax que muestran otras artes como la literatura. Esto cobra sentido considerando que, durante la época victoriana, la burguesía se había extendido de las esferas económicas a las de la cultura, el gusto y el comportamiento social. De este modo, la clase media terminó sustituyendo a la aristocracia, anticipando fenómenos respecto a otros países en cuanto al disfrute musical: la nivelación del gusto, la extensión del consumo que se manifiesta con una enorme difusión de asociaciones corales, festivales, concursos, impulso a la música sacra por el resurgimiento del movimiento anglocatólico, el incremento en la práctica musical doméstica con el piano vertical como adorno imprescindible en la decoración burguesa, pero que al mismo tiempo reservaba a la música importada del continente la misión de satisfacer la nueva actitud idealista y estetizante introducida por el Romanticismo, mientras que a los compositores locales se les encargaba la función de crear música para ocasiones más prosaicas y funcionales.

Afortunado fue el caso de Britten al encontrarse con Bridge, pues en este contexto la idea del sinfonista inglés era tan extraña como la figura del compositor “puro”, del profesional que vivía exclusivamente de su música. Sólo hay algunas excepciones como las de Elgar y Delius, y posteriormente, Vaughan Williams y Walton (*quasi* contemporáneos a Britten). Durante su adolescencia, Britten adquirió control sobre su material musical, posteriormente decide tomar una beca para estudiar en el Royal College of Music, con el compositor John Ireland. sin embargo, el ambiente le resultó desfavorable por el rigor escolástico que no permitía el desarrollo de su potencial creativo. Así, las obras que compuso en esta fase muestran cierto grado de adaptación a los modelos musicales aceptados, y aunque eventualmente reconoció cierto valor en ello, prefirió voltear nuevamente hacia Bridge como su principal crítico y consejero musical.

En ese tiempo, cerca de 1932, los gustos musicales de Britten fueron cambiando: su temprana admiración por Brahms cambió hacia Wagner; Bridge seguía evolucionando hacia un lenguaje armónico más radical. Britten escuchó por primera vez *Erwartung* de Schoenberg, *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, *Lyric Suite* y *Wozzeck* de Berg. Fue entonces cuando viajó a Europa Central con el propósito de estudiar con este último, pero las autoridades del Royal College of Music le negaron una beca y al poco tiempo murió su padre por lo que tuvo que regresar a Inglaterra.

Durante su viaje, presenció puestas reveladoras de ópera, en especial de Wagner que le permitieron visualizar de manera contundente en su producción futura como compositor no sólo coral sino de Opera. A su regreso, Britten tuvo que encontrar trabajo realizando música para varios documentales de la GPO Film Unit, donde trabajaba el escritor W. H. Auden, quien con su ejemplo indujo a Britten a solidificar sus convicciones pacifistas (que había adquirido con Bridge) y a probar su habilidad musical para comunicar mensajes de alto contenido social y político. De este período son el ciclo de canciones orquestadas *Our Hunting Fathers* y la coral-orquestal *Ballad of Heroes*.

El eclecticismo de Britten conjuga en este tiempo por un lado a Mahler y Berg y por el otro al Stravinsky neoclásico (Lanza, 1980). Britten comenzó a tener éxito fuera de su país, en 1937 se estrenaron sus *Variations on a Theme of Frank Bridge* en el festival de Salzburgo; sin embargo, en Inglaterra seguía siendo visto como un fenómeno extraño que incomodaba a más de un compositor o crítico. Esto, junto con la muerte de su madre (1937), el clima político europeo con los nazis en puerta, la causa española perdida y la confusión por la que pasaba su vida emocional que terminaría en el reconocimiento de su amor recíproco por el tenor Peter Pears, hicieron ver al compositor a América como una oportunidad de comenzar proyectos frescos; así es que toma la decisión junto con Pears de seguir a su amigo Auden en el año 1939.

Su estancia fue corta, pero en este periodo pudo componer obras que actualmente son obligadas dentro de su repertorio: El concierto de violín, la *Sinfonía da Réquiem*, el primer cuarteto, el ciclo de canciones *Les Illuminations*, los *Michelangelo Sonnets* y la opereta *Paul Bunyan*, esta última en colaboración con Auden. Pero finalmente, su nostalgia, su sentimiento de culpa por haber abandonado Inglaterra en momentos tan difíciles como la Segunda Guerra Mundial, le hicieron volver a ella. Sin embargo, su regreso no fue fácil: sus detractores habían aprovechado su ausencia para calumniarlo. Fueron su editor Ralph Hawkes y los reconocidos compositores Vaughan Willams y Walton quienes facilitaron su readmisión, mostrándose listos a testificar ante un tribunal de sus talentos y convicciones pacifistas, cuando fue cuestionado por no haber realizado su servicio militar.

Una nueva oportunidad apareció cuando se le encargó la obra que marcaría la reapertura de la Sadler's Wells Company, presentando su Ópera *Peter Grimes*, que demuestran la riqueza de ideas musicales y los profundos sentimientos de compasión del compositor. El éxito de la obra fue inmediato y varias casas de Ópera internacionales la incluyeron en sus repertorios. Britten tuvo la intención de elevar el papel de la ópera en un país que sólo contaba con dos casas para ello establecidas y sin la tradición de soporte continuo a las mismas. Junto con Pears, Joan Cross y John Piper fundaron el *English Opera Group*, los problemas del grupo comenzaron al no contar con una base permanente, por lo que en 1948 el grupo jugó un papel crucial en el establecimiento del Festival anual de

Aldeburgh. A partir de ese momento, Britten concentraría sus esfuerzos y trabajo a las necesidades del mismo: componiendo, tocando piano, organizando, etc. El espíritu del festival se destacó por su habilidad de combinar recursos profesionales y amateurs: actores, niños, cantantes como lo muestran las obras *Noyes Fludde* (1957) o *San Nicolas* (1948).

Si bien Pears siguió ocupando un rol central en el trabajo de Britten, éste amplió su rango imaginativo al establecer vínculos cercanos con intérpretes de gran nivel que acudían constantemente al festival: el violoncellista Mstislav Rostropovich, la soprano Galina Vishnevskaya, el barítono Dietrich Fischer-Dieskau, el guitarrista Julian Bream y el arpista Osian Ellis.

Durante estos años Britten compuso obras de muy diversa índole: si bien siguió siendo un compositor fundamentalmente coral y operístico (*Billy Bud*, *A Midsummer Night's Dream*), miró al pasado para componer *Lacrymae* (1950) para viola y piano, *Nocturnal* (1964) para guitarra, ambas sobre temas de John Dowland; al lejano Oriente con *Songs from the Chinese* (1957); a las secuelas de la guerra con *War Requiem* (1961); a eventos políticos y sociales como la Coronación de Isabel II con *Gloriana* (1953); al talento de sus compañeros: *Violoncello Sonata*, *Suites for Violoncello*, etc.

Después de casi veinticinco años de una adaptación exitosa a los recursos que hubiere, el Festival de Aldeburgh adquirió en 1967 el *Maltings at Snape*, su propia sala de conciertos, donde Britten estuvo muy activo como director tanto en conciertos como en grabaciones. En 1971, fue transmitida por la BBC su ópera *Owen Wingrave*, que es la forma más explícita de sus ideales pacifistas y en 1973 concluyó una ópera hecha especialmente para el *Maltings: Death in Vence*, que dio a Pears su rol más demandante y que llevó a muchas producciones internacionales.

Sin embargo, un mal cardíaco le impidió que tomara parte en la *première*. Britten tomó un tiempo para revisar algunas obras anteriores: *Peter Bunyan* y el Cuarteto de 1931, y trabajar en algunas nuevas: la Cantata *Phaedra* y el tercer Cuarteto. Este último fue estrenado el 19 de diciembre de 1976, a escasos quince días de la muerte del compositor.

Britten fue un compositor de su tiempo y, tal como lo declara al recibir el premio en Aspen, poco le importaban los juicios acerca de la posteridad de su música, como poco le importaban también las discusiones sobre los aspectos técnicos de su propia obra (Evans, 1996; Kennedy, 1996; Holst, 1966).

En 1963 Britten compuso, a instancias de Julian Bream, el *Nocturnal. Op. 70*, obra basada en la música de John Dowland (Londres, 1563-1626) que sería estrenada el siguiente año en el Festival de Aldeburgh.

Para explotar la maestría de Bream, fue natural para Britten considerar a Dowland, tanto por la admiración por su obra (misma que lo llevó a componer *Lachrymae* para viola y piano en 1950), como por la labor de Bream como laudista para revivir la música del compositor renacentista.

Nocturnal after John Dowland. Op. 70 es un tema con variaciones en donde el tema, ('Come, heavy sleep', título tomado de el libro *Firste Booke of Songes or Ayres of Foure Partes* de Dowland y publicado en 1597) no aparece al inicio de la obra, siguiendo el procedimiento normal, sino al final, después de ocho variaciones que describen sensaciones propias de los sueños.

Los títulos de las variaciones como su carácter son *Musingly, Very agitated, Restless, Uneasy, March-like, Dreaming, Gently Rocking* y *Passacaglia*.

Todas las variaciones presentan elementos del tema o de su acompañamiento, siendo la sexta descendente al inicio del acompañamiento (cuya característica especial es su estructura interválica: ST-T-T-T-ST, hace que su exposición, su inversión y su retrógrado sean equivalentes) y la sección melódica de cuartas (así como su motivo rítmico) que se encuentra en las secciones media y final del tema, los elementos más recurrentes para las mismas.

La primera variación (*Musingly*) emula la melodía y el fraseo del tema e inicia con una constante expansión y contracción melódica del motivo de la sexta: esto es, desarrolla motivos melódicos en cuyo interior la estructura es de tonos enteros mientras que principian y terminan con semitono. Estos semitonos sirven a su vez como puntos para realizar giros melódicos, tanto ascendentes como descendentes, mientras que el número de tonos al interior de cada motivo varía. Si bien esto impide establecer una jerarquización tonal, el proceso es claro y por lo tanto, así lo es su resultado. El inicio de la primera variación tiene un carácter incierto debido en buena parte al manejo del ritmo y esta deliberada indefinición de jerarquías tonales; la segunda parte de la misma variación presenta el segundo elemento mencionado: las cuartas melódicas y su motivo rítmico, en esta sección el semitono juega un papel importante pues la relación original de la melodía con el acompañamiento se desplaza en este intervalo; al igual que en el tema, la primera variación continúa con los elementos iniciales, para terminar nuevamente con el motivo de cuartas en un *diminuendo* hasta hacer imperceptible el sonido.

La segunda variación (*Very Agitated*) abandona el ambiente introspectivo por una serie de figuraciones en *moto perpetuo* interrumpidas por estridentes acordes en *sforzato*. – Al igual que en la primera variación, estas figuraciones emulan los giros melódicos del tema y su construcción es simple, consistiendo la primera en una ampliación del esquema ST-T por T- 1.5T, la segunda, tercera y cuarta figuraciones consisten en grupos de tres notas que al irse presentando les sucede su inversión; cabe mencionar que los intervalos utilizados son siempre T y ST. La quinta figura introduce un nuevo elemento: un pedal en Fa#, mientras que el resto sigue en movimientos de T-ST y realizando una progresión melódica de ST ascendente que avanza gradualmente por T descendente. Los acordes que se intercalan entre cada figuración presentan una característica adicional que Britten explotará a lo largo de la obra: son acordes de distintas combinaciones de cuerdas al aire. Posteriormente, la relación T-ST se presenta en forma de arpeggios (Mi+, Fa-), emulando armónicamente la segunda sección de la primera variación, rítmicamente los arpeggios se van *rallentando* mediante una escritura que mezcla rítmica binaria y ternaria.

La tercera variación (*Restless*) se caracteriza por un juego de dos voces que se responden imitándose con frases invertidas, que a su vez conviven polirítmicamente (4 vs 3) con otras dos voces que desarrollan en un inicio el mismo juego de frases invertidas con la diferencia de que en lugar de responderse, se mueven simultáneamente. El primer par de voces actúa en un primer plano, mientras el segundo par actúa como un acompañamiento. Los intervalos de las voces de acompañamiento se va ampliando de segunda a cuarta. Al alcanzar este intervalo, Britten decide cambiar la textura adicionando una cuarta adicional al acompañamiento, recordando los acordes al aire de la segunda variación y manteniendo una voz melódica única. La segunda parte de la variación presenta nuevamente la sección de melódica de cuartas, pero siguiendo el patrón de exposición e inversión en el primer par de voces mencionado, mientras el segundo par sigue acompañando. Formalmente, la variación sigue el mismo patrón en el que se sigue desarrollando la misma hasta presentar nuevamente el motivo de 2 cuartas melódicas que desaparecen con un *morendo*.

La cuarta variación (*Uneasy*) posee un aire tenso, enigmático y en ocasiones sorpresivo. Este efecto es logrado desde la primera frase por el uso de pequeños y rápidos grupos de notas con intervalos de tercera menor y cuarta, el uso de silencios, de *tremolandi* que son *rallentados*, de *recordes* en *sforzato* con intervalos de cuarta y cuerdas al aire. La siguiente frase presenta los mismos elementos pero cambia la interválica interna de las figuraciones rápidas que presentan ST-T en una dirección y T-T en la dirección opuesta, terminando cada figura a una distancia de ST de donde comenzó. Al igual que la primera frase, se presentan dos figuras en el mismo sentido mientras que la tercera se presenta invertida. La tercera frase constituye una línea construida al modo de la primera variación (inician con ST que sirven como giros melódicos mientras el resto de las notas se encuentran en intervalo de T), con la diferencia fundamental del ritmo, que es constante que va en *crescendo* y *accelerando* progresivamente hasta un acorde más con *tremolandi* *rallentado* dando paso a la segunda sección, en la que se presentan *tremolandi* de dos notas y el retrógrado inverso de las figuraciones de la segunda frase. La variación concluye con acordes de cuarta seguidos de más *tremolandi* de una nota, en un *diminuendo* y *rallentando* hasta que se presenta el motivo rítmico de la sección de cuartas en *pizzicato* con un *rallentando* rítmico binario y ternario, del mismo modo que en la segunda variación.

Los elementos de la quinta variación (*March-like*) son auditivamente más definidos, debido a que prácticamente todos ellos han sido expuestos en las variaciones anteriores: Intervalos de cuartas, acordes de cuerdas al aire, el motivo rítmico de la segunda sección del tema, un par de voces intermedias que actúa como acompañamiento mientras otro par actúa como melodía (en este caso no son inversiones sino octavas paralelas), estructuras melódicas que utilizan los intervalos de T y ST, que utilizan el ST para giros melódicos, incremento en la textura del acompañamiento de una a tres cuartas, una sección intermedia con cuartas melódicas que será repetida al final de la variación, *diminuendo* y *rallentando* al final de la variación (que se presenta con el uso reiterado de silencios). Todos estos elementos son arreglados de forma que generan una pequeña marcha, mediante el motivo rítmico mencionado, que funge como acompañamiento con acordes de cuartas con cuerdas al aire, cuya melodía sigue el proceso de construcción usual y manteniendo claras las secciones al igual que en el tema y las variaciones anteriores.

Las cuerdas al aire aparecen de nuevo en la sexta variación (*Dreaming*), en la que frases compuestas por acordes arreglados de una forma *quasi* coral (primer período) contrastan con la textura de armónicos, que si bien se derivan del mismo material sonoro (las notas al aire) se presentan en forma de arpeggios y melodías (segundo período). La segunda frase es una ampliación de la primera, mostrando acordes comunes al inicio, en medio y al final del período, sucediendo lo mismo con los arpeggios en armónicos que inician y terminan del mismo modo que en la primera frase pero con un pequeño desarrollo intermedio. La tercera frase mantiene la textura en sus dos períodos, pero la armonía cambia significativamente en el primero, mientras que la melodía del segundo lleva a concluir la frase a un ST de diferencia de las frases anteriores. La última frase conserva los mismo elementos y carácter de las dos primeras, pero fragmenta el segundo período en dos subperíodos que preparan los *rallentando* y *diminuendo*, y cuyas notas finales remiten a la relación ST-T. Esta variación posee un aire de fantasía que contrasta fuertemente con el carácter agitado de las variaciones anteriores.

La séptima variación (*Gently rocking*) presenta esquema que si bien se ha venido presentando en las demás variaciones, en este caso es muy evidente: se trata de dos planos tonales distintos y simultáneos (que no llegan a crear bitonalidad). Por un lado, cuerdas al aire en el bajo crean un color propio del instrumento, mientras que por el otro, la voz superior se presenta *quasi tremolando* en un registro sobreagudo para el mismo. El material sonoro es distinto para cada plano, pues la voz superior utiliza prácticamente bemoles, ajenos a las notas al aire. El carácter de la variación es ligero y su forma es clara: está dividida en tres frases, cada una de las cuales es separada por la prolongación de la misma nota tremolada mientras la otra voz realiza un arpeggio de notas al aire. La segunda frase acerca a las dos voces a un registro en el que inclusive llegan a cruzarse por momentos, mientras que en la tercera frase el cruzamiento es total quedando el *tremolo* en el bajo y las notas al aire en la voz superior, llegando el primero a la nota más baja de la guitarra y la segunda a un armónico natural sobreagudo.

Con las últimas dos notas de la séptima variación (armónicos sobreagudos) inicia la última de las variaciones (pero con notas reales en un registro dos octavas abajo). Esta variación es una *Passacaglia* con indicación de *misurato*. El sujeto de la misma no es otro que la línea melódica descendente de sexta menor. Y en lugar de que esta sea desarrollada de la forma usual en la que el sujeto permanece mientras se desarrollan diversos contrapuntos alrededor del mismo, ésta es desarrollada a manera de diálogo entre el sujeto y sus variaciones. El sujeto permanecerá sin transformación durante toda la *Passacaglia*, con excepción de las últimas apariciones en donde se realizan leves transformaciones rítmicas y en las que se dobla o triplica con octavas superiores.

Desde el inicio, la variación presenta no sólo la línea descendente, sino la cuarta melódica y el motivo rítmico (que comparten en realidad los dos elementos del tema, pero que al tener la *passacaglia* un carácter mesurado, éste toma un relieve percusivo). La relación ST-T se presenta constantemente en las voces superiores, siendo muy clara durante los primeros compases. Las armonías de cuartas en cuerdas al aire aparecen en diversas variaciones y el esquema interválico es extendido fuera de las cuerdas al aire. Se presentan arpeggios, acordes, ornamentos, que van incrementando no sólo la textura sino la tensión,

que parece resolverse al comenzar una sección en *pizzicato* y *animato*, pero que en realidad es un engaño para preparar el verdadero climax de la obra, al iniciar acordes en con indicación *pp* y *largamente*, que van en un constante *crescendo*, mientras el sujeto en el bajo se dobla a la octava superior para triplicarse posteriormente como ya se mencionó, asimismo, los acordes van incrementando de dos notas hasta seis, iniciando a continuación una sección *con forza* que presenta al sujeto expuesto, transpuesto e invertido, indicando como punto de llegada el acorde de Mi Mayor, mientras se va desacelerando tanto el ritmo como el tempo, indicando el final de la *Passacaglia* con los *rallentando* y *diminuendo* usuales de cada variación, con la peculiaridad de que la última nota de la *Passacaglia* es al mismo tiempo la primera nota del tema de Dowland.

La atmósfera del tema no corresponde a la de las variaciones. Teniendo éste funciones melódicas y armónicas bien definidas. Se encuentra en la tonalidad de Mi Mayor y como se mencionó, desde el inicio aparecen elementos que fueron utilizados en cada una de las variaciones. Formalmente ya se ha hablado de la estructura del tema al hablar de la estructura de las variaciones: después de la exposición presenta una segunda sección central que inicia libremente a Sol# y que funciona como dominante de Do# (aquí aparecen las cuartas melódicas con el motivo rítmico tratado), regresando al tema para concluir nuevamente con la segunda sección utilizada como frase codal que se desvanece en un significativo *morendo*.

La intención general de la obra es generar tensión durante todas las variaciones, presentando fragmentos inconclusos del tema, exaltando las relaciones “conflictivas” de los semitonos, combinando los distintos planos tonales, intensificando los contrapuntos de la *Passacaglia*, etc., para finalmente concluir con la canción de Dowland que resuelve toda la tensión generada y con la que logra realizar la evocación del texto de hacer venir al Sueño Profundo, a la muerte que alivia la tristeza, la desesperación y el llanto.

El impacto que ha generado esta obra desde su interior y en el mundo guitarrístico llevó a Julian Bream a considerar al *Nocturnal after John Dowland*, Op. 70 como el “Nuevo Testamento de la Guitarra”.

4.2 Chacona (de la Partita No. 2 para violín, BWV 1004, en re menor)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

“Desde la grave majestad del comienzo hasta las fusas que corretean arriba y abajo como verdaderos demonios; desde los trémulos arpeggios que quedan suspendidos casi sin movimiento, como nubes sobre un oscuro barranco..hasta la bella devota sección en re mayor donde el sol del atardecer se pone en un tranquilo valle: el espíritu del maestro fuerza al instrumento a expresarse de modo increíble. Al final de la sección en modo mayor, suena como un órgano y a veces parece que está tocando toda una orquesta de violines.. Esta Chacona es un triunfo del espíritu sobre la materia de tal modo que incluso Bach nunca lo repetiría de manera más brillante.” **Philipp Spitta**

“La Chacona es la más maravillosa, insondable pieza de música. En un pentagrama, para un pequeño instrumento, el hombre escribe todo un mundo de los más profundos pensamientos y más poderosos sentimientos. Si yo imaginara que yo pudiera haber creado, o por lo menos concebido esta pieza, estoy cierto que el exceso de emoción y la experiencia conmocionante me habrían hecho perder la cabeza” **Johannes Brahms**

Al leer estas referencias, la primera de un académico reconocido por sus trabajos sobre Bach, y la segunda de uno de los grandes compositores de la era romántica, se puede reconocer la trascendencia e importancia de la obra en cuestión. Pero ¿qué es lo que hace que esta obra sea considerada tal como lo hacen las citas mencionadas?

Para poder contestar esta pregunta es necesario entender el contexto musical en el que se desarrolla la obra de Bach, su propia historia, formación y vivencias, las influencias que recibe este compositor de música de otros lugares y tiempos, para finalmente analizar la Chacona desde el punto de vista estructural, formal, rítmico, armónico, contrapuntístico, haciendo una consideración especial a la transcripción para guitarra, instrumento que el día de hoy dista mucho de ser lo que fue en la era bachiana.

Johann Sebastian Bach (Basso, 1977; Bologna, 1978; Crocker, 1966) nació el 21 de marzo de 1685 en la pequeña ciudad de Eisenach, en Turingia, hijo de Ambrosius Bach, quien era violinista de profesión al igual que su hermano, Johann Cristoph.

Bach aprende violín y viola con su padre, mientras su tío le enseña órgano y cembalo. De niño entra en la *Kurrende* (coro de niños) y pasa rápidamente al Chorus Symphonicus donde se convierte en solista. Sin embargo, a los 10 años de edad queda huérfano de padre y madre, por lo que junto con su hermano Johann Jacob, se traslada a Ohrdruf para vivir con su hermano mayor Johann Cristoph, quien también es músico. Ahí, continúa sus estudios humanísticos y musicales.

En 1700 se traslada a Lüneberg, donde estudia con el organista Georg Böhm, estudia adicionalmente física, matemáticas, lógica y literatura, y tiene contacto con música que va desde los compositores flamencos de tiempo de Orlando di Lasso, hasta los compositores italianos y alemanes del siglo XVII. Trabaja como violinista en la corte de Celle. En 1703 se muda a Weimar, donde trabaja como instrumentista de la corte y como organista sustituto. Poco tiempo pasa para que en ese mismo año se convierta en organista titular e instructor del coro en Arnstadt. Durante estos años, Bach realiza viajes para escuchar y encontrarse con los organistas más renombrados de su tiempo (Adam Reinken y Dietrich Buxtehude).

En 1707 es nombrado organista en Mühlhausen, su labor como compositor es ardua y su catálogo cuenta ya con cantatas y piezas para órgano y cembalo. Regresa a Weimar como organista del duque, se dedica entonces al estudio de música italiana (Frescobaldi, Corelli, Albinoni, entre otros). En 1717, al no conseguir el puesto de maestro de capilla en Weimar, se traslada a Köthen, en donde el ambiente social es muy distinto por la reciente e imperante reforma calvinista, la música sacra está fuera de la corte, aspecto importantísimo para el tema que ocupa a este escrito pues Bach deja de lado la producción de música sacra para dedicarse a componer música de cámara e instrumental. Es aquí donde compone sus Suites Orquestales, los Conciertos de Brandenburgo, las Suites para Violoncello y las Sonatas y Partitas para Violín (de las cuales forma parte la Chacona).

En 1722, se retira a Leipzig para ocupar el cargo de Cantor en la *Thomasschule*, puesto del que había renunciado Telemann. Retoma entonces el servicio religioso que comprendía dos iglesias y la Universidad. Sus labores consistían en educar al coro, docencia, atender al servicio de las 59 fiestas litúrgicas del calendario luterano. Esto significó el paso de un ambiente abierto e ilustrado a un ambiente tradicionalista, sin embargo, es aquí donde compone las pasiones, oratorios, misas, cantatas y motetes; dirige conciertos que culminan en la creación del *Gross Konzert* en 1743. Realiza numerosos viajes, incluyendo un último viaje a Berlín (1747) en donde el Rey Federico el Grande le propone un tema a desarrollar del cual Bach compone su Ofrenda Musical ese mismo año.

En 1749 Bach enferma y pierde la vista, sigue dictando sus corales desde su cama. Bach muere el 28 de julio de 1750 a las 20:45 hrs.

Bach asimiló todos los logros de su tiempo además de los del pasado. Conoció la música del siglo XVI, y tuvo ocasión de arreglar una Misa de Palestrina para ejecutar con instrumentos. Su tratamiento del *Cantus Firmus* recuerdan procedimientos anteriores al mismo Palestrina. Tuvo también amplio dominio de la música italiana del siglo XVII utilizando temas de Frescobaldi, Legrenzi, Bonporti y de su contemporáneo Vivaldi, usando sistemáticamente los procesos para sus conciertos. Asimismo, sus obras de teclado tienen fuertes vínculos con la música de los franceses d'Anglebert y Couperin, así como sus Oberturas orquestales los tienen con la música de Lully. A pesar de que Inglaterra tuvo poca influencia en general en la música del continente, Bach estaba conciente de ella; la moda del último cuarto del siglo XVII era improvisar en viola da gamba "*divisions on a ground*" (variaciones sobre un bajo constantemente repetido) como lo describe Christopher Simpson en su *Division Violist*, 1659. La Chacona de Bach es, como se verá a continuación, un set de *Divisions on a Ground*, y es muy posible que esta relación no sea casual.

Para comenzar a hablar de la Chacona, vale la pena regresar al período en el que Bach trabaja en Köthen (1717-1722). En este periodo la madurez de Bach se hace notoria por el orden y simetría de sus obras. Realiza agrupaciones de seis obras: Seis Conciertos de Brandeburgo, Seis Sonatas para Violín y Célbalo, Seis Suites para Violoncello solo y las Tres Sonatas y tres Partitas para Violín solo. Es interesante notar también que la evolución hacia las obras para instrumento solista fueran resultado de un proceso de eliminación. Bach prescindió del soporte del continuo (acompañamiento realizado por otro instrumento) para dar nueva libertad y posibilidades al instrumento solista, de forma que las posibilidades técnicas del instrumento son explotadas de modo extraordinario: la *Allemande* de la Partita en la menor para flauta (BWV 1013) es un fluir constante de semicorcheas que retan al intérprete que necesita hacer pausas para respirar; las Suites de violoncello ponen en manifiesto la capacidad de Bach para crear líneas melódicas que presuponen progresiones armónicas e incluso textura polifónica; se añaden dobles cuerdas y acordes, se hace uso de la *scordatura* (afinación anormal) en la Suite en do menor; en la Suite en re menor se hace uso de un instrumento poco común: un violoncello al que se añade una quinta cuerda; se alternan notas al aire con notas tocadas en la cuerda adyacente.

Las composiciones de Bach para un instrumento melódico sin acompañamiento alcanzaron su culminación en las Tres Sonatas y tres Partitas para Violín (BWV 1001 – 1006), terminadas en 1720. Si bien el violín ya había sido tratado de forma polifónica en Italia y Alemania (obras de Biber, Westhoff y Walther), el resultado de Bach no tiene comparación.

Bach tenía un profundo conocimiento del violín, pues como se mencionó lo aprendió con su padre y trabajó como violinista en Ohrdruf, Weimar y Celle. Bach empleó el violín tanto para melodías cantables como en texturas armónicas. Si bien, la construcción del violín de la época era diferente a la actual, es improbable que se pudieran tocar cuatro notas simultáneas. Sin embargo, esto no impidió a Bach escribir fugas a cuatro voces y variaciones polifónicas para un instrumento cuya naturaleza parecería excluir tales realizaciones. En estas obras abundan los acordes pero estos deben ser ejecutados como arpeggio o bien disminuyendo la duración de las primeras notas (Donington, 1973). Dentro de la estética barroca, esto es común no sólo en la música sino en otras artes.

Las Tres Sonatas para violín mantienen gran semejanza en su construcción, empleando los cuatro movimientos de la Sonata de Iglesia (lento-rápido-lento-rápido), con una fuga como segundo movimiento y con un tercer movimiento en una tonalidad diferente. Por otro lado, las Tres Partitas muestran una mayor variedad de formas, teniendo la primera cuatro danzas seguidas cada una de un *Double* (variación), la tercera partita es una sucesión libre de piezas que incluyen un Preludio en una especie de *moto perpetuo*, un *Loure*, una *Gavotte en Rondeau*, dos *Menuet*, un *Bourré* y una *Gige*; la segunda partita comienza con la tradicional sucesión de cuatro danzas en forma de Sonata de Cámara (*Allemande*, *Courante*, *Sarabande* y *Gige*) que parecen ser una introducción al movimiento final: la Chacona, que es un gigantesco conjunto de variaciones interconexas sobre un esquema armónico derivado de un simple bajo de cuatro compases (*Divisions on a Ground*); las variaciones se presentan en parejas en las que la segunda realza de modo sutil el contenido de la primera.

A continuación se presenta un análisis de los aspectos musicales de esta pieza.

La Chacona es un tipo abstracto de estructura musical que consta de las siguientes características:

- Es un tipo especial de Tema con Variaciones con la presencia de un Sujeto, normalmente de cuatro compases, es repetido y variado durante toda la obra.
- No existen pausas entre las variaciones, esto es, fluyen continuamente.
- El sujeto o tema puede presentarse como un repetido bajo melódico o como una progresión armónica.
- Es una danza lenta en tiempo ternario simple, frecuentemente en modo menor, utilizando el ritmo de Sarabanda (con un acento agógico en el segundo tiempo).
- La danza termina con una nueva exposición del tema. (Zamacois, 1994)

Si **A** representa el tema, la forma de chacona puede ser diagramada como sigue:

A, A1, A2, A3, A4 A

Cada número representa una variación.

Por tanto, lo primero que hay que identificar en la Chacona de Bach es el tema y sujeto, su extensión, la manera en que se realizan las variaciones y si la forma es estrictamente aplicada.

El tema aparece en los primeros cuatro compases, siendo como sigue:

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first four measures are numbered 1, 2, 3, and 4. Below the staff is the figured bass notation: d: i ii⁶/₄ V⁶/₅ i VI iv i vii^o i. The notation includes a double bar line after the first measure and a 6/4 time signature change after the second measure.

Como se puede observar, la pieza está en re menor en tiempo ternario simple. Los acentos agógicos se presentan en el segundo tiempo (el ritmo de Sarabanda), no cuenta con indicación de tempo, pero resulta claro por el ritmo armónico (cambios de acorde), que debe ser lento.

Armónicamente, el tema es claro por la utilización de todos los acordes de la escala (excepto el *iii* o mediente) que afirman contundentemente la tonalidad, misma que es reforzada por una cadencia auténtica en el compás 4 de la forma *iv, V, i*; en donde el *V* se presenta con apoyatura doble creando un *i* en segunda inversión que resuelven por grado conjunto, mientras el bajo pasa de la dominante a la sensible dando la impresión de un *vii* disminuido.

El Sujeto consiste de una línea melódica descendente en el bajo que va de la tónica a la dominante, en donde cada nota ocupa un compás (esta figura era conocida en el Renacimiento como *Romanesca* y corresponde a un tetracorde frigio).



Sin embargo, el sujeto no aparece de forma "pura" en el tema. Aparece modificado por el movimiento de la escala menor armónica debido al uso de acordes, esto es, con el Do#. Esto presenta el problema de la generación de una segunda aumentada Do# - Sib, que Bach resuelve regresando de Do# a Re antes de pasar a Sib. El sujeto aparece de esta forma las primeras cuatro variaciones, hasta la quinta y sexta donde la línea desciende cromáticamente (re-do#-do-si-sib-la). Estos dos esquemas se alternan hasta el compás 49 donde el sujeto, que se ha alternado entre bajo y soprano, se presenta por primera vez descendiendo melódicamente (re-do-sib-la), manteniéndose de esta forma hasta el compás 81 en donde se presenta el sujeto en el bajo con la forma invertida de la escala menor melódica ascendente, esto es, con do# y si.

La creatividad de Bach se pone de manifiesto desde el tema, pues no sólo resuelve el problema del intervalo aumentado, sino que presenta al sujeto en la soprano (compases 3 y 4) en su forma natural (re-do-sib-la) con valores de notas más cortos.

El sujeto está presente en todas las variaciones (63 en total), sin embargo, en ningún momento se vuelve monótono o repetitivo. Bach utiliza una gran paleta de técnicas para modificarlo: aumentación de intervalos (para presentar el tema como arpeggio), transposición (a la quinta en la var. 22, a la tercera en la var. 26), inversiones diatónicas y reales (var. 30), adición de una nota por interpolación (var. 16), cromatismo (var. 4, 5, 7 y 8, entre otras), relevo de voz (var. 38 y 26), cambio de índices (var. 9), disminución de tiempo (var. 26), disminuciones melódicas (var. 23), desfasamiento (var. 39 y 40), notas implícitas (var. 21), acordes con nota común (var. 52 y 63), cambio de modo (toda la sección central), sustitución por salto o giro melódico (var. 53), melodía compuesta, pedales (var. 40 a 44, 57 y 58), cruzamiento de voz (var. 57 y 58) cambios rítmicos (var. 60 con subdivisiones de tresillo), que bien pueden presentarse solas o en una infinidad de mezclas (como se puede notar en las var. 26, 57 y 58).

Antes de entrar al detalle de cada una de las variaciones resulta conveniente resaltar que, como se menciona anteriormente, el orden y la simetría se hacen presentes en esta etapa de producción de Bach: en el caso de la Chacona, se presenta el tema nuevamente después de treinta variaciones, para aparecer por tercera ocasión después de otras 30 variaciones y dar paso a una variación cadencial o coda. Esto se puede diagramar como sigue:

|| Tema | 30 Variaciones || Tema | 30 Variaciones || Tema | Variación Cadencial ||

El detalle de cada una de las variaciones se encuentra en el cuadro anexo, se hace la aclaración de que en los compases indicados se incluye el compás inicial (anacrusa) y se sobreentiende que la variación concluye el primer tiempo del compás en el que inicia la siguiente variación.

Variación Compás Sujeto (S)

	1 – 4	Resolución de intervalos aumentados por la escala menor armónica
I	5 – 8	S es repetido literalmente
II	9 – 12	S es repetido variando la duración de las notas, con pequeños cambios rítmicos
III	13 – 16	Las notas permanecen, continúan leves cambios rítmicos
IV	17 – 20	S cambia de índice y desciende cromáticamente
V	21 – 24	Se repite la variación anterior con un leve cambio de giro por sustitución de sib por sol#
VI	25 – 28	S aparece nuevamente como en el tema
VII	29 – 32	S aparece como parte de arpeggiaciones, permanece en los acentos agógicos menos el la
VIII	33 – 36	S desciende cromáticamente y al inicio se realiza un cambio de índice pues re está en la soprano
IX	37 – 40	S desciende cromáticamente, hay cambios de índice y S no aparece en los acentos agógicos
X	41 – 44	S aparece en la soprano y continúan los desfases
XI	45 – 48	Cambios de índice a través de escalas, cromatismo de do#-do
XII	49 – 52	S en soprano, desfase a la segunda semicorchea del primer y tercer tiempo de cada compás
XIII	53 – 56	Misma técnica que la anterior, pero con S en el bajo, cambio de índice de la
XIV	57 – 60	S bien marcado realizando saltos de la alto al bajo a través de intervalos de cuarta y quinta
XV	61 – 64	S aparece con relevos de voz pero sin cambio de índice
XVI	65 – 68	S en el primer tiempo de cada compás en el bajo, la soprano realiza imitaciones con interpolación
XVII	69 – 72	S en la segunda semicorchea del bajo, mientras la primera lo presenta una tercera ascendente
XVIII	73 – 76	S en el bajo, anticipando al do y al si en el compás anterior por un trino
XIX	77 – 80	S en el bajo al inicio de cada compás, la soprano lo presenta una tercera arriba con cromatismos
XX	81 – 84	S en el bajo, invirtiendo la escala menor melódica ascendente (do# y si)
XXI	85 – 88	S en soprano con el sib prácticamente implícito, pues sólo aparece dentro de una escala en fusas
XXII	89 – 92	S en soprano transpuesto una quinta ascendente, inician arpeggios improvisados
XXIII	93 – 96	S en el bajo con disminución melódica de tercera descendente y nota de paso
XXIV	97 – 100	Se imita la variación anterior con cambio de índice, con el la desfase al segundo tiempo

XXV	101 – 104	Repetición literal de S de la var. XXIII pero en la contralto
XXVI	105 – 108	S en el bajo con do omitido, en la contralto se presenta en disminución rítmica con sib prolongado, en la soprano se presenta una tercera ascendente con cromatismo
XXVII	109 – 112	S en contralto, invertido la-re, con giro melódico por sustitución do-mib-re, cromatismo en sib-si, en el bajo re alcanza a la ascendentemente con interpolación y cromatismo
XXVIII	113 – 116	S en soprano descendiendo cromáticamente, S en contralto transpuesto una tercera ascendente
XXIX	117 – 120	S en el primer tiempo en el bajo, disminución melódica de tercera y nota de paso anterior a nota real
XXX	121 – 124	S en el bajo, se presenta también en soprano cada 3 notas (3a desc. con nota de paso) y en progresión
XXXI	125 – 128	Aparición del tema, modificado en el último tiempo
XXXII	129 – 132	S en el bajo y en acentos agógicos, en soprano transpuesto una tercera y con cromatismo
XXXIII	133 – 136	Cambio a modo mayor, S permanece en el bajo
XXXIV	137 – 140	S en el bajo ornamentado con disminución melódica de nota de paso y 3a en corcheas
XXXV	141 – 144	S en el bajo, la soprano inicia un movimiento constante de corcheas
XXXVI	145 – 148	Imitación de la var. anterior con S en la contralto y en los acentos agógicos
XXXVII	149 – 152	S en el primer tiempo del bajo, semicorcheas se intercalan entre soprano y bajo
XXXVIII	153 – 156	S en el primer tiempo del bajo, excepto re. Arpegios descendentes con figuras de 4 notas imitan a S
XXXIX	157 – 160	S desfasado y con cambios de índice por arpegios que al saltar van formando una melodía compuesta
XI	161 – 164	S en la segunda semicorchea del primer tiempo, aparece pedal de dominante en la soprano
XLI	165 – 168	S en la primera semicorchea del primer tiempo, el pedal de dominante se desplaza a la contralto
XLII	169 – 172	S en la contralto, relevado momentáneamente por la soprano, el pedal de dominante ahora está en el bajo
XLIII	173 – 176	S en contralto pero es relevado por la soprano con cambio de índice y desfasamiento, pedal de tónica en el bajo
XLIV	177 – 180	S en contralto con apoyaturas, el la se anticipa. En el tercer compás aparece S en soprano con do natural
XLV	181 – 184	S en contralto con apoyaturas más largas, de do a si hay una resolución por relevo de voz y cambio de índice
XLVI	185 – 188	S en bajo, textura de acordes con tenor y contralto, con el ritmo de zarabanda
XLVII	189 – 192	Imitación de la variación anterior pero los acordes incorporan ahora soprano
XLVIII	193 – 196	Permanece el ritmo de sarabanda y la textura de acordes, S en el bajo, ascendiendo de re a la con interpolación
XLIX	197 – 200	S en soprano, acordes más abiertos y el mismo ritmo, en la contralto S está transpuesto una tercera y desfasado
I	201 – 204	Inician arpegios improvisados nuevamente, S en el bajo y simultáneamente invertido en la contralto
LI	205 – 208	S se puede observar transpuesto una tercera en la soprano, e intercalándose entre el bajo y la contralto.
LII	209 – 212	Retorno al modo menor. Armónicamente el esquema cambia a acordes con nota común (tercera descendente)
LIII	213 – 216	S en el bajo, el do queda prácticamente implícito apareciendo como nota interior de un arpegio del tercer tiempo
LIV	217 – 220	S en el bajo invertido (re-sol), con un pedal con bordado en la contralto y S transpuesto una tercera en la soprano
LV	221 – 224	S en el bajo en el segundo tiempo, arpegios seguidos de una escala con un giro melódico que destaca a S
LVI	225 – 228	S en el bajo, imitaciones disminuidas e invertidas de S, se forma una progresión por cuartas
LVII	229 – 232	S en el bajo, pedal de dominante en la contralto, movimientos por grado en el bajo con cruzamiento de voces
LVIII	233 – 236	Imitación de la variación anterior, los movimientos en el bajo son cromáticos y las voces se tocan en el unísono
LIX	237 – 240	Permanece el pedal de dominante, S está en el bajo y éste es reforzado por una segunda nota que cruza al pedal
LX	241 – 244	Cambio rítmico a tresillo de semicorchea, S permanece en el bajo, disminuciones por arpegiación
LXI	245 – 248	Siguen los tresillos, S está en el bajo, las disminuciones cambian a la forma de escala, con notas repetidas
LXII	249 – 252	Repetición literal del tema
LXIII	253 – 256	Variación cadencial con S en el bajo y acordes de nota común sustitutos, cadencia perfecta i, ii6, V, i en el c. 257

Al escuchar y analizar esta obra, se puede observar un extraordinario proceso de intensificación a través del desarrollo de los contrapuntos de cada una de las variaciones. Bach es capaz de equilibrar este proceso de forma que le permite alcanzar a la obra una duración poco común en este tipo de composición.

Al dividir la obra de acuerdo a los cambios de tonalidad (Re menor – mayor – menor), se observa que en cada uno de ellos inicia con un *tempo* lento propio de la *Folia*, y van creciendo hasta alcanzar puntos climáticos que se van realizando a través de la aceleración del ritmo, la introducción de alteraciones cromáticas de forma paulatina, incremento en la textura armónica y polifónica, la ampliación del rango de alturas, etc., pero cuidando que al introducir un elemento intensificador, los demás puedan disminuir de forma que se reserva magistralmente los efectos acumulativos de estos elementos al final de cada sección.

Por ejemplo, el tema y la primera variación mantienen un ritmo principalmente basado en negras, las siguientes variaciones utilizan octavos con puntillo, acelerando el ritmo, sin embargo, las primeras inician con acordes a cuatro voces mientras que las segundas presentan una textura a dos voces. Las variaciones siguientes presentan un ritmo de dieciseisavos y aunque posteriormente disminuye a octavos, se intensifica el uso de los cromatismos así como la distancia interválica entre las voces, y así sucesivamente.

Adicionalmente, la duración de cada una de estas tres secciones va disminuyendo, de manera que los puntos climáticos deben ser alcanzados cada vez más rápido, lo cual es a su vez otro elemento de intensificación.

La precisión, la claridad, el balance (no sólo técnico, sino artístico y emocional), la profundidad que alcanza esta pieza la coloca dentro de las más grandes obras maestras de la literatura de cualquier instrumento o dotación musical.

Por último, cabe hacer un comentario acerca de las frecuentes transcripciones para guitarra que se han hecho a esta obra (aunque también se han hecho para muchos otros instrumentos). En el barroco, la guitarra era considerada un instrumento popular, prácticamente no se utilizaba como instrumento de concierto y mucho menos para conciertos solistas; casos aislados como el de Francesco Corbetta o Gaspar Sáenz son una excepción. Al evolucionar la guitarra de un instrumento de 5 órdenes (cuerdas dobles) a 6 cuerdas sencillas (ca. 1780) se inicia un proceso de producción de obras originales para concierto por guitarristas como Fernando Sor, Mauro Giuliani, entre otros. En todo caso, se trataba del guitarrista/compositor, problema que perduró en el siglo XIX hasta principios del siglo XX. Durante este tiempo, Francisco Tárrega realizó transcripciones de piezas de Schubert, Beethoven, Bach y otros compositores universales, pero fue Andrés Segovia quien, bien entrado el siglo XX, se dio a la tarea no sólo de transcribir grandes obras como la Chacona, sino de acercar a compositores de oficio exclusivo a la guitarra. El caso de la Chacona es especialmente afortunado pues no se requieren grandes cambios para tocarla en guitarra. De hecho, Marc Pincherle, Secretario de la Sociedad Francesa de Musicología escribió en 1930 que parecería que Bach escribió la obra para un instrumento de la familia de la guitarra tanto por su tonalidad, como por las progresiones armónicas utilizadas frecuentemente en las canciones populares andaluzas.

4.3 Andante y Rondó No. 2 (de Trois Rondo Brillants Op. 2) Dionisio Aguado (1784 – 1849)

“Entiendo perfectamente que la mayoría de los guitarristas no comparten mi opinión respecto al invento de mi amigo; la razón es simple: la forma en que la música de estos es hecha necesita que sólo la mitad de la longitud de los dedos de la mano izquierda esté frente al cuello de la guitarra....Es verdad que ésa música es la razón del descrédito en que la guitarra se encuentra en el verdadero mundo musical, y el Guitarrista es un sinónimo por hacerla; sin embargo, ¿es la naturaleza del instrumento la que desacredita al ejecutante, o es el guitarrista quien degrada al instrumento?....” **Fernando Sor**

Este comentario de Sor, el guitarrista y compositor para el instrumento más importante de comienzos del siglo XIX, aparece en la “*Advertencia*” de la primera edición de su *Fantasia Elegíaca*, Op. 59 publicada en 1835. Este comentario revela no sólo el problema de la reputación que enfrentaba la guitarra en la época, pues deja ver también el problema del poco o nulo interés de los compositores hacia el instrumento; son los propios guitarristas quienes crean el repertorio y, como lo menciona Sor, la gran mayoría es de baja calidad. Por otra parte, cuando hace mención “*al invento de mi amigo*”, se refiere al *Tripedisono* de Dionisio Aguado (guitarrista y compositor); aparato designado para fijar la guitarra, liberando los brazos del ejecutante y permitiendo al instrumento vibrar al máximo. De esto se puede deducir que el repertorio que interesaba a estos dos músicos, era un repertorio más ambicioso en lo técnico y lo musical de lo que era costumbre en la época.

El último cuarto del Setecientos fue una época de cambios para la guitarra. Esta se había popularizado en toda Europa, sin embargo, jugaba un rol limitado de acompañamiento por *rasgueo* para la música popular. En este punto, la historia del instrumento se torna compleja, ya que por un lado el oficio de *luthier* se encontraba en un buen momento debido al uso extendido de la guitarra, mientras por otro lado, la carencia de un repertorio serio impedía a la guitarra ocupar un lugar importante en el mundo musical (Tyler & Sparks, 2002).

Dentro de la evolución del instrumento, esta época es un parte aguas pues aparecen los cimientos claros de la guitarra moderna: el cambio de la guitarra de cinco órdenes (o cuerdas dobles) a la guitarra de seis cuerdas sencillas, la introducción definitiva de la arquitectura interna de “abanicos” y el notable incremento de tamaño de la caja. Esto tendrá repercusiones directas e inmediatas sobre el interés al instrumento, la técnica de ejecución y la música que se escribiría.

No queda claro si el paso de la guitarra de cinco órdenes a seis cuerdas siguió un proceso de la introducción de una orden adicional para después cambiar a cuerdas simples, o si primero se simplificó de órdenes a cuerdas simples para luego agregar la sexta cuerda. De hecho, existen evidencias de ambos procesos: la guitarra de seis órdenes apareció durante el período del instrumento de cinco órdenes, pero, a juzgar por su afinación peculiar (d, a, d', f, a', d''), ésta no parecía ser una extensión del instrumento de cinco órdenes (que hubiese sido la adición de una orden una cuarta abajo del patrón interválico usual). La guitarra de seis órdenes con su propia afinación se estableció en España poco antes de 1780; fue en este año en el que Antonio Ballesteros publicó su *Obra para guitarra de seis órdenes*. Ahora bien, un tratado posterior para ese mismo instrumento, *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes* (1799) de Federico Moretti, señala que “los franceses e italianos usan cuerdas simples en sus guitarras y por tanto pueden afinar más rápido”. Esto lleva a suponer que el abandono de las órdenes a favor de las cuerdas simples no se debió únicamente por efectos sonoros sino por dificultades prácticas.

De un modo u otro, la adición de la sexta cuerda se popularizó no sólo en Francia e Italia, sino que también en España, Austria y Alemania. Este cambio conllevó como beneficio musical la posibilidad de utilizar acordes de las distintas tonalidades en estado fundamental para evitar el uso de acordes invertidos, comunes en los instrumentos anteriores (Huber, 1994).

Sin embargo, la innovación más importante en la construcción de la guitarra fue la aparición de la estructura de abanicos bajo la tapa del instrumento. Aunque no hay referencias documentales del lugar, fecha y responsable de este avance, se presume que

sucedió en España (guitarras de los *luthier* Benedid y Pagés fechadas alrededor de 1800 y construidas en Cadiz presentan esta estructura). Anteriormente, la tapa era soportada por barras transversales, colocadas para sostener la tensión de las cuerdas. Sin embargo, estas barras reducían la flexibilidad de la tapa, minimizando su efectividad en la transmisión del sonido. La estructura de abanicos, por el contrario, se acerca a la línea de la veta de la madera, liberando a la tapa y dándole aún el soporte necesario. Una implicación importante, es que este descubrimiento emancipa a la guitarra de la influencia del laúd, pues este último, a pesar de los repetidos intentos que se han hecho infructuosamente por construirlo con estructura de abanicos, ha permanecido valiéndose exclusivamente de su delgadísima tapa.

Otros cambios significativos se dieron en la guitarra: el aumento considerable del tamaño de la caja aumentando su resonancia, la desaparición de las rosetas labradas en la boca, el ensanchamiento de la boca, la prolongación de los trastes hasta la boca, el cambio de trastes de tripa por trastes metálicos e incluso de aleaciones, el cambio de posición del puente de la parte inferior de la caja hacia la parte media, la desaparición de la curvatura de la parte trasera de la caja, la introducción de la maquinaria de afinación en lugar de clavijas insertadas. Todos estos junto con los anteriores hicieron de este instrumento algo diferente que reavivó el interés de los músicos (Turnbull, 1991).

En España, este interés comenzó con el trabajo del Padre Basilio, un monje de la orden de Citeaux, y cuyo verdadero nombre era Miguel García. Fue organista del convento en Madrid, pero cambió a la guitarra, reviviendo la técnica de *punteado* y elevando al instrumento de los simples *rasgueos*. Su fama creció tanto que el mismo Carlos IV lo invitó a tocar al Escorial, donde permaneció al servicio de la reina María Luisa como tutor de guitarra. La influencia del Padre Basilio fue importante: el mismo año que Moretti publicó su tratado, Fernando Ferrandière, alumno de Basilio publicó su *Arte de tocar la Guitarra española por música* (Romanillos, 1984).

La labor de estos hombres fue importante al sentar las bases del resurgimiento de la guitarra en el siglo XIX, pero fueron Fernando Sor y Dionisio Aguado (también alumno del Padre Basilio) quienes completaron el trabajo y lo llevaron al resto de Europa.

Dionisio Tomás Ventura Aguado y García nació el 8 de abril de 1784 en Madrid (Jeffery, 1994). Hijo del notario de la vicaría eclesiástica. Pasó su juventud en Madrid en un tiempo en el que las artes mostraban exuberancia, desde lo popular hasta lo sofisticado. Tendría unos quince años de edad cuando, en 1799, fueron publicados simultáneamente tres métodos para guitarra (Moretti, Ferrandière y Abreu & Prieto). Según el biógrafo Baltasar Saldoni, *"a la edad de ocho años Aguado empezó a estudiar gramática latina, filosofía y lengua francesa, siendo muy grandes los adelantos que hizo en poco tiempo, y desde esta misma edad le inclinó su padre a que aprendiera a tocar la guitarra por mero pasatiempo con don Miguel García (conocido como el P. Basilio), el cual desde la s primeras lecciones ya conoció la extraordinaria facilidad y buena disposición de su discípulo."*

En 1803, año de la muerte de su padre, Aguado heredó una propiedad en un pueblo vecino a la corte llamado Fuenlabrada, en el cual vivió a partir de 1808 junto con su madre, durante la invasión francesa. Saldoni comenta, *"Permaneció en dicho pueblo dedicado exclusivamente al estudio científico de la guitarra, habiendo conseguido los más extraordinarios y felices resultados en un instrumento de los más difíciles y complicados"*.

Al terminar la guerra, Aguado volvió a Madrid donde permaneció hasta la muerte de su madre, adquirió cierta fama como guitarrista. En 1820, fue publicada su *Colección de Estudios* y al poco tiempo sus *Tres Rondos Brillantes* (publicados posteriormente en París como Opus 2). De este mismo período son su *Escuela de Guitarra* (uno de los libros de mayor influencia en la historia de la enseñanza de la guitarra hasta la fecha), sus *Six Pièces d'études* (publicados en París en 1825) y posiblemente un set de doce valsos (que también fueron publicados posteriormente en París pero no se conoce ninguna publicación española del período).

Entre 1825 y 1826, Aguado se trasladó a París, en donde su amigo Francois de Fossa tradujo *Escuela de Guitarra* al francés y se publicó en 1826. Fossa era soldado profesional que estuvo en España durante la guerra, pero también era un talentoso guitarrista y compositor. Aguado le dedicó su Opus 2 y Opus 15, mientras el Opus 4 fue dedicado a la esposa de Fossa.

Durante su estancia en París, Aguado vivió en el Hotel Favart (1826-1837), mismo lugar donde vivió Fernando Sor (1827-1832). El biógrafo Saldoni también se hospedó ahí, dejando una descripción acerca de Aguado:

“Al llegar a París a eso de las cinco de la madrugada nos acostamos al momento, pues hacía tres noches que no nos desnudábamos; pero apenas habría pasado una hora de estar en cama, cuando nos despertó una música que nos pareció celestial, y estuvimos dudando qué instrumento fuera el que tanto nos entusiasmaba: tal era la dulzura y suavidad de sus sonidos y armonías, producidas por la manera con que eran heridas sus cuerdas; de modo que tuvimos que llamar al camarero y preguntarle qué instrumento era aquél que nos producía tan grata sensación, y que no nos atrevíamos a clasificar. El camarero, con la sonrisa en los labios, nos dijo: ‘C’est monsieur Aguado avec son ghitarre’. Calcúlese nuestro gozo y sorpresa a la vez al saber que nos hallábamos, ignorándolo completamente, y por incidencia, al lado de este gran artista, que al momento, y sin acordarnos ya más del sueño, fuimos a abrazar y a manifestarle el efecto que nos había producido el oírlo a través de un tabique. Inútil es decir que todas las mañanas se repetía la misma función, pues que no dejaba pasar ninguna sin que estudiara, a pesar de contar entonces unos cincuenta y cinco años, sus dos horas diarias, con cuyos ejercicios, desde nuestra habitación, o bien en la suya propia, gozábamos lo que no es fácil explicar, porque además de ser el Sr. Aguado el primer guitarrista en Europa en su género dulce, afectuoso y melódico, era la persona más amable, humilde y cariñosa que hemos tratado, hasta el punto de obligarnos muchos días a tomar el chocolate que él se hacía en su cuarto en una máquina que tenía a propósito para ello. Nosotros consagramos con sumo gusto estos desaliñados renglones a la buena memoria del insigne y modesto guitarrista, a la par que al inolvidable y excelente amigo.”

Al contrario de sus amigos Sor y Fossa quienes tuvieron logros en otros campos (ambos fueron soldados, Fossa fue editor, Sor compuso música no sólo para guitarra, componiendo para piano, canciones, óperas y ballets). Aguado se dedicó de lleno a la guitarra. Como ejecutante tuvo mucho éxito “llamando la atención de los célebres maestros Rossini, Bellini, Paganini, Herz y muchos otros...”, presentándose a dúo con Sor en varias ocasiones, recibiendo dedicatorias de obras compuestas por éste último, etc. Su forma de tocar al parecer coincide con los adjetivos de Saldini (música celestial, suavidad y dulzura), la *Revue Musicale*, XII, 1832 contiene la crónica un concierto suyo con el pianista José Miró y Anoirá diciendo: “La ejecución del Sr. Aguado es elegante, pura y ligera, sus composiciones son interesantes y originales.” Como compositor, no existe evidencia de que haya escrito para otro instrumento o medio que no sea la guitarra; su catálogo es pequeño. Como innovador, Aguado es el primer guitarrista del que se tiene registro que utilizó las uñas de la mano derecha para pulsar las cuerdas (aunque Sor comenta que el mismo Aguado le confesó que de comenzar a tocar de nuevo, lo haría sin uñas) y no hay que olvidar el *Tripedisono* mencionado anteriormente. Como docente, basta el comentario de los musicólogos Brian Jeffery y José Luis Romanillos acerca de su método *Escuela de Guitarra* que lo consideran como el “Maestro de guitarra más influyente de todos los tiempos”.

Como se mencionó, dentro del catálogo de obras de Aguado, los *Trois Rondo Brillants*, Op. 2 forman parte del primer periodo de composiciones. Este periodo es conocido como su primer periodo español, no sólo por haberlo compuesto en España sino por ciertos aspectos musicales: la naturaleza elaborada de la música, cierta incoherencia en la forma global, que serán analizados a continuación en el segundo de ellos.

El Rondo No. 2 de esta serie consta de dos movimientos, un pequeño movimiento introductorio, con la indicación de tempo *Andante*, y el Rondo propiamente dicho, con indicación de *Allegro moderato*. Cabe señalar que junto a estas indicaciones de tempo se encuentran las marcas de metrónomo para cada uno: 63 cuartos por minuto para el primero y 96 para el segundo.

La tonalidad de ambos movimientos es “la menor”. En el primero, los primeros compases presentan los acordes de tónica y dominante tanto melódica como armónicamente. El acorde de tónica varía su posición melódica, haciendo que la soprano arpegie el acorde iniciando con la raíz, para posteriormente realizar dicho arpeggio de forma ascendente (a la tercera y luego a la quinta). La dominante se presenta de forma similar, agregando el séptimo grado al acorde, para que en el noveno compás se obvie la tonalidad con la secuencia de acordes I-V-I, estando los tres en estado fundamental y melódicamente descendiendo con los grados 3-2-1.

Posteriormente, el bajo se presenta en primer plano siendo éste un bajo melódico que sigue arpegiando estos dos acordes, mientras dos voces superiores únicamente acompañan al bajo con intervalos de tercera.

El siguiente cambio armónico es acompañado de un cambio rítmico y de planos, en donde se modula a la medianta, utilizando el séptimo grado de la escala menor natural como dominante de esta medianta. El acompañamiento de terceras se acelera al doble del tiempo y moviéndose melódicamente por grado estableciendo el nuevo centro tonal después de tres compases hasta llegar a la esperada medianta. Sin embargo, esto no se realiza de una forma burda y evidente pues en este momento se hace uso de alteraciones cromáticas que parecerían que en lugar de ir a la medianta se fuera a la subdominante. Sin embargo, esto sólo es una resolución de engaño que dos compases después se desvanece para dar lugar sin dudas al punto anunciado.

La textura cambia pues aparecen ahora tres voces: un bajo casi estático, un acompañamiento en la voz intermedia y la melodía en la voz superior. Después de un compás con este nuevo elemento, se realiza un retorno a la tónica a través de un cromatismo ascendente; sin embargo, este regreso se realiza únicamente para poder presentar entonces el grado de dominante que aparece como un pedal en el bajo durante los últimos cinco compases de este movimiento y preparando la entrada del siguiente con una resolución a la tónica.

Formalmente, este movimiento no se apega a una forma definida, sin embargo, se distinguen claramente tres secciones definidas por el plan tonal descrito: tónica (cc. 1 – 18), mediantes (cc. 19 – 25), dominante (cc. 26 – 37).

Después de ésta introducción aparece el Rondo, directamente en su tonalidad (la menor). Para poder entender este movimiento, a continuación se hace referencia de lo que es un rondo.

El Rondo tiene su origen en una danza francesa cantada, en la cual una voz entonaba una estrofa llamada *Copla*, a la que un coro contestaba con otra llamada *Estríbillo*, posteriormente se cantaba una copla distinta para contestarse con el mismo estribillo; y así sucesivamente. La tonalidad del estribillo es generalmente la misma en cada una de sus apariciones, mientras que las de las coplas pueden variar de unas a otras, pero cuidando que el paso de las coplas al estribillo y viceversa sea suave. El tema del estribillo tiende a ser diferenciado, pues le corresponde ser el elemento principal de la pieza. En su forma instrumental, es común que el estribillo aparezca al inicio de la obra y que la misma termina con una coda (Zamacois, 1994).

Esta forma puede ser diagramada como sigue:

A B A C A

En donde A corresponde al Estribillo, mientras B y C corresponden a distintas coplas.

El estribillo en el Rondo No. 2 va del compás 1 al 16. Este a su vez se subdivide en dos frases de 8 compases cada una. La primera inicia y termina en la tónica y presenta un motivo derivado del compás 9 del *Andante* (la progresión armónica I-V-I en estado fundamental, con la línea melódica en los grados 3-2-1) en los compases 1 y 2; mientras el compás 3 presenta un motivo en el que el bajo mantiene un ritmo de negras mientras el canto realiza dieciseisavos con una apoyatura inicial cuya resolución es marcada con el signo de ligadura; este motivo se desarrolla en una secuencia descendente por grado

conjunto del compás 5 al 8. Por otra parte, la segunda frase inicia en la dominante y terminará en la tónica: nuevamente esta frase es subdividida por motivos que a partir del compás 13 se retoma el motivo de los compases 5 a 8 pero invertido y en movimiento ascendente.

Ahora bien, al intentar ubicar el estribillo a lo largo de la obra salta a la vista una clara desproporción entre el estribillo y las coplas. Siendo un movimiento con un total de 251 compases, el tema solo aparece en tres ocasiones, resultando lo que serían coplas de gran extensión contra un estribillo sumamente corto:

A	B	A	C	A	Coda
1-16	17 – 120	121-136	137 – 220	221-236	237-251

Asimismo, el plan tonal del movimiento, si bien es evidente, resulta poco orgánico, debido a las incesantes inflexiones entre los grados de tónica y mediantes, sin establecer en ningún momento de la obra una clara modulación a la dominante. A pesar de que en los compases 203 a 220 se presenta un extendido acorde de dominante, este no genera una nueva jerarquización o área de influencia sobre otros acordes o grados, sino que simplemente el acorde se arpeggia con algunos cambios en el patrón rítmico y algunas notas ornamentales.

Ahora bien, teniendo ya un panorama del tema o estribillo y de la forma global, se ahondará en las coplas de manera que se comprenda la construcción entera junto con el mencionado plan tonal.

Como se mencionó, el Rondo cuenta con dos coplas y una coda. Ambas coplas están subdivididas a su vez en distintas frases. Del mismo modo que la duración del estribillo y las coplas presentan una marcada desproporción, cada copla a su vez contiene asimetrías: las frases pueden contar con períodos aislados o binarios, la duración de cada período es variable pudiendo ser un número irregular de compases, etc.

Antes de entrar en este detalle, cabe señalar que todo esto contrasta con la cuadratura del estribillo, con sus dos secciones de ocho compases que son repetidas en la primera exposición. Esto le otorga las cualidades particulares de la diferenciación prescrita para la forma Rondo.

La primera Copla presenta su primera frase de los compases 17 a 24. Es una frase que consta de dos periodos, uno suspensivo (cc. 17-20) a la dominante y otro conclusivo (cc. 21-24) a la tónica.

La segunda frase (cc. 25-36) presenta la primera inflexión a la mediente; consta también de dos periodos, ahora de seis compases cada uno, el primero en tónica con su último compás presentando la dominante de la mediente que permite la inflexión, el segundo confirmando la nueva influencia tonal a través de tónica-subdominante-dominante de la mediente.

La tercera frase (cc. 37-44) realiza una inflexión libre a la subdominante en su primer periodo, e imita esta inflexión a la dominante en el segundo.

La cuarta frase (cc. 44-51) en su primer periodo gira entre dominante y tónica (un compás en cada grado), mientras el segundo prepara el paso a la quinta frase que también girará entre dominante y tónica prolongando la duración de los grados a dos compases; en esta cuarta frase es de destacarse que los periodos inician a medio compás.

La quinta frase (cc. 52-67) dobla en duración a las anteriores debido a que como se mencionó, en el primer periodo se prolonga la permanencia en cada grado; el segundo periodo es simétrico en duración al primero pero en sus últimos dos compases realiza una nueva inflexión a la mediente utilizando sus respectivas subdominante y dominante (un grado por compás).

Una vez en la mediente, se presenta una sexta frase (cc. 69-81) marcadamente irregular: el primer periodo de seis compases en el que se avanza de la mediente a la

dominante a través de dominantes secundarias con cromatismos ascendentes de sensible; y el segundo período de ocho compases dividido en subperíodos de cinco y tres compases respectivamente, prolongándose la dominante en el primer subperíodo (suspensivo) y resolviendo a la tónica en el segundo (conclusivo).

La séptima frase (cc. 82-89) se desarrolla en un pedal de tónica en el bajo y los períodos presentan su diferenciación entre suspensivo y conclusivo mediante la utilización de finales femenino o apoyatura en el tiempo fuerte con resolución al débil (primer período), y masculino o nota real en tiempo fuerte (segundo período).

La octava frase (cc. 90-95) es una variante de la frase anterior, con el pedal de dominante en la soprano y una prolongación de dos compases que llevan a la dominante.

La novena frase (cc. 96-111) presenta una serie de acordes de paso descendentes y arpegiados que se dirigen a la dominante generando la sensación de una cadencia incompleta. Esta frase, a pesar de su duración, consta de sólo un período.

La décima frase (marcada sin compases en el facsímil, siendo equivalente a los cc. 112-121) es una progresión melódica de terceras con doble bordado que sugieren acordes arpegiados y ornamentados de los grados de dominante y tónica. El último compás equivalente (c. 121) es a su vez una variante al primer compás del estribillo que le sigue repentinamente a esta frase.

Después de esta recapitulación del estribillo, la segunda copla se desarrollará principalmente en el III grado. De hecho, al concluir el estribillo se presenta una cadencia auténtica en este grado (c. 137). La primera frase (c. 138-156) es una frase larga dividida en dos períodos que se dividen a su vez en dos subperíodos cada una. Los dos subperíodos del primer período oscilan entre la tónica y dominante del III grado, cambiando entre ellos la figura rítmico-melódica de acordes a arpegios con escalas. El primer subperíodo del segundo período presenta una progresión de acordes que descienden por grado una octava de tónica a tónica para desembocar en la dominante al inicio del segundo subperíodo, en el

que se prolonga esta dominante hasta el final de la frase, mientras es ornamentado por un acorde de tónica que funciona como un acorde de bordado.

La segunda frase (cc. 157-171) resuelve de la dominante a la tónica, aún en el III grado. La figura rítmica cambia al disminuir el ritmo de la voz intermedia de dieciseisavos a octavos. La textura polifónica mantiene tres voces: un bajo que se mueve por blancas o negras, la voz intermedia con octavos constantes y el canto con figuras rítmicas variadas. La frase consta nuevamente de dos períodos subdivididos en dos. El primer subperíodo del primer período será idéntico al primer subperíodo del segundo, pero el segundo subperíodo del primer período tendrá carácter suspensivo pues va a la dominante, mientras que en el segundo período será conclusivo, regresando a la tónica.

La tercera frase es la más larga de la obra (cc. 172-197) y continúa en el III grado. A través de arpeggios se realiza una progresión de terceras descendentes en la tónica, submediante y subdominante, cada una de las cuales es acompañada por su respectiva dominante, enlazándose en lo que sería equivalente armónico a cadencias rotas pero sin ninguna implicación cadencial real. Posteriormente, los arpeggios continúan pero los grados armónicos ahora van en ascenso. Esta es la única sección de la obra en la que se utilizan cromatismos constantes junto con acordes disminuidos; es la sección climática de la obra, tanto desde el punto de vista armónico (ritmo armónico acelerado), melódico (de registro) y técnico (por la velocidad de los arpeggios). Una vez alcanzado el clímax (c. 182), la progresión armónica desciende nuevamente, así como el ritmo armónico, hasta llegar a la dominante, donde la figura rítmica se desacelera a un pedal en el bajo en dieciseisavos, mientras las voces superiores confirman la estancia en la dominante, percutiendo al ritmo del bajo con intervalos de cuarta aumentada que resuelven a la sexta menor.

La cuarta frase inicia con un pequeño puente modulante que va de la dominante del III grado a la tónica del mismo, de ahí de regreso al I grado pasando por su dominante y tónica respectivos para dar paso a la dominante extendida (cc. 203-220) mencionada anteriormente en el análisis, presentándose en arpeggios de seisillos, pequeñas escalas en fusas que concluyen en notas reales del acorde y que por tanto lo arpeggian, arpeggios

ornamentados en dieciseisavos y arpegios en tresillo. Esta frase concluye con una *fermata* en el séptimo grado del acorde de dominante para que posteriormente se regrese al estribillo en la tónica mediante una pequeña escala.

Este último estribillo presenta una modificación rítmica que sirve únicamente para darle variedad a la obra, el resto se presenta prácticamente de la misma manera que los estribillos anteriores. Al concluir este estribillo inicia la coda final que repite los últimos compases del segundo período del estribillo para luego aludir nuevamente a la región tonal del III grado, pero sin llegar a establecerse y regresando rápidamente al I grado que repite el segundo período de la séptima frase de la primera copla para entonces realizar la cadencia final, ornamentada con una corta sucesión por grado de fusas en el bajo, que remata nuevamente terminando con tres acordes de tónica.

Si bien resulta claro que este Rondo no puede ser considerada como una obra maestra de la música universal, su valoración radica en otros aspectos: es una obra que dista mucho de ser un simple acompañamiento de música popular; introduce elementos técnicos de ejecución que demandan precisión, agilidad y versatilidad al intérprete; utiliza arpeggios, escalas, acordes, ligados, glissandi, pedales, texturas polifónicas, constantes cambios rítmicos, estructura formal, etc. que denotan el interés por elevar la guitarra a una esfera musical y cultural mucho más refinada. La importancia de obras como ésta radica entonces en su peso histórico pues son estas los cimientos más firmes sobre los cuales se construye el repertorio guitarrístico moderno y permiten reconocer el enorme paso que dio el instrumento en esa época con el esfuerzo de estos pocos guitarristas que no eran “compositores de oficio”.

4.4 Sonate Romantique (Hommage a Schubert)

Manuel M. Ponce (1882 - 1948)

"Me tiré como perro hambriento al final.... Y estoy desesperado con la guitarra. Resulta imposible - ¡¡Por primera vez con tu música!! – lo que menos te imaginas: los arpeggios...Y has coincidido con el mismo género de dificultad que hace inabordable el prelude en Mi mayor de Bach (violin solo) para la guitarra....Ya verás que bien están los tres tiempos anteriores. El andante es delicioso: de lo mejor que Schubert se ha quedado sin hacer. Me paso el día tocándolo. La guitarra suena deliciosamente. Toda ella es difícil. Pero va, poco a poco, hacia delante...honra al instrumento. Ahora me inquieta que tardes en modificar el IV tiempo." **Carta de Andrés Segovia a Ponce, 30 de septiembre de 1928**

De acuerdo con las cartas de Segovia, la composición de la Sonata Romántica debió haberse iniciado alrededor de mayo de 1928, siendo terminada en agosto, ya que Segovia recibió la obra el 5 de septiembre. En el manuscrito original aparecen los tres primeros movimientos. A pesar de que no aparece un cuarto movimiento, las cartas de Segovia y la tonalidad de los movimientos primero y tercero, indican la intención de Ponce de escribirlo desde la concepción de la obra.

La Sonata está escrita en el estilo del compositor vienés Franz Schubert: abundan las alternancias entre los modos mayor y menor, modulaciones propias del estilo romántico, líneas melódicas que recuerdan la ligereza y delicadeza de los *lieder*, forma vocal predilecta de Schubert. Según el musicólogo Miguel Alcázar, ésta es la más difícil de las sonatas de Ponce, tanto técnica como expresivamente.

La decisión de Ponce de crear repertorio en un estilo diferente al propio se debe en buena medida a las peticiones de su amigo, el guitarrista Andrés Segovia. La relación con éste y otros factores influyeron determinadamente en el hecho que Ponce ampliara sus horizontes, de ser un compositor casi exclusivamente nacionalista a uno ecléctico, capaz de integrar a sus necesidades estilos y técnicas que van desde el barroco hasta la modernidad.

A continuación se tratará la vida del compositor, inserto en varios contextos sociales y musicales, que esclarecerán las motivaciones e intenciones del compositor, tanto para su catálogo general como para la obra en cuestión.

Manuel María Ponce Cuellar nació el 8 de diciembre de 1882, en Fresnillo, Zacatecas. Hijo de Felipe Ponce y María de Jesús Cuellar; quienes vivían en Aguascalientes, pero que, debido a que el primero había colaborado en el régimen de Maximiliano, se muda con su familia temiendo represalias de los republicanos.

La familia Ponce regresa a Aguascalientes cuando Manuel contaba sólo con dos meses de edad. Ahí pasa su niñez, mostrando gran precocidad musical: recibe lecciones de piano y solfeo de su hermana Josefina. A los cinco años compone *La danza del sarampión*, mientras convalece de esa enfermedad y a los seis años toca el piano con soltura. Poco más tarde comienza a estudiar piano con Cipriano Avila, su primer maestro formal.

A los diez años ingresa al coro de la iglesia, debido a que su hermano es fraile. A los trece años se convierte en organista ayudante y a los quince, organista titular. A los dieciocho, se marcha a México donde se hospeda y estudia piano con Vicente Mañas, también estudia armonía con Eduardo Gabrielli. Posteriormente entra al Conservatorio Nacional de Música, empresa que considera infructuosa por lo que decide regresar a Aguascalientes, donde imparte clases y ofrece ocasionalmente algún concierto.

A pesar de que no prosigue sus estudios musicales, esos años son decisivos en su desarrollo artístico, ya que guardaba amistad con el pintor Saturnino Herrán y el pintor Ramón López Velarde, artistas con quienes se dedicó a buscar un arte nacional. Es en 1904 cuando Ponce decide emprender la vida de un músico profesional y con todos los recursos a su alcance viaja a Europa inscribiéndose en el Liceo Rossini de Bolonia donde estudia con Cesare Dall'Olio quien muere en 1906, por lo que Ponce se marcha a Berlín, donde estudia piano con Martin Krause y establece vínculos con Ferruccio Busoni. Ponce regresa a México a principios de 1907 y, a mediados de 1908, ocupa la cátedra de piano que había quedado vacante en el Conservatorio Nacional por la muerte de Ricardo Castro.

Ponce comenzó a frecuentar diversos grupos de intelectuales, como Luis G. Urbina, Rubén Campos, Alberto Leduc, Ernesto Elorduy, Manuel Lerdo de Tejada, Gustavo Campa y Felipe Villanueva. Estos últimos nombraron a Ponce vicepresidente de la sociedad de compositores de México.

Los siguientes años (1909-1912) sirvieron para que Ponce se asegurara una posición protagónica en la escena musical de México. Se mantiene ajeno a la Revolución, mientras realiza labor como concertista y compositor (estrenando su concierto para piano y orquesta, ejecutando el mismo la parte solista bajo la dirección de Julián Carrillo), como docente y músico atento a la vanguardia (con sus alumnos presenta el primer concierto en México dedicado en su totalidad a la obra de Debussy).

“Lo mexicano” sigue formando parte fundamental de su quehacer musical: no se trata de arreglos o estilizaciones, sino de una auténtica metamorfosis del material, conservando intacta las melodías, pero enmarcándolas con recursos pianísticos y armónicos que dan a la composición una nueva fisonomía. Utiliza canciones populares como punto de partida para elaborar obras más complejas, transformándolas en fugas, pasajes virtuosísticos, etc.

Para 1914, el escenario político cambió drásticamente: la promesa de paz que el gobierno de Victoriano Huerta había hecho después del asesinato de Francisco I. Madero, se desmoronó. Huerta huyó del país y Carranza entraba a la ciudad. Ponce había aceptado un trabajo como compositor en el gobierno de Huerta, por lo que su futuro se tornó incierto, de modo que decidió marcharse a Cuba. Ahí fue apoyado por un grupo de intelectuales, sin embargo, la mente y el corazón de Ponce estaban puestos en la añoranza no sólo de su país sino de su futura esposa Clementina quien permaneció en México.

Después de dos años, Ponce regresa a México después de un acercamiento con el gobierno a través del cónsul de México en la Habana. En 1917, una vez establecido, se casó y recuperó inmediatamente su posición protagónica quedando al frente de la Orquesta

Sinfónica Nacional, en la cual permaneció hasta 1919 cuando decide renunciar por las dificultades económicas que pasaba la orquesta en el gobierno de Carranza.

Los siguientes años los empleó en la docencia y la composición, además de escribir reseñas musicales para el periódico el Universal. En 1923, escribe una reseña sobre el concierto presentado por el guitarrista español Andrés Segovia. Éste le pide a Ponce entonces que escriba alguna obra para guitarra, iniciando así su prolífica relación tanto amistosa como de creación musical para este instrumento.

Para 1925, después de un año en el que prácticamente no compuso, Ponce decide que su lenguaje musical debe evolucionar y se dirige a París a estudiar con el destacado compositor Paul Dukas, y donde permaneció hasta 1932. Poco a poco, Ponce se integra a un círculo de músicos e intelectuales y para 1928 fundan *La Gaceta Musical*, una de las revistas musicales más trascendentales en lengua hispana.

Su estancia en París fue fructífera en muchos aspectos más: su lenguaje musical evolucionó notablemente con los estudios con Dukas, la relación con Segovia se intensificó con una gran producción de obras para guitarra que con la extensa labor del músico español dieron a Ponce un reconocimiento internacional, tuvo como compañeros de clase al compositor español Joaquín Rodrigo, al brasileño Heitor Villa-Lobos, entabló amistad con músicos vanguardistas como Edgard Varèse, etc.

En 1933, Ponce regresó a México. Acepta cátedra de Piano y de Historia de la Música en el Conservatorio, en medio de un escándalo político al interior del mismo y del Departamento de Bellas Artes. Ponce reconoce que lo hace por necesidad económica. Ocupó también una cátedra de composición en la Escuela Universitaria de Música; fue nombrado también miembro de la Comisión Mexicana de Cooperación Intelectual de la Secretaría de Educación Pública. Ponce siguió componiendo.

Sus múltiples actividades eran incesantes: para 1936 comenzó a dirigir la revista *Cultura Musical*, en 1937 encabezó la fundación de una Sociedad de Conciertos de Música

de Cámara, además de ofrecer algunos conciertos y conferencias. Sin embargo, la enfermedad hizo que dejara la cátedra de piano del Conservatorio y tomara la de Folklore, en 1938 obtuvo licencia de la Secretaría de Educación de ausentarse tres meses al año para componer.

Para 1940 Segovia regresó a México, el reencuentro de estos músicos significó la realización del *Concierto del Sur* para guitarra y orquesta, y el hecho de que Ponce siguiera a Segovia en su gira por Sudamérica. Los siguientes años la salud de Ponce se fue deteriorando, pero a pesar de ello, mantuvo una fuerte actividad, asimismo fue objeto de múltiples homenajes y reconocimientos como el Premio Nacional de Artes y Ciencias en febrero de 1948. Ese mismo año, el 24 de abril falleció en su casa al sur de la Ciudad de México (Miranda, 1998; Otero, 1997).

La obra para guitarra de Ponce asciende a más de treinta obras, dedicadas casi en su totalidad a Segovia. La maestría de su arte enriqueció notablemente el repertorio del instrumento, estando marcado por una postura artística ecléctica que abarca varios estilos. Segovia ejerció una gran influencia sobre Ponce, puesto que la figura del virtuoso siempre tuvo un carisma enorme durante la primera mitad del siglo XX y sus juicios resultaban irrefutables. Así, Ponce sucumbió a muchas de las sugerencias de Segovia y algunas veces, cuando no estaba de acuerdo, guardaba silencio o hacía los cambios sugeridos por el guitarrista, pero no los incluía en sus manuscritos, quizá pensando que algún día se tocarían como él los había imaginado (Alcázar, 2000).

De la Sonata Romántica se conservan en manuscrito los tres primeros movimientos, mientras el último se conserva por la versión publicada por Segovia con la casa Schott. El análisis de la Sonata se presenta a continuación.

Al analizar cada uno de los movimientos de la obra, se explicarán los modelos formales teóricos de los mismos, iniciando por su primer movimiento: el *Allegro de Sonata*. En términos generales, es una forma ternaria con *exposición, desarrollo y reexposición*. La exposición da inicio con un tema principal que, pudiendo utilizar un

punte modulante o de forma directa, pasa al V grado presentando un segundo tema con el que concluye la exposición, normalmente es repetida totalmente para pasar posteriormente al desarrollo. Esta segunda sección procede libremente desde el punto de vista estructural y de proceso tonal, sin embargo, el compositor se sirve de aquellos elementos de la Exposición que considera oportunos, fragmentándolos, modificándolos rítmica, melódica, armónica o modalmente, ampliándolos, reduciéndolos, imitándolos, etc. Finalmente, al término del Desarrollo, se da paso a la tercera sección de la obra: la Reexposición, que no es otra cosa más que la reproducción más o menos fiel de la Exposición; puede haber algunas variantes ya sea en melodía, armonía o ritmo; además de que el segundo tema no aparece en el V grado, sino que aparece en el tono principal. Normalmente y para efectos de balance, la Reexposición no se repite y puede o no contar con una Coda o sección final (Zamacois, 1994).

Esta fue la forma que reinó durante el clasicismo de Mozart y Haydn, pero hasta la fecha no ha caído en desuso; sin embargo, ha sufrido transformaciones importantes a lo largo de su historia, y ya desde Beethoven y Schubert, se pueden observar modificaciones, tanto en el desarrollo de los temas, su extensión, armonías, el carácter contrastante de ambos temas, etc.

Schubert representa una ruptura con el procedimiento clásico en muchos aspectos de su obra instrumental y es particularmente fuerte en su período temprano. Un ejemplo es la Sonata para Piano y Violín, Op. 137, no. 3 de 1816; en la que la Exposición presenta tres temas en distintas tonalidades inusuales (I-III-VI), el Desarrollo presenta dentro de sí un cuarto tema en una tonalidad muy lejana a la tónica (a una cuarta aumentada) y la Reexposición presenta nuevamente los tres primeros temas invirtiendo tonalidades (I-VI-III) para presentar nuevamente el primer tema en la tónica. Dentro de las innovaciones de Schubert destacan el nuevo uso de la subdominante, grado que utiliza sin contrastar a la dominante y que sirve como punto de partida o de llegada para diferentes secciones de sus obras; así como la oscilación entre dos niveles tonales que sirven para lograr una sensación estática. Cabe mencionar que en sus desarrollos, Schubert escribe melodías nuevas con los motivos de la exposición (Rosen, 1980 & 1995).

Es especialmente importante entender los procesos de Schubert debido a que la Sonata Romántica de Ponce es un homenaje al anterior y utiliza varios de sus procedimientos:

El primer movimiento de la Sonata Romántica indica un *Allegro non troppo, semplice* y está escrito en La Mayor y presenta un primer tema de carácter melódico, con armonías muy claras y un pedal en el bajo que confirman la tonalidad desde los primeros compases. Sin embargo, la estructura de la Exposición será una consecución de temas que pueden ser agrupados en dos, siguiendo la forma:

Sección:	I			II		
Tema:	A	transición	B	C	silencio	A
Frase:	a' - a'' - a'''			b' - b''		a''''

I va del compas 1 al 33, II va del compás 34 al 53. I se subdivide en A que va del c. 1 al 17 y B que va del 22 al 33, teniendo una transición del c. 18 al 21. A su vez, A está dividido en tres (a' - a'' - a''') siendo a' la frase que presenta los elementos principales del tema en la tónica, a'' presenta nuevos elementos (acordes) mientras realiza inflexiones a la mediantes, a''' repite a a' pero termina la frase de forma suspensiva en la dominante. B está subdividido en b' que es una progresión armónica ascendente que explota un motivo rítmico esbozado en A, mientras que b'' es una progresión inversa con el mismo motivo.

II introduce un motivo rítmico melódico nuevo (tresillos) e inicia en el V grado terminándolo en su dominante, el carácter cambia y Ponce lo señala con la indicación *scherzando* (C). Después de una pausa, aparecen nuevamente los motivos melódicos de A; esta vez son variados en la tonalidad en la que aparecen (III Homónimo), la armonía que permanece prácticamente estática hasta la aparición del pedal de dominante con el que concluye la Exposición.

El Desarrollo de la obra inicia en el VI grado, esto es, a manera de cadencia rota o de engaño. Mantiene el motivo del primer tema, pero el movimiento en el bajo cambia: se mueve de manera cromática y repite cada nota en tres ocasiones oscureciendo el carácter de la exposición. Después de cuatro compases que siguen este patrón, Ponce retoma el motivo de C (tresillos), mientras el avance armónico del bajo sigue siendo por cromatismo. Son también cuatro compases los que se presentan de la forma descrita, e inmediatamente después Ponce presenta un nuevo tema con la indicación *calmo* (c. 62) que se presentará de forma modulante para irse intercalando los motivos de B y C, llegando a una nueva sección estática de tresillos y acordes en *sforzato* que dan paso a otra de notas repetidas con disonancias y un pequeño motivo de tres notas en el bajo que en conjunto crean tensión por la falta de una definición tonal, que se presenta posteriormente en la tonalidad de La bemol, en la cual aparece el primer tema (a') que va variando y modulando, pasando por varios pedales que se van moviendo cromáticamente descendente y ascendentemente para alcanzar el V grado y dando comienzo a la Reexposición. Esta inicia de manera inusual, pues si bien los temas son presentados literalmente, el pedal de dominante sigue presente, sustituyendo la armonización original durante tres compases.

La reexposición prosigue de modo normal, con la transición entre A y B sin modular al V grado. El resto prosigue manteniendo las relaciones tonales hasta que aparece una pequeña coda de cuatro compases así como la cadencia final.

El segundo movimiento es un *Andante* que se encuentra en la tonalidad de Mi Mayor, esto es, la dominante del tono principal de la Sonata. Cuenta también con una forma tipo *Sonata* y se encuentra arreglado de manera que las frases se encuentran muy bien definidas, como se muestra a continuación:

Sección:	A (exp.)			B			A (reexp.)										
Temas:	1ero.	Pte.	2do.	Desarrollo			1ero.	2do.	Coda								
Frases:	A-B-C	D	E-F	A- G	E-F		A-B-C	E	H- H' A'								
Tonalidad:	I -I- vi	V	II-ii	VIIb-mod	V-v		I - I- vi	I	IV-iv I								
Compás	1	5	9	13	20	24	28	32	39	43	47	51	55	60	63	66	69-72

En la exposición se puede notar la presencia de dos temas contrastantes entre sí: el primero es *cantabile* acompañado de pequeñas arpeggiaciones que inicia en tónica y va a la submediante, mientras que el segundo aparece después de un puente como una sucesión de acordes a cuatro voces, en tonalidad de dominante, presentado en dos frases que se repiten cambiando del modo mayor al menor y que modulan a la dominante secundaria de la misma.

El puente resulta particularmente interesante, debido no sólo a su armonía modulante sino también a la intensidad de su expresión; de hecho, es la única sección del movimiento en el que Ponce señala los cambios de carácter, indicando en primer lugar *passionato* y posteriormente *calmo*.

El desarrollo inicia con la primera frase del primer tema en la tonalidad de la supertónica y da paso a una parte libre que si bien inicia y termina en el mismo punto tonal, da una sensación modulante debido a que su aproximación inicial es a través de una cadencia frigia, que no termina de determinar la tonalidad, para posteriormente afianzarse con una cadencia completa que da paso al segundo tema.

La reexposición regresa al tono principal, en donde Ponce introduce un elemento de variación y ampliación: una cadencia de engaño hacia el compás 58, y su ampliación para presentar la cadencia auténtica en el 59. Pasa de inmediato al segundo tema, sin la necesidad del puente dado que no existe modulación. El segundo tema se presenta incompleto, únicamente la frase en tono mayor para dar paso a la Coda.

Por último, la Coda está conformada por una frase en subdominante que se repite, recordando el proceso del segundo tema debido a que cambia de modo en la repetición, esbozando a continuación el esquema armónico y el movimiento del bajo de la frase A para finalizar.

El tercer movimiento de la Sonata se titula *Moment Musical* y aparece con la indicación de *tempo 'Vivo'*. Está escrita en Mi menor, dando coherencia tonal a la obra: así como el *Andante* alterna los modos mayor y menor en el segundo tema, Ponce alterna los modos en el *Andante* y el *Moment Musical*. En general, el *Moment Musical* es una denominación utilizada por Schubert, quien tituló así una colección de piezas breves, desprovistas de toda idea ajena a la Música, las cuales fueron los cimientos de la *miniatura musical*, género del que se compondrían luego tantas “pequeñas grandes obras”. El término es muy vago y puede aplicarse a cualquier composición, al igual que las composiciones denominadas *Pieza lírica*, *Hoja de álbum*, etc. (Zamacois, 1994).

El movimiento es rápido, corto y enérgico, posee una estructura ternaria libre del tipo A-B-A. Ponce seguirá explotando el recurso de la alternancia de modos pues la sección A está en modo menor, mientras que la sección B pasa al mayor. La tercera sección (A) es una repetición literal de la primera, indicándose *Da capo* al término de la segunda. Asimismo, el movimiento presenta una pequeña *Coda* que no es más que un *Eco* de la sección A con una cadencia auténtica.

La sección A está a su vez subdividida en dos subsecciones o frases: la primera (compás, 1 a 27) con dos períodos subdivididos en dos subperíodos cada uno, la segunda (compás 28 a 57) también dividida en dos períodos sin subdivisión.

El primer período de la primera frase presenta motivos rítmicos armónicos que confirman la tonalidad y presenta pequeñas inflexiones al relativo mayor que funciona meramente como presentación de la escala natural en modo menor. Conformada por dos subperíodos, ambos comienzan en la tónica, sin embargo, el segundo subperíodo realiza una inflexión a la submediante, con la que inicia el segundo período para regresar casi inmediata e inequívocamente a la tónica en el segundo subperíodo del mismo.

La segunda frase consta también de dos períodos en los que Ponce hace nuevamente uso de la alternancia de modos, utilizando el V grado en mayor y menor. La frase comienza en el V grado y pasará a la tónica al final del segundo período, utilizando la misma figura rítmico-armónico-melódica que el final de la primera frase, para concluir con la sección.

En el compás 58, se presenta un pequeño puente con octavas paralelas en las distintas notas de la tónica y dominante, para pasar a la sección B que modula libremente al modo mayor. Esta sección está compuesta por acordes largos, en un *tempo* 'piu lento', y con un carácter *espressivo* (todo indicado en la partitura). De forma ternaria en su interior, la sección presenta inflexiones a la mediantes y a la dominante menor de esta última, en donde presenta un pequeño juego cromático de dos notas (recordando los dos planos tonales usados por Schubert) para regresar a la tónica en modo mayor y dar paso al *Da Capo* ya mencionado.

Posteriormente se repite literalmente la sección A para concluir con la *Coda, eco* de los últimos dos compases, con la particularidad que se presenta en armónicos, más dos acordes cortos, separados por un silencio, con los grados V y i, como cadencia final.

En el cuarto y último movimiento de la Sonata, titulado *Allegro non troppo e serio*, Ponce utilizará la forma del *Rondo*, ahora en La menor (regresando al tono principal de la Sonata). Teóricamente esta forma es como sigue:

A B A C A A Coda optativa

Siendo A un *estribillo* que hace las veces de tema principal, que se va repitiendo mientras se intercalan las secciones B y C (pudiendo ser más), llamadas *Coplas*.

Sin embargo, la estructura interna varía por lo que presenta la siguiente estructura:

- Estrillo I* Primer tema con repetición variada (tónica menor) (cc. 1-14)
 Segundo tema (tónica con inflexión a mediente y retorno) (cc. 15-35)
- Copla I* Tercer tema (tónica mayor) con reexposición (tónica menor) (cc.36-43)
 Desarrollo modulante (dominante-submediante-mediente-supertónica-
 dominante menor-dominante secundaria de supertónica) (cc.44-82)
- Estrillo II* Reexposición del primer tema sin repetición (supertónica) (cc.83-89)
 Reexposición del segundo tema (supertónica) (cc. 90-110)
- Copla II* Reexposición del tercer tema (supertónica mayor) (cc.111-115)
 Transición (el tercer tema en supertónica menor a dominante) (cc.116-125)
- Estrillo III* Reexposición del primer tema con repetición (tónica mayor) (cc.126-141)
- Coda* Elemento nuevo en acordes (oscila entre tónica mayor y menor)(cc.142-168)
 Arpeggios de tónica mayor y dominante (cc.169-178)

Como se puede observar, Ponce juega libremente al interior de la forma, incluyendo más temas, tanto en el *estribillo* mismo como en la primera *Copla*.

Este manejo de temas, así como la repetición del tercer tema en ambas *Coplas*, recuerda un poco la forma *Rondeau-sonata* que cuenta con el siguiente ordenamiento:

- Estrillo I* Tema principal en tono principal (Equivalente al primer tema de Sonata)
- Copla I* Elemento de transición y Tema nuevo (Equivalente al segundo tema)
- Estrillo II* Reexposición del *Estrillo I*
- Copla II* Elemento nuevo de construcción libre (Equivalente al Desarrollo)
- Estrillo III* Reexposición del *Estrillo I* completo o no
- Copla III* Reexposición de *Copla I*
- Estrillo IV* Reexposición del *Estrillo I* completo o no
- Coda* Opcional y de construcción libre (Zamacois, 1994)

Cabe mencionar que en el *Rondeau* de Ponce, el primer tema, a pesar del cambio de modo, la presentación acordal y el cambio de carácter, presenta una construcción melódica similar al primer tema del primer movimiento. Esto no es lo único, el segundo tema presenta armonías modulantes con enlaces similares al elemento de transición del primer tema del citado movimiento.

Adicionalmente, el plan tonal del *Andante* y este último movimiento es similar en sus tres secciones principales: tónica, supertónica, tónica. Y si se consideran las similitudes entre los cambios de modo que aparecen en todos los movimientos, se puede decir que ésta es una *Sonata Cíclica*, esto es, que los movimientos comparten elementos comunes, dando coherencia y unidad estructural.

5. Conclusiones

Cada obra tratada representa un eslabón importante en la historia y evolución de la guitarra: Britten compone una de las primeras obras de gran magnitud en un lenguaje postonal, Segovia pone de manifiesto las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento al transcribir exitosamente una de las grandes obras de la música universal como la Chacona de Bach, Aguado sienta las bases técnicas para el repertorio de la guitarra moderna y Ponce enriquece y sublima este repertorio.

Como se puede observar a lo largo de los análisis, las obras son producto no sólo de la genialidad del compositor, sino también del contexto (en el más amplio sentido) en el que éste se encuentra: la necesidad de componer una obra para guitarra en la “ocasión” del Festival de Aldeburgh, la necesidad de emprender una ambiciosa labor de poner obras de la “gran música” al alcance del instrumento, la necesidad de contar con un repertorio original que elevara a la guitarra a instrumento de concierto y la necesidad de contar con un repertorio original de nivel, son a la vez causa y consecuencia de las obras.

Adicional a esto, el nivel de refinamiento técnico le permite al compositor crear la música que se adapte a sus necesidades y contexto, dándole la posibilidad de expresar sus “*más profundos pensamientos y más poderosos sentimientos*”, como lo plantea Brahms.

De este modo, queda de manifiesto que la labor que tiene el intérprete no se puede disociar de un profundo conocimiento de la obra *desde el mayor número de ópticas posible*.

6. Bibliografía

Britten

1. Erb, Jane (1996) *Benjamin Britten, Nocturnal after John Dowland*
www.classical.net/music/comp.1st/works/britten/nocturnal.html
2. Evans, Peter (1996) *The Music of Benjamin Britten*. Clarendon Press. Oxford, Great Britain. Cap. 1 & 14
3. Holst, Imogen (1966) *Britten*. The University Printing House. Cambridge, Great Britain. Cap. IX
4. Kennedy, Michael (1996) *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press, Great Britain, Pp. 101-103
5. Lanza, Andrea (1980) *Historia de la Música, El Siglo XX, Tercera Parte*, Turner Libros, CONACULTA, México, Cap. II, No.18
6. Carl Miller (1977) *Meditations on Britten's Nocturnal after John Dowland*, Guitar Review, The Society of the Classic Guitar, Fall, No. 42, Pp. 15-16

Bach

1. Basso, Alberto (1977) *Historia de la Música, La época de Bach y Haendel*, Turner Libros, CONACULTA, México, Cap. IV, Nos. 34-39
2. Bologna, Carlo (1978) *La Gran Música, I Del Gregoriano a la apoteosis del Barroco*, Asuri de Ediciones, Bilbao, España, Pp. 189-253
3. Brahms, Johannes, www.mangore.com/chaco.html
4. Crocker, Richard (1966) *A History of Musical Style*, Dover Publications, New York, U.S.A., Cap. 10
5. Donington, Robert (1973) *A Performer's Guide to Baroque Music*, Faber and Faber, London, Great Britain, Cap. IV
6. Geiringer, Karl (1966) *Johann Sebastian Bach: La culminación de una era*, Oxford University Press, Great Britain, Pp. 324-327
7. Pincherele, Marc (1930) www.cumpiano.com
8. Zamacois, Joaquín (1994) *Curso de Formas Musicales*, Editorial Labor, Barcelona, España, Cap. III, No. 115

Aguado

1. Huber, John (1994) *The Development of the Modern Guitar*, The Bold Strummer, Westport, CT, U.S.A., Cap. 2, 3, 7 & 8
2. Jeffery, Brian (1994) *Dionisio Aguado, The Complete Works for Guitar*, Chanterelle, Heidelberg, Germany, Pp. xiii - xix
3. Jeffery, Brian (1977) *Fernando Sor, Composer and Guitarist*, Tecla Editions, London, England, Cap. 5
4. Romanillos, José Luis (1984) *Dionisio Aguado the man*, Guitar Magazine, U.S.A.
5. Turnbull, Harvey (1974) *The Guitar from the Renaissance to the Present Day*, The Bold Strummer, Westport, CT, U.S.A., Cap. 4 & 5
6. Tyler, James & Sparks, Paul (2002) *The Guitar and its Music, from the Renaissance to the Classical Era*, Oxford Early Music Series, Oxford University Press, Great Britain, Part III, Cap. 11-14

Ponce

1. Alcázar, Miguel (2000) *Obra Completa para Guitarra de Manuel M Ponce*, Ediciones Étoile, México, Pp. 8-18, 86-90
2. Dale, Mark (1998) "Mi querido Manuel": la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce, *Heterofonía*, No. 118-119, INBA/CENIDIM, México, Pp. 86-105
3. Miranda, Ricardo (1998) *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su Vida y Obras*, Ríos y Raíces, CONACULTA, México, Primera Parte
4. Otero, Corazón (1997) *Manuel M. Ponce y la Guitarra*, Edamex, México
5. Rosen, Charles (1980) *Sonata Forms*, Norton & Company, New York, U.S.A., Cap. XIII
6. Rosen, Charles (1995) *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Massachusetts, U.S.A., Cap. III, Pp. 174-203
7. Zamacois, Joaquín (1994) *Curso de Formas Musicales*, Editorial Labor, Barcelona, España, Cap. V

7. Anexos

for Julian Bream

NOCTURNAL

Edited by Julian Bream

BENJAMIN BRITTEN

Op. 70

I Musingly
(Meditative)

GUITAR

pp very freely (*molto liberamente*)

pp

pp

PB1

ppp

pp

poco cresc. ed accel.

rall.

pp

ppp

dim. e rall.

attacca

II Very agitated
(Molto agitato)

fe pesante

f

mf

ff

p

dim

ppp
attaca

III Restless (*rubato*)
(*Inquieto*)

(Solo) *espress.*

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The piece begins with a *pp* dynamic. The first measure has a *6* below the bass line. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. A *(Solo) espress.* marking is placed below the staff. The staff ends with a *4* below the bass line.

Musical staff 2: Continuation of the melody from staff 1, featuring slurs and fingerings. The staff ends with a *4* below the bass line.

Musical staff 3: Continuation of the melody. It features a *pp* dynamic marking. The staff includes various fingerings and slurs. The staff ends with a *4* below the bass line.

Musical staff 4: Continuation of the melody. It features a *cresc.* marking. The staff includes various fingerings and slurs. The staff ends with a *2* above the staff.

Musical staff 5: Continuation of the melody. It features a *f* dynamic marking, a *dim.* marking, and a *pp* marking. The staff includes various fingerings and slurs. The staff ends with a *pp* marking.

Musical staff 6: Continuation of the melody. It features a *marked* marking and a *PB I* marking. The staff includes various fingerings and slurs. The staff ends with a *marked* marking.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic marking.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic marking.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *ppp* quietly (*tranquillo*) dynamic marking. Includes an *Ossia* section below the main staff.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic marking. Includes a *marked* section and a *PBI* marking.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *dim.* dynamic marking. Includes a *marked* section.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Features a triplet of eighth notes and a *dim.* dynamic marking. Includes a *dying away (morendo)* section and an *attaca* marking.

IV Uneasy (slow ♩)
(Anxioso)

B VIII

B VIII

mf cresc. *fz dim*

mf cresc. *fz dim.*

accel.

pp cresc.

a tempo

hesitating PB II

niente

fz dim *p* *sf* *L.H. only* *ppp* *pp*

p *sf* *sf* *sf* *sf* *ppp* *B1* *fz* *p*

fz *p* *p pizzicato* *attacca*

V March like
(Quasi una Marcia)

singing (cantabile)

pp staccato e pesante *p*

mf *dim.*

dim. *short* *p* *cresc.* *mf*

f *marked* *dim.*

ppp sui ponticello *attacca*

The score consists of ten staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics 'singing (cantabile)'. The second staff begins with the dynamic marking *pp staccato e pesante* and *p*. The third staff has *mf* and *dim.*. The fourth staff has *dim.*, *short*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The fifth staff has *f*, *marked*, and *dim.*. The sixth staff has *ppp sui ponticello* and *attacca*. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

VI Dreaming (slow) $\text{♩} = 60$
Sognante

artificial harmonics
pp freely liberamente

p *dim.*

art harm
pp

p

art harm
pp *pp*

art harm
ppp *ppp* *ppp* *attacca*

VII Gently rocking

Cullante

Ossia

pp

pp murmuring, quasi tremolando

simile

pp

f

sempre pp

B VII

dying away (morendo)

ppp

VIII Passacaglia (measured)
(misurato)

ppp
marked

ppp
marked
più marc.
B III

ppp
marked
B III

ppp
marked
B V

ppp
marked
cresc.
PB II III V IV VI VII V III II

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-4). The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line, marked with *marked* and *p*. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and slurs are clearly indicated.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *B IV* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and slurs are clearly indicated.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *B VIII* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and slurs are clearly indicated.

Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a *cresc* marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Fingerings and slurs are clearly indicated.

First system of a musical score. The right hand features a complex, fast-moving melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Second system of the musical score. The right hand continues with intricate patterns. A dynamic marking of *f* is at the start. A *cresc.* marking is placed above the right hand, and *B III* is written below the left hand. A fermata is placed over a measure in the right hand.

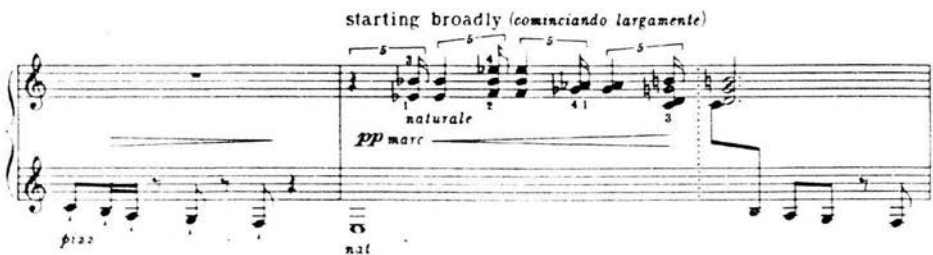
Third system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is at the start. *H VI* is written below the left hand. A fermata is placed over a measure in the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *pp* is at the start, followed by *pizzicato*. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *pp naturale* is at the start, and *pp pizz.* is at the end.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. A dynamic marking of *pp* is at the start. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *pp* is at the end.



Musical score system 1. The right hand part features a complex melodic line with many accidentals and fingerings (1-5). The left hand part is mostly rests with some chords. Dynamics include *dim* and *nat*.



Musical score system 2. The right hand part begins with a new section marked "starting broadly (cominciando largamente)". It features a melodic line with fingerings and a dynamic of *pp marc*. The left hand part has a bass line with a dynamic of *pizz*. The word *naturale* is written above the right hand part.



Musical score system 3. The right hand part has a dynamic of *p* and includes a section marked *sim*. The left hand part has a dynamic of *mf*. Chord symbols *B III* and *7* are present.



Musical score system 4. The right hand part has a dynamic of *mf* and includes a section marked *sim*. The left hand part has a dynamic of *mf*. Chord symbols *F III*, *B V - B IV - B VIII*, and *B VII - V - III - I* are present.

Slow and quiet (*Molto tranquillo*)

ppp marked

ppp

rall.

ppp

as soft as possible
(quasi niente)

Aldeburgh, Nov. 1965

CHACONNE (Partita en re menor) J S. Bach

The image displays the first 45 measures of the Chaconne from the Partita in D minor by Johann Sebastian Bach. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a slow, steady bass line in the left hand and a more active melodic line in the right hand. The first measure is marked with a circled '1'. Subsequent measures are marked with circled numbers: 7, 12, 16, 21, 25, 30, 35, 38, 41, and 45. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall texture is dense and intricate, characteristic of Bach's late Baroque style.

49

53

57

61

64

67

68

71

73

75

77

81

85

87

89

аггессиво

96

104

112

119

123

126

133

139

144

149

153

157

161

165

168

171

174

177

182

187

192

198 *arpeggio*

204

209

215

216

219

222

Detailed description: This page of a musical score contains ten staves of music, numbered 177 through 222. The music is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as chords and arpeggiated figures. A specific instruction, 'arpeggio', is written above the staff starting at measure 198. The score concludes at measure 222.

225

228

231

234

237

240

242

244

246

248

252

Andante et Rondeau No 2 (Dionisio Aguado)

$\text{♩} = 93 \text{ de Min}$

ANDANTE.

ESTA TESIS NO SE PUEDE
DE LA BIBLIOTECA

♩ = 95 Met
All. *moderato*

RONDO

The musical score consists of a piano part and five string parts. The piano part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'All. moderato' with a metronome marking of 95. The piano part features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The string parts are written in their respective clefs (Violin I and II in treble, Viola in alto, Violoncello and Contrabasso in bass). The strings provide harmonic support with various textures, including sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is labeled 'RONDO' at the beginning.

This image shows a page of musical notation consisting of ten staves. The notation is written in a standard musical format, including treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various musical markings such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

This page of musical notation consists of ten systems of staves. The first system includes dynamic markings *fz*, *fz*, and *p*. The second system includes *ff* and *p*. The third system includes the instruction *(crescendo poco a poco)*. The fourth system includes *ff*. The fifth system includes *f*. The sixth system includes *f*. The seventh system includes *f*. The eighth system includes *f*. The ninth system includes *f*. The tenth system includes *f*. The notation is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are also some rests and longer note values interspersed throughout the piece.

par la position

se bouger

p

sf

pp

This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains ten staves of music, arranged vertically. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like slurs and accents. The music appears to be in a key with one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The overall style is that of a classical or romantic-era piano piece.

Sonata Romántica Homenaje a Schubert (M.M. Ponce)

Allegro non troppo, semplice

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Allegro non troppo, semplice". The score consists of nine staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes accents. The second staff features a fortissimo (*sf*) dynamic. The third staff has a piano (*p*) dynamic. The fourth staff includes piano (*p*) and crescendo (*cresc.*) markings. The fifth staff starts with fortissimo (*sf*) and includes piano (*p*) markings. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic and a section marked "scherz" starting at measure 36. The seventh staff has a fortissimo (*ff*) dynamic. The eighth staff has a piano (*p*) dynamic. The ninth staff has a first ending bracket labeled "1".

2

animando

calmo

f *p*

f *p* *calmo*

Poco più mosso

p *sf* *sf*

f *f* *f*

f

a tempo

dim e rit molto

p

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music. The first staff begins with a measure number '2' and is marked 'animando'. The second staff is marked 'calmo'. The third staff features dynamics 'f' and 'p'. The fourth staff is marked 'calmo' and includes dynamics 'f' and 'p'. The fifth staff is marked 'Poco più mosso' and includes dynamics 'p', 'sf', and 'sf'. The sixth staff is marked 'f', 'f', and 'f'. The seventh staff is marked 'f'. The eighth staff is marked 'a tempo'. The ninth staff is marked 'dim e rit molto' and 'p'. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

a tempo
rall p
f
p
f
p
f
p
f
p
f
ff
p
a tempo
poco rall
pp

cresce ed animando

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of nine staves of music, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a complex, multi-measure style with various dynamics and tempo markings. The markings include *a tempo*, *rall p*, *f*, *p*, *ff*, *cresce ed animando*, *a tempo*, *poco rall*, and *pp*. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and rests. The piece appears to be in a minor key, given the presence of F# and C#.

Andante

p

p *passionato*

calmo

f

p

f

30

40

50

pp

p

f

p

p

p

pp

Moment Musical

Vivo

p *f* *f* *p* *f* *p* *p*

Piu lento

f

p *espress*

f

p

pp *p*

p *rall* *D.C. al fine*

Coda arm

78
80
84
88
92
96
100
104
112

Allegro non troppo e serio

f

p

p

f

ff

p subito

f

p

rit.

a tempo scherzando

p

This page of musical notation consists of ten staves, numbered 31 through 81. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings such as 'ff' at the end of the eighth staff.

This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains dynamic markings of *f*, *p*, and *pp*. The second staff continues with a similar texture. The third staff features a *ff* marking. The fourth staff has a *pp* marking. The fifth staff has a *p* marking. The sixth staff has a *p* marking. The seventh staff is marked *schert*. The eighth staff has a *p* marking. The ninth staff has a *p* marking. The tenth staff has a *p* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

74

sempre f

dim.

ff

75