



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE MÚSICA**

**NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE: JOHANN SEBASTIAN BACH,  
MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO, JOHANN KASPAR MERTZ Y  
MANUEL M. PONCE**

Opción de titulación: NOTAS AL PROGRAMA  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA – GUITARRA  
QUE PRESENTA  
DANIEL ADRIÁN GUTIÉRREZ NAVARRETE

**ASESORES**

Mtra. GABRIELA PÉREZ ACOSTA

Mtro. PABLO GARIBAY LÓPEZ

Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## **Agradecimientos**

A mi familia: Aracely Navarrete, Ana Elena Gutiérrez, Juan Gutiérrez.

A mis amigos: César Nazario, Selene Delfín, Sofía Flores, Homero Flores, Arturo Carrasco.

A mi novia: Selene Villaseñor.

A mis maestros: Pablo Garibay López, Gabriela Pérez Acosta, Roberto Ruiz Guadalajara,  
José Miguel Ordoñez, David Domínguez Paz, José Luis Segura.

A todos aquellos que me han apoyado y dado un consejo.

## Introducción

El presente trabajo tiene como propósito presentar el resultado de mi formación artística en la universidad y hacer un análisis descriptivo-analítico de las obras escogidas en este programa. También se hacen propuestas interpretativas, sin más aspiración que el aporte personal y algunas ideas de resolución técnica sobre el instrumento. Asimismo, se hace una propuesta de uso de amplificación de la guitarra, ya que es una herramienta que puede ser muy práctica.

El programa está organizado por algunas piezas que vi a lo largo de la carrera, las cuales me llevaron a conocer mejor el instrumento y el lenguaje musical. Las obras son de diferentes estilos y diferentes épocas.

La primera obra es la Suite BWV 998 del compositor Johann Sebastian Bach, se cuestiona cuál era la instrumentación original, la afinación y qué elementos se han conservado de la transcripción.

La segunda obra es la *Elegie* del compositor Johann Kaspar Mertz, se habla de qué es una Elegía en el género literario y el aporte del compositor en el repertorio de guitarra.

La tercera pieza es la Sonata Mexicana del compositor Manuel M. Ponce, en esta obra se analiza qué es la forma Sonata.

La última obra del programa es el Concierto No.1 en Re mayor del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco, aquí se aborda cómo se estructura la forma del concierto y cómo podemos utilizar la amplificación en la guitarra en este tipo de repertorio.

## ÍNDICE

Agradecimientos .....	ii
Introducción.....	iii
<b>JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750).....</b>	<b>6</b>
Síntesis biográfica .....	7
Obras para laúd.....	8
Preludio y fuga como estructuras.....	9
Suite BWV 998 .....	11
Análisis del Preludio .....	11
Fuga.....	16
Allegro.....	19
Consideraciones para la interpretación .....	21
<b>JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856) .....</b>	<b>23</b>
Síntesis Biográfica .....	24
Análisis .....	26
Consideraciones para la interpretación .....	29
<b>MANUEL M. PONCE (1882- 1948) .....</b>	<b>31</b>
Síntesis biográfica .....	32
Manuel M. Ponce y la guitarra .....	34
Regreso a México .....	36
Análisis de la Sonata Mexicana .....	36
Consideraciones para la interpretación .....	47
<b>MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968) .....</b>	<b>49</b>
Síntesis biográfica .....	50
Concierto como estructura .....	51
Concierto No. 1 en Re mayor Op. 99 .....	52
Análisis .....	54
Consideraciones para la interpretación .....	61
<b>Fuentes .....</b>	<b>62</b>
Referencias .....	62
Partituras.....	63
Anexo 1 .....	64

**Anexo II ..... 67**

**JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)**

**Suite 998**

**Preludio**

**Fuga**

**Allegro**

## Síntesis biográfica

Johann Sebastián Bach nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach<sup>1</sup>, creció en una familia dedicada a la música. Hijo de María Elisabeth Lammerhirtm y Johann Ambrosius Bach, trompetista de la corte de Eisenach y director de los músicos de dicha ciudad. A la muerte de sus padres en 1695, se hizo cargo de él su hermano mayor, Johann Christoph, organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Bajo su tutela Bach se familiarizó rápidamente con la música y empezó a sobresalir desde temprana época.

En 1703 ingresó como violinista a la orquesta del duque Johann Ernst von Weimar, donde permaneció breve tiempo; poco tiempo después, sustituyó ocasionalmente al organista de la corte en Arnstadt. En ese mismo año obtuvo su primer cargo de organista de iglesia, donde actuaba en todos los servicios religiosos. Aquí comenzó a desarrollar sus habilidades, improvisando sobre piezas de compositores de la época, hecho que le ayudo a estructurar su lenguaje musical. En 1708, Bach consiguió el puesto de segundo *Konzertmeister*<sup>2</sup> en Weimar, lo que le proporcionó la estabilidad económica para poder abordar la creación musical. En esta etapa compuso muchas obras para órgano y clave, además de música coral religiosa e instrumental. Una de las obligaciones contraídas con el duque de Weimar era la de ejecutar cada mes una composición nueva. El contrato de Bach le exigía ser diligente y cumplido en el oficio, vocación y práctica del arte a él asignado:

No ocuparse de otros negocios y funciones, asistir puntualmente los domingos, días festivos, y otras fechas de guardar en la llamada iglesia nueva y para tocar en el órgano confiado a usted, según se le solicite mantener una atención celosa sobre él y encargarse de su cuidado; informar a su debido tiempo si alguna parte se debilita y notificar. (Otterbach, 1998)

---

<sup>1</sup> Eisenach es una ciudad del Estado federado alemán de Turingia.

<sup>2</sup> *Concertino*



En ese mismo año se hizo maestro de capilla de Anhalt-Küthen, la capilla estaba formada por 18 músicos. En esta etapa compuso: 3 conciertos para violín, las 6 sonatas y partitas para violín, las 6 suites para violonchelo, conciertos de Brandemburgo, la sonata para flauta sola, 6 sonatas para violín y clave, 4 sonatas para flauta y clave, posiblemente las 4 oberturas para orquesta y el concierto Italiano, además de 15 invenciones, 15 sinfonías, 6 suites francesas y 6 suites inglesas, a las que se añadió en 1722 el primer libro del Clave bien temperado.

En 1723 es nombrado cantor de Santo Tomás en Leipzig, donde estrena la Pasión según San Juan (1724) y la Pasión según San Mateo (1727). En marzo de 1729 asume la dirección del *Collegium Musicum*, una sociedad musical de estudiantes fundada en 1703 por George Philipp Telemann; ésta era una de las docenas de sociedades privadas creadas por estudiantes universitarios activos musicalmente, que existían en las principales ciudades germano parlantes y que, lideradas por los músicos profesionales más destacados de cada ciudad, se fueron haciendo progresivamente más importantes en la vida pública musical. En el año 1750 las dificultades visuales de Bach empeoran asociadas a dolor ocular, por lo que su familia le sugiere consultar al oculista John Taylor<sup>3</sup>. En abril de ese año Taylor sin un diagnóstico claro, pero pensando en la presencia de cataratas, practica dos intervenciones oculares a Bach sin ningún éxito. El 28 de julio de ese año fallece en la ciudad de Leipzig.

### **Obras para laúd**

Las obras para laúd de Bach sólo constan de 7 piezas: Las suites BWV 995, 996, 997, 1006, el prelude BWV 999, la fuga BWV 1000 y el prelude, fuga y allegro BWV 998. Tres de estas obras son manuscritos autógrafos de Bach (BWV 995, BWV 1000 y BWV 998); mientras que las suites en Mi menor y en Do menor, BWV 996 y 997, y el prelude BWV 999 nos han

---

<sup>3</sup> Oculista importante de la época

llegado en copias de otros músicos cercanos a Bach. Existe una versión en tablatura para laúd barroco de la suite en Sol menor BWV 995 y otra de la suite en Do menor BWV 997, en este caso incompleta, pues faltan la fuga y la doublé. La única fuente de que disponemos de la fuga BWV 1000 es también una tablatura para laúd. A lo largo del siglo XX, este repertorio se ha convertido en algo esencial para la guitarra y para los nuevos laudistas expertos en música barroca. Esto nos lleva a hablar sobre la transcripción de laúd para guitarra, cuáles son los parámetros y qué debemos tomar en cuenta para la interpretación. El laúd es instrumento de cuerda pulsada, cuyo origen se remonta a la Edad Media y cuya introducción en Europa se inició en la península ibérica por los árabes e influenció a los instrumentos de cuerda que por entonces ya existían en la península. “El Laúd europeo deriva su nombre y forma del `UD, instrumento árabe, cuyo nombre significa literalmente madera”. (Luna, 2011)

El criterio que se debe tener en cuenta para hacer una transcripción, es ver si la partitura está escrita por el compositor o son copias manuscritas, ya que gran parte de la obra de Bach que ha llegado a nosotros son autógrafos o copias manuscritas realizadas por sus hijos, alumnos o colegas. Es posible que existan errores o cambios arbitrarios por parte del copista. Algo importante que se debe considerar, es el aspecto técnico y, en particular en la obra laudística de Bach, es la congruencia en la digitación. Ésta se establecerá tomando en cuenta, por un lado, en el análisis de la obra y por otro, el aspecto organológico del instrumento original.

### **Preludio y fuga como estructuras**

El preludio en su inicio era una pieza instrumental que precedía a una obra más extensa o a un grupo de piezas (Zamacois, 1990). De acuerdo con el *New Grove Dictionary of Music*, la palabra preludio proviene del latín *Praeludim, preaembulum*. En la música el preludio es un

movimiento instrumental que precede a otro similar, grupo de movimientos o a una obra de larga escala. Su forma no es predecible, aunque generalmente es autónoma. En su origen, los preludios consistían en las improvisaciones que realizaban los instrumentistas para comprobar la afinación de sus instrumentos; y las que realizaban los organistas para establecer la altura y el modo de la música que iba a cantarse durante la liturgia (Zamacois, 1990). La estructura de la pieza es totalmente libre, muchas veces el tema no existe, sino son juegos rítmicos, melódicos con arpeggios o escalas para establecer y definir la tonalidad con la que se abordará la fuga (Zamacois, 1990). La obertura o preludio se utiliza para llamar la atención del público, como un pórtico musical.

Por otro lado, la fuga es una composición estricta en estilo polifónico a un número de partes determinado y estructura de acuerdo a una forma que consiste en la repetición de un tema y de su imitación con fragmentos libres entre repeticiones. La fuga se basa fundamentalmente en el desarrollo de un único tema utilizando los más variados recursos del contrapunto. La estructura de la fuga, así como lo comenta Zamacois en su libro “Cursos de formas musicales” (1990) se basa en tener un sujeto - que es el tema -, motivo propuesta y guía; es la idea musical en que está basada una fuga. El sujeto puede aparecer solo o acompañado por una o más partes. Después de presentar al sujeto, viene la respuesta. La respuesta o *comes* (latín) (Zamacois, 1990), consiste en una imitación rigurosa del sujeto a la 5a (justa, mayor, perfecta) superior. La respuesta tonal es una imitación libre del sujeto, con unas notas a la 5a y otras a la 4ta superior del mismo (Zamacois, 1990). En seguida se presenta el contrasujeto, es un contrapunto que figura como elemento melódico acompañante de algunas intervenciones del sujeto o la respuesta. También está la contra respuesta, es una transposición del contrasujeto a la 5ta (justa, mayor, perfecta) superior.

Los episodios y codas son partes en las que no se produce ninguna entrada ni del sujeto ni de la respuesta. El material temático de los episodios está generalmente extraído de elementos (motivos) del sujeto, la respuesta o los contrasujetos; rara vez aparece un elemento nuevo. Los estrechos ocurren hacia el final de la fuga y en ellos las sucesivas entradas de los sujetos y respuestas (o sus diferentes combinaciones) se van estrechando, es decir, entra uno antes de que haya acabado el anterior. Este tipo de fuga escolástica se rige por unos esquemas y patrones de composición muy rígidos, por lo que desde el punto de vista práctico el compositor utiliza una forma más libre.

## **Suite BWV 998**

### **Análisis del Preludio**

Preludio, Fuga y Allegro fueron compuestos alrededor de 1740 en Leipzig. Bach tenía un amplio conocimiento del instrumento ya que contaba con un laúd. Asimismo, se juntaba con laudistas importantes del momento como: Silvius Leopold Weiss, Johann Fropfgans, Johann Christian Weyrauch, entre otros; esto le ayudó a entender mejor la función del instrumento. También en su lista de instrumentos figuraba el *Lauten-Werck* o *Lauten Clavicymbel*. El mecanismo de éste consistía en cuerdas de doble tripa al unísono con un apagador, ello daba el efecto de laúd. Cuando se pulsa una tecla, púa o plectro que se encuentra en una estructura de madera llamada martinete, punza la cuerda y genera así una nota. Se considera que la suite 998 fue escrita para este instrumento, ya que en el manuscrito viene escrito "*Prelude pour la Luth o Cembal*". Esta es la única obra para laúd de J.S. Bach que se conserva autógrafa. La obra entera tiene el número de catálogo BWV 998; su tonalidad: Mib. El manuscrito está escrito en dos claves y no en tablatura: arriba clave de Do en 1ª y abajo clave de Fa. En este sentido, la dificultad para tocar en el laúd la Fuga y el Allegro, es considerable; este último con pasajes semejantes a los de una tocata.

Algo que debemos tener en cuenta es la afinación, ya que en la época que fue compuesta estaba medio tono debajo de la actual, consecuentemente la afinación que estaría más cercana a la original sería Re mayor. Esta afinación puede permitir digitaciones idiomáticas debido a la amplitud del mástil y registros tímbricos con los que cuenta la guitarra. El preludio presenta un tema con carácter monotemático, empieza en el primer compás a contratiempo del primer tiempo. Comienza con un bordado inferior (Re, Do#, Re) dejando en claro la tonalidad, y es de mucha importancia ya que este motivo se presenta al inicio de la obra y en el registro más alto. El tema consta de 7 corcheas, la primera parte es un bordado inferior y la respuesta es un bordado superior, con un salto de 3ra menor y descendiendo por segunda menor.

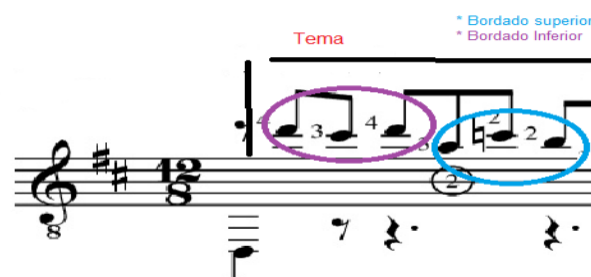


Fig. 1. Preludio, sección A, compás 1

Es importante tener esto en cuenta ya que el tema se irá presentando durante toda la obra, al igual que la fuga, que empieza con el mismo bordado (Re, Do#, Re); es decir, comparten la misma cabeza del tema. El motivo se presenta 20 veces con variaciones en los 48 compases, algunas veces en el bordado inferior se hace inversión a la 5ta o a la 6ta, asimismo el tema se presenta en mayor o menor.

El preludio se divide en 3 partes y una coda:

Sección 1	Tonalidad	Sección 2	Tonalidad	Sección 3	Tonalidad
Compás 1 – 14	Re mayor	Compás 15 – 24	Si menor	Compás 24 – 48	Re mayor

La primera sección (compás 1 al 14) está en la tonalidad Re mayor y tiene dos partes. La parte A está en el relativo mayor de la tonalidad original (Re mayor), pasa por la subdominante y se presenta una cadencia que nos lleva a la dominante. La segunda parte empieza en la región de la dominante, presenta una cadencia que reafirma la tonalidad y pasa a un periodo modulante, donde el bajo modifica la rítmica dándole más movimiento y tensión. Esta parte nos lleva a la 2da. sección que está en el relativo menor.

Cadencia en el relativo menor  
El bajo presenta una figura rítmica más constante

Fig. 2. Preludio, sección A, compás 11-13

La segunda sección del preludio comienza de manera muy parecida al relativo mayor, haciendo una cadencia que reafirma la inflexión tonal. Asimismo, tiene una progresión de dominantes que pasan por las siguientes tonalidades: F# menor, Mi menor, Re mayor y Sol mayor. En el compás 25 empieza la última parte del preludio; esta comienza en la subdominante (Sol mayor) presenta una cadencia en esa tonalidad, pasa por su relativo menor (Mi menor) que a su vez se convierte en segundo grado de Re mayor (que es la tonalidad original), tomando función de acorde pivote. En esta sección se regresa a la tonalidad mayor y se presenta un

periodo muy parecido al modulante de la primera parte, sólo que aquí se queda en la tonalidad y empieza a preparar el puente modulante que se va a la subdominante menor, cambiando la rítmica y textura. Uno de los aspectos a destacar es el recurso armónico como elemento dinámico determinante, en ausencia de dinámicas. Así, en los compases 36 y 37 el acorde adquiere entidad temática.

The figure displays four staves of musical notation for the prelude section B, measures 17-24. Each staff shows a melodic line with fingerings and a harmonic progression below. The progressions are:

- Progresión en F#menor:** V7, I6, II6, V7, I
- Progresión en Mi menor:** II, II6, V, V/6, I
- Progresión en Re mayor:** II, II6, V, V/6, I
- Progresión en Sol mayor:** V, V/6, I6, V/6, I

Fig.3. Preludio, sección B, compás 17-24

Por último tenemos la coda, en la que se presenta una re-exposición del inicio con variaciones haciendo una cadencia rota generando tensión en la resolución. Bach acaba el preludio con una cadencia muy usada en este movimiento: IV, V y I, con un retardo sobre el primer grado con el que se genera una disonancia y tensión a la resolución.

Puente Modulante  
Cambio de patrón rítmico Modulación a la subdominante menor  
Cambio de textura

I V7/IVh Acorde pivote

IVh VIIh IVh

Eb mayor V/V Mi mayor V/6 Dominante de la dominante, regreso a la tonalidad

Fig.4.Preludio, sección B, compás 36-40

I VII/D I VII->IV V

VI Cadencia rota VII->IV V Retardo

Fig.5. Preludio, coda, compás 45-48



## Fuga

La fuga está escrita en una métrica de 4/4, su estructura es: fuga – divertimento – fuga (A, B, A). Esta denominación significa que la fuga se vuelve a presentar exactamente igual una vez que finaliza el divertimento. A continuación, se expondrá el sujeto principal de la fuga y sus diferentes apariciones:

Fig. 6. Fuga, tema, compás 1-2

El sujeto consta de dos partes: cabeza y cola. Es un sujeto pequeño la cabeza del tema empieza en el tiempo débil del compás, dirigiéndolo hacia el primer tiempo del siguiente compás. La cola es muy similar empieza, en el segundo tiempo del compás en el V grado dirigiendo la escala ascendente hacia el Re, reafirmando la tonalidad. En seguida viene la respuesta tonal, ya que es una imitación libre del sujeto, no es tan rigurosa como la respuesta real. El sujeto empieza con un bordado inferior de segunda menor y la respuesta empieza con un bordado inferior de segunda mayor. En la cola del sujeto hace un movimiento de segunda mayor y en la respuesta hace un salto de tercera mayor; es decir, la respuesta no es estrictamente parecida al sujeto, tiene algunas modificaciones interválicas.

Fig.7. Fuga, repuesta, compás 3-4

Una vez teniendo claro el desarrollo de la fuga entre presentaciones de sujetos y episodios (secuencias), es importante aclarar que las apariciones de los sujetos son imitaciones del primer sujeto expuesto. Estas presentaciones de los sujetos se muestran imitadas a veces de manera perfecta (sin ajustes entre notas, ya sean rítmicas o variaciones interválicas en las melodías) o variadas, según el lugar donde se expongan haciendo ajustes rítmicos (aumentación rítmica) o ajustes melódicos. Hay algunos elementos que se pueden generalizar como la utilización del sujeto con sus imitaciones respectivas o apariciones expuestas en diferentes grados de la tonalidad.

○ Primera parte en el V  
○ Segunda parte en el IV

Fig.8. Fuga, respuesta, compás 21-23

*\*La primer parte de la respuesta esta en el V      \* Con variaciones interválica  
 la segunda parte esta en el IV*

La estructura de la fuga es la siguiente:

	<b>Sujeto</b>		<b>Respuesta</b>		<b>Contrasujeto</b>	
	Compás	Tonalidad	Compás	Tonalidad	Compás	Tonalidad
<i>Fuga</i>	1-3	Tónica	3-5	Dominante	3-5	Dominante
	7-9	Tónica			7-9	Tónica
			11-13	Dominante	7-9	Dominante
	13-15	Relativo menor			13-15	Sub-dominante
	15-17	Tónica	21-23* 23-25	Dominante Sub-dominante	15-17 21-23 23-25	Tónica Dominante Sub-dominante
<i>Divertimento</i>	43-45	Relativo menor	31-33 39-41*	Dominante Dominante	31-33 39-41	Dominante Dominante
	47-48	Dominante y III grado			43-45	Relativo menor
	51-55	Cola del sujeto				
<i>Fuga</i>	81-83	Tónica	77-79	Dominante	77-79	Dominante
	89-91	Tónica	85-87* 95-97 97-99	Dominante Dominante Dominante	81-83 85-87 89-91	Tónica Dominante Tónica
					95-97*	Dominante
					97-99*	Dominante

## Allegro

La estructura del Allegro es una forma binaria simple, es decir ||: A:|| ||:B:||, la primera parte está en la tonalidad original de la obra (Re mayor) y la segunda está en la dominante (La mayor). La obra es de textura polifónica, rítmicamente similar toda la obra. Es un movimiento bastante ágil y técnicamente complejo. “La gran mayoría de las secuencias que aparecen en el (“preludio, fuga y allegro”) también presentan 3 términos. Parecería tratarse de una intención numerológica, dados el sentido místico y religioso del número 3: la trinidad (padre, hijo y espíritu santo).” (Fernández, 2003)

La obra comienza con una escala descendente en el contratiempo del primer tiempo, la mayoría de las frases son acéfalas, aquí la articulación del bajo es muy importante ya que lleva la melodía. Abre una nueva voz a través de bordados inferiores que se dan a notar al final de la parte A y dan pie al desarrollo de la parte B, que prácticamente está construido a 3 voces en polifonía. La parte A está desarrollada con una cadencia que gira en el V grado; lo que busca el compositor es llevar la armonía y melodía a la región de la dominante. La cadencia que se usa mayormente en esta sección es: I, VI, V/V, V y I.

Frases en acéfalo

melodia en bajo

Fig.9. Allegro, sección A, compás 1-8

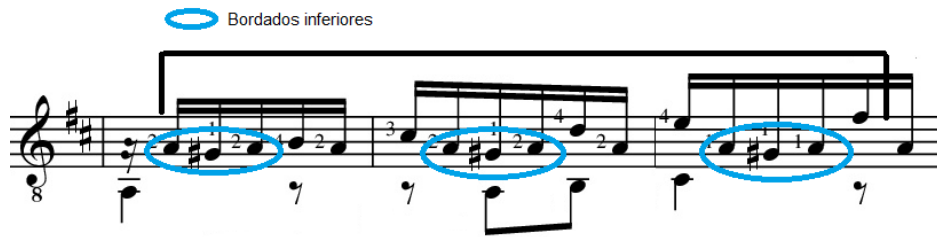


Fig.10. Allegro, sección A, compás 27-29

La segunda sección empieza con el bordado inferior con el que acaba la parte A. La parte B está construida en la región de la dominante; es claro que en esta parte cambia la textura polifónica (polifonía oculta) y maneja 3 voces. Tiene algunas progresiones rítmico-melódicas que le dan dinámica a la obra. Armónicamente la obra se va moviendo en la dominante de la tonalidad original (La mayor). En el desarrollo de la parte B hace una inflexión al V grado menor, es decir, a Mi menor. En la parte final hace varias progresiones modulantes para llegar a Re mayor para acabar la obra en la tonalidad original.

○ 1era voz  
┌ 2da voz  
└ 3ra voz

Fig. 11. Allegro, sección B, compás 41-52

## Consideraciones para la interpretación

Hay varias cosas que debemos tener en cuenta, una de las principales es la transcripción y que la obra está escrita para otro instrumento. Esto nos lleva a preguntarnos ¿Cómo interpretar una transcripción? ¿Cuál es la mejor decisión en la digitación? ¿Qué afinación nos conviene más para la obra?

La transcripción es una interpretación de las convenciones de estilos musicales pasados que requiere una consideración del contexto social, político, artístico que vivía el compositor en ese momento (Luna, 2011). Los criterios que se deben tener en cuenta para hacer una transcripción, es ver si la partitura está escrita por el compositor o son copias manuscritas. Así mismo, se debe tener conocimiento histórico, armónico, del estilo en cuestión y principalmente del funcionamiento de los instrumentos, sus afinaciones, la técnica de ejecución, etc. Teniendo esto claro, la transcripción será más orgánica, respetando los elementos básicos de la obra sin llegar a afectarla. Considerando estos puntos se puede pensar en una digitación idónea para el instrumento; en este caso es necesario conseguir un equilibrio entre una adecuada digitación y no perder la musicalidad, desde el punto de vista técnico, estético y del lenguaje musical de la obra. Así, por ejemplo, una digitación que no se explica en la partitura y que el intérprete consciente puede subrayar o suavizar su efecto. A su vez, una dificultad técnica excesiva puede hacer renunciar a un criterio musical. De este modo, la decisión de no utilizar ligado en el motivo de bordadura inferior del tema obedece más a cuestiones técnicas que musicales.

La célula inicial del preludio (*Re, Do#, Re*) es el tema principal en los tres movimientos. Se ha de procurar, además, que las tres notas se pulsen en la misma cuerda; si ello no es posible, al menos las notas primera y tercera se presentan en la misma cuerda, dejando la disonancia para la otra cuerda. Con ello se consigue una continuidad en la melodía que en la combinación de cuerdas se pierde. Siguiendo un criterio de época, no se hacían anotaciones dinámicas en la

partitura, el intérprete tenía que tomar decisiones basándose en su criterio y gusto musical. Con ello no se quiere dar a entender que la dinámica de la obra deba ser plana. En todo caso, tanto la propia escritura de Bach como la digitación, determinan unos registros que influyen de manera inequívoca en los planos dinámicos de la obra.

En cuanto a la afinación, se puede señalar que en algunas ocasiones se ha interpretado el preludio en Mib, no obstante, hay que indicar que la música barroca sonaba medio tono por debajo de la afinación actual y el estudiante debe saber que la afinación en Re es más próxima al sonido de época. Por otra parte, la afinación en Re da más opciones para una digitación que intente responder a cuestiones musicales derivadas del análisis, debido a que da mayor amplitud de mástil y más registros tímbricos.

**JOHANN KASPAR MERTZ (1806-1856)**

**Elegie**



## Síntesis Biográfica

Johann Kaspar Mertz nació el 17 de agosto de 1806 en Presburgo –actual Bratislava–, Eslovaquia y fallece en Viena el 14 de octubre de 1856; guitarrista clásico y compositor para la guitarra, adoptó a Austria como su hogar. Existen muy pocos datos biográficos del autor. Estudió guitarra desde los 12 años, se tiene registro que dio su primer concierto en 1834. Mertz estuvo activo de 1840 a 1856 en Viena, un importante centro musical para la época, que reunía a varias figuras destacadas del mundo de la guitarra, como Anton Diabelli, Mauro Giuliani, entre otros. En 1840 empezó a tener éxito en su carrera como concertista, realizó giras a través de Moravia, Polonia y Rusia, Berlín y Dresde. En 1842 conoció a su esposa Josephine Plantin, que era concertista de piano, la cual dejó un escrito "*Les Memoirs de Makaroff*"<sup>4</sup>, el cual habla sobre la relación que tuvieron ambos compositores. En 1846 Mertz tuvo problemas serios de salud al sufrir una sobredosis de estricnina; por lo cual tuvo que someterse un año y medio de recuperación. En 1856 obtuvo un reconocimiento al ganar un concurso internacional de compositores para guitarra, organizado por el aristócrata ruso Nikolai Makaroff, en el que el francés Napoleón Coste<sup>5</sup> obtuvo el segundo lugar. Según Makaroff, cuando Coste fue notificado de su segundo puesto:

“[...] vino hacia mí con su cara resplandeciente de alegría. Empezó a besarme y abrazarme, diciéndome que era el más grande honor recibir el segundo premio después de Mertz, el más grande compositor – guitarrista que existe [...]”. (Gooijer de Mark 1988)

Mertz fue un compositor romántico no muy popular en su época, pero que sin duda ha dejado un legado en el repertorio de la guitarra que es fundamental en la formación del instrumentista. Dicho repertorio consta de 62 piezas para guitarra sola y algunas otras para ensamble; muchas de ellas son repertorio que se toca constantemente en los concursos de

---

<sup>4</sup> Niikolai Makaroff fue un compositor y guitarrista ruso contemporáneo de Mertz. *Les Memoirs de Makaroff*, son muy importantes para conocer la vida de Mertz.

<sup>5</sup> Napoleón Coste fue un guitarrista y compositor francés. Nació en Amondans Doubs, Francia, cerca de Besançon.

guitarra por su complejidad técnica e interpretativa. El compositor es muy claro en cuanto a la escritura, es muy acotado lo que pide en dinámicas, agógicas, articulación y fraseo.

A finales del XVIII hay una nueva generación de guitarristas-compositores que empezaba a dejar sentir su presencia con el nuevo instrumento. En 1799 Federico Moretti publica su tratado “Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música” primer escrito sobre la técnica de interpretación sobre el instrumento. Este texto puede ser considerado como el preámbulo de la generación de Fernando Sor y Dionisio Aguado, que aportaron una época de esplendor al instrumento, cuya importancia musical se produjo gracias a las innovaciones que mejoraron la sonoridad de la antigua guitarra que, por lo demás, poco a poco iba desapareciendo. El siglo XIX puede considerarse como el siglo de oro de la guitarra, con innumerables figuras como: Fernando sor, Giuliani, Carcassi, Tárrega, Coste, De Ferranti entre otros, quienes desarrollaron nuevas técnicas y compusieron obras que hicieron que la guitarra alcanzara un puesto preponderante entre los instrumentos solistas. En esa época, se escribieron piezas fundamentales para el repertorio de la guitarra como los estudios de Napoleón Coste, El *Gran Solo* de Fernando Sor, *Nocturne Rêverie Op. 19* de Giulio Rigondi y la *Elegie* de Johann Kaspar mertz.

La elegía es una composición poética que pertenece al género lírico y que, en el idioma español, suele escribirse en verso libre o en tercetos. Este subgénero está asociado al lamento por la muerte de un ser querido o a cualquier acontecimiento que provoca dolor y tristeza. Los poetas griegos y latinos, sin embargo, también trataban temas placenteros en sus elegías. En una elegía se expresa de forma explícita la razón de la existencia, desde el ayer perdido hasta el mañana imaginado. Es un género que utiliza como elementos fundamentales la memoria y la palabra, la transmutación del hombre muerto en palabra viva. A través del texto poético se hace posible la recuperación de lo que se ha perdido.

## Análisis

La estructura de la obra tiene introducción, A, B, A', B' y coda. La obra está en 12/8, la primera es una sección rítmica, con un tempo pesante. Armónicamente no hace muchos movimientos, está en el relativo menor y se va al VI grado; hace dos cadencias perfectas para llegar a la segunda parte, ésta de una textura melódica. Se empieza a presentar el tema con el que se va a desarrollar la sección B, en las otras voces hay un ostinato que genera tensión armónica. La tercera parte se desarrolla con la melodía en el bajo que primero lo presenta en el V menor y después se pasa el V grado mayor.

Introducción rítmica

Fig. 12. Elegie, introducción, compás 1-4

Sección melódica

Fig.13. Elegie, introducción, compás 5-8

3 parte de la introducción

Fig.14. Elegie, introducción, compás 9-12

Esta parte rítmicamente es ágil y constante, toda la sección se desarrolla a base de arpeggios ascendentes y descendentes. Empieza en la región de la dominante, pasa por el VI grado en inversión, posteriormente por el segundo para llegar al I. Esto lo repite dos veces, en la segunda se va al VI grado en posición fundamental, haciendo una cadencia rota. La parte final la construye en la región de la dominante, haciendo arpeggios en la tónica y la dominante, construyendo un juego melódico en el relativo menor. En la coda hace un cambio rítmico, esta parte es una cadencia hacia el dominante.

Tema A

La segunda vez hace una cadencia rota, llegando al VI mayor

Fig.15. Elegie, sección A, compás 13-15

La estructura de la Elegie es:

Intro	Tonalidad	A	Tonalidad	B	Tonalidad	A	Tonalidad	B´	Tonalidad	Coda
i	La menor	V	Mi mayor	I/ III	Do mayor	V	Mi mayor	I/ III	Do mayor	V / I

Fig.16. Elegie, sección A, compás 21-24

El tema B está dividido en tres secciones; la primera consta de dos periodos muy similares. El primer periodo no tiene cambios armónicos, lo que se mueve libremente es la melodía; su cadencia es: i, VI, V/V, V, i. El segundo periodo básicamente es lo mismo, pero sí hace cambios en la armonía y se va al relativo mayor; la armonía es: i, V/III, III, VI, VII, III o en este caso ya podríamos verlo desde el relativo mayor: VI, V, I, IV, V, I. El tema principal lo toma de la introducción y tiene textura melódica. Se presenta en dos planos, una parte haciendo un arpeggio que lleva la armonía como acompañamiento y la otra voz lleva la melodía.

Tema B  
Primer periodo

Fig. 17. Elegie, sección B, compás 25-29

La segunda sección del tema B está construido con dos periodos, estructuralmente muy parecido a la primera parte. Esta parte empieza con el tercer tema de la introducción, donde el bajo lleva la melodía; sólo que en esta parte la línea melódica se va presentando entre el bajo y la soprano. La textura armónica es más amplia, ya que se agrega una voz intermedia que le da ampliación sonora. Armónicamente se pasa al relativo mayor, pasando por el IV, VII/V y V. La tercera parte de la sección B es un puente que está en el relativo menor.

Fig. 18. Elegie, sección B, compás 32-33

### Consideraciones para la interpretación

Algunas cosas que debemos tener en cuenta en la obra son: la articulación, agógica, dinámica y la diferencia de planos sonoros. La introducción de la pieza nos pide que tengamos cuidado en las diferentes texturas, tanto armónicas como melódicas; por lo tanto, sugiero que en los

primeros dos acordes de la obra y en particular cada vez que se presente este tipo de textura armónica, se estudie con especial cuidado la voz soprano, ya que los guitarristas al momento de tocar acordes plaqué solemos no destacar ninguna nota y eso hace que suenen todas las voces al mismo volumen, sin resaltar la voz principal. Asimismo, en el tema B también se debe tener especial atención durante el estudio para poder separar ambas voces y se haga notoria la diferencia de planos entre la melodía y el acompañamiento.

Por otra parte, un tema de particular importancia en esta obra es la agógica; es decir, los aspectos expresivos de la interpretación de una frase musical mediante una modificación rítmica, tales como: *rallentando*, *accelerando*, *diminuyendo*, etc. En esta obra al ser del periodo Romántico, este elemento del lenguaje musical es fundamental en el estilo, ya que se utiliza para dar énfasis emocional en algunas frases. En la mayor parte de las frases de la sección B se puede recurrir a la agógica como recurso expresivo, sin perder el *tempo* de la pieza. Es muy importante tener claro que al hacer uso de la agógica de esta manera se puede hacer el tiempo elástico y esto puede generar problemas a la hora de mantener el pulso; sugiero estudiar con mucha atención separando las voces y después juntar ambas partes.

**MANUEL M. PONCE (1882- 1948)**

**Sonata Mexicana**

**Allegro Moderato**

**Andantino affettuoso**

**Allegretto in tempo di serenata**

**Allegretto un poco vivace**



## **Síntesis biográfica**

Manuel María Ponce Cuéllar nació en Fresnillo, Zacatecas, el 8 de diciembre de 1882. A los pocos meses de nacido su familia se fue a vivir a la ciudad de Aguascalientes, en donde estuvo toda su infancia. Fue el menor de los 12 hijos de Felipe de Jesús Ponce y María de Jesús Cuéllar. El primer contacto de Manuel M. Ponce con la música, fue por su hermana Josefina, quien le dio sus primeras lecciones de piano y solfeo a los 4 años de edad. Su primer maestro de piano fue el licenciado Cipriano Ávila, a los 18 años decide emigrar a la Ciudad de México, donde se queda con Vicente Mañas quien le da clases de piano y Vicente Gabrielli de armonía. Ya con esta formación, ingresa al Conservatorio Nacional de Música en el que se queda muy poco tiempo, ya que siente que avanzan muy lento en las clases por lo que decide regresar Aguascalientes donde imparte clases de piano y solfeo.

Ponce a los 22 años Ponce decide ir a estudiar a Europa y se instala en la ciudad de Boloña. Ahí se inscribe en el Liceo Rossini. En esa ciudad es alumno del compositor Dall'Olio quien fuera alumno de Puccini. Posteriormente, Ponce compone su primera sonata para piano y sus cuatro mazurcas. Tiempo después va a Alemania a estudiar en el conservatorio de Stern de Berlín, ahí toma clases con el maestro de piano Martin Krause<sup>6</sup>. Su mala situación económica en Europa hace que regrese a México en donde se dedica a la docencia del piano y toma el lugar de director del Conservatorio Nacional de Música, que tenía el maestro Ricardo Castro.

En 1911 compone su primer concierto para piano y orquesta, se estrena ese mismo año bajo la dirección de Julián Carillo. El nacionalismo de Ponce se ve reflejado en su escuela

---

<sup>6</sup> Alumno de Franz Liszt

“nacionalista mexicana”, dentro de sus obras destacan: La balada mexicana, Arrolladora Mexicana y Valentina.

En 1913 hay un movimiento intelectual, que se caracterizó por su forma de concebir ese México que de la paz y el orden del porfiriato dio un giro violento en la política, la educación y la ideología del nuevo Estado mexicano. Destacaban artistas como: José Vasconcelos, Diego Rivera, Alfonso Reyes, eso dio lugar y brindó mucho apoyo a Manuel M. Ponce en sus proyectos culturales, tal como su conferencia sobre " La música y la canción mexicana". Por esas fechas Manuel M. Ponce conoció a la contralto Clementina Maurel, a quien acompañó en diferentes ocasiones en el piano. En marzo de 1915 se exilia hacia Cuba por los problemas políticos que vive México en ese momento, junto con Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga. Ponce se nutre del movimiento intelectual, cultural y social de la Habana; en ese tiempo compone la Sonata para cello y piano, la Suite Cubana, Paz de ocaso y la Rapsodia Cubana.

La Habana es un centro musical de considerable importancia; sus salas de conciertos son escala obligatoria para todos los artistas europeos en gira por América, y Ponce se suma desde luego a esa rica actividad concertista. Funda la academia Beethoven que tiene rápido éxito y que le permite subsistir de la enseñanza. También escribe artículos musicales en periódicos y revistas (Otero, 1997).

La Revolución Mexicana afectó el movimiento artístico; se crea una dirección de Bellas artes para coordinar y generar iniciativas relacionadas con el arte. A raíz de ello, se nombra a Ponce director de la Orquesta Sinfónica Nacional. En 1919 decide dejar la dirección para enfocarse a la composición y a la enseñanza; sin embargo, esto no sucede sino hasta que José Vasconcelos llega a la Secretaría de Educación Pública y asignan a Julián Carrillo como director de dicha agrupación. Ponce en ese mismo año funda la Revista Musical de México, donde se publica mensualmente partituras, crónicas y noticias sobre el movimiento musical.

## Manuel M. Ponce y la guitarra

En 1923 Ponce conoce al guitarrista español Andrés Segovia<sup>7</sup>, uno de los artistas más influyentes del Siglo XX. Al quedar impresionado con el sonido de Segovia, escribe un artículo sobre el concierto:

Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es una experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear... Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y, de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra... (Otero, 1997)

En esa misma ocasión el guitarrista español, le pide componer una obra para guitarra<sup>8</sup>. Ponce no tarda en escribir su primera obra para el instrumento: Allegretto quasi serenata. Esta obra se convertiría en el tercer movimiento de su Sonata Mexicana. El 25 de mayo de 1925 Manuel M. Ponce y su esposa Clementina deciden ir a Europa, para buscar un lenguaje contemporáneo y ampliar su técnica de composición. Al llegar a Francia deciden radicar en París, donde busca al maestro Paul Dukas. Miranda (1998) dice al respecto:

A Ponce se le cumplió uno de sus sueños más anhelados: Vivir en París. La capital francesa no solo representaba nuevas posibilidades para su desarrollo musical, sino una oportunidad para adentrarse en lo más actual de la cultura y artes occidentales. De inmediato buscó a Paul Dukas, el reconocido maestro francés a cuya inexorable visión crítica de la visión musical no escapaban ni sus propias creaciones, muchas de las cuales destruyó él mismo. Dukas ofrecía un curso de composición en la École Normale de Musique y fue ahí donde Ponce se inscribió, iniciando así un periodo de estudio que cambiaría de manera sustancial su evolución artística.

---

<sup>7</sup> En un concierto que da en México.

<sup>8</sup> Segovia le dio un impulso importante a la guitarra ya que promovió que muchos compositores de la época crearan obras para este instrumento.

Durante su estancia en París, Ponce reafirma su amistad con el guitarrista Andrés Segovia quien lo incita a que siga componiendo obras para la guitarra, se preocupa constantemente por dar a conocer sus piezas, y que sean editadas. La presión de Segovia por que creara más obras ocasionó ciertas diferencias entre ambos; sin embargo, el apoyo del guitarrista fue indispensable para Ponce, ya que dicha presión lo llevó a crear obras como: Tema Variado y Final, la Sonata III, La Canción Gallega, Alborada, entre otras.

Ese mismo año (1925) el compositor formó parte de la edición de una revista musical en París: *La Gaceta Musical*; primera revista en castellano que se publicó en Francia. En esta revista se publicaba artículos de artistas como: José Vasconcelos, Joaquín Rodrigo, Manuel De Falla, Alejo Carpentier, Paul Dukas, Salvador de Madariaga y Joaquín Turina. Ponce se inscribe en la Escuela Normal de Música de París en la clase de composición del maestro Paul Dukas; ahí convive con otros compositores entre los que destacaban Joaquín Rodrigo y Heitor Villa-Lobos.

Los problemas económicos de Manuel M. Ponce lo obligan a vivir en un pequeño cuarto donde solo tienen lo necesario. Eventualmente su esposa tiene que regresar a México a hacerse cargo de algunos trabajos que no le habían pagado al compositor. En esta época Ponce compone su Sonata Romántica, un homenaje al compositor Franz Schubert. Su maestro Paul Dukas ya reconoce en Ponce a un músico formado y no a un estudiante: “Usted no es un discípulo, es un ilustre músico que me hace el honor de escucharme” (Otero, 1997). Dukas lo recomendó con la hija de Isaac Albeniz, Laura. Ella se puso en contacto con Ponce para que revisara la ópera *Berlín* del compositor español. Por otra parte, el guitarrista Andrés Segovia sigue pidiéndole música para la guitarra, en esta ocasión le pide que haga unas variaciones sobre “Las folias de España”, un tema popular europeo. En julio de 1932 termina sus estudios en la Escuela Normal de París y le entregan su licencia de composición; en el mismo año termina su curso con Paul Dukas.

## **Regreso a México**

En 1933 Ponce decide regresar a México. En el viaje de regreso Segovia lo acompaña a para dar una serie de conciertos en América. En ese año nombran a Manuel M. Ponce como director del Conservatorio Nacional de Música. Los últimos 10 años de la vida Ponce fueron muy difíciles, ya que se vio forzado a desempeñar ocupaciones burocráticas como inspector de jardín de niños, profesor de gimnasia rítmica y acompañante al piano de los niños en las festividades de las escuelas. En 1940 tiene una recaída por su enfermedad de uremia. El 4 de octubre de 1941 se estrena el Concierto del Sur en Montevideo. En 1947 gana el premio nacional de las artes y ciencias; primera ocasión que un músico lo obtiene. Dicho premio le es entregado el 26 de febrero de 1948 por el presidente Miguel Alemán. La última obra que compone Ponce son las Variaciones sobre un tema de Antonio de Cabezón. El 24 de abril de 1948, Manuel M. Ponce fallece.

## **Análisis de la Sonata Mexicana**

El primer movimiento de la sonata mexicana consta de tres partes: Exposición, desarrollo y re-exposición. La introducción está construida por tres tipos de textura: armónica, rítmica y melódica. El compositor utiliza recursos de la música popular que podemos notar en el primer motivo que aparece en los dos primeros compases, que es parecido al tema del Cielito Lindo.

Fig.19. 1er. movimiento, sección A, compás 1-19

En esta obra Ponce emplea también recursos de la música impresionista, los cuales se pueden identificar en las armonías utilizadas; es decir, el movimiento comienza en el II7 pasando por el IV, III y V, explorando las distintas sonoridades que genera la disposición de estos acordes en la guitarra. La segunda frase antes de llegar al puente modula al relativo menor; el puente está construido por dominantes secundarias que generan mucha tensión.

Fig. 20. 1er. movimiento, sección A, compás 20-25

El tema B está en la región de la dominante (Mi mayor), construye las frases en síncope y está dividido en dos periodos similares; la parte final del segundo periodo tiene una cadencia que conecta con la coda de la exposición.

The image displays three staves of musical notation with harmonic analysis. The top staff, labeled 'Tema B', shows a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is divided into two similar phrases. The first phrase starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second phrase starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Red boxes highlight the first and second phrases. Below the staff, the harmonic analysis is: V, V#5/V, III, V, V#5/V. A legend below the staff shows a red box followed by the text 'Retardo con síncope'. The middle staff shows a continuation of the melody with a key signature change to one sharp (F#). The harmonic analysis below is: V, I, VV, V---->, V, Vlh. The bottom staff, labeled 'Coda', shows a melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is divided into two phrases. The first phrase starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second phrase starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The harmonic analysis below is: Vlh, V, V, V, Vlh.

Fig. 21. 1er. movimiento, sección A, compás 27-48

La primera parte del desarrollo la construye con en el tema A, armónicamente pasa por varias tonalidades menores, Mi menor, Do menor y Sol menor, haciendo una cadencia al relativo mayor del último, es decir, de Sib mayor. El final del desarrollo es un puente modulante para regresar a la tonalidad, está construido por una progresión armónica que pasa por los acordes de A menor, G# menor y F# menor, y la frase es rítmicamente parecida construida con dos dieciseisavos y un octavo.

II-Cm V7-F7

Cadencia a Bb

Dm Am C#m G#m

Bm F#m Bm F#m

Cadencia de para regresar a la tonalidad

Fig.22. 1er. movimiento, sección B, compás 80-85

La re-exposición modifica el puente que conecta el primer tema con el segundo, quedándose en la tónica (Re mayor) y no en la región de la dominante (La mayor). Utiliza los mismos recursos rítmicos pero no armónicos que la exposición, ya que en la coda en vez de utilizar el VI armónico utiliza el II grado menor con novena, es decir, Sib mayor con La en el bajo. La armonía que emplea contiene acordes con séptimas, novenas y sextas añadidas. También se puede notar en la armonía progresiones armónicas con acordes de séptima sin resolución como la 1er. transición de la exposición. Podemos decir que el 1er. movimiento no tiene innovaciones en la forma, pero si en el tratamiento de la armonía y del ritmo, que mezcla el material de la música popular mexicana y técnicas del impresionismo, pero tratado de forma personal del compositor.





Fig.23. 1er. movimiento, re-exposición, compás 121-133

El 2do.movimiento tiene un carácter expresivo, en *tempo* más lento que el 1er. movimiento. Mantiene las características estilísticas de la Sonata Mexicana, es decir, tiene acordes alterados, acordes sin resolución y acordes con tensiones armónicas. El compositor utiliza un compás distinto, 5/8; la pieza está en la tonalidad de Re mayor. La forma del 2do.movimiento es un A-B-A'. La parte B funciona como desarrollo de la sección A; la parte A' se construye de la misma manera que la primera sección, pero con algunas modificaciones. La introducción está dividida en dos frases, empezando en el VII grado y yendo al IV7 con novena, un acorde alterado acabando en el V#.



Fig.24. 2do. movimiento, introducción, compás 1-4

La sección A está construida en 3 partes, la primera está organizada en tres frases, la primera frase empieza en el III pasando por el V/IV para terminar en el subdominante menor;

quedándose en la región de la subdominante donde utiliza acordes como el VI armónico y el IV menor.

La segunda frase está construida por un cromatismo en el bajo que mueve bastante la armonía, esto va generando tensión armónica, ya que va pasando por dominantes secundarias y disminuidos de la tonalidad (Re mayor). La tercera frase está construida como la primera sección, a diferencia de ésta, solo hace una cadencia al VI grado que prepara a la sección del desarrollo.

Fig.25. 2do. movimiento, sección A, compás 5-20

El desarrollo se construye rítmicamente similar a la parte A, cambia la acentuación en algunas frases agrupándolas primero en 3 contra 2 y luego en 2 contra 3, generando un juego rítmico en la obra. Armónicamente es una sección modulante, ya que construye la gran parte de las frases con un bajo cromático. La segunda parte se desarrolla con la escala cromática a

través de la que se construye una progresión de dominantes secundarias, esto genera tensión armónica ya que no hay una estabilidad tonal. En la melodía hace una escala diatónica con un mismo patrón interválico. La sección acaba con el V grado del relativo menor.

3 frases primera parte del desarrollo

Bmaj7 C#m F#7 D#m Bmaj7 B7b5 A7 A7 F#

Gmaj7 (IV) A#(VII)---> Bm (VI) Em(II)

Fig.26. 2do. movimiento, sección B, compás 21-26

Patrón interválico  
Escala Diatónica

G#7Dism(VII) D(I) A#7Dism(VII) E7(VV) F#7(VVI) F#m(III) G(IV) D#7Dism(VIII)

A7(V) G(IV) C#(VII) G(IV) Gm (Varm) A7b9 (V7b9) Bb(VIarm)

A7b9(V7b9) Bb(VIarm) Db7 o C#7 (VVI)

Fig.27. 2do. movimiento, sección B, compás 28-38

La re-exposición se construye con las mismas frases que la exposición, la única diferencia es que hay una coda, donde hace una cadencia a la tónica (Re mayor). El 2do. movimiento sigue con la idea general de la obra de mezclar la música popular a través del tipo

de armonía empleada; además, lo podemos notar con el tipo de construcción de las frases y el empleo del compás de 5/8.

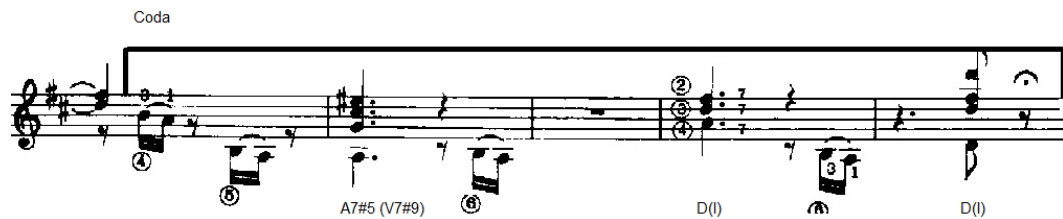


Fig.28. 2do. movimiento, coda, compás 54-58

El 3er. movimiento de la Sonata Mexicana tiene un nítido carácter de la música popular mexicana, pero también con influencia de la música española que se puede notar en algunas progresiones armónicas. Como comenta Miguel Alcázar (2000) el tercer movimiento también tiene un cierto parentesco con *La sérénade interrompue* de Debussy. Es un movimiento rápido con modelos de arpeggios ascendentes y descendentes, donde también construye frases con escalas; tiene un ambiente de serenata, donde utiliza una frase de la música popular “Vamos a tomar atole” que hace parte del Jarabe Tapatío. El tercer movimiento es la primera pieza escrita para guitarra por Ponce y está dedicada al guitarrista Andrés Segovia. Está en la tonalidad de La menor, escrita en un compás de 3/8 en tiempo de Allegretto quasi serenata, se divide en tres partes: A-B-A´ y una coda.

La re-exposición se construye de la misma manera que la parte A, con un puente que modula al homónimo mayor (La mayor). En esta parte el compositor utiliza el tema popular Vamos a tomar atole; con este tema construye la coda de este movimiento, pasando por los acordes de La mayor y Sib mayor. La base estilística de la obra se mantiene con la esencia de la música popular mexicana, donde utiliza acordes con séptima y novena pero ahora podemos notar una influencia indirecta de la música española, con base en la armonía y el ritmo en compás de 3/8 que es característico de esa música. El aire de la música española la podemos

notar en la armonía, por ejemplo, en el final de la 1ra. frase y en toda la 2da. frase de la sección A. La 3ra. frase podemos notar acordes menores con sexta, que son influencia de este tipo de música popular. Las frases en su mayoría son irregulares en lo que dice respecto a la construcción de los periodos y sub-periodos, influencia de la música impresionista (Alcázar, 2000). Con relación a la forma Ponce sale de los procedimientos normales al no utilizar la forma minuetto o el Scherzo en el 3er. movimiento, cambiándolo por una forma ternaria simple en compás 3/8 al estilo de serenata (Zamacois, 1985).

Parte A

C VII

VI

V/V

Puente al desarrollo

F#m(VI)

C#(III)

Modulación al VI grado del homónimo mayor

Desarrollo

C#m(III)

C IV

C#m(III)

G#m(VII)

C#m(III)

I

IV

I

IV

Fig.29. 3er. movimiento, sección A, compás 1-25

Re-exposición

Em (v) Am (I) Em(v) Am(I)

Puente a la coda

F(VI) Cm(III) E7(V) Acorde pibote

Coda

A(I) Bb(IIb)

frase de la música popular Vamos a tomar atole.

Fig. 30. 3er. movimiento, sección A', compás 29-43

El último movimiento de la sonata es forma rondó, sigue con los conceptos centrales de la obra. El primer tema está construido con acordes de séptima y sus respectivas inversiones, explorando la sonoridad de la guitarra; además de que hay una influencia de la música española que se observa en la forma que utiliza el compás de 6/8 y la armonía. Está en la tonalidad de La mayor, con la indicación *Allegretto un poco vivace*.

Fig.31. 4to. movimiento, tema A, compás 1-10

La estructura del 4to. movimiento de la sonata es:

	<b>Compás</b>	<b>Tonalidad</b>
<b>Tema A</b>	1 – 6	La mayor
<b>Estribillo B</b>	7-31	Fa mayor
<b>Tema A´</b>	32- 43	Sol mayor
<b>Estribillo C</b>	44-47	La mayor
<b>Puente</b>	50-63	C# menor
<b>Estribillo D</b>	64-94	Mi menor, Sol menor, Si menor
<b>Tema A</b>	95-102	La mayor
<b>Estribillo B´</b>	107-120	La mayor
<b>Coda</b>	121-138	La mayor

El pulso principal que caracteriza el tema 1 está en 6/8 y 3/4 y que además genera una ambigüedad rítmica que forman hemíolas. El movimiento, debido al compás que utiliza, genera una sensación rítmica muy marcada, que se nota en el tipo de construcción de las frases (Alcázar, 2000). La forma de la obra es de tipo rondó, pero no al estilo clásico, es un tipo rondó que sale de los moldes tradicionales donde el tema 1 y los estribillos no están expuestos de forma sistemática como sugiere la norma tradicional, pero sí están disueltos en la obra (Zamacois, 1985). La armonía no es innovadora pero muy personal de Ponce, con muchos acordes alterados de séptima, de novena y de otros tipos con quinta aumentada y disminuida, clara influencia de la música popular mexicana e impresionista (Hindemith, 1949).

### **Consideraciones para la interpretación**

Es una obra compleja por el tipo de lenguaje armónico que utiliza, ya que emplea acordes con extensión (9, 11, 13) que nos permiten conocer de otra manera el diapason de la guitarra, lo que a su vez lo hace más complicado, dado que el instrumento por sí mismo permite muchas digitaciones o posiciones que nos piden tener conciencia del estilo de música y el fraseo que nos pide el compositor. Por otra parte, dado que fue la primera obra que Ponce escribió para guitarra, en el aspecto técnico hay algunas posiciones poco idiomáticas para el instrumento. En el primer movimiento de la sonata hay una parte en particular en la que se puede notar esto: en el puente que conecta con la re-exposición, tuve que buscar la manera más orgánica para poder digitar estas frases sin que se perdiera la musicalidad, ya que Ponce pide saltos poco comunes para el instrumento.

Siempre hay que buscar un dedo guía que nos permita conectar los motivos melódicos, en este caso el anular sería nuestro dedo guía, ya que nos permite hacer menos movimientos y hace que la mano izquierda se mantenga siempre en la misma posición; esto nos permite tener más flexibilidad en el brazo y que los saltos estén más controlados.



Otra dificultad con la que nos enfrentamos en la obra es el *tempo*, mantener un pulso estable es complicado por el tipo de compás que nos pide en los diferentes movimientos. El segundo movimiento, por ejemplo, está en 5/8. La manera más orgánica que me funcionó, fue pensarlo en 3 contra 2, ya que la mayoría de las frases están agrupadas de esta manera, aunque algunas frases de la obra las cambia a 2 contra 3. Hay que tener especial cuidado con esto. Asimismo, en el 4to. movimiento hay que ser cautelosos con las hemiolas que nos pide el compositor. Está escrito en 6/8, pero luego se pasa a 3/4, debemos tener claro cómo se construyen las frases ya que esto nos ayudará a tener clara la estructura rítmica sin que nos aceleremos y perdamos el pulso.

**MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895-1968)**

**Concierto No. 1 en Re mayor**

**Allegretto**

**Andantino- alla romanza**

**Ritmico e cavalleresco**

## **Síntesis biográfica**

Mario Castelnuovo-Tedesco, compositor y pianista italiano nacionalizado estadounidense, fue un compositor que experimentó en varios géneros, convirtiéndose en uno de los representantes de la música italiana contemporánea. A la edad de nueve años comenzó clases de piano con su madre, Noemi Senigaglia. En 1909 comenzó su formación musical en *el Institute Musicale Cherubini* en Florencia, donde estudió contrapunto con el compositor Gino Modona. En 1914 obtuvo su título del *Liceo Musicale di Bologna* como pianista y en 1918 como compositor. Estudió con Ildebrando Pizzetti, reconocido compositor italiano, y durante este período conoce al pianista Alfredo Casella, quien mostró interés en su trabajo y programó varias obras de él en sus recitales; esto promovió una relación estrecha entre los dos músicos a través de la actividad de la “*Società Italiana di Musica Moderna*”, lo que convirtió a Casella en un personaje importante en los inicios de la carrera musical de Tedesco.

En 1930 el panorama artístico cambió debido al creciente Neo-clasicismo, movimiento que buscaba un retorno a las raíces nacionalistas, a las formas y los tratamientos propios del Clasicismo e incluso en algunas ocasiones del Barroco. Por otro lado, se da un rechazo a las tendencias vanguardistas que se estaban generando; muchos compositores italianos se inclinaron hacia el Neo-clasicismo en favor de mantener su estatus en el gobierno fascista que venía tomando fuerza. Castelnuovo-Tedesco solo fue medianamente influenciado por este retorno a las tradiciones italianas y nunca mostró un fuerte interés político, en cambio, procuró tener un perfil bajo dentro del nuevo gobierno fascista. A pesar de esto, tras la alianza de Mussolini con Adolfo Hitler en 1933, las ideologías del régimen se tornaron en intolerancia racial. En 1938 el anti-semitismo se elevó a altos niveles, su música del compositor empezó a ser prohibida, sus presentaciones canceladas y su música fue vetada en los teatros, todo esto sucedió al movimiento estilístico de compositores de la primera mitad del siglo XX.

En respuesta a esto, Castelnuovo-Tedesco tomó la decisión de irse a Suiza, donde haría planes con su familia de mudarse a Estados Unidos. En el verano de 1939, justo después de haber iniciado la Segunda Guerra, partió con su familia hacia Nueva York; allí firmó contrato con varios estudios de Hollywood como la *MetroGoldwyn-Meyer*, *Columbia*, *Universal*, *Warner Brothers*, *20th-Century Fox* y *CBS*. Durante este periodo compuso más de 70 obras de concierto, incluyendo canciones y óperas. Finalmente obtuvo la nacionalidad estadounidense en 1946, y hasta su muerte estuvo afiliado con el Conservatorio de los Ángeles<sup>9</sup>. Muere en Beverly Hills el 16 de marzo de 1968.

### **Concierto como estructura**

La obra de cámara de Castelnuovo-Tedesco, que incluye docenas de piezas para todo tipo de combinaciones, es la más inexplorada hasta este momento. Hay obras para varios instrumentos, obras para órgano, arpa, cuartetos, quintetos, sextetos y diversas combinaciones entre tres y nueve instrumentos. Su música de cámara es el área más selecta de su producción, pero a la vez resulta de una solidez instrumental verdaderamente notable.

Quizá nunca habría escrito para la guitarra de no ser por Andrés Segovia, ese maravilloso artista y fiel amigo. Fue a petición suya que compuse el Concierto, en Re mayor, para guitarra y orquesta que él estrenó en Montevideo, en octubre de 1939. Fue la última obra que compuse en Italia, antes de emigrar a los Estados Unidos y, curiosamente, a pesar de haberla escrito en el periodo más trágico de mi vida, es una de las más serenas, su construcción sigue el usual esquema de los tres movimientos. El primero, un allegro, podrá ser considerado como "neoclásico", está cercano al estilo de Boccherini (como las primeras sonatas). El Segundo movimiento tiene rasgos románticos en su tierno adiós a la campiña toscana que estaba a punto de abandonar. El tercer movimiento, español por temperamento, es audaz y de gran pulso rítmico, en el espíritu de las antiguas baladas. Los tres movimientos tienen grandes cadencias para el solista. (Velazco, 1984)

---

<sup>9</sup> Después nombrado Instituto de artes de California

La forma concierto debe su existencia al virtuosismo instrumental, ya que fue concebido como obra destinada a proporcionar grandes ocasiones de lucimiento en dicho sentido. Tradicionalmente el concierto se ha compuesto en forma de sonata según el concepto clásico o barroco, con modificaciones para permitir el virtuosismo del solista, aspecto que se vuelve evidente en especial en las cadencias, muchas veces llamadas por su término italiano *cadence* en plural, o *cadenza* en singular (Zamacois, 1990). Éstas suelen ser interpretadas por el solista inmediatamente antes de que la orquesta dé conclusión con un *tutti* al primer o al último movimiento de la obra. “El grado de colaboración de la orquesta con el solista y la forma de ser tratada ésta, han variado según la época y los autores, y va desde la discreta de limitarse apoyar y sostener el discurso musical del instrumento solista...” (Zamacois, 1985)

### **Concierto No. 1 en Re mayor Op. 99**

Castelnuovo-Tedesco escribió de manera extensa para la guitarra y en muchos formatos; dedicó varias de sus obras a reconocidos intérpretes. Su primera composición fue gracias a una petición hecha por parte del guitarrista español Andrés Segovia, quien fue un gran estímulo para la composición de sus primeras obras. Se conocieron durante el festival *Internazionale di Venezia* en 1932, allí Segovia viajó con el compositor Manuel de Falla, quien había sido invitado a dirigir su ópera *El Retablo de Maese Pedro*. Segovia y Tedesco ya se habían encontrado en ocasiones anteriores, pero no fue sino hasta el último día del Festival que Segovia habló con la esposa de Tedesco pidiendo que le contara a su esposo que él estaría complacido de que compusiera algo para guitarra. Más adelante en una carta, Tedesco le expresa su deseo de componer, pero también le escribe que no tiene idea de cómo escribir correctamente para este instrumento. En respuesta a esto Segovia le envía varias obras como:

Las Variaciones sobre un Tema de la Flauta Mágica, Variaciones sobre la “Folía de España” de Fernando Sor (1778-1839) y la Fuga de Manuel M. Ponce (1882-1948), como ejemplos de escritura guitarrística, junto con los apuntes de la afinación del instrumento. De esta manera, Tedesco escribió su primera obra para guitarra en forma de variación, *Variazioni attraverso i secoli*. Cuando Segovia tuvo en sus manos la pieza le escribió a Tedesco “es la primera vez que encuentro a un compositor que entiende de inmediato como escribir para la guitarra”. Después de esto Segovia pidió varias veces a Tedesco escribir más obras para la guitarra, obras como la Sonata (*Omaggio* a Boccherini) y el Capricho Diabólico, entre otras (Otero, 1999).

A finales de 1938 Tedesco se encontraba en un período crucial en su vida, debido a las nuevas leyes anti-semitas que se habían implantado en Italia. Para estas fechas, Segovia decide ir a Florencia a pasar las festividades con él para alentarle a seguir componiendo, y también para animarlo a la posibilidad de nuevas oportunidades de vida en los Estados Unidos. Tedesco en agradecimiento decide escribir el Concierto No. 1 Op.99 para guitarra. Fue en ese mismo tiempo que, con la colaboración de Segovia escribe el primer movimiento, antes de que el guitarrista se fuera de gira a Sudamérica. En Enero de 1939, antes de emigrar a Estados Unidos, termina de escribir el concierto. El 29 de Octubre de ese mismo año, Segovia estrena el concierto en Montevideo, Uruguay, con la orquesta de Sodre, bajo la dirección de Lamberto Baldi (Velazco, 1984)

El primer movimiento, con una instrumentación clara y colorida, es un exitoso ejemplo de balance entre la guitarra y la orquesta. El 2do. movimiento es un *Cantabile*, tocado como Andantino a la romanza, cuyo tema principal es primero interpretado por la guitarra y desarrollado por los vientos, con reminiscencias de canciones populares toscanas. El tercer movimiento, con la indicación *Rítmico y Caballeresco*, con un paso audaz y solemne nos sumerge de repente en la atmósfera de un poema de caballería. En la entrada orquestal después

de la cadencia, se pueden escuchar dos de los más característicos elementos estilísticos de su estilo de composición: el uso extendido del canon, y la superposición de materiales temáticos.

### Análisis

El primer movimiento del concierto tiene forma sonata, la entrada de la guitarra es muy peculiar, ya que entra en el compás 25 y comienza en el VI grado del homónimo, es decir, en Sib, e inmediatamente se pasa al VI grado de la tonalidad original (Re mayor). La forma en que desarrolla la entrada de la guitarra es a través de la escala frigia y pentatónica, mostrando la clara influencia de la música española. Acaba esta sección con un puente en la región de la dominante, para llegar a la parte A del Allegretto.

Introducción

VI Homónimo menor (Bb)  
Escala frigia

VI Escala pentatónica

Puente Dominante

V susb2

Cromatismo en la voz superior

V7sus2

Vm

V7

Fig.32. 1er. movimiento, introducción, compás 26-46

La estructura del primer movimiento es:

A		B		A'	
	Compás		Compás		Compás
Tema A	1-27			Tema A	235-265
Guitarra	27-38				
Puente	39-46	Desarrollo	147-234	Tema B	266-286
Tema A	47-72				
Puente	73-102			<i>Cadenza</i>	287-316
Tema B	103-146			Coda	317-333

El tema principal empieza con la orquesta, la guitarra entra hasta el compás 47. Es un tema alegre, con salto de cuartas que se enriquece con cambios armónicos de subdominante mayor y menor. El segundo periodo de esta sección hace una modulación al IV menor, es decir, pasa a Sol menor y utiliza ese acorde para hacer una inflexión a Fa, relativo mayor del homónimo menor.

Fig.33. 1er. movimiento, sección A, compás 47-60

El tema B es más tranquilo y cantáble que el primero, haciendo movimientos conclusivos que son tomados en el desarrollo a manera de secuencia. El primer motivo del tema B es presentado por la guitarra y desarrollado por la orquesta, terminando con una escala descendente en tresillos. El desarrollo está dividido en dos secciones, en la primera sección se



hace énfasis a la sonoridad pentatónica y expone el primer tema en la pentatónica de Fa; la sección continúa en La mayor pentatónica y termina en Do# menor en un arpeggio en tresillos.



Fig.34. 1er. movimiento, desarrollo, compás 153-177

La segunda parte del tema es desarrollado por la guitarra y orquesta con un pedal armónico dónde va introduciendo la escala frigia, tema que después aparecerá en el segundo movimiento. Para cerrar la sección del desarrollo, la orquesta hace el segundo tema dejando a la guitarra tocar una escala descendente.



Fig.35. 1er. movimiento, sección B, 182-192

La re-exposición presenta los dos temas entre la orquesta y la guitarra, precediendo la cadencia, la cual está formada por materiales motivicos de la transición entre el primer y el segundo tema. Utilizando materiales del segundo tema termina con la cadencia final. La coda

se construye con los temas principales presentados en todo el movimiento, termina la coda con la escala pentatónica de Re mayor.

El segundo movimiento es de carácter más suave, cantáble, es el contraste entre las otras dos partes. Comienza a contratiempo haciendo dos planos, una voz cantando la melodía, mientras el bajo va presentando el acompañamiento en *staccato*. También hay que destacar que el compositor en este movimiento explora con la métrica, pasando de 4/4 a 3/2, dando la sensación de alargar el tiempo. La forma del movimiento es A B A´.

A		B		A´	
	Compás		Compás		Compás
Tema A	1-11	Puente	29-32	Tema A	67-71
Puente	12-18	Tema B	32-44	Tema A Con orquesta	72-78
Tema A Con Orquesta	19-28	<i>Cadenza</i>	45-62	Tema B	79-85
		Puente	63-66	Coda	85-91

El tema principal es presentado por la guitarra en dos periodos; uno está en la tonalidad de Re mayor y el otro está en el VI del homónimo menor (Sib). El tema está construido con una escala descendente dividido en dos gestos, mientras el bajo acompaña a la melodía haciendo arpeggios en *staccato*. En el segundo periodo hay un cambio armónico, pasa a Sib, que es el VI grado del homónimo menor; el motivo está construido de la misma manera.

Fig.36. 2do. movimiento, introducción, compás 1-8

La cadencia de este movimiento empieza con el tema B que deja la orquesta, está desarrollada a partir de los dos materiales de la segunda sección, seguido de elementos que toma del segundo tema. Al final de la cadencia entra la orquesta imitando a la melodía, modulando a A frigio. Por otra parte, cuando entran los violines en la re-exposición retoman la tonalidad original. Los dos temas principales se superponen: uno es expuesto por la orquesta y el secundario es presentado por la guitarra, recurso que es utilizado en el estilo de composición Castelnuovo-Tedesco. La coda comienza con la melodía inicial del segundo tema, presentado por la guitarra y, como en el primer movimiento, hace un resumen de los temas principales tratados durante el mismo.

El tercer movimiento es de carácter más energético, se caracteriza por tener movimiento rítmico marcado en 3/8; tiene 2 temas que son contrastantes, mismos que combina al final del movimiento superponiéndolos. El primer tema con carácter danzable, en el que utiliza principalmente dos tipos de articulación: *stacatto* y *tenuto*. El *tenuto* será utilizado para acentuar las sonoridades modales que presenta a lo largo del movimiento. La guitarra construye su entrada a través de arpeggios en secuencia.



Fig.37. 3er. movimiento, introducción, compás 30-47

El tema A está construido a través de una cadencia usual en la música flamenca, la cadencia fría, una progresión armónica comprendida por cuatro acordes. Los grados que componen la cadencia son: I - VII - VI - V7 de la escala menor natural, exceptuando el V7, correspondiente a la escala menor armónica. Aunque data del Renacimiento, su popularidad la ha convertido en una de las sonoridades más usadas en la música occidental.



Fig.38. 3er. movimiento, sección A, compás 38-57

La estructura del 3er. movimiento es:

A		B		C		A'	
	Compás		Compás		Compás		Compás
Tema 1	1-17	Tema II	144-184	Tema III	220-234	Tema I	322-346
Transición	18-45					Transición	347-354
Tema 1	46-70	Tema II'	185-220			Tema I	355-370
Transición	71-78			<i>Cadenza</i>	234-322	Tema I'	371-388
Tema 1	79-99					Transición	389-396
Transición	100-143					Coda	396-399

El segundo tema es de carácter modulante, la sección empieza con una escala Re dórico, que es el II grado de Do mayor; esta sección es el puente que une la transición con el segundo tema. En breve desarrolla el tema a través de una progresión modulante, donde resuelve primero a Do mayor y enseguida a Sol mayor. El carácter de este tema es *allegro y legato*, al tener repeticiones de los mismos materiales modulantes, el contraste se da a nivel dinámico más no de cambios de articulación en la repetición.

Fig.39. 3er. movimiento, sección B, compás 134-152

El tercer tema implica un contraste en la medida que es presentado en una métrica diferente al resto del movimiento, aparece en 4/4 y está en la escala de La frigio, siguiendo la misma textura armónica que venía presentando el tema anterior. La cadencia está compuesta de todos los materiales principales expuestos, tanto en los temas como en las transiciones, empezando con materiales del tercer tema, luego con la transición y después con los materiales del segundo tema. Para la re-exposición usa el mismo material temático, solo que va haciendo modulaciones y va mezclando los temas entre la orquesta y la guitarra, algo que utiliza en toda la obra. La coda está en el homónimo mayor, es decir, en Re mayor.

## Consideraciones para la interpretación

El análisis de una obra de guitarra y orquesta es importante para tener presente el diálogo que el solista desarrolla con los diferentes instrumentos de la orquesta. Escuchar, comprender y analizar lo que pasa en medio del concierto ayuda a la ejecución e interpretación del mismo. Hay una cuestión en particular que me gustaría señalar: el uso de amplificación de la guitarra en la obra, creo que es una herramienta fundamental. Hay varios instrumentos electrónicos que se pueden usar sin afectar la calidad de sonido del instrumento, esto podría ayudar al intérprete a no desgastarse tanto, ya que por la poca sonoridad de la guitarra frente a la orquesta o piano, el guitarrista tiende a tocar más fuerte; esto provoca un desgaste innecesario que puede llegar a ocasionar que la musicalidad, fraseo y dinámica se pierdan.

En el primer movimiento hice una modificación en la disposición de algunos acordes, lo que opté por hacer fue octavar los bajos (compases 131 al 141) para que se genere una sonoridad más profunda. Esto también genera algunas posiciones difíciles en la guitarra, sugiero estudiar lento y con especial atención en el movimiento del hombro y brazo, ya que esto nos puede ayudar para controlar los saltos y desmangues que hay en los cambios de acorde, lo que ayuda a no perder la musicalidad y que se escuche *legato*. En el compás 244 del mismo movimiento, hay un acorde de Sol menor que pide una extensión complicada; lo que me ayudó a resolverla fue el darme cuenta del movimiento del codo y hombro. Asimismo, al final de la *cadenza* hay una sección algo enredada en la mano derecha que se construye a través la escala pentatónica por 4tas.; sugiero estudiar por aparte ambas manos ya que esto nos ayuda a tener conciencia de cada movimiento y entender el mecanismo. En general, es una obra que exige mucho al intérprete y es fundamental ver un concierto para guitarra en la formación profesional de un músico.

## Fuentes

### Referencias

- Alcázar, M. (2000) Obra completa para guitarra. México: CONACULTA.
- Barragán, C. (2014). J.S. Bach y la interpretación en la fuga BWV 998. Pontificia javeriana, Facultad de Artes. Colombia. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/11685>
- Boyd, M. (2000). Bach. New York: Oxford University press.
- Cano, R. (2000). Música y retórica en el Barroco. Barcelona: Amalgama ediciones.
- Einstein, A. (2004). La música en la época romántica. Madrid: Alianza Editorial.
- Fernández, E. (2003). Ensayos sobre las obras para laúd de J.S.Bach. Uruguay: ART Ediciones.
- Luna, E. (2011). Las suites para laúd de Johann Sebastián Bach: criterios adecuados para su transcripción a la guitarra. México: Universidad Autónoma de México, Facultad de Música.
- Leahy, A. (2005). Bach's prelude, fugue and allegro for lute (BWV 998): a trinitarian statement of faith? Journal of the society for musicology in ireland.Vol 1. <https://www.musicologyireland.com/jsmi/index.php/journal/article/view/9>
- Miranda, R. (1998). Manuel M Ponce: Ensayo sobre su vida y obra. México: CONACULTA, Dirección general de publicaciones, Centro Nacional de las Artes.
- Otero, C. (1997). Manuel M. Ponce y la guitarra. México: Edamex.
- Otero, C. (1999). Mario Castelnuovo-Tedesco His life and Works for the guitar. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.
- Otterbach, F. (1998). Johann Sebastian Bach vida y obra. España: P. imprenta alianza
- Stenstadvold, E. (2009). Compositores y editores en tiempos de sor; ideales artísticos y Realidades comerciales. Roseta: revista de la sociedad española de guitarra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4684193>
- Tavares, L. (2014) Las sonatas para guitarra de Manuel Ponce. Brasilia: n/a
- Vierge, M. (2005). Correlación entre el Análisis Textual y Auditivo del Preludio BWV 998 De J. S. Bach. Nueva Transcripción para guitarra. Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva Jornadas-de-educacion-auditiva-2005.htm <https://vdocuments.mx/actas-de-las->

Velazco, J. (1984) Mario Castelnuovo-Tedesco presencia toscana en la música. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.1984.54.1245>

Zamacois, J. (2007). Curso de formas musicales. Madrid: Mundimúsica ediciones, S.L

## **Partituras**

Koonce, F. “*Johann Sebastian Bach, the solo lute Works, Edited for Guitar by Frank*

*Koonce*” [Música impresa]: Guitarra. San Diego, California: Neil A. KjosMusic Company. 1 partitura.

Mertz, J. *Elegie fur die Gitare*. [Música impresa]: Guitarra. Boije.

Ponce, M. *Sonata Mexicana*. [Música impresa]: Guitarra. New York Hamburg. USA. Peer international corporation. 1967. 1 partitura.

Tedesco, M. *Concierto No 1 for guitar and orchestra D major*. [Música impresa]: Guitarra y Piano. Music Group, INC. 2004. 1 partitura.



## **Anexo 1**

### **Notas al programa del recital público**

#### **Suite BWV 998**

Preludio, Fuga y Allegro fueron compuestos alrededor de 1740 en Leipzig. Bach tenía un amplio conocimiento del instrumento ya que contaba con un laúd. Asimismo, se juntaba con laudistas importantes del momento como: Silvius Leopold Weiss, Johann Fropfgans, Johann Christian Weyrauch, entre otros; esto le ayudó a entender mejor la función del instrumento. También en su lista de instrumentos figuraba el *Lauten-Werck* o *Lauten Clavicymbel*. El mecanismo de éste consistía en cuerdas de doble tripa al unísono con un apagador, ello daba el efecto de laúd. Cuando se pulsa una tecla, púa o plectro que se encuentra en una estructura de madera llamada martinete, punza la cuerda y genera así una nota. Se considera que la suite 998 fue escrita para este instrumento, ya que en el manuscrito viene escrito “*Prelude pour la Luth o Cembal*”. Esta es la única obra para laúd de J.S. Bach que se conserva autógrafa. La obra entera tiene el número de catálogo BWV 998; su tonalidad: Mib. El manuscrito está escrito en dos claves y no en tablatura: arriba clave de Do en 1ª y abajo clave de Fa. En este sentido, la dificultad para tocar en el laúd la Fuga y el Allegro, es considerable; este último con pasajes semejantes a los de una tocata.

#### **Elegie**

La elegía es una composición poética que pertenece al género lírico y que, en el idioma español, suele escribirse en verso libre o en tercetos. Este subgénero está asociado al lamento por la muerte de un ser querido o a cualquier acontecimiento que provoca dolor y tristeza. Los poetas griegos y latinos, sin embargo, también trataban temas placenteros en sus elegías. En una elegía se expresa de forma explícita la razón de la existencia, desde el ayer perdido hasta el mañana imaginado. Es un género que utiliza como elementos fundamentales la memoria y la palabra, la transmutación del hombre muerto en palabra viva. A través del texto poético se hace posible

la recuperación de lo que se ha perdido. La estructura de la obra tiene introducción, A, B, A', B' y coda. La obra está en 12/8, la primera es una sección rítmica, con un tempo pesante.

## **Sonata Mexicana**

En 1923 Ponce conoce al guitarrista español Andrés Segovia, uno de los artistas más influyentes del Siglo XX. Al quedar impresionado con el sonido de Segovia, escribe un artículo sobre el concierto:

Oír las notas de la guitarra tocada por Andrés Segovia, es una experimentar una sensación de intimidad y bienestar hogareño; es evocar remotas y suaves emociones envueltas en el misterioso encanto de las cosas pretéritas; es abrir el espíritu al ensueño y vivir momentos deliciosos en un ambiente de arte puro, que el gran artista español sabe crear... Andrés Segovia es un inteligente y valioso colaborador de los jóvenes músicos españoles que escriben para guitarra. Su cultura musical permítele traducir con fidelidad en su instrumento el pensamiento del compositor y, de esta manera, enriquece día a día el no muy copioso repertorio de música para guitarra... (Otero, 1997)

En esa misma ocasión el guitarrista español, le pide componer una obra para guitarra. Ponce no tarda en escribir su primera obra para el instrumento: Allegretto quasi serenata. Esta obra se convertiría en el tercer movimiento de su Sonata Mexicana. El primer movimiento consta de tres partes: Exposición, desarrollo y re-exposición. La introducción está construida por tres tipos de textura: armónica, rítmica y melódica. El compositor utiliza recursos de la música popular que podemos notar en el primer motivo que aparece en los dos primeros compases, que es parecido al tema del Cielito Lindo. El 3er. movimiento tiene un nítido carácter de la música popular mexicana, pero también con influencia de la música española que se puede notar en algunas progresiones armónicas. Como comenta Miguel Alcázar (2000) el tercer movimiento también tiene un cierto parentesco con *La sérénade interrompue* de Debussy.

## **Concierto No.1 en Re mayor**

Castelnuovo-Tedesco escribió de manera extensa para la guitarra y en muchos formatos; dedicó varias de sus obras a reconocidos intérpretes. Su primera composición fue gracias a una petición hecha por parte del guitarrista español Andrés Segovia, quien fue un gran estímulo para la composición de sus primeras obras. Se conocieron durante el festival Internazionale di Venezia en 1932, allí Segovia viajó con el compositor Manuel de Falla, quien había sido invitado a dirigir su ópera El Retablo de Maese Pedro. Segovia y Tedesco ya se habían encontrado en ocasiones anteriores, pero no fue sino hasta el último día del Festival que Segovia habló con la esposa de Tedesco pidiendo que le contara a su esposo que él estaría complacido de que compusiera algo para guitarra. En enero de 1939, antes de emigrar a Estados Unidos, termina de escribir el concierto. El 29 de Octubre de ese mismo año, Segovia estrena el concierto en Montevideo, Uruguay, con la orquesta de Sodre, bajo la dirección de Lamberto Baldi.

**Anexo II**  
**Programa del recital público**

<b>Suite BWV 998</b>	Johann Sebastian Bach
Preludio	(1685-1750)
Fuga	13'04''
Allegro	
<b>Elegia</b>	Johann Kaspar Mertz
	(1895-1856)
	8'29''
<b>Sonata Mexicana</b>	Manuel M. Ponce
Allegro Moderato	(1842-1948)
Andantino affettuoso	13'09''
Allegretto in tempo di serenata	
Allegretto un poco vivace	
<b>Concierto en Re mayor para guitarra y piano</b>	Mario Castelnuovo-tedesco
	(1895-1968)
Allegretto	20'48''
Andantino alla-Romanza	
Ritmico e Cavalleresco	

Duración total del programa: 54'09''