



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**“NOTAS AL PROGRAMA”**

**OBRAS DE CLAUDE BOLLING, MAURO GIULIANI, MANUEL PONCE**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA**

QUE PRESENTA:

**LUIS ANTONIO UGALDE NAVARRO**

ASESOR PARA EL TRABAJO ESCRITO:

DR. ALFONSO MEAVE ÁVILA

ASESOR PARA PRESENTACIÓN PÚBLICA:

LIC. JOSE LUIS SEGURA

CIUDAD DE MÉXICO,

NOVIEMBRE 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

“Gracias a la vida que me ha dado tanto...”

Gracias al universo, al tiempo, al espacio, a la mente infinita a la que llamamos Dios. Gracias porque me ha permitido sobrevivir a las oscuridades de este camino que elegí, a cruzar los desiertos, los valles y las montañas del pensamiento humano y me brinda de su bendita luz para seguir comprendiendo, progresando y amando toda su infinita creación. Gracias a Dios por permitirme conocer el mar, el amor y la música.

Gracias a mis ancestros, gracias a mis protectores: Abuelitos, con ustedes todo, sin ustedes nada. Gracias por permanecer en mi corazón, en mis facciones y en mis acciones.

Gracias a mis padres, por su infinito amor, paciencia, tolerancia y empeño por hacer de mí un ser humano mejor. Gracias por todo lo bueno, lo bello y lo verdadero que de ustedes he recibido, por lo que hoy aspiro a tener un título universitario. Gracias por el apoyo, por su consejo, por su buen ejemplo. Por darme el increíble privilegio de haber crecido en una familia unida.

Gracias a mis tíos, en especial a Toñito, a quien llevo siempre en mi corazón, pues él fue luz en los momentos más oscuros de mi vida. Fue una fuente infinita de amor incondicional hasta el día de su partida: Toñito, aspiro a tener el valor, la entereza y la sabiduría que sólo un espíritu como el tuyo puede tener.

Gracias a mi hermana Laura Leticia por su apoyo en momentos clave de mi carrera.

Gracias a mis primos, compañeros y cómplices de mil increíbles aventuras: con ustedes conocí lo que había que conocer para ir un paso adelante en el día a día.

Gracias a mis sobrinos por su increíble belleza y perfección: El amor que ustedes provocan en mí es de una pureza y de una dimensión que nunca imaginé. Son un motor que me invita a ser mejor, a cerrar este ciclo y a seguir adelante. Ojalá aprendan de mí todo lo bueno que

podría tener, porque la vida no siempre es fácil y los defectos son para aprender lo que no debería de hacerse.

Gracias a mis compañeros y amigos. Durante la universidad conocí personas que marcaron mi vida. Algunos de ellos son y serán siempre mis hermanos. A algunos no los veré más, pero queridos, ustedes cambiaron mi vida. Algunos de ellos: Abraham, Rodrigo, Melissa, Samara, Eduardo, Gustavo, Luis G... Una mención especial para Anuar: querido hermano, no volveré a ver tu amado rostro en esta vida, pero tu influencia, conocimiento y ayuda fueron cruciales en mi existencia. Siempre te recordaré como uno de mis maestros y amigos más queridos.

Gracias a mis amigos de la prepa. Sus músicas, sus juegos, las benditas horas que pasé con ustedes me cambiaron la vida. Con ustedes fui muy feliz y aprendí a amar la música y a hacer de ella una carrera.

Gracias a mis maestros, especialmente a los profesores David Domínguez Cobo y Roberto Ruiz Guadalajara. Su bendita sabiduría y sus prácticas pedagógicas transformaron mi manera de escuchar la música y mi manera de ver el arte. Fueron un oasis en el desierto de mi ingenuidad y mi ignorancia.

Gracias al maestro Francisco Viesca por su tolerancia y amplio criterio: Una persona sin su inteligencia y sabiduría habría tomado decisiones injustas y perniciosas en mi carrera.

Gracias a la maestra Violeta Cantú Jaramillo por su comprensión y apoyo.

Gracias al maestro Mijael Gutiérrez: nunca te lo dije, pero te admiro. Me enseñaste cosas que siempre quise saber sobre la tecnología musical. Cosas que sin imaginarlo, me han ayudado infinitamente en mi carrera.

Gracias a S.P.C.: Por ti conocí la verdad. Le doy gracias a Dios por haberte puesto en mi camino... o quizá no.

Gracias al Doctor Alfonso Meave, mi asesor en este trabajo quien me ha brindado por completo su apoyo y sabiduría.

Gracias al maestro José Luis Segura Maldonado, por su paciente, sabia e invaluable ayuda.

Gracias a todos los que me faltaron, por su ayuda, por su comprensión, por su aliento, por su compañía, por su sabiduría. Le doy gracias a Dios por haberlos conocido. Le doy gracias a Dios y les suplico me disculpen por no poder poner en este breve preámbulo todo lo que habría querido decir de cada uno de ustedes. Por no poder contar cada bendita anécdota que llegó a mi vida por la ruta de su amistad y compañía. Por no poder describir con palabras lo que significan mis padres. Lo que significan mis abuelos, mi familia, mis amigos, mis maestros, mis ancestros, mis protectores.

“Gracias a la vida que me ha dado tanto...”

## CONTENIDO

Introducción	ix
<b>1. Grande Ouverture</b>	Mauro Giuliani (1781 – 1829)
1.1 Marco histórico	2
1.2 Aspectos biográficos	7
1.3 Análisis musical	9
<b>2. Sonata Clásica</b>	Manuel M. Ponce (1882 - 1948)
2.1 Marco histórico	21
2.2 Aspectos biográficos	26
2.3 Análisis musical	29
<b>3. Picnic Suite</b>	Claude Bolling (1930 - )
3.1 Marco histórico	55
3.2 Aspectos biográficos	59
3.3 Análisis musical	61
Anexo 1	121
Anexo 2	124
Conclusiones	116
Bibliografía	128

# PROGRAMA DE MANO

## **Grande Ouverture**

Mauro Giuliani

(1781 - 1829)

## **Sonata Clásica**

Manuel M. Ponce

- Allegro
- Andante
- Menuet: Trio
- Allegro

(1882 - 1948)

## **Picnic Suite**

Claude Bolling

- Rococo
- Madrigal
- Gaylancholic
- Fantasque
- Canon
- Tendre
- Badine

(1930 - )

Alegría, bella chispa divina,  
Hija del Elíseo,  
penetramos ardientes de embriaguez,  
¡Oh celeste! en tu santuario.  
Tus encantos atan los lazos  
que la rígida moda rompiera;  
Y todos los hombres serán hermanos,  
bajo tus alas bienhechoras.

Friedrich Schiller.

## INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es enfocarme, a través de la investigación y análisis del marco histórico, contexto biográfico y uso de distintos recursos técnicos, en la correcta ejecución de las obras que forman mi programa de titulación, para así ofrecer una adecuada versión de las mismas, lo más apegada a la voluntad creativa del compositor y a lo que deseaba transmitir a través de su música.

Algunas de las obras que conforman mi programa han sido parte de mi formación académica y fueron seleccionadas por mí, pues son representativas de momentos clave en mi paso por la universidad. La elección y el orden de estas piezas no ha sido al azar, por el contrario, las elegí y ordené pensando en una buena combinación con la intención de lograr un desarrollo orgánico de mi recital. Un enfoque artístico en el acontecer del concierto que conduzca al espectador por una experiencia integral.

Para el trabajo escrito, habré de adentrarme en la investigación de la vida y el entorno de los compositores: ¿Quiénes fueron?, ¿Dónde se formaron?, ¿En qué contexto socio-cultural escribieron sus obras?, etc. Su tiempo, su vida, las formas que utilizaron. Son estos detalles los que considero, me ayudarán a realizar la interpretación más adecuada de su música, pues por este camino podré acercarme a su visión y a aquello que los compositores quisieron expresar con cada pieza.

Considero que el marco histórico, es decir, el lugar, la época y la circunstancia en que cada compositor escribió las obras que desarrollaré en este trabajo, son cruciales, sin embargo me siento especialmente motivado por la obra de Manuel Ponce. Lo siento así, pues además de ser un compositor mexicano, el momento que atravesaba el país, la dictadura sangrienta de Porfirio Díaz, la enorme desigualdad social, el atraso histórico de la cultura mexicana, le confieren un valor especial a la obra de Ponce, pues por un lado, Ponce comienza con el movimiento nacionalista, es decir, impulsa hacia adelante la cultura mexicana, y por otra parte, conocer la historia mexicana, en especial ese episodio es fundamental para no repetir los horrores de aquella dictadura.

En este trabajo haré también un análisis armónico de los principales recursos utilizados por los compositores en las obras que elegí. Para este fin usaré la armonía moderna como punto de referencia, por lo que previo al análisis ofreceré una tabla con algunas aclaraciones pertinentes para que el análisis sea fácilmente comprensible aún para quienes no tienen conocimientos avanzados en armonía moderna. Esto, porque considero que durante la carrera se estudia poco sobre estos recursos específicos, siendo material de gran utilidad en el ejercicio de la música occidental. En el análisis también haré referencia a algunos recursos de la guitarra como digitaciones típicas conocidas como *voicings* drop2 y drop3, escalas, arpeggios, etc. Todo esto con la finalidad de dejar ver al estudiante avanzado, que puede, si conoce estas herramientas, desarrollar la armonía en su propio instrumento así como comprender la armonía de las obras que ejecuta de un modo simple.

También daré algunas sugerencias que considero básicas para ejecutar correctamente estas obras de concierto.

Para finalizar este trabajo, daré mis conclusiones donde quizá haya oportunidad de hacer una reflexión sobre mi experiencia en mi paso por la universidad.

# **1. GRANDE OUVERTURE Op. 61**

Mauro Giuliani (1781 - 1829)

## 1.1 Marco histórico.

### El periodo clásico.

El clasicismo, es un movimiento en la historia del arte y la cultura comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII, hasta cerca de 1820. Si bien su aparición tiene antecedentes en los movimientos culturales del renacimiento, tendientes a la búsqueda del equilibrio y la perfección, florece en Europa como una corriente institucionalizada por las academias, resultado de grandes cambios político sociales como la transformación de los regímenes aristocráticos hacia la burguesía, la transición del feudalismo al capitalismo, los ciclos revolucionarios,<sup>1</sup> y la implementación de medios de producción capitalistas acaparados por la burguesía, convirtiéndose ésta en la clase dominante e instaurando su expresión ideológica, sus valores y sus intereses, demandando nuevos bienes de consumo y permeando así al arte.<sup>2</sup>

Guerras como la de independencia de Norte América o la Revolución Francesa, antecedente inmediato de la Ilustración, y la revolución industrial, trajeron consigo ideales de tolerancia, igualdad y razón, que se expresaron en hechos y fueron clave en el desarrollo de este fenómeno.<sup>3</sup> En Alemania, la última bruja fue llevada a la hoguera en 1749, mientras que en Suiza, la última fue quemada en 1783. Por su parte, Federico el Grande, rey de Prusia, suprimió la tortura y procuró que ricos y pobres fueran tratados igual ante los tribunales. Se prohibió la persecución por herejía, se repartieron bienes de la iglesia entre los campesinos y se formaron nuevos tribunales, produciéndose así el colapso del antiguo sistema aristocrático. Como característica de esta etapa, resalta el interés de los gobernantes por el cultivo de las artes y la filosofía.<sup>4</sup> En la ciencia, el descubrimiento de la electricidad por Benjamin Franklin, el Oxígeno por Priestkey, la pila desarrollada por Alejandro Volta, y principalmente el desarrollo de las máquinas de vapor, influyeron en el desarrollo de este periodo, puesto que los dueños de estos artefactos pudieron producir en serie, aumentando

---

<sup>1</sup> Bayer, David (1975) *Descapitalización del minifundio y formación de la burguesía rural*.

<sup>2</sup> Artola, Miguel (1973) *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*.

<sup>3</sup> Machlis, Joseph (1981) *El encanto de la buena música*.

<sup>4</sup> Gombrich, Ernest (2002) *Breve historia del mundo*.

sus ingresos con menos inversión, conduciendo así a la paulatina desaparición de los oficios.

En el ámbito meramente artístico, el ideal del clasicismo es la vuelta al formato de las civilizaciones antiguas del periodo clásico, Grecia y Roma. El sentido de la proporción, la composición equilibrada, la armonía de formas, y por oposición al movimiento que posteriormente llamarían barroco, la razón y la medida que se sobrepone a la pasión y la abundante ornamentación.<sup>5</sup>

El periodo clásico, en lo que respecta a la música, se presentó algunos años después que en la pintura y la literatura;<sup>6</sup> obras como “Crítica de la razón pura” de Kant, “La riqueza de las naciones” de Adam Smith, “Confesiones” de J.J. Rousseau, son referentes para el inicio de este movimiento artístico, abogando por la expresión de las emociones derivadas de la interpretación intelectual, la solemnidad y la sobriedad que dominaron en la antigüedad clásica.

En el ámbito musical, se considera que el clasicismo comienza con la música de los compositores vieneses con el sentido de un arte que ha alcanzado el más alto grado de excelencia,<sup>7</sup> aunque esta corriente aparece por toda Europa, teniendo destacados representantes en músicos alemanes, franceses, italianos, etc. Debido a que se conoce muy poco sobre la música greco-romana, con el clasicismo como movimiento artístico, se creó un ideal estético, difundido a través de las formas y estilos musicales basados en la simetría, el equilibrio y la armonía entre el fondo y la forma, y el rechazo a la profusa ornamentación del barroco. Sin embargo, al tener como base un ideario y no una imitación directa de la música del periodo clásico greco-romano, se convierte en un concepto artístico innovador en la música occidental.

En esta época, la música instrumental hace mucho menor uso del polifonismo, para darle mayor auge al homofonismo, que se venía gestando al final del periodo Barroco. Se vuelve común el uso de la melodía acompañada, centrando la atención en la voz más aguda y dando menor relevancia al resto de las voces, cayendo también en desuso el bajo continuo,

---

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Pérez, Alfonso E. (1986) *Historia del arte*.

<sup>7</sup> Machlis, Joseph Op. Cit. P. 209.

sustituido por un acompañamiento escrito, cuyo ejemplo más claro es el llamado bajo Alberti. Las melodías se vuelven más *cantabile* y la armonía funcional se vuelve más clara y comprensible para el oyente, caracterizándose por un ritmo armónico más lento basado en acordes de tónica, dominante y subdominante.<sup>8</sup>

Por ésta vía, se exploran a fondo las posibilidades teóricas del sistema tonal, profundizando en el campo de las modulaciones. Se perfecciona la forma sonata con la exposición de dos temas, desarrollo y re-exposición (usada en el primer movimiento de la mayoría de las formas musicales del clasicismo), la sinfonía, el concierto (escrito para un instrumento solista y orquesta), y se establecen algunos modelos instrumentales como el cuarteto de cuerdas o el quinteto de alientos. La orquesta sinfónica se formaliza, por la influencia de la escuela de Mannheim, con las secciones que se usan hasta la actualidad, y el desarrollo del nuevo pianoforte, con su amplio rango y sus posibilidades dinámicas, da cada vez más relevancia a su uso, desplazando con esto a los claves, y dejando en desuso las entonces ya viejas formas del barroco.<sup>9</sup>

Muchos de los instrumentos sinfónicos cambiaron para adaptarse al nuevo estilo y algunos, como la viola da gamba, la flauta dulce y el laúd, perdieron su auge hasta casi quedar extintos.

En la ópera, se opta por argumentos más cercanos al espectador, contra la antigua usanza aristocrática basada en historias mitológicas y tragedias heroicas. Esto último es resultado de que nuevo público, la burguesía, llenaba salas y teatros, impulsando a los compositores al uso de un estilo popular.

La difusión de la música vino a más con la edición de partituras adquiridas por este floreciente sector social, internacionalizando la música y con ella la fama de los compositores, unificando el estilo y abriendo la práctica de las giras artísticas.

Tras los años de esplendor del laúd y la vihuela en los siglos XVI y XVII, debidos a su ejecución principalmente contrapuntística, la guitarra perdió popularidad, pues para el

---

<sup>8</sup> Rushton, Julian (1994) *Classical Music*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

periodo clásico, la composición se volvió esencialmente armónica.<sup>10</sup> Sin embargo, tres factores influyeron para la revalorización de la guitarra a finales del siglo XVIII. El primero fue que este instrumento dejó de usar cuerdas dobles, así como la eventual adición de un sexto orden en el bordón; con esto la guitarra adquiere dulzura, un timbre más redondo y pastoso, así como mayor variedad de recursos técnicos y expresivos.<sup>11</sup> El segundo factor es el cambio de la tablatura por la notación musical estándar en clave de sol a la octava inferior. Con esto la guitarra se pone a la altura de otros instrumentos. El tercer factor consiste en la metodología y la música escrita con la que los guitarristas compositores crearon una academia guitarrística que, sin dejar de lado la música popular, llevó al instrumento al conservatorio y a la sala de conciertos.<sup>12</sup> Ha llegado hasta nuestro tiempo, obra del Padre Basilio, monje del convento de Madrid, quién además fue maestro de guitarra de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV. También se tienen noticias de Federico Moretti y Fernando Ferandiere, quienes publicaron métodos de guitarra al final del siglo XVIII. El trabajo de estos hombres, combinado con los cambios físicos del instrumento, dio la pauta para el resurgimiento de la guitarra en el siglo XIX.<sup>13</sup>

Éste nuevo auge se desarrolló principalmente en tres países: España, Italia y Francia. En España tenemos a Fernando Sor como uno de los representantes principales (1778 - 1839), fue un importante guitarrista y compositor, así como a Dionisio Aguado (1783 - 1849), también guitarrista y compositor. En Francia se puede mencionar a Napoleón Coste (1806 - 1883) y a Fernando Carulli (1770 - 1841). Éste último, pese a ser Italiano de nacimiento, desarrolló su carrera en Francia. Como curiosidad, se sabe que el compositor francés Hector Berlioz también tocaba la guitarra.

En Italia se puede mencionar a Luigi Legnani (1790 - 1877), Mateo Carcassi (1792 - 1853), Zani de Ferranti (1800 - 1878), y el compositor que nos ocupa, Mauro Giuliani (1781 - 1829).

Aunque hay otros músicos que gozan de mayor fama y renombre, como Mozart, Haydn o Beethoven, las obras para guitarra del periodo clásico resultan ser composiciones de

---

<sup>10</sup> Evans, Tom; Evans, Mary Anne (1977) *Guitars: From the Renaissance to Rock*.

<sup>11</sup> Carfagna, Carlo; Caprani, Alberto (1964) *Profillo stoico della chitarra*.

<sup>12</sup> Salvat, Juan (1983) *Enciclopedia de los grandes compositores* Tomo 6.

<sup>13</sup> Evans, Tom; Evans, Mary Anne Op. Cit.

estética refinada y de interés general para los amantes de la música, predominando las piezas de salón, algunas sonatas y pocos conciertos para guitarra y orquesta.

## 1.2 Aspectos biográficos.

### Mauro Giuliani.

Su nombre completo fue Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani. Fue un compositor Italiano y guitarrista virtuoso. Nació el 27 de julio de 1781 en Bisceglie, un pequeño pueblo de Apulia en la costa Adriática, 35 Km al noroeste de Bari. Sus padres fueron Michele Giuliano y Antonia Tota. Cabe mencionar que el músico modificó su nombre de Giuliano a Giuliani.

Comenzó sus estudios musicales con el violoncello, pero la guitarra se convirtió en su principal instrumento. Con excepción de algunas lecciones elementales de guitarra, a Mauro Giuliani se le considera un guitarrista autodidácta.<sup>14</sup>

Giuliani creció en Italia, donde predominaba el gusto por la ópera y no existía ninguna predilección por la guitarra, lo que lo incitó a desplazarse a Viena en 1806. En ésta ciudad encabezó el movimiento guitarrístico, impartiendo clases, ofreciendo recitales y escribiendo un amplio repertorio para dicho instrumento. En abril de 1808 presentó su concierto para guitarra y orquesta op. 30.

Su relación con el ámbito musical de Viena fue tal, que tocó el cello en el estreno de la séptima sinfonía de Beethoven el 8 de diciembre de 1813. De igual manera consiguió una buena relación con miembros de la realeza, como la Archiduquesa de Austria, el príncipe de Hohenzollern, el conde Jorge de Waldestein, consiguiendo en 1814 el nombramiento de “virtuoso honorario de cámara” de la emperatriz Maria Luisa, segunda esposa de Napoleón.

Así mismo convivió con músicos como los pianistas Hummel, Moscheles, Anton Diabelli, el violinista Mayseder y los compositores Joseph Haydn, quien escribió un cuarteto con guitarra,<sup>15</sup> Beethoven y Rossini.

---

<sup>14</sup> Giuliani, Nicola (2015) *La sexta cuerda: Vida narrada de Mauro Giuliani*.

<sup>15</sup> Carfagna, Carlo/ Caprani, Alberto (1964) Op. Cit.

Giuliani introdujo un tipo de guitarra más pequeña que la ordinaria llamada guitarra terza, cuya afinación era de una tercera menor ascendente, logrando un incremento en el brillo del sonido.

En 1819, Mauro Giuliani sale de Viena para realizar una gira de conciertos por Europa y finalmente regresar a su país natal, estableciéndose en Roma (1820 - 1823) y finalmente en Nápoles, donde fue patrocinado por la nobleza en el reino de las dos Sicilias, en donde falleció el 8 de mayo de 1829 a los 47 años de edad.<sup>16</sup>

Mauro Giuliani tuvo dos hijos: Michel, nacido en Barletta el 17 de mayo de 1801, quién se convirtió en profesor de canto en el conservatorio de París, ciudad en la que falleció el 8 de octubre de 1867. Y Emilia, nacida en Viena en 1813, quién heredó el talento de su padre, pues resultó ser guitarrista virtuosa.

Junto con Fernando Sor, Mauro Giuliani es considerado el padre de la guitarra moderna, así como uno de los mayores genios de esa época. Fue tal su influencia, que en 1833, sus seguidores fundaron una gaceta en su honor "*The Giulinad*", en la que se difundían sus obras y las actividades que realizó en vida.

Como ya se ha dicho, la guitarra fue el instrumento principal de Giuliani, y a ésta consagró su obra, la mayoría para guitarra sola. Se le atribuyen unas 150 obras con número de opus y unas 70 sin número de catálogo.

---

<sup>16</sup> Giuliani, Nicola (2015) Op. Cit.

### 1.3 Análisis musical.

#### *Grande Ouverture* Op.61.

La *obertura* comenzó como una pieza de música instrumental compuesta como introducción de una ópera, oratorio u obra dramática, o bien como una pieza independiente de concierto. Por ejemplo, durante el periodo barroco se usó el término *Ouverture* para obras de Bach.

Se puede hablar de dos tipos principales de obertura: la obertura dramática y la de concierto. La primera procede de los espectáculos dramáticos del siglo XVI y los primeros oratorios y óperas de principios del siglo XVII que carecían de introducción o comenzaban simplemente con fanfarrias de trompetas u otros llamados cortos para captar la atención, como la *tocata* inicial de “Orfeo” de Claudio Monteverdi (1607).

Con la organización y desarrollo de la ópera, la introducción evolucionó. Para mediados del siglo XVII solían comenzar con un movimiento lento en tiempo binario, constituyendo el modo de obertura que, tras su asociación con las óperas de Lully y otros compositores franceses, fue llamada obertura francesa. Se caracteriza por un comienzo grave con figuras rítmicas con puntillo, que se suceden de una sección rápida, que generalmente concluye recapitulando la primera sección.

A finales del siglo XVII apareció en Italia un tipo de obertura de esquema ABA con tiempo rápido-lento-rápido conocido con el nombre de obertura Italiana, aunque fue también llamada sinfonía. Esta forma es el ancestro de la sinfonía clásica (cuyas tres partes se convirtieron en tres movimientos completos), como de la obertura de ópera clásica, cuyos segundo y tercer movimientos se redujeron para luego desaparecer.

Respecto a la obertura de concierto, su origen se remonta a la ejecución de oberturas operísticas como piezas individuales, como las compuestas por Beethoven para los dramas teatrales de Goethe y de Collin, o la obertura “Leonora”, escrita en principio para la ópera *Fidelio*.

En general, las oberturas suelen tener el carácter y la forma de las oberturas dramáticas del periodo clásico.

Para el caso específico de la *Grande Ouverture*, Mauro Giuliani resultó uno de los guitarristas más célebres de su generación, cuya técnica, revolucionaria para su época, le permitió explotar las cualidades específicas de la guitarra, y en esta obra encontramos un buen ejemplo de esto.

En un aspecto general, está estructurada a partir de la forma sonata como gran parte de las obras del periodo clásico:

#### Estructura general.

Compases	1 a 15	16 a 86	87 a 123	124 a 184	185 a 216
Estructura	Introducción	A Exposición a b c	B Desarrollo a b	A' Reexposición a'b'c'	Coda
Tonalidad	Am	A - E	C	A	A

La introducción “*Andante sostenuto*” es en tonalidad de Am. Predomina la figura de negra con puntillo – corchea, entre el compás uno y el comienzo del compás 8. Esto le da un carácter específico de presentación. Posteriormente aparece una serie de arpeggios sobre una nota pedal. Dicha progresión utiliza acordes extendidos. En este periodo se acostumbra nombrar a los acordes de más de cuatro notas, como acorde de séptima con notas de adorno, sin embargo, en la sonoridad se percibe claramente el uso de extensiones propias de la armonía moderna, por lo que en adelante los explicaré de esta forma. En esta progresión se usan los acordes de E7b9-11, Am7 y B7b9-11:

A continuación presento una tabla referencia para la adecuada comprensión del análisis. Comienzo con la tabla de la tonalidad menor en que comienza esta obra y posteriormente con la tabla del relativo mayor. Elegí el relativo mayor y no la tonalidad sobre la que se desarrolla la mayor parte de la obra, para que quede más claro que cada acorde construido sobre los distintos grados de las escalas tiene particularidades que no se repiten a pensar de

tratarse de escalas tan cercanas, y que esto tiene un papel fundamental a la hora de hacer un análisis, pues estas características son como la huella digital de cada acorde, siendo por esta vía fácilmente identificable su origen, color y función; es decir, de acuerdo a la escala y al grado sobre el que se construye, un acorde contiene elementos específicos de calidad, extensiones posibles (notas de adorno en caso de ser un acorde arpegiado o descrito a través de una melodía), color modal, función armónica y región tonal que delatan su origen y el por qué de su uso en la obra. De tal suerte que, por ejemplo, el acorde E7b9b13 (ejecutado de manera armónica, arpegiado o descrito por una melodía), sólo puede provenir de una escala armónica de Am.

Escala Am armónica					
Grado	Acorde	Extensiones	Color Modal	Función Armónica	Región tonal
I	Am-maj7	9 /11 /b13	Menor armónico	Tónica	Tónica
II	Bm7b5	b9 /11 /13	Locrio #13	Supertónica	Subdominante
III	Caug7	9 /11 /13	Jonio #5	Mediante	Tónica
IV	Dm7	9 /#11 /13	Dorio #11	Subdominante	Subdominante
V	E7	b9 /11 /b13	Mixolidio b9 - b13	Dominante	Dominante
VI	Fmaj7	#9 /#11 /13	Lidio #9	Superdominante	Subdominante
VII	G#°	b9 /b11 /b13	Disminuido	Sensible	Dominante

Escala C mayor					
Grado	Acorde	Extensiones	Modo	Función Armónica	Región tonal
I	Cmaj7	9 /11 /13	Jonio	Tónica	Tónica
II	Dm7	9 /11 /13	Dorio	Supertónica	Subdominante
III	Em7	b9 /11 /b13	Frigio	Mediante	Tónica
IV	Fmaj7	9 /#11 /13	Lidio	Subdominante	Subdominante
V	G7	9 /11 /13	Mixolidio	Dominante	Dominante
VI	Am7	9 /11 /b13	Eolio	Superdominante	Tónica o Subdominante
VII	Bm7b5	b9 /11 /b13	Locrio	Sensible	Dominante

En esta obra se utilizan sólo escalas mayores, menores y armónicas, por lo que no será necesario dar más preámbulos para comenzar el análisis:

Am Am I Octavas del arpeggio de Am G#m7b5 (VII) 8vas arpegiando el acorde anterior. (E7b9 generador omitido) F (VI)

Andante Sostinuato

F (VI) C7 (V/VI) F Melodía asciende cromática sobre F

E (V) Arpeggio E7b9 Am (I) B7b9-11 (V/V) E (V) Arpeggio E7b9,11

Am (I) E 3ras B7

E 6tas B7b9 E (V)

La exposición “*Allegro Maestoso*”, comienza con una serie de dominantes que van resolviendo a su tónica hasta llegar primero a D y proseguir con un breve pasaje en que aparece el K64 y dominante que resuelve a A. Como antes se ha hablado, Giuliani fue un virtuoso de la guitarra, y en esta obra se puede apreciar un recurso que posteriormente ha sido muy utilizado para escribir música en guitarra: la escritura musical basada en la técnica y en las digitaciones idiomáticas para la guitarra, más que en el uso estricto de la armonía tonal. Esto se nota principalmente en el uso inicial de digitaciones de dominante que se transportan por el diapasón sin atender a un uso estricto de las reglas de armonía. En esta sección se pueden observar acordes de dominante bemol 9 y acordes de séptima en digitación drop2 y drop3, usados con sus cuatro voces, o con sólo algunas de ellas.<sup>17</sup> Las

<sup>17</sup> Las digitaciones Drop 2 y Drop 3 son maneras de ordenar las voces dentro de un acorde de 4 sonidos para crear disposiciones específicas bajo una lógica determinada: Drop2 significa descender una octava la segunda nota más aguda de un acorde en disposición cerrada, por ejemplo C-E-G-B, quedaría G-C-E-B. Drop3 es la misma lógica, pero en ese caso es la tercera voz más aguda la que descende.

digitaciones drop2 y drop3 son muy comunes en todos los géneros donde participa la guitarra, como el jazz. Otros recursos que pueden advertirse son las 6tas y las octavas, también características del instrumento (aunque por supuesto no exclusivas). Hacia el final de este pasaje, aparece un C doble sostenido que puede interpretarse como una 9na aumentada, muy común en el blues para hacer la ambigüedad de mayor/menor, aunque este recurso fue ampliamente usado en Europa mucho antes de la aparición del blues. Finalmente, cuando se dirige a la dominante para cambiar de sección, hace uso de un recurso que en la actualidad se conoce como escala Bebop dominante, que es una escala mixolidia con séptima mayor y menor:

The image shows a complex musical score for guitar, consisting of several staves of music. The tempo is marked "Allegro maestoso". The score includes various chord annotations in red, such as C#7b9, F#I, B7b9, E, A7, D, Bm7, D, Bm7, A, D, A, D, A, E7(V), A(V), E, A, Bm(II), Fm7(VI), Arp. Bm7, K 6/4, E, A, mf., 6tas, A, A, F, p, F, E7, A, Arp. E7, A, C#7(V/VI), F#m(VI), B7(V/V), E(V=I), C(VI arm.), Pasaje de 8vas y arpeggio sobre C, F7(V/V), and mf. The score also includes dynamic markings like "mf." and "f.", and performance instructions like "Repite pasaje". The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

*B (V)* *6ta* *B7* *E (I)* *B (V)*  
*Baug7* *B7* *Bdis* *Bmaj7 Drop2* *#9 común en blues (mayor-menor)*  
*#11* *B7 Escala Bebop Dominante* *E (I)* *#11*

Desde aquí y hasta el final de la sección se mantiene en la dominante, aunque ocasionalmente pasa de E hacia A. Hace un uso frecuente de apoyaturas cromáticas. Finalmente hay un pasaje muy guitarrístico de terceras en que describe los grados de la tonalidad. La sección concluye con el acorde de dominante, ascendiendo por el diapasón en distintas disposiciones:

*E* *maj7* *E* *Escala*  
*B7 (V)* *B* *#11* *B7*  
*B13* *Escala Mixolidia* *E* *3ras* *A (IV)* *E (I)* *A (IV)*  
*3ras sobre nota pedal (IV) (VI) (I) (IV)* *E* *E (I)* *F#m7* *E (I)* *A* *C#m* *Emaj7* *A* *E (I)* *Repite*  
*E* *E Ascende por terceras sobre la escala* *E canta el bajo* *#11*

Repite.....

E

C

E (I) F#m (II) B7 (V) E (I) F#m (II) B (V) E (I) B7 (V)

mf.

A partir del compás 87 aparece claramente el desarrollo haciendo un cambio a la tonalidad de C. En la primera parte de esta sección aparece una melodía simple de negras y corcheas acompañada por la técnica conocida como bajo Alberti.

Posteriormente, en el compás 105 aparece una melodía venida de arpeggiar acordes con el bajo mientras en el agudo suena el acorde en tresillos de semicorcheas. Estos pasajes alternan con escalas tocadas con octavas donde aparecen apoyaturas cromáticas, muy comunes en el contexto de la armonía moderna.

Al final de esa sección hay un breve pasaje con notas cromáticas que conduce hacia la re-exposición:

C

c (I)

Dm7 (II)

C7 (V/IV) F (IV)  
 Fm#11 (IV arm.) C (I) G7 C G C G  
 C (I=V melódico) Dm7b5 (VI mel.)  
 Bb7 (IV mel.)  
 Dm (VI) Int. modal A (V/VI) Dm (VI=I)  
 Dm Eolio A (V)  
 sf. mf. sf. sf.  
 Dm (I=II)  
 sf. sf.  
 G7 Mixolidio (V)  
 sf. mf. v. s.  
 C (I=III) E7 (V)  
 Am (I) Bm7b5 (II) B7 (V/V) E (V)  
 sf.

E Menor Armónico

E

F E (V/V) (B7b9) E (V)

En el compás 124 comienza la re-exposición. Desde aquí hasta el compás 145 la obra se repite literalmente como se tocó en los compases 16 al 28. Sin embargo, a partir de este punto, en lugar de hacer una modulación al quinto grado, se mantiene en la tonalidad original. En general, hace un uso similar de recursos a la exposición con muy pocas excepciones.

La obra finaliza con una coda. Esta comienza con una nota octavada que un compás después se convierte en un bajo Alberti en Fa, mientras aparece una melodía en el agudo que asciende de manera cromática desde Do hasta Re sostenido con figuras de negra con puntillo – corchea. Esto da paso a un arpeggio de A comenzando en segunda inversión y abarcando tres octavas. Aparecen arpeggios que describen la relación tónica dominante. Esto se intercala con pasajes donde canta el bajo sobre un *ostinato* en el agudo.

La obra finaliza con progresiones dominante – tónica, conducidas por escalas cromáticas:

F Octavas

F

F Aug Dm F7

This page of musical notation is for guitar and includes the following elements:

- Staff 1:** Melodic line with chords A (I), E7 (V), and A (I).
- Staff 2:** Melodic line with chords A, E, A (I), F#m (VI), Bm (II), E (V), A (I), and E7 (V).
- Staff 3:** Bass line with chords A and E7. Dynamic markings include *f* and *mf*.
- Staff 4:** Bass line with chords A, F#m, and F#m. Dynamic marking includes *f*.
- Staff 5:** Bass line with chords Bm7, K6/4, and E7.
- Staff 6:** Bass line with chords Bm, K6/4, and E7. Includes the instruction "Repite.....".
- Staff 7:** Melodic line with a chromatic ascent, labeled "Ascenso cromático.....". Chords E7, A, and A are indicated.
- Staff 8:** Bass line with chords E7, A, E7, A, E7, A, and A. Dynamic marking includes *f*.
- Staff 9:** Bass line with chords A, E, A, A, E, A, E7, A, and A. Dynamic marking includes *sf*.

Esta es una obra muy idiomática para la guitarra. Tiene pasajes virtuosos pero en general su ejecución resulta cómoda, ya que fue escrita por un guitarrista. Como se puede observar, Giuliani tuvo conocimientos amplios de los recursos específicos del instrumento. No hay pasajes que por cuestiones de la organología de la guitarra resulten de difícil ejecución.

Para esta obra aconsejo usar la técnica de tirado para la pieza en general, pues permite un sonido claro y una interpretación fluida. Contar previamente con un conocimiento profundo sobre escalas y digitaciones de acordes “CAGED”, Drop2 y Drop3 permite que leer la obra resulte bastante natural.

Aconsejo poner especial atención en la diversificación de timbres, ya que en este periodo se comenzó a desarrollar el potencial tímbrico de la guitarra, el cual, al igual que la dinámica, están íntimamente ligadas a la estructura general de la obra.

## **2. SONATA CLÁSICA**

Manuel M. Ponce (1882 - 1948)

## 2.1 Marco histórico.

### Nacionalismo mexicano.

El nacionalismo mexicano fue un movimiento social, político e ideológico cuyo inicio data de finales del siglo XIX. Si bien tiene sus primeros resplandores en el patriotismo criollo surgido en el virreinato de la Nueva España, antecedente histórico de la guerra de independencia mexicana, es hasta la época del porfiriato que, con los avances de la arqueología, se pone en relieve la expresión artística de la época prehispánica, y se da una nueva valoración de las culturas originarias, siendo ésta la base del nacionalismo mexicano. Pintores, escultores, escritores y fotógrafos retratan las imágenes de este renovado interés por el pasado mexicano, convirtiéndose posteriormente todo este material histórico, arqueológico y artístico, en pieza clave de la educación mexicana.

Con la revolución mexicana, surgen ideólogos que buscaron infundir valores de amor a la patria e ideales de progreso y prosperidad en la niñez mexicana. México comienza a definirse como una nación mestiza, o como dijera José Vasconcelos: “el crisol de todas las razas, tanto cultural como étnicamente”.<sup>18</sup> Así, la exaltación del mestizaje apareció como parte fundamental del imaginario ideológico mexicano, de pertenencia a una nación, tanto en el ámbito rural, como en el urbano.

Durante esta etapa, la pintura mexicana alcanzó renombre internacional de la mano de figuras como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Joaquín Clausell, Frida Khalo y Diego Rivera, quienes marcaron la identidad del México moderno en un entorno de fuertes críticas sociales y económicas. Estos pintores alcanzaron rápidamente prestigio debido entre otros factores a su ideal estético plasmado a través del color, la textura y los diseños en sus lienzos y murales.<sup>19</sup>

En la arquitectura, la dictadura de Porfirio Díaz trajo una marcada tendencia afrancesada y elitista, cuyos ejemplos más representativos en la capital del país son: el Centro Mercantil

---

<sup>18</sup> Zoraida, Josefina (2009) *Historia de México*.

<sup>19</sup> Moreno, Yolanda (1989) *Rostros del nacionalismo mexicano*.

(hoy Hotel de la Ciudad de México), el Palacio de Bellas Artes y el Edificio de Correos. Tras la caída de la dictadura, comienza en México una nueva orientación en los distintos ámbitos de la vida nacional. Se hizo necesaria una revaloración de la cultura que, además de poner las bases de las nuevas tendencias políticas e ideológicas, permitiera iniciar el camino de la paz y la reconstrucción social e institucional de México bajo una perspectiva nacional que incluyera a las clases sociales hasta entonces marginadas por el gobierno de Porfirio Díaz. Una de las figuras más representativas en este proceso fue José Vasconcelos, abogado, político, escritor y educador nacido en Oaxaca, quién propuso la libertad de cátedra, la libertad de pensamiento y la reafirmación de los valores estéticos, éticos y culturales sobre los que América Latina emergió como sociedad y estado, criticando además los excesos en el ámbito educativo y cultural impuestos por Justo Sierra, ministro de educación durante el porfiriato, en que se mostraba un cierto desdén por lo nacional mexicano y una marcada inclinación por lo europeo, especialmente lo francés. Es así que se sientan las bases intelectuales para la recuperación de lo nacional mexicano y lo latinoamericano como parte integral de una identidad para el progreso, viable para el futuro y que no dependiera de lo extranjero para su avance.<sup>20</sup>

Para hablar del ámbito musical en el nacionalismo mexicano, es necesario evocar los tres siglos de dominación española y las consecuentes circunstancias bajo las que vivió el pueblo de México en aquella etapa, acotando además que España no se encontraba entre la vanguardia musical. Y se debe decir también que tras la guerra de independencia, vinieron otros muchos conflictos en México que dejaron apenas unos pocos años de paz, inhabilitando la capacidad de igualar, o cuando menos estar al tanto de los adelantos en el terreno de la música occidental. Es así que México llegó al siglo XX viviendo aún la etapa romántica de la música, estilo que inaugurara Beethoven casi 100 años atrás.<sup>21</sup>

En la época del porfiriato, la música que se ejecutaba en teatros y salas de concierto, era de origen europeo. La música extranjera asfixiaba a la música nacional, y las melodías vernáculas eran desterradas de los lugares de reunión pública. “La música folklórica mexicana huele a pulque”<sup>22</sup> decía despectivamente Gustavo E. Campa, reconocido maestro

---

<sup>20</sup> Vasconcelos, José (1978) *Breve historia de México*.

<sup>21</sup> Cervantes, Emilio; Díaz, Dolly (2003) *Ponce genio de México: vida y época*.

<sup>22</sup> Cervantes, Emilio; Díaz, Dolly Op. Cit.

y compositor de moda. Ésta sensación antinacionalista era impulsada por los autores mexicanos, quienes en su afán por ser interpretados, se amoldaban a la moda vigente entre la sociedad porfirista. En los salones de baile sucedía algo similar, la música popular preferida eran los vales vieneses, las mazurkas polacas, las polkas, pasodobles y seguidillas españolas y otras danzas de origen extranjero. Los compositores más interpretados eran Juventino Rosas, Ricardo Castro y Felipe Villanueva.

Mientras que en México en 1900 se estrenaba la ópera “Atzimba” de Ricardo Castro, quien era debido a sus aptitudes el compositor predilecto del régimen porfirista, la música folklórica permanecía exclusivamente entre las clases sociales bajas de la ciudad y del campo, en donde por falta de vías de comunicación, las comunidades rurales permanecían aisladas, manteniendo así su sentido natural de la música.

Fue en éste entorno en el que Manuel M. Ponce comenzó a desarrollar su trabajo, ante la perspectiva de una sociedad mexicana destrozada y significativamente desigual. John Kenneth Turner ofreció en su libro llamado “México Bárbaro”, un panorama claro de lo que la población mexicana tuvo que pasar bajo la dictadura del general Porfirio Díaz. Turner nos dice por ejemplo:

*“La esclavitud y el peonaje en México, la pobreza, la ignorancia y la postración general de pueblo se deben, en mi humilde opinión, a la organización financiera y política que en la actualidad rige en ese país; en una palabra, a lo que llamaré el “sistema” del general Díaz.”*

En otros párrafos dice:

*“La hora de levantarse en las fincas es generalmente las 4 de la mañana; a veces más temprano. Excepto en tres o cuatro de ellas, en las otras treinta los esclavos trabajan todos los días del año. Hasta que mueren.*

*Todos mueren muy pronto. Los azotan y eso ayuda. Les hacen pasar hambre y eso ayuda también. Mueren en el lapso de un mes a un año y la mayor mortalidad ocurre entre el sexto y el octavo mes. Igual que los algodoneros de los estados norteamericanos del sur antes de la guerra de Secesión, los tabaqueros de Valle*

*Nacional parecen tener su negocio calculado hasta el último centavo. Una máxima bien establecida de nuestros algodoneros era que se podía obtener la mayor utilidad del cuerpo de un negro haciéndole trabajar hasta morir durante siete años, y comprar otro después. El esclavista de Valle Nacional ha descubierto que es más barato comprar un esclavo en \$45, hacerlo morir de fatiga y de hambre en siete meses y gastar otros \$45 en uno nuevo, que dar al primer esclavo mejor alimentación, no hacerle trabajar tanto y prolongar así su vida y sus horas de trabajo por un periodo más largo.”*

Finalmente cito algunos párrafos más para comprender el alcance de dichas prácticas:

*“Una esclavitud similar a la de Valle Nacional puede encontrarse en casi todos los estados del país. Por lo menos en 10 de los 32 estados y territorios de México, la mayoría abrumadora de trabajadores son esclavos.*

*Aunque las condiciones secundarias varíen de lugar a lugar, el sistema general es en todas partes el mismo: el servicio contra la voluntad del trabajador, ausencia de jornales, escasa alimentación y azotes. En éste cúmulo de cosas se hayan afectados no sólo los nativos de los diversos estados esclavistas, sino otros –cien mil cada año, para citar números redondos- que, engañados con falsas promesas por los enganchadores, o capturados por estos, o embarcados por las autoridades políticas en contubernio con tales agentes, dejan sus hogares en diversos sitios del país para tomar el camino de la muerte hacia la “tierra caliente”.*

*La esclavitud por deudas y por “contrato” es el sistema que prevalece en todo el sur de México. Probablemente 750 mil personas pueden clasificar con exactitud como “propiedad mueble” de los hacendados. En los distritos rurales del resto de México existe el sistema del peonaje que se distingue de la esclavitud principalmente en grado, y es similar en muchos aspectos al régimen de servidumbre en la Europa de la edad media. Según ese sistema, el trabajador está obligado a prestar servicios al hacendado, aceptar lo que quieran pagarle y aún recibir los golpes que este*

*quiera darle. La deuda real o imaginaria es el nexo que ata al peón con su amo. Las deudas son transmitidas de padres a hijos a través de generaciones... ”<sup>23</sup>*

Todo lo anterior es sólo un ejemplo, pues casi igual de cruel fue la pobreza en las pequeñas urbes del México de principios del siglo XX, un México de gran desigualdad, marcada por los enormes privilegios de familiares y amigos del general Porfirio Díaz, quienes en ocasiones, tras una temporada como hacendados, vendían todo y se iban a la ciudad a despilfarrar las enormes ganancias obtenidas a costa de la sangre y el sufrimiento del pueblo mexicano.

Así, Manuel M. Ponce realizó una de sus mayores contribuciones al quehacer artístico y cultural del país en medio de tan descorazonador panorama, retomando melodías folclóricas, y dando inicio al movimiento del nacionalismo mexicano en la música.

Si bien la música había tenido movimientos nacionalistas en Europa durante el siglo XIX, intentando expresar en su música los sentimientos de su país, realizando estudios sobre la música popular de su tierra natal y utilizando elementos de la música popular y ritmos bailables, esto no había tenido precedentes en México.

---

<sup>23</sup> Kenneth, John (2016) *México bárbaro*.

## 2.2 Aspectos biográficos.

### Manuel M. Ponce.

Manuel M. Ponce nació en Fresnillo, Zacatecas el 8 de diciembre de 1882, aunque desde su infancia se trasladó a Aguascalientes y murió en la Ciudad de México el 24 de abril de 1948.

Antes de su primer viaje a Europa, recibió clases de piano con su hermana Josefina y de teoría con Cipriano Ávila en Aguascalientes. Para 1900 fue a la Ciudad de México donde estudió piano con Vicente Mañas (pianista del conservatorio de Madrid) y armonía con el maestro italiano Eduardo Gabrielli (quien más tarde le daría una carta de recomendación dirigida a Enrico Bossi).<sup>24</sup>

En 1901 ingresó al conservatorio nacional de música, permaneciendo ahí hasta 1903. En 1904 con la carta de recomendación para Enrico Bossi, fue a estudiar a la escuela de música de Bolonia, en Italia, donde recibió clases de composición, instrumentación y contrapunto con César Dall'Olio y Luigi Torchi.

Posteriormente se fue a Alemania en donde ingresó al conservatorio Stern de Berlín, en donde estudió entre 1906 y 1908, en la cátedra de Martin Krause. Hay que tomar en consideración que, tanto Luigi Torchi como Martin Krause, pertenecieron a la escuela de Liszt.<sup>25</sup>

Manuel M. Ponce fue quien inicia la investigación folklórica y funda el nacionalismo en el campo de la música mexicana. Las primeras dos obras fundamentales que compuso con esta tendencia son el Trio romántico con piano (entre 1905 y 1912) y el Concierto para piano y orquesta en 1910. Ponce no fue el primer músico mexicano que escribe este tipo de obras, pero sí el primero en introducir temas mexicanos en dichas estructuras musicales.

---

<sup>24</sup> Miranda, Ricardo (1998) *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, México: CONACULTA.

<sup>25</sup> Ibidem.

En 1915 viaja a Cuba, donde permanecerá hasta 1917. Emprende un viaje junto con el poeta Luis G. Urbina y el violinista Pedro Valdés Fraga, ofreciendo conciertos y veladas musicales en la Habana.<sup>26</sup>

Entre 1925 y 1932, estudia en París bajo la tutela de Paul Dukas, uno de los pedagogos de mayor influencia entre los compositores modernos. Practicó aquí la politonalidad y se familiarizó con los recursos instrumentales del impresionismo francés.

Durante su estancia en París, Ponce entabló amistad con Andrés Segovia, la cual tuvo un notable influjo en la carrera de Ponce como compositor, produciendo a través de esta amistad, obras de gran importancia para la guitarra, entre las que destaca su concierto para guitarra y orquesta llamado “concierto del sur”, estrenado en 1941 y dedicado precisamente a su amigo Andrés Segovia. De hecho, la música para guitarra es una parte esencial en el repertorio de Ponce.

Manuel Ponce fue un compositor controvertido debido a que creó obra musical basada en temas del folklore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo en su primera etapa, y con el impresionismo en otra. Ponce junto con José Rolón, representan la influencia más importante del impresionismo musical en México.<sup>27</sup>

Consideró un deber de todo compositor mexicano ennoblecer la música de su patria, dándole forma artística, revistiéndola con el ropaje de la polifonía y conservando las músicas populares que son expresión del alma nacional. Ponce buscó rescatar y dignificar la música mestiza, en lugar de realzar las características folklóricas indigenistas de la música popular mexicana, cualidades a las que las siguientes generaciones de nacionalistas se opondrían. La razón para que esto fuera así, es que Ponce desarrolló gran parte de su propuesta nacionalista en los años previos a la Revolución Mexicana, es decir, previo a los violentos cambios ideológicos y los movimientos vanguardistas en México. El medio musical de Ponce, estaba entre las sociedades de la música de salón y la élite artística de los últimos años del porfiriato.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Carlos Gómez, Victor M. (2010) *Manuel M. Ponce: El nacionalismo Romántico*.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Ritter, Rodolfo (2014) *Manuel M. Ponce: Conciencia musical de México*.

De cualquier forma, es el primer compositor mexicano en fijar su atención en los elementos propios de su nación para crear una escuela mexicana de composición.

Además de su obra instrumental, Ponce recopiló y armonizó más de 200 canciones mexicanas, y escribió otras sin recurrir al cancionero popular, en un estilo pianístico más elaborado que los tradicionales jarabes y popurrís, evocando los cantos que hablan de amor, vino y tristeza, y que son populares en todo el país, pues retrataban la vida del pueblo mexicano.

Fue director del Conservatorio Nacional, de la Escuela Universitaria de Música y de la Orquesta Sinfónica de México, ofreciendo cátedras de piano, historia, estética, pedagogía, análisis y folklore musical. Guió a toda una generación de músicos mexicanos, entre quienes destaca Carlos Chávez, alumno que vendría a consolidar el movimiento nacionalista.<sup>29</sup>

Dirigió la revista “Cultura musical” y “Revista musical” en México y la “Gaceta musical” en París. Recibió múltiples condecoraciones, diplomas y homenajes de sociedades artísticas tanto mexicanas como extranjeras. Fue el primer compositor mexicano cuya música tuvo proyección internacional, y su nombre fue ampliamente reconocido en el extranjero. Fue el primero al que se le entregó el Premio Nacional de las Artes y Ciencia en 1947. Murió un año después y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los hombres ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México.

---

<sup>29</sup> Ritter, Rodolfo, Op. Cit.

## 2.3 Análisis musical.

### Sonata clásica.

Como antes ya se mencionó, la forma sonata es una forma musical empleada y unificada durante el periodo clásico. Si bien en cada periodo de la historia de la música occidental, la forma ha sufrido variaciones que no se adhieren por completo al estándar establecido en el siglo XVIII, en general existe una organización temática y armónica de los materiales musicales presentados en una primera exposición, elaborados y contrastados en un posterior desarrollo y finalmente resueltos en una re-exposición. Esta forma puede llevar o no, una introducción y una coda.

La sonata clásica de Manuel M. Ponce fue escrita como un homenaje a Fernando Sor. En la realización de la misma, su amigo el guitarrista Andrés Segovia tuvo una gran influencia, como en gran parte de sus obras para guitarra. En la correspondencia entre Segovia y Ponce podemos encontrar claras referencias a esto. Por ejemplo en una carta de 1927, Segovia le escribe a Ponce:

*“¿Cómo va la Sonata? Trabaja en ello!!! Ya he lanzado la voz a los cuatro vientos.”*

Y en otra de diciembre del mismo año le dice:

*“No dejes de mandarme la Sonata si la acabas antes del 26, porque en un día puedo leerla y llevarla luego a Paris con los pequeños cambios que hubiese que hacer. Si el andante está listo, mándalo. Si no procura terminar la obra completa para el 26, a fin de que si el mar no está muy furioso, pueda yo trabajarla en el barco.*

*Se me olvidó decirte que tal vez no esté de más un minueto, antes del rondó final. Fíjate que la sonata que tienes tú ahí tiene cuatro tiempos. Y otra que ha escrito en do mayor, y que tú no conoces –tal vez me la has oído una vez o dos- cuatro tiempos también. Tu sonata de Sor debe seguir el mismo ejemplo...*

*Sin embargo no quiero extremar mi exigencia pidiéndote que tengas preparado el minueto para el 26, a menos que aproveches un soplo de inspiración que tome la forma de minueto invariable e irremplazablemente..! ¡Orfeo nos proteja!*

*Estoy deseando tocarla y verla impresa...! No temas a Mooser ni a los de su casta. Si él te maldice, el mismo Sor te bendice, y el espíritu de la guitarra te sonrío, agradecida.”*

Ya en enero de 1928, Segovia le escribe una carta en la que se contempla hasta qué punto fue decisiva la amistad entre ambos artistas para el rendimiento y el diseño final de las obras de Ponce para guitarra:

*“Mi querido Manuel: Añado éstas líneas a mi carta. Te suplico que tengas preparado el Rondó para mi llegada. Salgo de aquí el 16 en el Deutschland. (El 16 de febrero, naturalmente). Si tienes borrador del primer tiempo de la Sonata, has un mero puente para ir al segundo tema. Escribe también un gracioso diseño sobre la reentrée al tema principal, después del desarrollo, y has más extenso este, sin tocar para nada a lo que ya está escrito, que me gusta mucho. Tal vez otra coda. No quiero que haya desnivel entre el primer tiempo de la Sonata y el último, quiero que ambos sean igualmente importantes. Además, ya que tengo la fortuna de que un Sor actual de más talento que su predecesor escriba una sonata para la guitarra, quiero que esa sonata no desmerezca a otra de Haydn para piano. Te ruego, pues, encarecidamente, que hagas lo que te digo.”*

En marzo, Segovia le escribe:

*“El Rondó está en dedos. Resulta gracioso, picaresco y extraordinariamente guitarrístico. Creí que me mandarías aquí el primer tiempo, ya corregido. Te suplico que no tardes en mandármelo, pues ahora que todo está estudiado quisiera tocarlo en Italia.”*

En junio del mismo año, Andrés Segovia le reprocha:

*“Mi querido Manuel: me marcho verdaderamente sorprendido de que no me hayas mandado nada; ni los estudios, ni la corrección de la Sonata, ni las revistas, ni siquiera unas cuantas líneas.”*

Sin embargo en septiembre le escribe a Ponce en los siguientes términos:

*“Estoy entusiasmado con la Sonata. La trabajo noche y día... Es lo único que trabajo... Hoy le he escrito a Schott, que se pondrá en seguida al habla contigo para las condiciones. Si tienes apuro de dinero pídemelo, pero no malbarates la Sonata. Firma pues un contrato pidiendo el 10 por ciento de la venta, y que te comuniquen el número de ejemplares que se van a tirar, vendidos los cuales, puedes cambiar la forma del compromiso. Lo mismo los estudios. Pero no digas, por nada, que yo te aconsejo.”<sup>30</sup>*

A partir de este punto entraré en materia del análisis musical. Esta obra es un homenaje a Fernando Sor, uno de los guitarristas del periodo clásico más célebres. La estructura general de la obra, como puede leerse en la correspondencia entre Ponce y Segovia, fue pensada para parecerse a una obra del periodo clásico. Incluso el primer movimiento fue escrito claramente con la forma sonata. Sin embargo en toda la obra, Ponce utiliza una serie de recursos que son más propios de la armonía moderna. Múltiples intercambios modales aparecen a lo largo de los cuatro movimientos, es decir, Ponce usa acordes sustitutos de distintas escalas modales para hacer una armonía más colorida, mucho más cercana al estilo de Debussy o Ravel, que al estilo armónico de Sor o Giuliani. Por esta razón, además de re-exponer las tablas armónicas del modo mayor y menor armónico, agregaré la correspondiente al menor melódico, pues de esta forma, funcionarán como referente próximo para aquel que leyendo este trabajo, pueda sentirse extraviado al desconocer las características y origen de dichos intercambios armónicos:

Escala Am armónica					
Grado	Acorde	Extensiones	Color Modal	Función Armónica	Región tonal
I	Am-maj7	9 /11 /b13	Menor armónico	Tónica	Tónica
II	Bm7b5	b9 /11 /13	Locrio #13	Supertónica	Subdominante

<sup>30</sup> Alcázar, Miguel (1989) *The Segovia – Ponce Letters*.

III	Caug7	9 /11 /13	Jonio #5	Mediante	Tónica
IV	Dm7	9 /#11 /13	Dorio #11	Subdominante	Subdominante
V	E7	b9 /11 /b13	Mixolidio b9 - b13	Dominante	Dominante
VI	Fmaj7	#9 /#11 /13	Lidio #9	Superdominante	Subdominante
VII	G#°	b9 /b11 /b13	Disminuido	Sensible	Dominante

Escala C mayor					
Grado	Acorde	Extensiones	Modo	Función Armónica	Región tonal
I	Cmaj7	9 /11 /13	Jonio	Tónica	Tónica
II	Dm7	9 /11 /13	Dorio	Supertónica	Subdominante
III	Em7	b9 /11 /b13	Frigio	Mediante	Tónica
IV	Fmaj7	9 /#11 /13	Lidio	Subdominante	Subdominante
V	G7	9 /11 /13	Mixolidio	Dominante	Dominante
VI	Am7	9 /11 /b13	Eolio	Superdominante	Tónica o Subdominante
VII	Bm7b5	b9 /11 /b13	Locrio	Sensible	Dominante

Escala Am melódica					
Grado/Acorde	Extensiones	Modo	Función Armónica	Región tonal	
I	Am/maj7	9 /11 /13	Menor Melodica	Tónica	Tónica
II	Bm7	b9 /11 /13	Dorio b9	Supertónica	Subdominante
III	C+/maj7	9 /#11 /13	Lidio Aumentado	Mediante	Tónica/Dominante
IV	D7	9 /#11 /13	Lidio Dominante	Subdominante	Subdom/Dominante
V	E7	9 /11 /b13	Mixolidio b13	Dominante	Dominante
VI	Fm7b5	9 /11 /b13	Locrio maj9	Superdominante	Subdom/Dominante
VII	G/Alt	b9 /#9 /b13	Alterado	Sensible	Dominante

Para hacer el siguiente análisis comprensible, me apoyaré tanto del cifrado anterior como de números romanos. Así podrá seguirse el análisis de forma más práctica y clara:

## Estructura general del primer movimiento.

Compases	1 a 56	57 a 101	102 a 159
Estructura	A Exposición a b	B Desarrollo	A' Reexposición a b'
Tonalidad	Am - C	Ab	Am - A

M. ПОНСЕ  
MANUEL M. PONSE

**Am** **I**

**Allegro** **G#° (VII am.)** **Am** **E (V am.)** **E**

En esta primera sección, Ponce expone el primer tema. Armónicamente usa casi exclusivamente lo esencial para dejar establecida la tonalidad. Primero y quinto grados. Hay pasajes breves en que inflexiona hacia el quinto grado por medio del V/V o el VII/V, pero pronto regresa al centro tonal original. Se puede notar también el uso constante de notas pedal en el bajo y el uso de figuras de negra seguida de dos corcheas, dando así el material que posteriormente desarrollará.

En el último compás de la página anterior comienza el puente modulador hacia el tema B de la exposición, puente que se extiende por poco más de 8 compases y que concluye con la llegada al dominante de la nueva tonalidad:

En este puente se observa el uso constante de la cadencia II - V - I y un intercambio modal, pues aparece un D7b9, dominante proveniente del modo menor que resuelve en G mayor.

Esta parte también es bastante fácil de comprender. Ponce usa nuevamente quito primero para casi toda la sección en la nueva tonalidad, aunque aparece una breve modulación a menor. Para anunciar esta breve modulación utiliza el dominante de la escala menor melódica y posteriormente el de la menor armónica.

Al final de la sección, en la casilla uno, aparece el dominante de la tonalidad inicial. Esto para comenzar la repetición de la exposición.

Tras la repetición, llega a la casilla 2 donde comienza el desarrollo:

En ésta primera parte del desarrollo, y en general en la parte que sigue se puede observar un abundante uso de la escala menor melódica con sus respectivos modos, tanto en pasajes melódicos como en acordes. Se advierte además un uso constante del recurso conocido como intercambio modal. Es decir, en este desarrollo, Ponce intercambia acordes de distintas tonalidades. Por ejemplo, en el séptimo compás de este desarrollo, aparece un Cm seguido de un G7#11. Aparentemente ese G7 podría tomarse como un V grado de Cm, sin embargo, el #11 nos deja saber de inmediato que es un acorde con color modal de Lidio dominante, es decir, construido sobre un IV grado de la escala melódica. Por lo tanto G7#11 no es V grado de Cm sino IV grado melódico de Dm. Así puede verse pues de inmediato aparece un A7 seguido de un ascenso por la escala melódica en Dm.

Otro caso que vale la pena mencionar, es el del último sistema de la sección anterior, donde aparece un C7#11 – Esus2 – F#7b9/13 – Bb13. Es un caso de especial interés, pues Ponce usa un recurso conocido como sustitución por tritono. C7#11 y F#7b9/13 comparten el mismo tritono (E-Bb – A#-E) por lo que ambos acordes resuelven en el siguiente acorde que es B. Sin embargo, este B nuevamente es tomado de otra tonalidad, pues por sus

características interválicas dadas por la escala inmediata, se puede saber que se trata de un B con color modal de mixolidio b13, es decir, es un V grado melódico de Em. También cabe mencionar el uso, aunque breve, de una escala disminuida (Semitono-Tono) de la cual se deriva el F#7b9/13.

En ésta parte del desarrollo se aprecia un uso constante de acordes dominantes, tanto provenientes de la escala mayor, como de la escala menor armónica y melódica que dirigen la armonía hacia distintos campos armónicos, en los que Ponce no permanece mucho tiempo. Igual que en la parte anterior del desarrollo, se advierten intercambios modales. Uno en el que me gustaría poner énfasis es en el que aparece en el último sistema de esta sección. Aquí aparece un Fmaj7#11 – B7#11/E# - E. El Fmaj7#11 es un VI grado de Am, el siguiente acorde, B7#11/E# es usado como V/V, sin embargo, su color es de Lidio dominante, por lo que podemos prontamente saber que ese acorde es en realidad un IV grado de la escala menor melódica de F. Ponce sustituye un dominante por un acorde de otra tonalidad que, a pesar de tener un distinto color modal, es un dominante con la misma raíz, por lo que resuelve sin problemas al E7.

A lo largo del desarrollo podemos encontrar materiales de la exposición, como las figuras de negra seguidas de dos corcheas o las secciones de acordes arpegiados con notas blancas en la melodía y el bajo, y corcheas al centro del acorde.

En el último sistema se puede notar que Ponce prepara la re-exposición del tema a través de una serie de cadencias a la tónica y la dominante sobre una nota pedal:

A partir de este punto comienza la re-exposición. Se repite la primera parte hasta el final del puente que esta vez, en vez de ir al relativo mayor, modula al homónimo mayor. El plan armónico es muy similar y así como en el final de la primera sección, los tresillos son la figura que predomina y caracteriza el final de este movimiento:

El segundo movimiento tiene una forma de lied ternario, común en las sonatas clásicas:

Estructura general del segundo movimiento.

Compases	1 a 16	17 a 39	40 a 57
	Tema	Tema	Re-exposición
Estructura	A	B	A'
Tonalidad	C	Dm - Ab - Eb	C

**C** **II**

**Andante**

En esta primera parte del andante se expone el tema inicial, caracterizado por un bajo que canta una melodía con figuras de corchea con puntillo – semicorchea a la vez que las voces agudas describen la armonía. Unos compases después aparece la melodía en la voz aguda y la armonía en la sección grave. Armónicamente permanece en la tonalidad de C haciendo uso de un dominante secundario al VI grado (Am) que se convierte en segundo en la cadencia hacia la tonalidad de G. Una vez en G, Ponce hace un par de intercambios modales usando VII y IV grados del modo menor armónico. Al finalizar, Ponce se dirige hacia la segunda parte de este movimiento:

En esta parte, Ponce conduce la obra por Dm y hace una progresión por Cm, usando este acorde como pivote para modular a Ab. De esta última tonalidad pasará de nuevo por Cm en la sección B. Durante la sección B y hasta la re-exposición de A', desaparecerán las figuras con puntillo y el uso de semicorcheas es menor en comparación con la primera sección:

Al final de esta sección se puede apreciar que comienza la re-exposición de A'. En esta parte el plan armónico es idéntico en los primeros 8 compases de la re-exposición. La melodía es muy similar a la primera A, haciendo la diferencia a partir de las figuras rítmicas, en que destaca un uso más abundante de las semicorcheas. A partir de aquí, continúa la idea rítmica con el uso melódico de semicorcheas conduciendo la pieza a su final, en el que aparecen notas más largas y armónicos:

El tercer movimiento es un minuet con trío. Este movimiento es común en las sonatas clásicas. Beethoven por ejemplo, tiene muchas obras con este tercer movimiento, aunque no es indispensable para tener una sonata completa:

### Estructura general del tercer movimiento. (Minuet)

Compases	1 a 8	9 a 26	40 a 57
Estructura	Tema con repetición A	Variación armónica B	Re-exposición A'
Tonalidad	C	Dm - Cm	C

**Menuet C III**

Aquí se aprecia el primer tema con repetición. Es un tema que utiliza corcheas y corchea con puntillo – semicorchea. Armónicamente, usa casi exclusivamente I y V grados. Al ser esta parte un Minuet, su influencia del barroco se puede apreciar por ejemplo en el final que modula a la dominante, un paso típico en las danzas de aquel periodo.

A continuación, Ponce usa el material rítmico melódico del inicio para extenderse por las tonalidades de Dm y Cm antes de volver a la reexposición:

**Dm Cm**

Finalmente reexpone con muy pocas variaciones, las cuales son principalmente de digitación y de inversiones:

The image shows three staves of musical notation for a Trio. The first staff is in bass clef, the second in treble clef, and the third in bass clef. The music is in 4/4 time. Chords are indicated above the notes: C (I), G (V), C (I), G7 (V), C, C7 (V/IV), F (IV), C (I), G7 (V), C, G7, G7 (V), G7, C, Dm/F (II), K6/4, G7 (V), G7/C, C. Fingerings are shown with numbers 1-4. Dynamics include *p* and *m*. The piece ends with a *Fine* marking.

Estructura general del tercer movimiento. (Trío)

Compases	1 a 8	9 a 26	40 a 57
Estructura	Sección A	Sección B	Re-exposición A'
Tonalidad	: C :	Eb	C

El trío es también una forma tripartita, una danza de compas ternario, complementaria, pero muy contrastante con el minuet. Aunque estructural y armónicamente guarda una relación estrecha con el minuet, el tratamiento rítmico melódico es muy distinto:

The image shows two staves of musical notation for the Trio. The first staff is in treble clef, the second in bass clef. The music is in 4/4 time. Chords are indicated above the notes: C (I), G7 (V), C, G, G7, C, Am11/D (VI=II), D7 (V), G (I). Fingerings are shown with numbers 1-4. Dynamics include *p*. The piece ends with a *V...* marking.

En esta primera parte usa casi exclusivamente I y V grados en C mayor y al final modula a la dominante, planteamiento que se pudo observar también en el minuet. Posteriormente pasa a una sección en tonalidad de Eb – Cm, en donde toma material rítmico - armónico de la segunda sección del minuet:

Aquí, como en los movimientos anteriores, continúa apareciendo el recurso conocido como intercambio modal; en este caso, vemos el intercambio de acordes del homónimo menor, por ejemplo en la cadencia hacia Eb.

A continuación, viene la sección A', muy similar a la A con variaciones rítmico-melódicas y una cadencia final a C, en lugar de la modulación a la dominante como en la exposición:

Tras el trío, se repite el minuet.

Esta sonata termina como se estilaba terminar las sonatas del periodo clásico, con un movimiento vivo. Este allegro tiene forma de rondó, forma musical encontrada desde el renacimiento que consta de un tema principal que alterna con nuevas secciones.

### Estructura general del cuarto movimiento.

Compases	1 a 29	30 a 58	59 a 72	73 a 144	145 a 173	174 a 187	188 a 203
Estructura	Tema A	Tema B	Tema A'	Tema C	Tema A	Tema D	Tema A'' Coda
Tonalidad	A	A - F#m	A	Am - C - F - Am	A	A	A

**IV**

**Allegro**

En este cuarto movimiento, Ponce comienza con un tema elaborado principalmente por corcheas sobre una base armónica en la tonalidad de A. Utiliza dominantes secundarios hacia el segundo, el quinto y el sexto grados sin permanecer por muchos compases en ninguno de ellos.

Posteriormente aparece la sección B:

The musical score consists of four staves of music in the key of A major. The first staff shows a sequence of chords: A, F#m (VI), and C#7 (V/VI). The second staff continues with C#7, F#m (VI), F#m, C#7, C#7, and F#m. The third staff features F#m (VI=II), B7 (V), B7, E (I=V), and Bm7 (II). The fourth staff includes E (V), A, F#m (VI=IV), a section labeled 'Sección contrapuntística (C#m arm.)', and F#m (IV). The final staff shows C#m (I), A (VI), D#m7b5 (II), G#7 (V), and C#m (I=III). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and fingerings are indicated by numbers 1-4.

Esta nueva sección tiene dos partes muy contrastantes. La primera parte tiene una voz que canta, primero en el bajo y luego en el agudo, sobre una armonía de I – V – I en tonalidad de Fa#m (relativo menor de A). En la misma idea rítmico-melódica conduce la armonía por el V/V y posteriormente por V, II-V para hacer cadencia hacia A y entrar a la segunda parte de la sección. Este segundo fragmento es de carácter contrapuntístico a dos voces, usando la escala de C#m armónica (relativo menor del V grado de la tonalidad original). Cierra la

sección con una cadencia II-V-I a C#m, el cual es también tercer grado de A. Se dirige nuevamente al tema A:

The musical score is written for guitar in A major (two sharps). It consists of two staves of music. The first staff begins with a cadence: Bm (II), E7 (V), A (I). This is followed by a sequence of chords: D, E, A, D#° (VII/V), E (V), F#m (VI=II), and B7 (V/V). The second staff continues with E (V), F#7b9 (V/II), Bm (II), E7 (V), A, D, A, and E7. Above the first staff, the label 'A (I)' is placed above a specific melodic phrase. The notation includes various guitar-specific symbols like '7' for barre and circled numbers for fingering.

En esta nueva exposición, el tema A aparece resumido. Armónicamente no hay cambios. Tras esto, Ponce escribe una nueva sección (C), sobre el homónimo menor:

The musical score is written for guitar in A minor (no sharps or flats). It consists of three staves of music. The first staff features Am, Am, Bm7b5 (II), and Am (I). The second staff features E(V=I), F#m7 (II), and Em (Im). The third staff features Am (IV), Am, Em(I), and Em. The notation includes various guitar-specific symbols like '4' for barre and circled numbers for fingering.

La célula motívica en este pasaje, corchea más dos semicorcheas seguido de dos corcheas, había sido expuesta al principio del tema A. Esta sección es la que más abunda en recursos

armónicos. Ponce hace frecuentes intercambios de acordes e inflexiones que le conceden a la pieza una gran riqueza armónica.

El último sistema del fragmento anterior, se repite a continuación a modo de progresión:

The image shows a musical score for guitar with four systems of chords and notation. The chords are labeled in red text above the notes:

- System 1: Gm (IV), Gm, Dm(I=II)
- System 2: Am (VI), B (V/III), B7, Em (III), G7 (V)
- System 3: C (I), G (V), C, G7, C, Dm(II)
- System 4: Dm, A7 (V/II), Dm, E7 (V/VI), F (IV=I), C7(V)

Como puede observarse, la misma célula motivica se sigue desarrollando a través del plan armónico. Al final de este fragmento, en los dos compases finales del último sistema se retoma material de la sección B. Comienza así un nuevo fragmento en que canta el bajo y luego la voz aguda sobre una armonía de I-V-I, esta vez sobre F:

The image shows a musical score for guitar with two systems of chords and notation. The chords are labeled in red text above the notes:

- System 1: C7, F (I), F, C7, C7
- System 2: F, F, B7 (V/VII), B7, Em (I=III)

Am (VI) D7 (V/V) G7 (V)

Cmaj7 F7#11 (Lidio dom.) (IV=VI) B (V/V) E7b9/G# (V) Am11 F7 (dom./V)

Un desarrollo similar se da en los últimos dos sistemas del fragmento anterior, en que un intervalo o nota repetida sirven de base para el canto de otra voz. Armónicamente continúan las modulaciones a tonalidades vecinas, el uso de dominantes secundarios, y el intercambio de acordes de otras escalas, principalmente de la escala melódica.

Finalmente, Ponce conduce la obra a través de un pasaje en que vuelve a tomar el motivo de corchea – dos semicorcheas seguido de dos corcheas. Esto lleva la obra a un punto álgido desde el cual se da la vuelta al tema A:

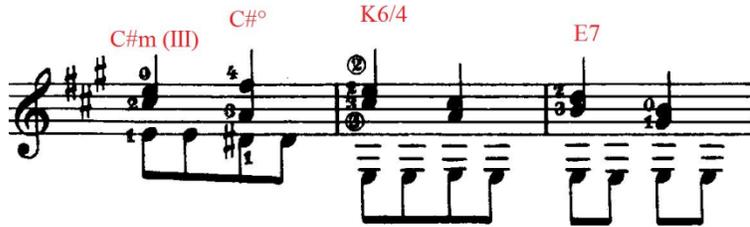
E (V) D#° (VII/V) E7 (V) F#m7b5 (VI mel.) E7 Am (I)

E7 (V) G#m (III/V) C#m (VI/V)

E7 accel.

A continuación se da una nueva exposición del tema A. Esta vez, a diferencia de la ocasión anterior, el tema aparece completo:

Posteriormente aparece un nuevo fragmento, de extensión menor con respecto a las partes anteriores:



Armónicamente, el fragmento anterior no presenta demasiada complejidad. Nuevamente se retoma la idea musical de la voz que canta en el contexto de un intervalo armónico que se repite, esta vez, en tonalidad de A.

La obra cierra citando brevemente el tema A, a través de su principal célula motívica, tanto en la voz aguda, como en el bajo:

Esta es una obra nada sencilla para la guitarra, pues tiene pasajes que resultan poco idiomáticos para el instrumento, debido a que Ponce no era guitarrista. Sin embargo, un conocimiento amplio de las posibilidades y recursos específicos del instrumento sería de gran utilidad para quien desee abordar esta sonata. En una visión general, se puede observar el uso constante de la escala menor melódica, por lo que es muy recomendable, previo a abordar esta obra, tener un conocimiento teórico y práctico avanzado de esta escala y sus digitaciones sobre la guitarra.

Aconsejo poner especial atención en la articulación, pues la misma podrá ayudar a resolver algunas cuestiones de digitación y dificultades técnicas propias de una obra que como esta, fue escrita por un compositor que no estaba versado en la técnica de la guitarra.

### **3. PICNIC SUITE**

Claude Bolling (1930 - )

### 3.1 Marco histórico.

#### Contemporáneo.

El siglo XX es una etapa llena de cambios en el acontecer de la humanidad.

La tecnología y las ciencias avanzaron con una rapidez nunca antes vista, permitiendo entre muchas otras cosas acercar a las sociedades de distintos hemisferios y latitudes antes separadas por las grandes distancias. Surge así un nuevo sistema global, en el que los triunfos y fracasos de un país están íntimamente relacionados con otros países, afectándolos o beneficiándolos en forma directa, y permitiendo un crecimiento económico sin precedentes, que propició así mismo la distribución de la riqueza entre algunos países, ahondando la desigualdad con los países menos desarrollados. Estos avances junto con la explosión demográfica y la consecuente demanda de recursos naturales y materias primas, generaron un contexto donde la constante ha sido la cultura de lo efímero y lo desechable, trayendo consecuencias drásticas para el planeta. Contaminación, deforestación, desertización, el agujero en la capa de ozono y el calentamiento global son ejemplos concretos de esto, que lejos están de ser superados por el mero sentido común de los seres humanos como raza inteligente.<sup>31</sup>

En el ámbito geopolítico, eventos como la primera y segunda guerra mundial, marcaron el rumbo del planeta entero. Al amparo de éstas, aparecieron y desaparecieron potencias mundiales, nacieron y cayeron regímenes totalitarios, y la humanidad fue testigo de genocidios, etnocidios y de la gran tragedia que significó el uso de bombas atómicas sobre poblaciones civiles, hecho que además de ser trágico en sí mismo, abre la perspectiva de los alcances de la miseria humana en combinación con la tecnología militar. En éste contexto surge el fondo monetario internacional y el estado de Israel.<sup>32</sup>

Otros conflictos de carácter civil también cambiaron el rumbo de la historia durante el siglo XX. La revolución mexicana, la revolución rusa, la revolución boliviana, la revolución

---

<sup>31</sup> Hobsbawm, Erick (1999) *Historia del siglo XX*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

cubana, la guerra civil española, la revolución de noviembre en Alemania, la guerra de los mil días en Colombia, la guerra de los cristeros en México, la guerra civil de Guatemala, la guerra civil de El Salvador, y las guerras entre el recién creado estado de Israel y sus vecinos árabes, entre muchos otros conflictos armados.

Como nunca antes en su historia, durante el siglo XX la humanidad conoció la incertidumbre del exterminio total ante la intransigencia, la irresponsabilidad y la negligencia de las superpotencias nucleares, quienes “con inventos tan bárbaros y por intereses tan mezquinos”<sup>33</sup>, han estado muy cerca de borrar a la humanidad del universo.

Sin embargo no todo fue caos y muerte en el siglo XX. El último siglo del milenio también trajo consigo avances que simplificaron y aumentaron la calidad de vida de los seres humanos. Surgieron las aerolíneas que hoy en día son pieza clave en el acontecer humano. Llegó la electricidad a las ciudades, y con ella el avance y la difusión de la electrónica: la radio, la televisión, las computadoras, el internet, los teléfonos, los electrodomésticos, etcétera. El agua corriente y el drenaje se generalizaron en los países de primer mundo.

En la ciencia, se enunció la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica y la física de las partículas. Se desarrollaron los antibióticos, las pastillas anticonceptivas y se descubrió la estructura química del ADN, entre otros grandes avances.<sup>34</sup>

Se dio también la llamada liberación de la mujer, en busca de una sociedad más equitativa con derechos fundamentales generalizados. En éste ámbito destacan también las nuevas tendencias entre la comunidad afro descendiente en América, pues con la liberación de los esclavos, se crearon distintos modelos socio culturales en occidente, y el nuevo continente abrazó muchos de los usos y costumbres venidos de África, transformando en gran medida el legado que en la actualidad se conoce como tradicional.

En el ámbito cultural, se desarrolla el cine, convirtiéndose en un hito de la moda. Nace el racionalismo arquitectónico, y el realismo mágico en la literatura.

---

<sup>33</sup> García, Gabriel (1986) *El cataclismo de Damocles*.

<sup>34</sup> Hobsbawm, Erick Op.Cit.

En el terreno de la música, las nuevas tecnologías y la naciente propensión por lo global, le dan un gran impulso a la música popular, destacando entre esta el jazz, el pop y el rock and roll.

En el ámbito de la música académica, la tendencia de la transformación acelerada y los contrastes con lo que hasta entonces fue la tradición europea no se hicieron esperar. A principios del siglo XX aún se veían los estilos postrománticos, e impresionistas, además de los movimientos nacionalistas. Sin embargo, en este entorno global, la música de tradición europea comenzó a escribirse en abundancia fuera de Alemania, Francia e Italia, quienes habían dominado hasta entonces la música culta, abriendo paso al modernismo musical y terminando con el periodo ahora conocido como práctica común, es decir, el periodo que comprende la creación, práctica constante y final disolución del sistema tonal. Surgen múltiples movimientos relacionados estéticamente y filosóficamente con el modernismo y el vanguardismo, cuyo eje direccional es la ruptura con la tradición y la innovación permanente. Por ésta vía ideológica, la música de tradición europea adquiere nuevas características, como el ya mencionado abandono del sistema tonal, el uso de técnicas extendidas y el uso de sonidos y ruidos novedosos como base para la composición musical, dando como resultado lógico y evidente, una enorme diversidad de géneros que en ciertos casos resultan un poco difíciles de encuadrar en alguno de los múltiples movimientos artísticos. Tal diversidad de géneros se pone en evidencia nombrando algunos de ellos como pueden ser el futurismo, el primitivismo, el microtonalismo, el dodecafonismo, el serialismo, la música concreta, la música aleatoria, el minimalismo, el poliestilismo, entre otros.<sup>35</sup> En esta línea de pensamiento, existe una discusión aún vigente, pues para mediados de los años 70 del siglo XX, la música de la dicha tradición comienza a ser llamada música contemporánea, separándola de la anterior etapa denominada música moderna, sin embargo dicha separación es en gran medida cronológica más que estilística, y aún hay quienes discuten si toda la producción musical del siglo XX debería ser referida como música moderna.

Tras la decadencia de los ideales de la modernidad, la música de tradición europea se vio cada vez más influenciada por la globalización y permeada por la cultura popular, haciendo

---

<sup>35</sup> Griffiths, Paul (2009) *Breve historia de la música occidental*.

fusiones que la hicieron cada vez más difícil de separar de músicas como el jazz. De hecho, desde finales del siglo XIX y principios del XX, compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel o George Gershwin, escribieron obras orquestales con una fuerte influencia de la música afroamericana.<sup>36</sup>

Durante el siglo XX, el jazz no sólo se desarrolló a sí mismo como una corriente mayormente separada de los compositores de la academia europea, sino que existieron múltiples compositores que buscaron tender puentes entre ambos géneros aparentemente ajenos. A este movimiento que buscó dicha fusión se le llamó Third Stream. Nombres como Ron Carter, John Lewis o The Modern Jazz Quartet son característicos de aquel estilo.

El compositor del que hablaré a continuación, Claude Bolling, es un compositor que aborda ambos géneros musicales, fusiona el jazz con la música de concierto, sin embargo, más que como parte de la Third Stream, Claude Bolling quedaría mejor explicado dentro de los compositores poliestilistas, debido a que las fusiones que hace, son combinando pasajes en ambos estilos, más que unificándolos en un solo pasaje.

---

<sup>36</sup> Ibidem.

## 3.2 Aspectos biográficos.

### Claude Bolling.

Claude Bolling es pianista, compositor, arreglista y director de orquesta; en la actualidad, es uno de los músicos franceses más famosos del mundo en el campo del jazz y la música de cine.

Nacido en Cannes el 10 de abril de 1930, Claude Bolling siempre ha vivido en París, excepto durante la ocupación, porque su madre había decidido establecerse en Niza desde la declaración de guerra en septiembre de 1939, siendo ahí donde Claude se familiarizaría con la música. Estudió en el Conservatorio de Niza, luego en París. Era un niño prodigio: a los 14 años tocaba jazz profesionalmente, con Lionel Hampton, Roy Eldridge y Kenny Clarke.

En 1945 ganó el torneo de aficionados en el Hot Club de France, organizado por Jazz Hot, que tuvo lugar en Salle Pleyel. Tuvo gran éxito y aliento del jurado, grabando posteriormente, a los 18 años su primer disco.

Para ingresar al mundo profesional, toma clases con Germaine Moulrier (piano clásico), Léo Chauliac (piano de jazz), Maurice Duruflé (armonía) y André Hodeir (contrapunto, orquestación, jazz).

Grandes solistas estadounidenses que visitaron Francia apelaban a Claude. Participó en las sesiones de grabación y conciertos de Rex Stewart, Buck Clayton, Lionel Hampton, Albert Nicholas, Roy Eldridge, convirtiéndose en una de las personalidades más destacadas del mundo del jazz en París, en cuyo ámbito conoció a uno de sus mayores ejemplos a seguir: Duke Ellington.

En 1956, Frank Ténot, entonces ingeniero atómico y director musical de una compañía discográfica, le propone a Claude crear una Big Band para tocar la música de Ellington. Así nació la *Claude Bolling Big Band*, excepcional por la calidad de sus miembros, su repertorio, su éxito internacional y su longevidad, pues en 2016 cumplió 60 años.

El éxito llevará a Claude a diversificar su trabajo, escribiendo para Sacha Distel, Jacqueline François, Juliette Greco, Henri Salvador, Brigitte Bardot y creando el grupo vocal Les Parisiennes.

Trabajó regularmente para Dario Moréno, que le pidió hacer los arreglos de la película "Oh que Mambo" (música de Guy Magenta) de la que Darío Moreno es la estrella. Así es como Claude da sus primeros pasos en la música para cine.

Posteriormente, la producción del programa de televisión llamado "*Age Tendre et Tête de Bois*", le pide a Claude que imagine una pieza con dos pianos con el pianista clásico Jean-Bernard Pommier. Así nacería en Claude Bolling la idea de casar la música "clásica" con un trío de jazz. La Sonata para dos pianistas será la primera de nueve obras de *Crossover Music*, incluyendo la "Picnic Suite" y la famosa suite para flauta y trío de piano jazz escrito para Jean-Pierre Rampal, que permanecería 530 semanas en el *ranking* de la revista estadounidense "*Billboard*". Estos trabajos de *Crossover Music* le dieron gran notoriedad internacional a Claude. En este periodo actuaría en Estados Unidos, Corea del Sur, Japón, etcétera, con Jean-Pierre Rampal, Benoit Fromanger, Shigenori Kudo, Hubert Laws o Pamela Sklar a la flauta; Alexandre Lagoya o Eric Franceries en la guitarra y Jean-René Duchâble en piano.

En su haber como compositor, tiene más de 100 bandas sonoras cinematográficas y más de 30 grabaciones discográficas, de obras para big band, *crossover music*, quinteto, trío y solista.

### 3.3 Análisis musical.

#### Picnic Suite.

Como ya se dijo, para la emisión de “*Age Tendre et Tête de Bois*” del 11 de diciembre de 1963, el productor y presentador invitó a Claude y al pianista clásico Jean-Bernard Pommier. Él quería que tocaran juntos. De mutuo acuerdo, eligieron “*Bach to Swing*”, una composición de Claude Bolling ya tocada en un programa de 1961 por Jean-Christophe Averty. Jean-Bernard Pommier, entusiasmado con esta experiencia, le pide a Claude que transforme el ensayo y componga una pieza para sus dos pianos. Claude escribe varios movimientos en forma de sonata, agregando un bajo y una batería. Nace la “Sonata para dos pianistas y Trío de Jazz”. Se llama “para dos pianistas” y no dos pianos, para marcar la diferencia en el estilo de los dos músicos.

A partir de esto, trabaja con otros músicos de formación clásica en la ejecución de sus nuevas composiciones poli estilísticas; es así que Jean-Pierre Rampal colabora en la “Suite para flauta y trío de jazz” y posteriormente, Claude Bolling trabaja con Alexandre Lagoya en el “Concierto para guitarra clásica y trío de jazz”. Tras estas experiencias, Claude Bolling escribe la “*Picnic Suite*” con la finalidad de que Rampal y Lagoya, considerados como dos de los mejores músicos del siglo XX, toquen juntos.

Como se ha venido diciendo, esta obra es poli-estilística. Cada uno de los siete movimientos tiene una primera sección con algún estilo o técnica tradicional de la música académica combinada con recursos de la armonía moderna, seguido por una sección del trío de jazz. En ambos casos se advierten recursos típicos del jazz, como puede ser progresiones armónicas con acordes dispuestos ya no por su función armónica o región tonal, sino por su color específico, dejando muchas veces de lado la armonía tradicional. Otro recurso que se encuentra frecuentemente en esta obra, es el uso de otras escalas como la hexáfona y la doble armónica, así como la escala melódica que asciende y desciende con el 6to y 7mo grados ascendidos, también conocida como escala jazz y el uso de escalas sin aparente relación con el acorde sobre el que suenan, que para un principiante podrían pasar por

erróneas o en el mejor de los casos por recursos de la bitonalidad, sin embargo, el uso de escalas que aparentemente no concuerdan con el acorde en turno, es un recurso muy usado en el jazz con la finalidad de obtener colores, extensiones y sonoridades peculiares que no se conseguirían con el mero uso de la armonía tradicional o el intercambio modal.

Otro recurso muy útil en el jazz, especialmente durante la improvisación, es el intercalar dos acordes creando frases mientras el bajo y/o la sección armónica toca sobre un solo acorde. Este es un recurso para generar tensión e interés durante la improvisación. Este recurso se puede apreciar en las secciones de trío donde la partitura pide improvisación.

### Estructura general del primer movimiento (Rococó).

Letra de Ensayo	A a H	H a X	X a FF
Estructura	A Exposición	B Desarrollo	A Re-exposición

El Rococó musical o estilo galante, fue un estilo de música que estuvo entre el barroco y el arte clásico, una música de gran refinamiento.

The image shows a musical score for Flute and Guitar in G major. It is divided into three sections: A, B, and C. Section A is marked 'mf' and 'sujeito'. Section B is marked 'mf' and 'respuesta real'. Section C is marked 'mf'. The guitar part provides harmonic support with various chords.

**Section A:** Flute: G (subject). Guitar: Em, F#, B7, E, A, D, G.

**Section B:** Flute: C, D, G (real answer). Guitar: Em, B7, Em, F#7, B7.

**Section C:** Flute: E7, A7, D7, G, Cmaj7, D. Guitar: E7, A7, D7, G, Cmaj7, D.

La primera parte de este movimiento es una fuga cuyo sujeto es expuesto por la flauta mientras la guitarra da una respuesta real unos compases después. Mientras la guitarra presenta la respuesta, la flauta toca un contrapunto libre con que comienza el consecuente primer episodio. En general, en la Picnic Suite, se usa el contrapunto armónico. Se aprecia claramente el uso de acordes arpegiados y una marcha armónica con un sentido más o menos tonal según el momento de la suite, como se aprecia en el siguiente pasaje:

Esta primera sección concluye con fragmentos del sujeto que se imitan en ambos instrumentos, tras lo cual se da la primera aparición del trío de jazz:

El trío de jazz hace su aparición con una síncopa, recurso característico de este estilo musical:

The image shows a musical score for guitar and piano. The top system is a guitar part with a Bm11 chord and a melodic line. The middle system is a piano accompaniment with chords: Esus4, Eb7, Gmaj7sus4, D7, G7, C7b13, F6, E7, Eb4, D, and Bm11. The bottom system is the piano part with a melodic line and chords.

Esta frase se repite constantemente a través del primer movimiento. En ella se puede apreciar el uso de material del sujeto del contrapunto con que inicia este movimiento, aunque tratado y adornado de acuerdo al estilo de trío de jazz. En la melodía del compás 2 y 3 de la letra H de ensayo se observa una variación sincopada de la anacrusa al segundo compás de la obra. En los compases 5 y 6 de la letra H de ensayo, aparece una variación adornada de la anacrusa al tercer compás y el mismo tercer compás y principio del cuarto compás con que comienza este movimiento. Tras esto, se da un pasaje con trío y guitarra:

The image shows a musical score for guitar and piano. The top system is a guitar part with chords: Am, Bb, C, Dm, D#m, Em, Fm, and Dmaj7. The middle system is a piano accompaniment with a 'Nota pedal' and an 'Arpeggio de Dmaj9'. The bottom system is the piano part with a melodic line.

Después de la sección anterior se da una repetición textual de la letra H de ensayo y luego una alternancia entre guitarra y flauta, con el trío de jazz, donde la guitarra imita un motivo rítmico armónico del trío, pero en estilo de la música académica:

Section L: Melodic line with a box 'L'. Chords: F, E, Eb, D, Bb, A, Ab, G.

Section M: Melodic line with a box 'M' and label 'Sujeto de la fuga con variación'. Chords: D, Db, C, B, Bb. Includes 'Escala de F' and 'Respuesta del sujeto con variación'.

Comienza aquí una sección de abundante interacción entre los instrumentos del ensamble donde se dan intercambios modales y el uso de materiales de las secciones anteriores:

Chords: F#7b5 (Lidio Dominante), F#7 (Mixolidio), Bm7b5 (Locrio maj9), E7, Ebmaj7, Dm7, Cm7, A7.

Después de esto, la partitura señala una sección propia para la improvisación del piano, donde se describe la armonía sobre la cual se puede improvisar, aunque Bolling escribe un pasaje para quienes no estén versados en dicha práctica:

**P** Impro

Después de una nueva repetición textual de la sección marcada con la letra H de ensayo, se da una sección de transición hacia la re-exposición, cuyas características en guitarra y flauta son idénticas, pero se agrega el trío de jazz. Como final, hay una coda que cita al sujeto del contrapunto con pocas variaciones:

**ff**

*ff*

Sujeto

Coda

**ff**

*f*

El segundo movimiento, “Madrigal”, debe su nombre a un tipo de composición musical desarrollado en Europa entre la edad media y el barroco. El madrigal fue música contrapuntística, secular, cantada generalmente *a capella*. Sin embargo, la pieza que aquí analizo, es armónica más que contrapuntística y no es cantada, aunque las melodías en ella son muy *cantabile*.

#### Estructura general del segundo movimiento (Madrigal).

Letra de Ensayo	A a D	D a H	H a J	J al Fin
	A	B	A'	C
Estructura	Exposición	Desarrollo	Re-exposición	Coda

Guitar *expressivo*

Chords: Dm, F, Bbmaj7, A7#5, Dm, Gm, Dm, Dm, Gm, Dm, Dm, F, Bbmaj7, G, A, D, A, A, D, A, Bbmaj7, C7, Dm7, Em7b5, Fmaj7b5, Em7b5, Fmaj7#11, Bbmaj7, C7, Bm7b5, Ebmaj7, F#7b5, Bb, F#7b5, Bb, Bm7b5, Bb7, Dm, A7

Este movimiento comienza con la exposición en guitarra sola en un estilo muy expresivo. Armónicamente, esta sección es de carácter tonal con pocas variaciones modales en la marcha armónica. Lleva un motivo rítmico de negra – corchea en la melodía cuyo centro tonal es Dm. Al final de la sección, la guitarra conduce a la entrada del trío con una cadencia arpegiada en semicorcheas que retomará el trío, pero con la figura rítmica característica del jazz, llamada *swing*:

Chords: D9, G13, Escala Bebop, Escala Em Bebop, Ebm Bebop, D7, Gm(maj7), Am13 Dorio b9, Abm7(b9), Gm7(b9), F#7(b9)

A esta sección, se suma la flauta que responde al piano:

Menor melódica

Swing easy

Acordes de escala exáfona

E

E

G

G

Al finalizar esta sección, entra nuevamente la guitarra junto con la flauta, esta vez interactuando sobre la armonía de la exposición. La guitarra, hace la armonía y la flauta retoma la melodía, alternándose con secciones de jazz trío marcadas con la indicación de

improvisación. De nuevo como en toda la obra, el compositor da la oportunidad al pianista de resaltar sus habilidades como improvisador, o de ejecutar el pasaje escrito por él:

The image displays a musical score for piano and flute, organized into three systems. Each system consists of a flute staff (top) and a piano staff (bottom). The piano staff includes chord symbols and performance markings.

- System 1:** The piano staff features chord symbols: Bm7b5, Bb7, Dm, A7, Dm, F, Bbmaj7, and A7. A box labeled 'H' is present in the piano staff.
- System 2:** The piano staff features chord symbols: Dm, F, Bbmaj7, and G7. The word 'Impro' is written above the piano staff.
- System 3:** The piano staff features chord symbols: A, Em7-5, and A. The word 'Impro' is written above the piano staff. A box labeled 'I' is present in the piano staff.

Hacia el final de este movimiento, tras este pasaje en que se alterna la improvisación con la re-exposición de flauta y guitarra, se aprecia un recurso que no había aparecido hasta el momento en estas notas al programa: la armonización de una escala hexáfona:

Musical score for the first system. The upper staff contains a melodic line with a long slur. The piano accompaniment in the lower staves consists of arpeggiated chords. The chords are labeled: *Dm*, *Ebmaj7*, *Gb7#5*, *Bb*, *Acordes de escala hexáfona*, and *Dm9*. A 'J' time signature is located above the second measure of the piano part.

Luego de esto viene el final: una progresión armónica arpegiada en el piano y la guitarra que sirven de base a una melodía *molto cantabile* en la flauta que utiliza como figuras rítmicas características, 3 corcheas que conducen a una negra con puntillo:

Musical score for the second system. The piano accompaniment in the lower staves features arpeggiated chords labeled: *Bm7b5*, *Bb7*, *Dm*, *A7*, and *G#m7b5*. The flute melody in the upper staff includes a characteristic rhythmic figure of three eighth notes followed by a dotted quarter note. The piano part continues with chords labeled *Gmaj7* and *D*.

Musical score for the third movement "Gaylancholic". The score is written for three staves. The first staff is the melody, the second is the right-hand accompaniment, and the third is the left-hand accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *pp* (pianissimo). The score includes the following chords: Bm, Em7b5, A7, and D.

El tercer movimiento se llama “Gaylancholic”:

Estructura general del tercer movimiento (Gaylancholic).

Letra de Ensayo	A a H	H a V	V a FF	FF al Fin
Estructura	A Exposición	B Desarrollo	A' Re-exposición	C Coda

Musical score for the first and second movements of "Gaylancholic". The score is written for Flute and Guitar. The tempo is marked  $\text{♩} = 80$ . The first movement (A) is marked *mf* and includes the following chords: Em, Bm, and Escala de D. The second movement (B) is marked *mf* and includes the following chords: B, Em, Sujeto con variación, F#m7b5, B7, E7, Am7, D7, Gmaj7, Cmaj7, and F#m7b5.

Este tercer movimiento comienza con un contrapunto armónico entre guitarra y flauta. Toda la exposición corre a cargo de estos dos instrumentos. Si bien en estos primeros compases la armonía es bastante clara y sin cambios armónicos complejos, esta situación cambia conforme desarrolla el material de la exposición, moviéndose hacia regiones con más sostenidos, cromatismos y cambios modales:

Musical score for the first section of the third movement. The score is written for guitar and flute. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system is marked with a box 'C' and includes the following chords: B7, Bmaj7, G#m7, Sujeto, C#m7, A#9, and D#m(maj7). A scale is indicated as 'Escala D#m arm./mel.'. The second system is marked with a box 'D' and includes the following chords: F#, B#m7b5, G#m9, Aug, D#maj7, G#7b13, Mixolidio b13, and C#m7. A section labeled 'Respuesta' is indicated above the second system.

Al finalizar esta primera sección, comienza el jazz trío en donde el piano retoma textualmente el sujeto de la exposición:

Musical score for the jazz trio section. The score is written for piano and guitar. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system is marked with a box 'H' and includes the following chords: Em, G+, G, C#°7, Sujeto, C, Em, A#°7, and D9. The second system includes the following chords: Em, Bm(maj7), Dorio #11, Bebop, Em#11, Bm7, Cmaj7, Bm7, and E#11.

Luego de esto, el piano expone un material que será retomado por la guitarra más adelante, en la letra R de ensayo:

Musical score for the piano solo section. The score is written for piano and guitar. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system includes the following chords: B7 and D#°7. The second system includes the following chords: Em7 and Escala E doble armónica.

C#7 C6 B7

Aquí el trío retoma nuevamente el sujeto de la exposición que se alterna con breves pasajes de guitarra y flauta en los que se utiliza material de la mano izquierda del piano en su entrada:

K

Sujeto

Em Bm Em D

Este fragmento aparece en la mano izquierda del piano 2 compases antes de la letra I de ensayo

Em G+ G C#°7 Cmaj7 Em A#°7 D

L

Sujeto

C D Em F C#7sus2

Am C+ C F#m7b5 Fmaj7 Am F#°7 G

Am Em Am G F G Am Em7 Am

Este pasaje aparece en la mano izquierda del piano dos compases antes de la letra J de ensayo

En este punto Claude Bolling pone una sección de improvisación para el trío con su respectiva ejecución escrita por el mismo autor:

Impro. M

p B7

Escala doble armónica

Escala de F#m arm.

Em C#7

Esto se alterna con pasajes en que la flauta toca el sujeto y la guitarra arpeggia la armonía:

Sujeto

Em G+ G C#m7b5

Escala Fm arm

Escala Em arm

C#7 B7

Impro. tr

Em Bm7 Em D

Como se puede apreciar, es estas improvisaciones, el autor retoma material antes expuesto en la mano izquierda del piano. Luego de esto, hay un pasaje contrapuntístico entre guitarra y flauta y después de sólo guitarra en donde la misma ejecuta el sujeto con una segunda voz que desciende en una técnica parecida a la que fue conocida como *órganum*:

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a treble clef staff with a circled 'O' and a red bracket labeled 'Sujeto retrógrado' above it. Below it, a bass clef staff has a 'B7' chord marking. The second system features a treble clef staff with a circled 'O' and a red bracket labeled 'Respuesta' above it. The bass clef staff has chord markings: F#m, G, Am, Cmaj7, and Am. The third system has a treble clef staff with a red bracket above it and a bass clef staff with chord markings: Amaj7#5, Jónico aumentado, and C#7b5. The fourth system has a treble clef staff with a circled 'P' and a red bracket labeled 'Escala Jazz (desciende como melódica)' above it. The bass clef staff has chord markings: Cmaj7 and B7. The fifth system has a treble clef staff with a red bracket labeled 'Sujeto' above it. The sixth system has a treble clef staff with a red bracket above it. The seventh system has a treble clef staff with a red bracket above it.

Al concluir este pasaje, la guitarra retoma, como se anunció anteriormente, un material que se expuso en el piano:

The image shows a musical score for piano. At the top right, there is a boxed letter 'R' above a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below this, a bass clef staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with accents, labeled 'B7'. The main part of the score consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, containing a melodic line with various articulations. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a complex harmonic progression with chords labeled Cmaj7, C#7, C7, and B7b5.

Comienza aquí un pasaje con gran virtuosismo pianístico, donde la mano izquierda evoca el material rítmico armónico de la entrada del jazz trío en este movimiento, aunque con cierta variación, y que concluye con un fragmento de tresillos y un *rallentando* que conduce a la re-exposición:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, featuring a highly virtuosic melodic passage with many sixteenth notes and slurs. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a bass line with chords labeled Em, G+, G7, and C#m7b5. The text 'Escala Em melódica' is written above the bass line between the G+ and G7 chords. A boxed letter 'S' is placed at the beginning of the upper staff.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, containing a melodic line that ends with a trill (tr). The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a bass line with chords labeled Cmaj7, Em, C7, D, Em, Bm, Em, and Bm7.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp, containing a melodic line with triplets. The lower staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp, containing a bass line with chords labeled G#m7b5, Gm7, and F#maj7. The text 'Escala Em melódica' is written above the bass line between the G#m7b5 and Gm7 chords. A boxed letter 'S' is placed at the beginning of the upper staff.

Rall - - - - a T<sup>o</sup>

La re-exposición es una ejecución idéntica a la del principio del movimiento. Después, repite también las secciones aparecidas en las letras H e I de ensayo agregando la guitarra y la flauta con material que también había sido ejecutado con anterioridad, aunque con algo de variación:

Aquí se repite la letra H de ensayo agregando la guitarra y la flauta

CC

Bolling continúa repitiendo secciones antes ejecutadas, aunque agregando algunos pasajes en guitarra y flauta también con materiales ya expuestos, tras lo cual, ejecuta el sujeto a dos voces en unísono para llegar a la sección final:

EE

B7

Em7

Escala Em melódica

FF

Em G+ G C#m7b5 Cmaj7 Em C7

Sujeto

1 2 3 4 1 2 3 4

La sección final es anunciada por la guitarra y flauta mediante una progresión llena de tritonos que conduce a un ascenso melódico de todo el ensamble hacia el acorde final:

A#°7 F#7 D#°7 F7 G#°7 E7 C#°7 A7b5

El cuarto movimiento se llama “Fantasque”:

Estructura general del cuarto movimiento (Fantasque).

Letra de Ensayo	A a F	F a S	S a T	U	Últimos 5 compases
Estructura	A Exposición	B Desarrollo	C Solo	A' Re-exposición	C Coda

Este movimiento está lleno de cromatismos que aunados al compás le dan un color peculiar a las secciones. Comienza con la guitarra arpegiando un acorde al cual se suma la flauta con una melodía que desciende su voz aguda cromáticamente:

**Intro**  
♩ = 138

Flute

Guitar

Dm

Bbmaj7

Dm

Dm

Gm13

C#°(b9)

Escala de D mayor armónica

Escala de D

La pieza continúa por esta vía hasta hacer un pasaje con cambios armónicos más rápidos, en que aprovecha un ascenso cromático en el grave de la guitarra para hacer un despliegue de acordes que trasciende la armonía tonal:

C doble arm.

C

Fm9

Ebm13 (Dorio)

Gm7

G#°

Bm7b5

Bb7(13)

Bm7b5

F

C#°

A7

Al finalizar esta exposición, entra el trío directamente con improvisación del piano:

Dm

Bbmaj7

Bb7

Jazz improvisation

4 Em5

4 D

Si bien para la improvisación, Bolling pide compás de 4/4, al terminar cada sección del trío, se intercalan secciones de la exposición en 5/4:

The musical score is presented in a system of six staves. The first two staves show a melodic line in G major with a  $C\#^{\circ}b9$  chord and a bass line. The third staff is a 5/4 time signature section with a G chord. The fourth and fifth staves show a melodic line with chromatic approximations and a bass line with a  $Dm$  chord in 4/4 time. The sixth and seventh staves show a melodic line in D major with a D chord and a bass line, with a 5/4 time signature section at the end.

**G**  
 $C\#^{\circ}b9$  Repetición de letra B de ensayo

Comienza a intercalar pasajes de la primera sección con improvisación del trío

**G**  
5  
4

Pasaje para improvisar. Bolling usa ejemplos con multiples aproximaciones cromáticas.

4  
4  $Dm$

**H**  
D  
Repetición de letra C de ensayo.

**H**  
5  
4

Como en toda la pieza, se canta una melodía donde la voz más aguda hace un descenso cromático

Al terminar esta sección donde se intercalan guitarra y flauta en 5/4, con el trío de jazz en 4/4, comienza otra donde al igual se intercalan, pero esta vez el piano trabaja el material que ejecutó la flauta en la exposición, y la flauta toca un material que posteriormente será tratado por la guitarra:

Variación de la melodía de la flauta que se canta en la letra A de ensayo

**K** Swing

G7 Gb7

Gm7 Gm

Bb7(#11) Em7(11) E°7 C° D°

Gm13  
 Dmaj7  
 Variación de la melodía escrita en la letra B de ensayo  
 Ab7(b5) G7(b5) Gb7(b5) F7(b5)

Tras esto la guitarra retoma, como antes se anunció, el material que la flauta ejecutó anteriormente:

Dm Bm7b5 Bm7b5(13)  
 La guitarra canta una figura rítmico melódica idéntica a la que aparece en la flauta 4 compases después de la letra K de ensayo pero en otra tonalidad  
 Ebsus4 Gm7#11 Fmaj7sus  
 Dm7 Am7 F#  
 Nuevamente imita la melodía de la letra C  
 G7#5 Gb7#5 F7#5 Dm7b5(b9)

Continúa intercalando partes del trío con secciones de guitarra y flauta:

Gm7 Em7 Cm7#11 Am7b5 Abmaj7(#9) Ab7  
 Eb7#5 Cm7b5 Bbmaj7(b5)  
 Escala hexáfona [N]  
 G7 Gb7 E7 D7 G7(b5) Escala hexáfona  
 Escala C doble armónica [N]  
 F7 E7sus4

En estos pasajes se puede apreciar muy claramente la armonía moderna, donde se interpretan acordes que muy poca relación armónica tienen entre sí, pues en realidad no interesa la relación armónica, sino el color específico del acorde en el contexto musical. Al terminar estos pasajes, hay una sección destinada a la improvisación del piano, que si bien no está especificada como tal, se sabe, pues el mismo autor escribe la armonía, señal de que sobre esos acordes se habrá de improvisar:

G7b9b13 Jonio aumentado  
 Mixolidio b9b13 Abmaj7#5  
 4/4 Am7 Left hand ad lib. (Lightly)

Chords:  $G\#^\circ$ ,  $Am$ ,  $FM7$

Chords:  $Am7$

Label: Escala Jazz

Chords:  $F\#maj7(13)$

Labels: Escala hexáfona, anticipaciór

Chords:  $Dm7$ ,  $G$ ,  $Cm9$

Label: P

Posterior a esto, se dan variaciones de lo que aparece en las letras A y B de ensayo tras lo cual, aparece un solo de guitarra:

Chords:  $Dm$ ,  $Em7b5$

Label: Nueva variación de la melodía que aparece en letra A de ensayo

Label: Q

Chords:  $C\#^\circ b9$

Label: Variación de la letra B de ensayo

Label: R

El solo, es un pasaje con mucha tensión, debido a que se usan principalmente acordes disonantes:

Al terminar el solo, entra de nuevo el trío. En esta siguiente sección, se puede apreciar un recurso muy útil en la improvisación de jazz: las repeticiones por número de notas. Esto es, se elige un patrón rítmico melódico con un número específico de notas que no coincida con el valor de las figuras rítmicas en que se toca y se repite de forma consecutiva. Esto crea un efecto de estar escuchando un pasaje musical complejo pero a la vez coherente, pues con cada repetición se desplazan los acentos del motivo musical, dando la sensación de tocar un diferente motivo cada vez:

Bm7b5 F add2 A7b9(#9)

La pieza concluye con una cita a la exposición del movimiento, pero con la participación del trío, y una mayor abundancia de notas, tanto en la guitarra como en la flauta, haciendo variaciones armónicas y melódicas:

Variación de letra A de ensayo

Dm Repite Bbmaj7 Fmaj7#5 Bm7b5

La flauta adorna un arpeggio de Fmaj7

Gm7 Em7b5 Gm Cm7 Ebmaj7 Eb7

Y una breve coda:

El quinto movimiento se llama “Canon”, y como su nombre lo indica, es una pieza principalmente contrapuntística:

Estructura general del quinto movimiento (Canon).

Letra de Ensayo	A a G	G a H	A a G
	A	B	A
Estructura	Exposición	Desarrollo	Re-exposición

Sujeto  
 Contrasujeto  
 Contrasujeto con variación  
 Respuesta tonal  
 Respuesta real  
 Contrasujeto con variación al final  
 Segundo sujeto de imitación  
 Contrapunto con material del segundo sujeto  
 Contrapunto libre  
 Respuesta real  
 Segundo sujeto una segunda mayor abajo  
 Respuesta tonal  
 Imitación  
 Espejo  
 Contrapunto con material de frases anteriores  
 Contrapunto con material del segundo sujeto  
 Respuesta con variación  
 Contrapunto libre con material de frases anteriores  
 Respuesta real  
 Imitativo  
 Espejo  
 Imitación

Como se puede observar, en cada letra de ensayo comienza una nueva frase a la que se le trata contrapuntísticamente:

Canon  
 Imitación  
 Fragmento  
 Imitación  
 Contrapunto libre  
 Imitación

Contrapunto por movimiento contrario  
 Imitación  
 Contrapunto libre  
 F  
 Primer sujeto  
 Variación del contrasujeto  
 Repite textualmente el principio hasta la entrada de la guitarra  
 Contrapunto libre.....  
 Rall... (2nd time)

A partir de aquí entra una segunda sección contrastante con la primera, pues la mayor parte es armónica en vez de contrapuntística. La entrada la da el bajo:

G Jazz T°  
 FIN (2nd time)  
 H Am7b5 /11 Am7b5 B° Fm7b5 B°  
 Bass  
 Gb7 G7b5 C#m7b5 Fmaj9 Dm7 Dm7 Fm7 Dm7b5 Ebmaj7b5 Am7b5

A continuación hay una breve interacción de la guitarra con el trío y después continúa con el desarrollo de la armonía en el trío:

F#° C°maj7 F#°  
 Dm7b5 B° C7sus Cm7

D13 Gm7 Ebmaj7(11) Am7b5 Eb\* Am\* B° Fm7b5

Escala G Bebop menor

Toda esta sección está llena de acordes sin una aparente relación tonal. Esto, como se ha explicado antes, se debe a que en la armonía moderna, particularmente en el jazz, que ahora nos ocupa, las relaciones armónicas están dadas por el color de los acordes, haciendo un uso casi nulo de las reglas del sistema tonal. Las células rítmicas son muy claras en este caso. El uso de tresillos de negra es la constante:

E° Gm/b5 C7 Em7b5 Dm E° G7 Dm7 Am Dm Am Dm Dm7b5 Amaj7#11 D7#11

G#m7b5 Am7b5 G#\* A\* C°(b13) C°(b13) F#° B7b9 D7b9 F#° D7b9 G7b9 B° G7b9 Bb7b9 G7b9

Tras esto, el autor retoma el enfoque contrapuntístico con la guitarra y la flauta, aunque por pocos compases y con un cierto sentido armónico:

Escala Cm armónica      Escala Gm armónica      Escala Cm Armónica

Pasaje melódico en C      Am7b5      F#°      B°

Detailed description: This musical score consists of two staves. The top staff is for the flute, showing three measures of melodic lines. Above the staff, three scales are indicated: 'Escala Cm armónica', 'Escala Gm armónica', and 'Escala Cm Armónica'. The bottom staff is for guitar, showing three measures of chords. Below the staff, the chords are labeled: 'Pasaje melódico en C', 'Am7b5', 'F#°', and 'B°'. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

En este punto, el autor lleva el movimiento a un punto álgido con una progresión armónica y melódica ascendente, con muchos cromatismos que tienen como punto culminante un acorde disminuido que es tratado contrapuntísticamente:

Figura rítmico melódica en progresión

K Cm      C#°7      Dm

mf

D#°7      Em      F°7

L Figura rítmico melódica en progresión

Fm      Db      F#m

Detailed description: This musical score is divided into three systems. The first system has a top staff with a melodic line and a bottom staff with a guitar accompaniment. A red box highlights a rhythmic-melodic figure in the top staff, labeled 'Figura rítmico melódica en progresión'. Chords are labeled 'K Cm', 'C#°7', and 'Dm'. The dynamic marking 'mf' is present. The second system continues the melodic and harmonic progression with chords 'D#°7', 'Em', and 'F°7'. The third system features a final melodic figure in the top staff, also labeled 'Figura rítmico melódica en progresión', with chords 'Fm', 'Db', and 'F#m' in the bottom staff.

Sujeto

Utiliza material rítmico del primer sujeto

Variación

Imitación tonal

Imitación tonal

Imitación

Imitación

Imitación

Gm

Rall... a T°

Se repite Da Capo al Fin

Después de este punto álgido, se da la re-exposición. La misma es exactamente igual que al inicio del movimiento. Con el final de esa sección contrapuntística concluye este movimiento.

El sexto movimiento se llama “Tendre”.

Estructura general del sexto movimiento (Tendre).

Letra de Ensayo	A a D	E a F	F a J	J a L	L	Últimos 17 compases
Estructura	A	B	A'	B'	A''	C

**Intro**

♩ = 72

En esta primera introducción ejecutada por la guitarra sola, se puede observar un movimiento armónico casi exclusivamente tonal. Se distingue una melodía *cantabile*. Esta será la base sobre la que sonará una melodía muy emocional ejecutada por una flauta en G, con saltos de 5ta y 6ta, lo cual aunado a la marcha armónica con acordes add2, maj7 y m9, el tempo *Adagio*, y el fraseo *Legato*, le conceden dicho carácter a esta primera sección del movimiento. Incluso la indicación del autor a la entrada de la flauta lo señala:

**A Tenderly**

*p* Se repite la armonía x2 y sobre esta una melodía emotiva

Se repiten los primeros 6 compases de esta sección sin variación y el autor conduce la obra a través de un puente de guitarra y flauta hacia la entrada del trío. En este puente, la constante rítmica de la flauta es la blanca con puntillo seguida de dos corcheas. La guitarra cambia los arpeggios a semicorcheas y conduce la armonía hacia Eb;

[C]

Aquí entra el trío de jazz; nuevamente el autor escribe el cifrado armónico, por lo que es esta una sección propicia para la improvisación, sin embargo, la música escrita por Bolling en las secciones propias para la improvisación en este movimiento es de una belleza, una adherencia y sofisticación que difícilmente se podría igualar por la improvisación de un jazzista poco experimentado, por lo que quizá sería mejor ejecutar este movimiento tal como está escrito. Me gustaría destacar un recurso en particular: el uso de una armonía menor sobre la indicación de armonía mayor, lo cual crea una tensión de #9 sobre la armonía mayor:

Ab Abmaj9 Dm7(11) G7b9 Cm(maj7)  
 CM7 Cm(maj7) F Fm(maj7)9#11 Dm7 G7 Cmaj9

Al finalizar esta sección, el autor repite 4 compases de la introducción y luego toda la letra A de ensayo sin variación. Después, comienza una nueva repetición de la misma letra A, sin embargo, hace iguales los tres primeros compases y luego cambia la armonía y la melodía, aunque sobre la misma idea rítmica, conduciendo hacia un nuevo puente y a la repetición de la letra D de ensayo:

**H** Repite los tres primeros compases del tema y luego cambia

Bm7 C#7 F#m Gmaj7 C#m9 A9b13 Dm(M7) D+(9-11) Bm C7 Fm7b5(9)

D9b6 Cmaj13 (#9) Lidio #9 Escala de Fm melódica (Cm melódica) Escala de Eb (Bb) Lidio #9

Cmaj7(sus#9)  
Lidio #9  
Escala de C (G)

A partir de aquí comienza la repetición de la letra D de ensayo, aunque en esta ocasión se agrega la guitarra y la flauta:

Ebmaj7

J Se repite la sección de la letra D de ensayo más guitarra y flauta  
4/4 Eb

Abmaj7 Ebmaj7 Abmaj13  
Ab Eb Ab

Ebmaj7 Abmaj7  
Eb

Eb

En este punto hace una cita al tema inicial, sin embargo son sólo los cuatro primeros compases. Al concluirlos, comienza con la sección final:

A partir de aquí, entra a la sección que conduce al final del movimiento. En esta sección, como en la que apareció en el cuarto movimiento, aprovecha un ascenso cromático del bajo para hacer una armonía fuera del sistema tonal. Por casi toda la sección, la flauta usa notas largas, la guitarra hace arpeggios de los acordes y el piano, si bien tiene una línea melódica basada en arpeggios de acordes extendidos, tiene escrito el cifrado armónico, lo cual indica que el autor propone la improvisación del pianista:

System 1: Four staves of music. The top staff has a melodic line with a long note. The second staff has a rhythmic accompaniment with chords marked  $\bar{p}$ . The third staff has a melodic line with the instruction "Fill lightly" above it. The bottom staff has a bass line with chords E and EM+5.

System 2: Four staves of music. The top staff has a melodic line with a long note. The second staff has a rhythmic accompaniment with chords marked  $\bar{p}$ . The third staff has a melodic line with the instruction "Ab7" above it. The bottom staff has a bass line with chords Fm add2 and  $\frac{A\flat+6}{F\#}$ .

System 3: Four staves of music. The top staff has a melodic line with a long note. The second staff has a rhythmic accompaniment with chords marked  $\bar{p}$ . The third staff has a melodic line with the instruction "Jónico Aumentado G#+". The bottom staff has a bass line with chords Cm/G and  $\bar{p}$ .

Am7

C7#11  
Lidio Dominante

Gm  
D

B7			
+9	-9	+9	-9
+5	-5	+5	-5

E

E

El séptimo movimiento se llama Badine:

## Estructura general del séptimo movimiento (Badine).

Letra de Ensayo	A a H	H a X	X a FF
Estructura	A Exposición	B Desarrollo	A Re-exposición

La primera parte de este movimiento es contrapuntística:

**Happily**  
♩ = 120

Flute

Guitar

1

2

3

Consecuente

Antecedente

B

Toda la primera sección está a cargo de la guitarra y la flauta. Como se puede observar, las ideas musicales van pasando de un instrumento a otro. Mientras uno toca el antecedente, el otro toca el consecuente y viceversa:

3

4

Consecuente

Antecedente

C

1

Contrapunto libre

Piano

Consecuente de la primera frase

The image shows a musical score with three staves. The top two staves are in treble clef and contain a 'Contrapunto libre' (free counterpoint) section. The bottom staff is in bass clef and contains a 'Piano' section. A red annotation 'Consecuente de la primera frase' points to a specific melodic line in the piano part.

Al concluir esta sección se da la entrada del trío, la cual es anunciada por el bajo con una línea que guarda cierta similitud con el material antes expuesto:

Bass

En esta entrada del bajo se puede apreciar cierta similitud con la sección contrapuntística anterior, pues los primeros dos compases parecen estar invertidos en los siguientes dos compases de la entrada del bajo

G Am Em F C Dm B° C G Am F Em F

C Dm B° C Dm Em F G Am F ...

Se repiten los 8 compases de la letra E de ensayo con un final diferente

The image shows a musical score for the Trio section. It consists of three systems. The first system is a bass line with a red annotation explaining its similarity to the previous section. The second system shows a guitar or piano accompaniment with chords: G, Am, Em, F, C, Dm, B°, C, G, Am, F, Em, F. The third system shows a continuation of the accompaniment with chords: C, Dm, B°, C, Dm, Em, F, G, Am, F. A red annotation indicates that the last 8 measures of the previous system are repeated with a different ending.

Como se puede advertir esta sección tiene un patrón rítmico armónico característico basado en negra-blanca-negra, el cual es reforzado por el bajo y la batería. Se dan pequeñas frases que se repiten para luego cambiar de armonía, aunque con el mismo patrón rítmico:

Se repiten los cuatro compases anteriores con una ligera variación en el cuarto compás que da movimiento hacia la siguiente parte

Se repiten los 8 compases de la letra E de ensayo con una ligera variación al final que conduce de vuelta a la primera parte

menor melódica

Tras esta sección se da una repetición exacta de lo que fue ejecutado de la letra A a la letra D de ensayo. Al concluir se da nuevamente la entrada del trío. Al igual que la primera vez, es el bajo el que anuncia esta entrada con una línea exactamente igual, agregándose además la guitarra y la flauta, que esta vez llevan la armonía y melodía que llevó el piano en la intervención anterior del trío:

**N**

*mf* F G C F Cmaj7 G7

*f*

*mf*

C

Repete los 4 compases anteriores con una ligera variación al final

**P**

C F C G7 C Ab Fm Eb

**P**

Eb Fm Dm7 Eb Se repiten los 4 compases anteriores con una pequeña variación al final

F#m7b5 Em7 Cmaj13 Repetición de letra N de ensayo con variación en el piano los últimos 4 compases

Al concluir esta sección, comienza una nueva parte en que el autor da el cifrado y propone la improvisación:

**S**

**S** **IMPRO (simplified)**

F#7° Left hand ad lib. (lightly) F#m7



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords. Chords indicated include F#7° and C. A section marked with a 'V' in a box and labeled 'Bebop' begins in the second measure of the second staff. The bass line in this section includes chords Dm7, F#7°, C, and A7.

Al concluir esta parte del trío, entra la flauta con una figura que, al menos en la partitura, la guitarra debe imitar en lo que respecta al ritmo, comenzando así una breve sección de guitarra y flauta que posteriormente apoyará el trío. Lo digo de esta forma pues en la grabación en que toca el mismo Bolling y el guitarrista para quien fue escrita esta obra, Alexandre Lagoya, la guitarra toca un acorde con sus inversiones y con ritmo de semicorcheas, en vez de lo que está escrito en la partitura, que es por cierto, poco idiomático para el instrumento:

The second system of the musical score consists of three staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, marked with a 'W' in a box. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with chords Dm7, G7, and F#7°. The lower staff is in treble clef and contains a guitar line with chords Fm7, Em, and Em. The guitar line features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets.

tr

X

F#7b9 F#7b9 Dm9 Dm7 E7#9(b9)

Y

Y

C9 Fmaj7

Dm7<sup>mf</sup> F#° Am9

F#°7 G7 C7 (b9) F F#°7

Al concluir esta sección, se da un puente con material del primer contrapunto que llevará el movimiento hacia una re-exposición de la primera parte del mismo:

Z

tr

Z

Cmaj13 Eb9 Dm7

Material del primer contrapunto Respuesta en 3ra ascendente

Flute

Guitar

Material del primer contrapunto

Respuesta una 3ra ascendente

CADENCE

Escala A menor melódica

Menor natural

F

E7b9(11)

Am7

Dm7

D#7

La parte final de este puente es una línea melódica que se imita en los instrumentos del ensamble:

E

Comienza a anunciar la re exposición

Motivo de imitación

Imitación

Imitación

Progresión

Bass

AA

Comienza re exposición, se agrega el trío

Secuencia de 4 notas

AA No straight (Swing syncopation)

Am G#°7 F#m7b5 G#°7

Comienza así la re-exposición del contrapunto a la que se agrega el trío con una base armónica de apoyo:

Am E7 D7 E Am G#°7 Am G#°7 Am E7

B7 E B7 E G#° B° G#°7

CC

CC

Repite los 4 primeros compases de la letra AA de ensayo

Al concluir la re-exposición, se da la coda, a través de un ascenso cromático en la mano izquierda del piano y usando material rítmico melódico con relación al que apareció en la letra Y de ensayo:

Am D7 Am7 D#°7 E Am

Ascenso cromático que conduce a la sección final

System 1: Musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The first staff has a dynamic marking *f* and a box labeled "DD". The second staff has a dynamic marking *f*. The third staff has a dynamic marking *f* and contains the following chord labels: F9, F9, F9, B7b5, and Ab9. The fourth staff contains bass clef notation.

System 2: Musical score for the second system. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The first staff has a dynamic marking *f* and a box labeled "EE". The second staff has a dynamic marking *f*. The third staff has a dynamic marking *f* and contains the following chord labels: Abmaj7#9 Lidio #9, Ab9, D7#9(#11), and G13 *mf*. The fourth staff contains bass clef notation.

System 3: Musical score for the third system. It consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The first staff has a dynamic marking *f*. The second staff has a dynamic marking *f* and contains the instruction "Repite los 2 compases anteriores" and "Vuelve a repetir los copases anteriores". The third staff has a dynamic marking *f* and contains the following chord labels: Am7, G7, 6, and Am13. The fourth staff contains bass clef notation.

El último sistema del movimiento y de la obra, tiene en sus últimos 3 compases un elemento que vale la pena destacar: el uso de acordes con 11na, los cuales también podrían ser leídos como acordes por cuartas, muy usados en la armonía moderna y en el jazz:

Si bien Claude Bolling no era guitarrista, esta obra tiene en general pasajes cómodos para la guitarra. La partitura tiene pocas indicaciones de fraseo y dinámica, por lo que es una obra que se puede prestar a múltiples interpretaciones, sin embargo, con un ejercicio de análisis y reflexión, prontamente se pueden identificar las secciones, las frases, los motivos y la relación entre las voces, lo cual da pie a una interpretación más apegada a la voluntad creadora del compositor y por lo cual resulta indispensable realizar tal ejercicio. Respecto al trío de jazz, es importante que los ejecutantes estén versados en este estilo, pues las partituras dan, en toda la obra, la pauta para desarrollar secciones enteras apoyadas en la creatividad y habilidad del buen improvisador. Es además importante que tengan experiencia en este estilo musical, pues como una obra poli-estilística, o de *crossover music*, el contraste entre el jazz y la música académica es crucial y debe ser muy evidente para darle el sentido adecuado a la misma, por lo que es importante conocer y manejar con naturalidad y fluidez los elementos característicos de este estilo, como el *swing*, la síncopa, los *chord voicings*, el *walkin' bass*, y por supuesto, la improvisación sobre las escalas, ritmos y el estilo propios del género.

Si bien en este análisis hice poco énfasis en la batería, es un elemento no poco importante para la ejecución de esta obra. El baterista debe tener, no solo el conocimiento de los ritmos, los *fill's* y el *swing*, sino tener un excelente control de los matices.

En cuanto a las cuestiones guitarrísticas, la obra tiene pasajes de *voicings* poco comunes en el estudio de la guitarra “clásica”, por lo que aconsejo estar previamente preparado en este terreno. Es además importante considerar que el piano y la batería, son instrumentos cuya proyección sonora puede fácilmente superar a la de la guitarra, condición que el guitarrista debe calcular y tener presente en todo momento. Los matices por tanto son de suma importancia y se debe meditar en el uso de algún dispositivo de amplificación para la guitarra en caso de no contar con un instrumento de concierto, y por tanto, previamente medir y practicar con las variables que dichos dispositivos ofrecen al ejecutante, pues cuestiones como la retroalimentación, la ecualización, el ruido de piso, el patrón polar, entre otras cuestiones, pueden fácilmente convertirse en poco menos que una pesadilla para el ejecutante si previamente no ha trabajado con este tipo de elementos.

## CONCLUSIONES

El resultado de este trabajo ha salido por completo de mis expectativas. Al principio, comenzó en mi vida como un trámite más en el camino hacia la culminación de mi carrera en la FaM; hoy sin embargo, tengo un panorama mucho más amplio del verdadero significado y del auténtico por qué de este trabajo final. Dicho resultado supera por mucho a la mera redacción de estas notas al programa. El verdadero valor de este final esfuerzo quedó impreso en mi vida artística, en mis saberes y en mi desempeño como ejecutante. Siempre me apasionó la armonía, y al concluir mis cursos de análisis, pensé que tenía ya el suficiente conocimiento en esta materia. Más hoy me doy cuenta que en verdad lejos estuve de conocer lo que tras estas notas al programa conozco y llego a comprender del noble arte de la música. Por esta ruta he llegado a unir, abundar, practicar y redondear los conocimientos que fui obteniendo a lo largo de la carrera. Aún mi amor por este noble arte ha crecido.

En el ámbito netamente guitarrístico, la realización de este proyecto me ha llevado a mejorar cosas de mi ejecución que en algún momento consideré irremediables y a comprender y tener una visión más a fondo de los recursos más característicos de mi instrumento. Aquello que llamamos la organología de la guitarra. A entender mi cuerpo. A percibir algunos movimientos finos que siempre fueron una incógnita para mí.

También pude leerme y analizar mi lenguaje, mis ambiciones artísticas y mis imperfecciones humanas en la perspectiva del tiempo. Esto ha sido como un espejo que me ha ayudado a crecer mental, emocional y espiritualmente.

Respecto a las obras que fueron objeto de mis estudios y puente de mi desarrollo personal, casi todo lo que es pertinente, se ha dicho. Resta quizá manifestar mi admiración por cada uno de los artistas que escribieron esta prodigiosa música. Agradecerles por poner en el mundo sus obras para deleite de la humanidad. Ellos sin saberlo me han dado a través de este trabajo, algunas de las más grandes y valiosas lecciones de armonía, desarrollo y buen gusto en el arte, y son ahora una fuente de inspiración en mi mirada hacia el futuro. Pude verme a mi mismo en las reuniones musicales de Giuliani con la realeza; pude sentir el

dolor y la rabia del México de finales del siglo XIX. Pude verme viajando a Europa con Ponce para estudiar con Paul Dukas. Leyendo las recomendaciones de Segovia para terminar el homenaje a Sor; y pude imaginarme también en Francia, en algún club de jazz escuchando al aún muy joven prodigio Claude Bolling, mientras ejecutaba la música que le haría ganador de algún concurso local de jazz.

Además de lo anterior, me resta decir que, desde una perspectiva netamente personal y a propósito de la *crossover music* de Bolling, intuyo que en 100 años, bajo la tendencia global en que la sociedad se sigue desarrollando, la música occidental como producción de la humanidad, no podrá ser explicada con veracidad y justicia sin la consecuente valoración y reconocimiento del jazz por la academia de tradición europea. No debemos olvidar que el jazz en la actualidad no es otra cosa que la fusión de los ritmos y estilos de África con todos los avances teóricos y técnicos de la tradición europea. Que el jazz se estudia como carrera universitaria en el INBA y en algunas de las universidades de más prestigio en el mundo, y que ha ganado mucho terreno entre los músicos profesionales y los públicos especializados. Que los ejecutantes de jazz han alcanzado extraordinarios niveles de virtuosismo. Que el jazz desde sus inicios ha influenciado una parte importante de la producción de los músicos de academia; y que el jazz en la actualidad es un descendiente de Bach, de Debussy y de la vida cultural y espiritual de África. Como los mestizos de piel negra y ojos verdes que se pueden ver hoy en día en algunas regiones del mundo.

Por el ejercicio de poner ejemplos, mencionaré a las vertientes de la salsa y el latin jazz, que conjuntan los ritmos afroantillanos con la teoría y la técnica de la tradición europea, en arreglos orquestales de gran complejidad y sofisticación, o el danzón, cuyo origen cubano data de hace más de 100 años, surgiendo como una derivación a la contradanza española, y cuyos recursos musicales y orquestales son igualmente avanzados. No hay que olvidar que el músico Mexicano Arturo Márquez, egresado del Conservatorio Nacional de Música y considerado como un músico mexicano avezado en la tradición europea compuso varios danzones para orquesta filarmónica conocidos internacionalmente y aceptados sin reserva entre la academia de música europea.

Además de esto, se debe decir que la producción de música avalada por la academia de tradición europea, comenzó hace más de 100 años a darse en otras regiones del mundo

fuera de Europa. Todo lo anterior me impulsa a sospechar que algún día el jazz y sus particularidades se estudiarán formalmente en las aulas de la Facultad de Música como parte de las asignaturas de música del siglo XX. Así que, por qué no comenzar desde ahora a concederle su justa valoración; la valoración de su influencia, su crecimiento, su nivel de complejidad y especialización. Las virtudes de su práctica y por tanto, un estudio más serio, más amplio y más generalizado de este tema entre la comunidad universitaria.

Me parece una excelente manera de hacer crecer musicalmente a los estudiantes de la Facultad; de ponerles nuevos retos; de mostrarles “nuevos” caminos. Otros enfoques que sin lugar a dudas redundarían en el mejor aprovechamiento generalizado de su carrera universitaria. No hay que olvidar que músicos tan virtuosos y destacados como Chucho Valdés o Michel Camilo, tuvieron formación en conservatorios y en el jazz. Siendo esa la misma historia de Claude Bolling, por que no pensar en hacerle un bien a la comunidad universitaria por esta ruta. Adelantarse al tiempo en que este conocimiento sea obligatorio para no quedar obsoleto o parcialmente preparado en la música. En mi experiencia personal, dicha interacción entre estilos y formas de abordar la música y su teoría, me han hecho crecer y avanzar mucho. Sin embargo, y a pesar de la evidencia que empíricamente muestro con mi opinión, no poseo una investigación científica que avale estos presentimientos personales.

Vale decir además, en pro de este enfoque, que la música popular y sus ámbitos es para muchos estudiantes de la Facultad una fuente común de trabajo, y que el jazz es el puente perfecto para comprender y ser apto en la ejecución de música popular, con la habilidad y sofisticación de un músico de academia. En la carrera se desarrollan habilidades técnicas avanzadas, y se trabaja con digitaciones de acordes, escalas, intervalos y arpeggios, que sin ciertos conocimientos complementarios que se trabajan por ejemplo en el jazz, es difícil re contextualizar o usar fuera de las obras de concierto en que fueron aprendidos, y en mi caso, fue esta la manera en que pude sortear de forma efectiva las situaciones diversas que un músico de academia enfrenta en la realidad cultural cotidiana de este país.

Continuando con mis conclusiones, debo hablar también del aspecto técnico. Lo que encontré en estas obras de concierto, pues luego de este trabajo, comprendo mejor la organología de mi instrumento. Esto ha venido a mi principalmente por la comparación,

primero entre la obra de Giuliani y la de Ponce: la primera, con dificultad y virtuosismo, pero con un tratamiento muy apegado a las posibilidades y digitaciones específicas del instrumento, pues Giuliani fue un guitarrista que desarrolló a fondo su aprendizaje sobre las cualidades específicas de la guitarra; la segunda, una obra brillante, pero con cuestiones que se apegan mucho menos a dichas cualidades. Incluso hay algunos pasajes dentro de la obra de Ponce que demandan hiperextensiones o digitaciones poco cómodas combinadas con poco o mucho virtuosismo musical, lo que convierte a esta Sonata en una obra difícil de tocar. La segunda comparación que logré fue con la obra de Bolling. Ésta, si bien fue compuesta por un músico no guitarrista, tiene en general pasajes más guitarrísticos, aunque ciertamente hay algunos pocos fragmentos que no se pueden tocar como están escritos.

Por todo lo anterior, concluyo con las siguientes premisas:

- 1.- La educación profesional de un universitario se beneficia y se redondea con su tesis o trabajo de titulación. Vale la pena esforzarse pues tal esfuerzo redundará en beneficios para el propio tesista.
- 2.- La música en general, debe ser siempre vista como producción y patrimonio de la humanidad, y ser valorada como tal. Cuestiones como su lugar de procedencia, o el origen y condición socio-económica de su autor, sirven para acercarse a la voluntad creativa del compositor, no para discriminarla o emitir juicios de valor basados en estos aspectos intrascendentes para la estimación de una producción artística.
- 3.- Con Giuliani comprendí el valor de la sagacidad y el empeño, pues Giuliani fue mayormente un autodidacta de la guitarra. Aprendí también a valorar el conocimiento profundo de los recursos técnicos de mi instrumento, más allá de la mera lectura de una partitura.
- 4.- Con Ponce y el nacionalismo, comprendí que la reflexión, y la desobediencia a lo preestablecido, son clave para el avance humano y lo que posteriormente, ante la perspectiva del tiempo, es tomado por producto de la genialidad. Comprendí también el profundo valor de las relaciones y la amistad que puede existir entre un compositor y un ejecutante y la trascendencia que esto puede implicar.

5.- Con Bolling comprendí que un concepto nacido de la espontaneidad puede ser la señal de un lenguaje supremo invitándonos a transformar la cultura o el devenir mismo de la humanidad.

6.- El conocimiento de la armonía moderna, ejercitada en el propio instrumento como un elemento cotidiano del quehacer musical, tiene una eficacia muy significativa a la hora de abordar nuevo material e incluso al tratar de comprender lo que el autor trató de transmitir en su obra.

En este punto de mi carrera, me siento profundamente agradecido y me declaro un fervoroso amante del arte en general y de la música en particular.

## Anexo 1

Alegría, bella chispa divina,  
Hija del Elíseo,  
penetramos ardientes de embriaguez,  
¡Oh celeste! en tu santuario.  
Tus encantos atan los lazos  
que la rígida moda rompiera;  
Y todos los hombres serán hermanos,  
bajo tus alas bienhechoras.

Friedrich Schiller.

**Mauro Giuliani** (1781 – 1829).

*Grande Ouverture Op. 61.*

Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani fue un compositor Italiano y guitarrista virtuoso. Nació el 27 de julio de 1781 en Bisceglie, un pequeño pueblo de Apulia en la costa Adriática, 35 Km al noroeste de Bari. Sus padres fueron Michele Giuliano y Antonia Tota. Cabe mencionar que el músico modificó su nombre de Giuliano a Giuliani. Comenzó sus estudios musicales con el violoncello, pero la guitarra se convirtió en su principal instrumento. Con excepción de algunas lecciones elementales de guitarra, a Mauro Giuliani se le considera un guitarrista autodidácta.

Junto con Fernando Sor, Mauro Giuliani es considerado el padre de la guitarra moderna, así como uno de los mayores genios de su época.

Su obra, "*Grande Ouverture*" toma su nombre de las oberturas de concierto del periodo clásico, a su vez derivadas de las oberturas que antecedían a los espectáculos dramáticos del siglo XVI, aunque en este caso, no precede ninguna pieza, sino que es en sí misma, una obra completa e independiente con forma Sonata.

Mauro Giuliani resultó uno de los guitarristas más célebres de su generación, cuya técnica, revolucionaria para su época, le permitió explotar las cualidades específicas de la guitarra, y en esta obra encontramos un buen ejemplo de esto.

**Manuel María Ponce** (1882 – 1948).

*Sonata Clásica.*

Originario de Fresnillo, Zacatecas, desde su infancia se trasladó a Aguascalientes.

El momento que atravesaba el país, en la época de Ponce, la dictadura sangrienta de Porfirio Díaz, la enorme desigualdad social, el atraso histórico de la cultura mexicana, le confieren un valor especial a su obra, pues él inicia la investigación folklórica y funda el nacionalismo en el campo de la música mexicana.

En el tiempo de Ponce, la música extranjera asfixiaba a la música nacional, y las melodías vernáculas eran desterradas de los lugares de reunión pública. “La música folklórica mexicana huele a pulque” decía despectivamente Gustavo E. Campa, reconocido maestro y compositor de moda. Ésta sensación antinacionalista era impulsada por los autores mexicanos, quienes en su afán por ser interpretados, se amoldaban a la moda vigente entre la sociedad porfirista.

Durante su estancia en París, Ponce entabló amistad con Andrés Segovia, la cual tuvo un notable influjo en la carrera de Ponce como compositor, produciendo a través de esta amistad, obras de gran importancia para la guitarra. De hecho, la música para guitarra es una parte esencial en el repertorio de Ponce. Su Sonata Clásica, fue escrita por encargo de Segovia, como un homenaje a Fernando Sor. La estructura general, fue planeada para parecerse a una obra del periodo clásico, sin embargo, en toda la obra aparecen recursos más propios de la armonía moderna que del periodo clásico.

Ponce fue el primero al que se le entregó el Premio Nacional de las Artes y Ciencia en 1947. Murió un año después y su cuerpo fue sepultado en la Rotonda de los hombres ilustres en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México.

**Claude Bolling** (n.1930).

*Picnic Suite.*

Claude Bolling es pianista, compositor, arreglista y director de orquesta; en la actualidad, es uno de los músicos franceses más famosos del mundo en el campo del jazz y la música de cine.

Era un niño prodigio: a los 14 años tocaba jazz profesionalmente, con Lionel Hampton, Roy Eldridge y Kenny Clarke.

En 1945 ganó el torneo de aficionados en el *Hot Club de France*, organizado por *Jazz Hot*, que tuvo lugar en Salle Pleyel. Tuvo gran éxito y aliento del jurado, grabando posteriormente, a los 18 años su primer disco.

La producción de un programa de televisión llamado “*Age Tendre et Tête de Bois*”, le pide a Claude que imagine una pieza con dos pianos con el pianista clásico Jean-Bernard Pommier. Así nacería en Claude Bolling la idea de casar la música “clásica” con un trío de jazz. La Sonata para dos pianistas será la primera de nueve obras de *Crossover Music*, incluyendo la “*Picnic Suite*” y la famosa suite para flauta y trío de piano jazz escrito para Jean-Pierre Rampal, que permanecería 530 semanas en el ranking de la revista estadounidense “*Billboard*” (Se llama “para dos pianistas” y no dos pianos, para marcar la diferencia en el estilo de los dos músicos).

A partir de esto, trabaja con otros músicos de formación clásica en la ejecución de sus nuevas composiciones poli estilísticas; es así que Jean-Pierre Rampal colabora en la “Suite para flauta y trío de jazz” y posteriormente, Claude Bolling trabaja con Alexandre Lagoya en el “Concierto para guitarra clásica y trío de jazz”. Tras estas experiencias, Claude Bolling escribe la “*Picnic Suite*” con la finalidad de que Rampal y Lagoya, considerados como dos de los mejores músicos del siglo XX, toquen juntos.

## Anexo 2

### Consideraciones sobre el cifrado americano utilizado en el análisis musical.

Es indispensable para un músico completo, en el campo de estudio musical de su competencia, sea este la composición, la ejecución o el arreglo, un conocimiento profundo de las complejas relaciones que se producen en la música a todos niveles, es decir, la teoría musical, como materia de uso corriente. En la práctica, en el propio instrumento y no sólo en papel. Al respecto, Walter Piston dice en su manual de armonía:

*“El primer paso importante en el estudio es clarificar su propósito. Existe mucha confusión hoy día respecto a por qué estudiamos teoría musical y qué deberíamos esperar de este aprendizaje. Según la experiencia pedagógica de quien esto escribe, esta confusión de perspectivas proporciona el obstáculo más común y más grave para progresar en todas las ramas de la teoría musical”.*

*“Hay quien considera que los estudios de armonía, contrapunto y fuga, son competencia exclusiva del futuro compositor”.*

*“Ante todo, es evidente que su conocimiento es indispensable para los músicos en cualquier aspecto del arte”.*

*“Claro está que un seguro dominio de los rudimentos de la teoría es necesidad para el erudito más aún que para el compositor, puesto que constituye la base para cualquier apreciación de los estilos individuales del pasado o del presente”.<sup>37</sup>*

La guitarra por sus características organológicas, es susceptible a transportar una misma digitación a lo largo del diapasón. Es decir, con una misma digitación transportada por el diapasón, se puede obtener múltiples acordes de la misma calidad o función, pero de una tonalidad diferente. Este principio es aplicable también a las escalas, arpeggios e intervalos.

Lo que a continuación expondré concierne a la armonía moderna y es ampliamente utilizado en el jazz aunque es menos usual en la práctica de la armonía tradicional o armonía funcional. Me refiero al sistema de notación musical anglosajón, también conocido

---

<sup>37</sup> Piston, Walter (1998) *Armonía*.

como cifrado americano, haciendo referencia a los Estados Unidos de América, quienes heredaron de Inglaterra este sistema de notación musical.<sup>38</sup>

Aunque este sistema es ampliamente conocido bajo el nombre de cifrado americano, no fue aquí, sino en Europa que esta práctica fue desarrollada. Su origen deriva de la notación griega que hacía uso de las letras alfa hasta gamma para nombrar las notas musicales. Con la llegada de la cultura latina al norte de Europa, este sistema fue adoptado en distintas regiones, llegando siglos más tarde a las colonias británicas.

En este sistema cada nota musical es representada con letras de la "A" a la "G", siendo "A" la nota La, "B" la nota Si, C la nota Do y así sucesivamente hasta llegar a la letra "G" a la cual le corresponde la nota Sol. Se ocupan los signos de sostenido o bemol como se conocen en la escritura tradicional al lado derecho de la letra para indicar si la nota o el acorde en cuestión<sup>39</sup> tiene dicha característica. Subsiguiente a la letra correspondiente al acorde y a la indicación de sostenido o bemol (en caso de que el acorde no sea sostenido ni bemol, no será necesario escribir ningún signo en ese espacio), se escribe una "m" minúscula en caso de que el acorde fuera menor. Si el acorde es mayor, no necesita escribirse la letra "M".

Hasta aquí la forma básica de cifrar una armonía. De tal modo que si yo quisiera escribir la progresión I VI II V en la tonalidad de "E" (Mi mayor) utilizando el cifrado americano, lo haría de la siguiente manera: E (Mi mayor), C#m (Do sostenido menor), F#m (Fa sostenido menor), B (Si mayor).

Posterior a esto se escriben la o las extensiones del acorde. Se comienza siempre por la séptima, escribiendo un número "7" si la séptima es menor o "Maj7" si la séptima es mayor. En el caso de la progresión I VI II V descrita con anterioridad, el cifrado de los acordes con séptima sería el siguiente: Emaj7 C#m7 F#m7 B7.

En caso de que el acorde contenga notas añadidas, convirtiéndolo en un acorde de más de 4 sonidos, dichas notas se señalan escribiendo el intervalo que hay entre la raíz del acorde y

---

<sup>38</sup> Evans, Tom; Evans, Mary Anne (1977) *Guitars: From the Renaissance to Rock*.

<sup>39</sup> En el caso de la escritura de *standards* de jazz, se usa simultáneamente el cifrado americano y la escritura sobre pentagrama. El pentagrama para indicar la melodía y el cifrado americano o anglosajón para la armonía o acordes..

la nota añadida. Si el acorde tiene séptima y otra u otras notas añadidas, se escribe el acorde y a la derecha el intervalo compuesto que hay entre el bajo y la nota adicional más lejana al mismo. Por ejemplo, si se tiene un acorde de Si séptima de dominante con novena y trecena, este será cifrado como B13, pues se entiende que es un acorde de sí mayor dominante (es dominante pues no tiene indicación de ser acorde menor ni de tener séptima mayor, así que se asume que es un acorde mayor con séptima menor más la novena, la oncenena y la trecena). En el caso de la guitarra, al sólo contar con seis órdenes o cuerdas, no es posible tocar un acorde de siete sonidos simultáneos; de hecho, tampoco sería deseable pues se obtiene una sonoridad muy densa y difícil de manejar, especialmente si se interactúa con un ensamble. Para resolver este punto, el acorde se abrevia omitiendo algunas de las notas menos características o menos indispensables del acorde. De aquí resultan digitaciones específicas de acordes previamente diseñadas que son ampliamente utilizadas en la música jazz, sin ser de uso exclusivo de este estilo musical, es decir, como ya hemos visto estas formas se ocupan en general en la guitarra.

En el caso de que el acorde no tuviera séptima, pero sí el intervalo de sexta (el intervalo de sexta al convertirse en intervalo compuesto da como resultado la trecena), se cifra como B6.

Existe también el caso de la cuarta. El intervalo de cuarta (oncenena al pasar a ser un intervalo compuesto), así como el intervalo de segunda, al ser agregados a un acorde pueden sustituir a la tercera. De ser así, el acorde en lugar de ser un acorde de oncenena, se convierte en un intervalo de cuarta suspendida o segunda suspendida y se cifra como sus4 o sus2 según sea el caso. Se llama acorde suspendido pues al no tener tercera no se especifica si es un acorde mayor o menor.

Si el acorde tuviera extensiones o intervalos no diatónicos, es importante cifrarlos después de especificar la séptima. Por ejemplo, el acorde de Do mayor siete con oncenena aumentada se cifraría como C7#11.

Hay una indicación más que conviene mencionar en el aprendizaje del cifrado americano. La inversión de un acorde también puede ser especificada al escribir, posterior al cifrado del acorde con sus extensiones, una línea diagonal y la nota que estará en el bajo. Por

ejemplo, si se desea cifrar el acorde de Fa sostenido menor con séptima mayor y oncena sostenida en segunda inversión, se cifra como F#m(maj7#11)\C#.

Esta manera de escribir una progresión musical, facilita la lectura de la misma, a la vez que concede grandes libertades de interpretación, pues salvo que el autor especifique pasajes con un ritmo, tempo o métrica específica, las progresiones armónicas pueden ser interpretadas de acuerdo al gusto y conocimiento de cada ejecutante, tanto en el aspecto rítmico, como en las digitaciones, sustituciones y adornos que se utilicen. Este sistema de escritura también permite un análisis rápido de la armonía, dejando ver a primera vista, casos como el del intercambio modal, pues si en un cifrado estuviera escrito por ejemplo Dm7(b5) G7b9 Cmaj7, se sabría prontamente (para quienes tienen este conocimiento de armonía como material práctico de uso diario en todas las tonalidades), que hubo un intercambio modal en la cadencia, pues los 2 primeros acordes pertenecen a la tonalidad de Do menor, pero resuelve en el primer grado del modo mayor. Como se observa en este ejemplo, este tipo de acercamiento a la armonía vuelve más explícitas las relaciones armónicas.

## Bibliografía

- Alcázar, Miguel (1989) *The Segovia – Ponce Letters*, Columbus, E.U.A.: Editions Orphée.
- Artola, Miguel (1973). *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, España: Alianza.
- Bayer, David (1975) *Descapitalización del minifundio y formación de la burguesía rural*, Perú: Universidad Nacional Agraria.
- Carfagna, Carlo; Caprani, Alberto (1964) *Profillo stoico della chitarra*, Italia: Bërben.
- Carlos Gómez, Victor M. (2010) *Manuel M. Ponce: El nacionalismo Romántico*, Aguascalientes: ICA: Primer libro.
- Cervantes, Emilio; Díaz, Dolly (2003) *Ponce genio de México: vida y época*, México, Federación Editorial Mexicana.
- Copland, Aaron. (2014). *Cómo escuchar la música*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Evans, Tom; Evans, Mary Anne (1977) *Guitars: From the Renaissance to Rock*. Nueva York: Paddington Press.
- Forte, Allen; Gilbert, Steven. (1992). *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Editorial Labor.
- Giuliani, Nicola (2015) *La sexta cuerda: Vida narrada de Mauro Giuliani*, Valencia, España: Editorial Piles.
- Gombrich, Ernest (2002) *Breve historia del mundo*, Barcelona: Ediciones Península.
- Griffiths, Paul (2009) *Breve historia de la música occidental*, Madrid: Akai.
- Hobsbawm, Erick (1999) *Historia del siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica.
- Kenneth, John (2016) *México bárbaro*, México, Editores Mexicanos Unidos.

- Machlis, Joseph. (1981). *El encanto de la buena música*, México, D.F: Promexa, 10 tomos.
- Miranda, Ricardo (1998) *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, México: CONACULTA.
- Moreno, Yolanda (1989) *Rostros del nacionalismo mexicano*, México: Fondo de cultura económica.
- Piston, Walter (1998) *Armonía*, España: Labor.
- Pérez, Alfonso E. (1986) *Historia del arte*, Madrid: Anaya.
- Ritter, Rodolfo (2014) *Manuel M. Ponce: Conciencia musical de México*, México: Instituto cultural de Aguascalientes.
- Rushton, Julian (1994) *Classical Music*, Londres: Thames and Hudson Ltd.
- Salvat, Juan (1983) *Enciclopedia de los grandes compositores*, México, D.F: Salvat mexicana ediciones, 15 Tomos.
- Vasconcelos, José (1978) *Breve historia de México*. México: Editorial Continental.
- Zoraida, Josefina (2009) *Historia de México*, México: Santillana.

### Publicaciones en línea

- García, Gabriel (1986) *El cataclismo de Damocles*, (en línea), <http://www.eumed.net/rev/tepy/03/ggm.htm>, última visita: 25 junio 2018.