1
2 ej.

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## ESCUELA NACIONAL DE MUSICA

ENM
UNAM

# FRAGMENTOS

## EL COLOR TONAL EN LA GUITARRA

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN EL
AREA DE GUITARRA
P R E S E N T A :

MARCO FLAVIO ARIZA QUIÑONEZ

MEXICO D.F. 1999.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

275742

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**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.

# FRAGMENTOS

## *El color tonal en la guitarra*

REGISTRO PÚBLICO
03-1998-062312255900-01

Reservados todos los derechos.
Prohibida la reproducción total o parcial de la obra
por cualquier medio de impresión o fotocopiado
sin el consentimiento del autor.

*a mi Madre,*
*cuyo ejemplo en la vida*
*ha sido mi inspiración.*

*Para todos aquellos*
*cuya pasión*
*la guitarra es la vida.*

# ÍNDICE

Reconocimientos.....i

Prefacio.....iii

INTRODUCCIÓN.....1

I. ANTECEDENTES.....5
**24 Caprichos.** *Marco Aurelio Zani de Ferranti*
**36 Caprichos.** *Luigi Legnani*
**24 Preludios.** *Manuel M. Ponce*

II. LA TONALIDAD EN LA GUITARRA ( I ).....9
**Características sonoras**
**Consecuencias derivadas de las características sonoras**

III. LA TONALIDAD EN LA GUITARRA ( II ).....11
**Afinación**
**Dificultades técnicas**
**Clasificación de las tonalidades**

IV. LOS FRAGMENTOS.....15
**Digitación**
**Sugerencias**

FRAGMENTOS ***el color tonal en la guitarra.*** **OPUS 1**.....17
**Simbología**.....18
FRAGMENTO I *en Do mayor.* **Calmo**.....19
FRAGMENTO II *en La menor.* **Muy movido**.....20
FRAGMENTO III *en Sol mayor:* **Moderato**.....22
FRAGMENTO IV *en Mi menor.* **Grave**.....24
FRAGMENTO V *en Re mayor.* **Tranquillo-più mosso**.....26
FRAGMENTO VI *en Si menor.* **Allegro**.....28
FRAGMENTO VII *en La mayor.* **Allegro moderato**.....30
FRAGMENTO VIII *en Fa sostenido menor.* **Movido**.....32
FRAGMENTO IX *en Mi mayor.* **Andante cantabile**.....34
FRAGMENTO X *en Do sostenido menor.* **Moderato**.....36

FRAGMENTO XI *en Si mayor*. **Lento**.....38
FRAGMENTO XII *en Sol sostenido menor*. **Cómodo ma rítmico**.....40
FRAGMENTO XIII *en Fa sostenido mayor*. **Presto**.....42
FRAGMENTO XIV *en Re sostenido menor*. **Adagio**.....44
FRAGMENTO XV *en Do sostenido mayor*. **Tranquillo**.....46
FRAGMENTO XVI *en La sostenido menor*. **Allegretto ma rítmico**..48
FRAGMENTO XVII *en Do bemol mayor*. **Tranquillo**.....50
FRAGMENTO XVIII *en La bemol menor*. **Moderato**.....52
FRAGMENTO XIX *en Sol bemol mayor*. **Ad libitum**.....54
FRAGMENTO XX *en Mi bemol menor*. **Moderato**.....56
FRAGMENTO XXI *en Re bemol mayor*. **Andante cantabile**.....58
FRAGMENTO XXII *en Si bemol menor*. **Allegro moderato**.....60
FRAGMENTO XXIII *en La bemol mayor*. **Swing vivo**.....62
FRAGMENTO XXIV *en Fa menor*. **Tempo di Habanera**.....64
FRAGMENTO XXV *en Mi bemol mayor*. **Allegretto con brío**.....66
FRAGMENTO XXVI *en Do menor*. **Andantino**.....68
FRAGMENTO XXVII *en Si bemol mayor*. **Moderato**.....70
FRAGMENTO XXVIII *en Sol menor*. **Andante-Allegro**.....72
FRAGMENTO XXIX *en Fa mayor*. **Adagietto con rubato**.....74
FRAGMENTO XXX *en Re menor*. **Lento-Allegretto malinconico**...76

CITAS.....78

BIBLIOGRAFÍA.....79

# Reconocimientos

Quiero extender mi más sincero gesto de agradecimiento a las personas que de alguna manera colaboraron en este proyecto y cuyo estímulo, apoyo y crítica fueron determinantes en el resultado del mismo.

En primer lugar, a **mi querida Madre**, quien tras una vida llena de penalidades, jamás doblegó sus esfuerzos porque mis más caras aspiraciones se vieran realizadas. Sin ella, nada de esto hubiera existido.

Al guitarrista, compositor y maestro **Julio César Oliva**, quien dirigió el proyecto de la manera más acertada: su gran experiencia y sus oportunos comentarios y sugerencias me dieron plena confianza y objetividad en la realización de este trabajo.

Al guitarrista y maestro **Juan Carlos Laguna**, mi maestro de guitarra, que a través de los años me hizo romper con esquemas erróneos de concepción instrumental y me forjó un ideal de perfección.

Al guitarrista **Gonzalo Salazar**, por compartir sus concepciones guitarrísticas.

A la compositora **Leticia Armijo**, quien fue responsable de mi aprendizaje y manejo del programa musical por computadora.

Al ingeniero de grabación **Roberto de Elías**, quien supo darme confianza a través de su experiencia en los momentos difíciles de la grabación de los Fragmentos.

Al guitarrista y maestro Sinaloense **Heriberto Soberanes**, por compartir sus conocimientos guitarrísticos, además de facilitarme los 24 Preludios de Manuel M. Ponce en la Edición de Miguel Alcázar.

Al pintor y músico **Rodrigo Cruz**, por los 36 Caprichos de Luigi Legnani.

También agradezco a la **Escuela Nacional de Música** y a **Fundación UNAM** por la beca de apoyo otorgada para la realización de este proyecto.

Finalmente, quiero darle de manera muy especial, mil gracias al catedrático, amigo y discípulo mío, Dr. **Jorge García**, por su desinteresado e invaluable apoyo en la parte más importante de mi formación como músico, además de su gran calidad como persona.

A todos ustedes les estoy conmovidamente agradecido por darme la oportunidad de soñar y vivir el sueño...

**Marco Flavio Quiñónez.**

# Prefacio

A lo largo de la historia de la música, han sido poco frecuentes los casos en que un compositor dedique parte de su trabajo a alguna obra didáctica, y en la que el objetivo primordial sea reunir todas las tonalidades existentes de acuerdo a lo que las reglas de la teoría de la música estipula. La excepción es Bach con El clave bien temperado.

Otros grandes compositores contribuyeron en alguna medida con este propósito, aunque no necesariamente fueron estrictos en obedecer dichas reglas; a este respecto tenemos, en orden cronológico, obras maestras como las sonatas de Scarlatti, las de Beethoven, los estudios y preludios de Chopin, los de Scriabin y los de Rachmaninov.

Concretamente, en el ámbito de la guitarra, el siglo XIX nos muestra algunos ejemplos en este aspecto, los más relevantes son: Estudios de Sor, Giuliani, Carulli, Legnani, Regondi, Coste y Aguado.

En el presente siglo la figura de Manuel M. Ponce nos lega 24 Preludios; posteriormente Villa-Lobos escribe 12 Estudios y Brouwer 20 Estudios. Yo en lo particular, compongo "Catorce Estudios a través de la escala".

Todas estas obras, a excepción de El clave bien temperado, no fueron escritas con el propósito de seguir fielmente todas las tonalidades en el orden teórico, los motivos por los cuales fueron escritos, son un tanto ajenos a lo que nos ocupa.

Es de tomarse en cuenta, por lo tanto, el trabajo que ahora realiza Marco Flavio Quiñónez con sus 30 Fragmentos, que recorren todas las tonalidades como, hasta donde yo tengo conocimiento, nunca antes se había hecho.

Esto, seguramente servirá de antecedente para el repertorio guitarrístico, sus intérpretes y sus compositores.

**Julio César Oliva.**

# INTRODUCCIÓN

El período barroco fue escenario de uno de los cambios más significativos en la historia del quehacer musical européo, como nunca antes, se gestó un proceso de incalculable valor para la música, como ésta se alejaba del contrapunto vocal y se inclinaba hacia la naciente armonía instrumental, exigía una reestructuración en su sistema armónico que respondiera a esta nueva tendencia. La respuesta se encontró en el uso y la implantación definitiva de las escalas mayores y menores.

Estas escalas, a diferencia de los modos antiguos, dieron un impulso mayor hacia su nota central, con lo cual dicho impulso se convirtió en la fuerza más poderosa de la música. Ahora, cada acorde podía asumir una función plenamente definida en relación con la nota principal, y no sólo eso, los compositores de esa época aprendieron rápidamente a explotar la oposición entre el acorde pasivo y el activo. Así también, el movimiento de la tonalidad original a la contrastante y su retorno, se convirtió en un elemento importante en la formación de la estructura musical. De esta forma, los compositores concibieron formas más amplias de música instrumental.

Este fue el corolario de una intensa y ardua labor por parte de los músicos a través de varios siglos de incansables búsquedas y pruebas.

El problema más fuerte al que se enfrentaron los músicos que asumieron plenamente el sistema tonal fue el de la afinación, los instrumentos de teclado de esa época eran afinados de acuerdo con las leyes acústicas que Pitágoras descubriera dos mil años antes.

Esta clase de afinación producía un sonido puro en las tonalidades que contenían hasta tres *bemoles* o *sostenidos,* pero los intervalos sonaban cada vez más desafinados conforme se añadían más intervalos.

El sistema Pitagórico de afinación no encajaba felizmente en el uso de toda la gama tonal: mientras se usaran las teclas blancas todo funcionaba perfectamente, pero en cuanto se incluían las teclas negras, dicho sistema ya no era del todo funcional.

El primer músico y teórico que manifestó la necesidad de hacer un ajuste en la afinación fue el español Bartolomé Ramos de Pareja en su obra *De música práctica*[1]. Tratado escrito en 1472 y publicado en 1482, aunque no explicaba las consecuencias que tal ajuste podía tener.

Dado que la música instrumental adquiría cada vez más preeminencia, se hizo necesario el dominio de todas las tonalidades y esto implicaba, por lo tanto, contar con un ajuste en la afinación que permitiera el manejo de todas las tonalidades sin verse en la necesidad de modificar la afinación en cada obra de distinta tonalidad. Este ajuste se conoce como **temperamento** e implica la distribución exacta de los doce tonos que contiene una octava.

El músico que consolidó en forma práctica todas estas ideas acerca de la afinación fue Juan Sebastian Bach, sin duda él llego a la misma conclusión que sus predecesores, dado su extremo interés por todo lo concerniente a la tonalidad. Bach escribió una obra demostrativa en dos tomos: *El clave bien temperado,* en la cual podían

ser manejadas las 24 tonalidades sin resentir los perjuicios de la desafinación, sus cuarenta y ocho preludios y fugas demuestran la viabilidad de dicho sistema.

El interés tan marcado en Juan Sebastian Bach por todo lo concerniente a la tonalidad y sus soluciones, es algo que a través de los años me intrigó de sobremanera, y esta expectación fue reforzada por los trabajos análogos que realizaron Beethoven con sus 32 Sonatas, Chopin y sus 24 Preludios y los 24 Caprichos de Paganini.

Me resultaba evidente que la comprensión y manejo de la gama tonal completa, era una herramienta indispensable para mis capacidades creativas y que, rechazar un conocimiento de tan monumental importancia, simplemente no me era posible.

Por otra parte, lo que en un momento dado sentí como compositor, fue la necesidad de trabajar en forma sistemática y progresiva, sobre todo, crear una base tan sólida como fuera posible que me permitiera asimilar plenamente todo lo concerniente al campo de la composición (las formas, la armonía, el contrapunto, etc.), y específicamente para la guitarra.

Dadas las innegables capacidades polifónicas y armónicas de la guitarra, al conocer el círculo tonal por quintas, me quedé pensando que jamás había tocado obra alguna en varias de esas tonalidades (sobre todo aquellas que cuentan con un buen número de alteraciones), como Mi *bemol* menor o Re *bemol* mayor entre otras, y que seguramente debían existir trabajos similares a los de Bach o Chopin, cuando menos.

Y ciertamente encontré el número 24:

- **24 estudios, opus 100.** Mauro Giuliani.
- **24 preludios.** Ferdinando Carulli.
- **24 caprichos de Goya, opus 195.** Mario Castelnuovo Tedesco.

Y varios trabajos más con títulos similares, pero sin tener absolutamente nada que ver con la gama tonal completa: se repiten con frecuencia tonalidades como Do, Re, Mi y algunas más, pero no aparecen tonalidades con cinco o seis alteraciones. En realidad, en estas obras, el número 24 nada tiene que ver con el manejo de las tonalidades en su totalidad.

Hubo un trabajo que sí tenía que ver con el tema que buscaba, *"La guitarra bien temperada"*, de Mario Castelnuovo Tedesco. Veinticuatro Preludios y Fugas en todas las tonalidades. Desafortunadamente, dicho trabajo lo rechacé para mi estudio, pues fue hecho para dúo de guitarras, y mi interés estaba centrado en la guitarra como solista.

Gracias a dos estimadas personas pude conseguir lo que tanto tiempo anduve buscando para el instrumento solo: dos trabajos que abordaban todas las tonalidades mayores y menores. Estas obras son: 36 Caprichos del compositor italiano Luigi Legnani y 24 Preludios del insigne compositor mexicano Manuel M. Ponce.

Me avoqué a estudiar este par de obras, en especial esas tonalidades raras que tanto me intrigaban, y caí en la cuenta del porqué la carencia de dicho material: las exigencias técnicas para esas tonalidades "extrañas" no son difíciles sino muy difíciles, y los resultados no muy satisfactorios.

Pareciera ser que las grandes y sorprendentes posibilidades tímbricas de la guitarra han orientado a los compositores de todas las épocas a buscar el color en el instrumento mismo y no en la gama tonal, quizás como resultado de la complejidad técnica que presentan ciertas tonalidades y no por falta de interés en las mismas.

Los trabajos de Legnani y Ponce resultan ser trabajos raros para el repertorio guitarrístico, pero muy valiosos, pues dan cuenta de los terrenos inexplorados que hay por delante ensanchando aun más el horizonte de las posibilidades expresivas que tiene la guitarra.

Estas ideas me impulsaron, poco a poco, a la realización de un trabajo similar que pudiera enriquecer este tópico del repertorio guitarrístico, y lo que terminó de reforzar mi idea de un proyecto de tal naturaleza, fue la necesidad de crear un vínculo más estrecho entre el estudio de la armonía y el de la guitarra: contar con un material propio de los guitarristas, para análisis y comprensión de la tonalidad y sus características, y también ennoblecer de manera digna a la guitarra al abrir sus posibilidades de ejecución en tonalidades rara vez abordadas.

De esta manera, decidí hacer una obra basada en el uso de todo el espectro tonal. Me dí a la tarea entonces, de abordar este proyecto, aunque de forma modesta, y componer piezas breves en los doce tonos existentes, tanto en el modo mayor como en el menor. Dichas piezas las intitulé **"Fragmentos".**

Opté por trabajar con la totalidad de las armaduras. Si decidí hacer esto no fue por capricho o por desconocimiento de los procedimientos de enarmonización, sino más bien porque me resultaba indispensable, por una parte, trabajar cuanto se pudiera en esos terrenos inexplorados por mis oídos y por mis dedos. Y por otra parte, hacer uso completo de las armaduras, tanto en *sostenidos* como en *bemoles* para dar cuenta de su uso en el diapasón.

La forma en que organicé mis Fragmentos fue por orden de quintas justas ascendentes empezando por Do mayor y su relativo menor. Al cambio de *sostenidos* a *bemoles* rompo el ciclo de quintas, pero lo retomo una vez que estoy en Do *bemol* mayor y su relativo.

Al comenzar a explorar por tonalidades jamás usadas, me enfrenté a la tremenda dificultad de hacer algo plenamente satisfactorio, tanto técnica como musicalmente. A toda costa me esforcé por realizar piezas que no atentaran contra los límites del esfuerzo físico y con las características que le son propias a la guitarra.

El ideal que tengo respecto a cómo debe ser construída una frase en la guitarra, es que ésta debe estar respaldada de principio a fin por una sonoridad continua o discontinua pero con un ritmo dentro de sí, y por supuesto, que éste sea lógico. Esta sonoridad a la que me refiero es la producida por los armónicos generados, esto es, que cuando una frase tiene cortes involuntarios, se mata esa sonoridad que otorga una esencia mágica a nuestro instrumento, y por lo tanto desmerece la ejecución.

Al asumir el reto que implicaba trabajar con tonalidades difíciles, no solo debía resolver de manera eficiente el aspecto técnico, sino también, y el más importante, el de mi ideal sonoro: que los treinta Fragmentos sonaran como algo natural y propio de la guitarra.

**Marco Flavio Quiñónez.**

# I

# ANTECEDENTES

Es muy probable que los más grandes guitarristas después del siglo XVIII estuvieran al tanto de las dificultades que implicaba el manejo de ciertas tonalidades, pero porqué no escribieron un trabajo basado en la gama tonal completa, es algo que no queda del todo claro, pues ellos eran poseedores de una gran técnica instrumental y es bien sabido de su virtuosismo sin par.

## 24 Caprichos

***Marco Aurelio Zani de Ferranti***

El primer trabajo sobre las tonalidades que al parecer existió, fue el del guitarrista y compositor italiano **Marco Aurelio Zani de Ferranti,** *24 Caprichos*[2] en todas las tonalidades, publicados en tres partes: opus 11, opus 18, y opus 26. Por desgracia los opus 18 y 26 se extraviaron, y tan solo se conocen ocho de los *24 caprichos* contenidos en el opus 11.

## 36 Caprichos

***Luigi Legnani***

El segundo trabajo se debe a otro gran virtuoso de la misma época: **Luigi Legnani**, quien compuso *36 Caprichos*[3], presumiblemente inspirado en su colega y amigo, el violinista Niccolo Paganini.

Los *36 Caprichos* de Legnani escritos sobre todas las tonalidades, tanto mayores como menores, vieron la luz pública por primera vez en 1822, y aunque parece que han gozado de cierta popularidad, llama la atención un comentario que aparece en la introducción de la edición Chanterelle[3] a los Caprichos:

*" Aunque los Caprichos de Legnani han sido parte del repertorio por algún tiempo, las presentaciones de los mismos en concierto o grabaciones han sido esporádicas, en parte por su gran dificultad -muchos de los Caprichos sólo son efectivos si se les toca en forma rápida- y en parte por los estudios que realizaron Coste, Giuliani y particularmente Sor".*

Estos últimos fueron los guitarristas más sobresalientes de la época, y su aportación al repertorio es vasta y por demás reconocida.

Aparte del trabajo de Ferranti, por desgracia perdido, al parecer no existe otro trabajo de la misma época más que el de Legnani.

Sus Caprichos son piezas breves que muestran un claro dominio del estilo por parte del compositor, aunque con poca eficacia para evitar el continuo uso de cejillas en las tonalidades difíciles; se puede notar un marcado contraste en cuanto a la dificultad entre piezas que tienen hasta tres alteraciones, de las que tienen cuatro, cinco o seis.

Legnani distribuye sus Caprichos dentro del espectro tonal de la siguiente manera:

1. Do mayor
2. Mi menor
3. Sol mayor
4. La menor
5. Re mayor
6. Fa mayor
7. La mayor
8. Mi bemol mayor
9. Mi menor
10. Si bemol mayor
11. Mi mayor
12. Do mayor
13. Re menor
14. La bemol mayor
15. Si menor
16. Re bemol mayor
17. Sol mayor
18. Fa menor
19. Si mayor
20. Sol menor
21. La mayor
22. Do menor
23. Fa sostenido mayor
24. Sol sostenido menor
25. La mayor
26. Do sostenido menor
27. Sol mayor
28. Do mayor
29. Fa sostenido menor
30. Do mayor
31. La mayor
32. Si bemol menor
33. Re mayor
34. Fa mayor
35. Mi bemol menor
36. Mi mayor

Como se verá, la distribución está hecha en forma arbitraria y sin una relación tonal, así como la repetición de ciertas tonalidades.

A no ser que se demuestre lo contrario, el de Legnani, es el primer trabajo que aborda todas las tonalidades.

## 24 Preludios

***Manuel M. Ponce***

El tercer trabajo y segundo en existencia, es el de los *24 Preludios*[4] de **Manuel M. Ponce** editados por Miguel Alcázar.

Según los manuscritos encontrados por Alcázar, Ponce concibió esta obra para todas las tonalidades, tanto mayores como menores y en una relación tonal de quintas ascendentes a excepción de la parte de los *bemoles* que va por quintas descendentes, pero que finalmente Alcázar los acomodó por quintas ascendentes.

De los *24 Preludios*, Miguel Alcázar encontró tan sólo 22 entre los manuscritos de Ponce, los faltantes eran los de Si menor y Sol mayor. El de Si menor lo tomó de un manuscrito de bocetos para guitarra del mismo compositor, y el de Sol mayor, es una transcripción que el propio Alcázar hizo de un canon llamado "Cuando la aurora..." escrito por Ponce.

El guitarrista español Andrés Segovia, quien trabajo en estrecha colaboración con Manuel M. Ponce durante muchos años, no estuvo satisfecho con el proyecto y tan sólo editó doce, haciendo un nuevo ordenamiento que nada tenía que ver con la idea original de Ponce:

*"Por cierto que los preludios no son practicables en el sentido que han sido concebidos. Resultan la mayor parte de una dificultad incompatible con el carácter de estudios elementales que les da la escala de que van precedidos, y otros totalmente imposibles. Entonces he imaginado hacer a Schott (sic) la proposición de que los edite en cuatro cuadernos de a seis cada uno y sin tener relación tonal. Y ha aceptado. Ayer le envié los seis del primer cuaderno, que son estos: Fa sostenido menor, La mayor, Si mayor,. Re menor, Fa sostenido mayor y el de Si bemol menor que he tenido que transportarlo a Si natural porque en el tono original no era posible. He suprimido las escalas ¿estás de acuerdo? Me llevaré los otros a París para enseñártelos y ver de modificarlos (sic).*
*Siento darte todavía trabajo con esto, pero no hay más remedio. Si mientras los has compuesto hubiésemos estado juntos, todo hubiese resultado bien"* [5].

Es evidente que existe una renuencia hacia ciertas tonalidades, por las implicaciones técnicas que éstas presentan, pero ¿cuáles son estas implicaciones? ¿cuáles son las tonalidades fáciles y cuáles las difíciles? ¿qué es lo que las hace ser tan difíciles? y ¿cuáles son las características sonoras de la guitarra?

Estas fueron las preguntas que me llevaron a indagar varios aspectos concernientes a la naturaleza del instrumento así como sus posibilidades técnicas y expresivas.

# II

# LA TONALIDAD EN LA GUITARRA ( I )

El interés que reviste para mí el asunto de las tonalidades me ha llevado a reconsiderar la forma de ejecutar la guitarra y la forma de componer también.

A través del tiempo que he tocado la guitarra me he dado cuenta que no es suficiente el dominio que uno tenga sobre el diapasón para hacer sonar bien una obra o para crear algo. Se debe atender además, a la naturaleza del sonido una vez producido.

Tras observar y meditar sobre ciertas características que el sonido adquiere en la guitarra, fue que pude establecer ciertos criterios para poder abordar de la manera más efectiva posible los problemas que se manifiestan en cada tonalidad.

## Características sonoras

El sonido adquiere características muy particulares dependiendo del instrumento que lo genere. En la guitarra, sus particularidades a saber, son las siguientes:

1. ***La duración del sonido es corta.***

Una vez realizado el ataque sobre la cuerda escogida y producido el sonido, éste tiende a desaparecer rápidamente.

A diferencia de los instrumentos de aliento o cuerda frotada, un guitarrista no tiene la más mínima posibilidad de controlar a voluntad el desarrollo de un sonido una vez que éste fue producido.

La duración varía dependiendo de la cuerda que se trate: Los bordones (4ª, 5ª y 6ª) tienen mayor duración que las tiples (1ª, 2ª y 3ª).

2. ***La producción de armónicos es muy rica.***

Los armónicos generados por una nota principal son generalmente enriquecidos por la vibración que por simpatía realizan otras cuerdas, pero para que estos puedan estarse generando en forma constante, es indispensable que se encuentre en vibración por lo menos una cuerda, en caso contrario, no habrá sonoridad alguna.

A mayor duración de las vibraciones, hay un incremento constante en los armónicos.

3. ***La posesión de una gran riqueza tímbrica.***

Como ningún otro instrumento, la guitarra es poseedora de una riqueza tímbrica sin parangón, como consecuencia de las particularidades en cuanto a su construcción y por la forma en que ésta genera armónicos.

El sonido adquiere distintos colores dependiendo del punto en que la cuerda sea atacada.

# Consecuencias derivadas de las características sonoras

Las consecuencias que de estos fenómenos se desprenden son las siguientes:

1. Dada la corta duración del sonido, se hace menester una pulsación contínua y constante en las cuerdas: los valores cortos son más efectivos en este sentido que los de larga duración, sobre todo en las cuerdas inferiores, en los bordones funcionan bien las notas largas.

Asimismo, para el manejo de las dinámicas, se tiene mayor control de las mismas cuando los valores son cada vez más cortos.

2. La vastedad en la producción de armónicos encuentra sus linderos en la afinación misma: siempre que una tonalidad cuente con más cuerdas al aire, ésta se verá respaldada por una sonoridad constante generada por los armónicos.

Y por el contrario, cuando sean mínimas o nulas las cuerdas al aire que apoyen la tonalidad a tratar, la producción de armónicos será más pobre y no tan consecuente como exigente en su ejecución.

3. La gama tímbrica tan amplia que posee la guitarra, permite dotar de un colorido excepcional a las ejecuciones realizadas.

Al ser consciente de estos fenómenos acústicos, comprendí que si quería realizar un trabajo satisfactorio, debía circunscribirme a estos aspectos que señalan los límites de las posibilidades sonoras y de ejecución en la guitarra.

# III

# LA TONALIDAD EN LA GUITARRA ( II )

Si consideramos a la guitarra como un instrumento de resonancia, creo que la mejor manera de tratar con ella es, a mi parecer, la de ser congruentes con esta peculiaridad que le es intrínseca, y la cual le otorga esa magia tan especial que sublima el espíritu de los que hemos hecho la guitarra nuestra pasión.

De acuerdo con lo que anteriormente expuse, los responsables de esta resonancia son los armónicos (quizás aquí radique la razón principal por la cual ciertas tonalidades han sido evitadas y hasta despreciadas por los interpretes y compositores), y si se desea que una pieza musical tenga esa cualidad, debe trabajarse en esa dirección; en la que se confirme una y otra vez al instrumento como lo que es: *de resonancia.*

## Afinación

La afinación tradicional por cuartas justas y una tercera mayor, obedece plenamente a la ley de los armónicos, e indudablemente esa relación favorece la más rica resonancia armónica y brillantez tímbrica. Además, si la tonalidad lo favorece, se puede contar con una plena libertad en la mano izquierda.

## Dificultades técnicas

Precisamente la mano izquierda es el punto clave respecto a una dificultad técnica de consideración: el uso de la cejilla, que exige un mayor esfuerzo en cuanto a la presión que hace la mano que cuando cada dedo pisa una nota en forma individual.

Pondré un ejemplo:

Si nos encontramos en *La mayor*, la 5ª cuerda es la tónica(La), la 6ª es la dominante(Mi) y la 4ª es la subdominante(Re). Se cuenta con los grados tonales más importantes, además de que entre ellos se generan armónicos de manera recíproca.

Son condiciones por demás óptimas para utilizar el registro completo del instrumento y tocar en forma holgada sin sacrificar la resonancia armónica.

Y por el contrario, si nos encontramos en *La bemol mayor*, la única cuerda al aire que se puede usar es la tercera(Sol), y ésta es la sensible, de tal manera que las posibilidades de ejecución se ven más restringidas.

Obviamente, existen los recursos técnicos para superar estas dificultades, pero lo riesgoso es que la exigencia no roce con los límites de lo posible.

Además, la resonancia armónica no es favorecida por la tonalidad, pues ésta cuenta con cuatro bemoles, y en la guitarra Mi, La y Re son naturales, por lo que no es conveniente descuidar la base armónica, y esto sólo se logra manteniendo una presión constante, lo que implica un esfuerzo adicional.

Los procedimientos utilizados para que converjan las características sonoras, son múltiples y variados, dependiendo de la tonalidad tratada: si la duración del sonido es breve ¿Para qué se mantienen uno o varios dedos en su posición por más tiempo? *Para mantener constante la resonancia armónica y ratificar, de esta manera, la esencia del instrumento.*

## Clasificación de las tonalidades

El criterio que establecí como fundamental para tratar con las tonalidades, fue el de las posibilidades armónicas con que contaba cada tonalidad en su forma más simple (esto es, cuando una tonalidad es favorecida por la afinación del instrumento). Y como requisito personal, me fue indispensable ser consecuente con este aspecto, de tal manera que me ví en la necesidad de realizar un esquema clasificatorio de las tonalidades según este criterio y que iba de la mano con el grado de dificultad según la tonalidad tratada.

El esquema es el siguiente:

**MUY FÁCIL**

*Re mayor, Re menor, Mi mayor, Mi menor, La mayor y La menor.*

**FÁCIL**

*Do mayor y Sol mayor.*

**DIFÍCIL**

*Do menor, Fa mayor, Fa menor y Sol menor.*

**MUY DIFÍCIL**

*Re bemol mayor, Do sostenido menor, Mi bemol mayor, Mi bemol menor, Fa sostenido mayor, Fa sostenido menor, La bemol mayor, Sol sostenido menor, Si bemol mayor, Si bemol menor, Si mayor y Si menor.*

Los tres primeros grupos contienen las tonalidades comúnmente utilizadas y que por su naturaleza misma cuentan con un gran apoyo armónico, sin comprometer el aspecto técnico. Suman un total de doce tonos. Mientras que los otros doce pertenecen al terreno de lo inexplorado y con un respaldo armónico realmente pobre.

Quiero aclarar que este esquema realizado por mí, no es estricto, y que por el contrario, puede ser y es flexible. Existen claros ejemplos dentro del repertorio guitarrístico donde una tonalidad comúnmente fácil resulta ser difícil, y viceversa, una difícil se vuelve fácil, esto depende en gran medida del ingenio y oficio que el compositor tenga para lograr tales trabajos.

Fue de esta manera que en mi pensamiento quedó claro el ver cada tonalidad bajo una perspectiva distinta y particular, si es que quería relacionar el aspecto técnico con el musical y sin que ninguno estuviera comprometido con el otro, sino todo lo contrario: *en una genuina y estrecha relación.*

# IV

# LOS FRAGMENTOS

Al abordar el trabajo creativo de los Fragmentos, uno de los aspectos que más me interesaban era el de liberar la mano izquierda, y para lograrlo me planteé tres premisas:

1. ***No ceder al uso prolongado de la cejilla.***

2. ***Utilizar acordes de 7ª, 9ª, 11ª ó 13ª para expandir las posibilidades armónicas y técnicas.***

3. ***Utilizar notas ajenas a la tonalidad como recurso de ornamentación y liberación técnica.***

El combinar varios recursos para lograr un fin, es la mejor manera de invertir nuestras energías y equilibrar el esfuerzo implícito en un proceso. En este caso utilicé el uso alternado de la cejilla y en la medida de lo posible evité su uso prolongado recurriendo a la 2ª premisa o a la 3ª. De hecho, ésta última adquirió un significado de gran importancia, pues fue la que me permitió liberar la mano izquierda de una manera más efectiva.

Otro aspecto importante al que me circunscribí, fue que la afinación debía ser inamovible: Los 30 Fragmentos están basados en una sola afinación que es la comúnmente utilizada (Mi, La, Re, Sol, Si, Mi). De esta manera me apegué al ideal de los músicos antiguos: *poder abordar todas las tonalidades sin tener que modificar la afinación del instrumento.*

# Digitación

Deliberadamente he omitido digitar los Fragmentos, salvo en donde ha sido estrictamente necesario, por las siguientes razones:

1. ***La digitación es una manifestación de la propia personalidad, y como tal, se debe desarrollar.***

2. ***Fomentar el desarrollo de criterios sobre digitación.***

3. ***Los fragmentos no fueron concebidos como estudios (aunque puedan servir de apoyo en el desarrollo técnico), sino como componentes de una obra musical.***

La tradicional indicación de la cejilla **CI, CV, CIX,** etc., la he cambiado tan sólo por números romanos: **II, IV, VII,** etc.

# Sugerencias

Se debe tener cuidado con las armaduras y alteraciones accidentales al abordar la lectura de los Fragmentos, el trabajo ha sido minuciosamente revisado y cada nota debe sonar tal cual fue escrita.

Al hacer la edición final de los Fragmentos, he anotado una serie de indicaciones expresivas como una propuesta de interpretación, más sin embargo, dejo al buen gusto y criterio del intérprete hacer la suya propia si así lo considerara conveniente.

Para la presentación en público de los Fragmentos, suelo elegir seis de ellos, ya sea en el orden de la obra o seleccionarlos arbitrariamente. Y si toco toda la obra, respeto el orden preestablecido; haciendo un intermedio al finalizar con el grupo de los *sostenidos.* para posteriormente continuar con el grupo de los *bemoles.*

Cualquier otro tipo de propuesta, la dejo a la consideración del guitarrista.

# FRAGMENTOS

## *El color tonal en la guitarra*
## OPUS 1

30 composiciones para guitarra
en todas las tonalidades
mayores y menores.

*Dedicadas a mi Madre*

*Marco Flavio Quiñónez*

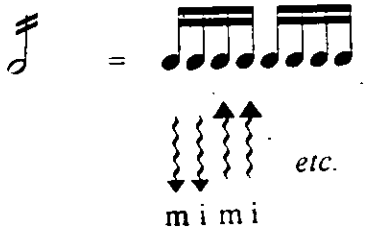
# Simbología

= Armónicos.

= Tambora: golpe con el costado del pulgar sobre las cuerdas a un lado del puente.

 = Vibrato de $^{1}/_{4}$ ó $^{1}/_{3}$ de tono.

campanella = La combinación de cuerdas pisadas con cuerdas al aire.



# FRAGMENTOS

***El color tonal en la guitarra***

**OPUS 1**

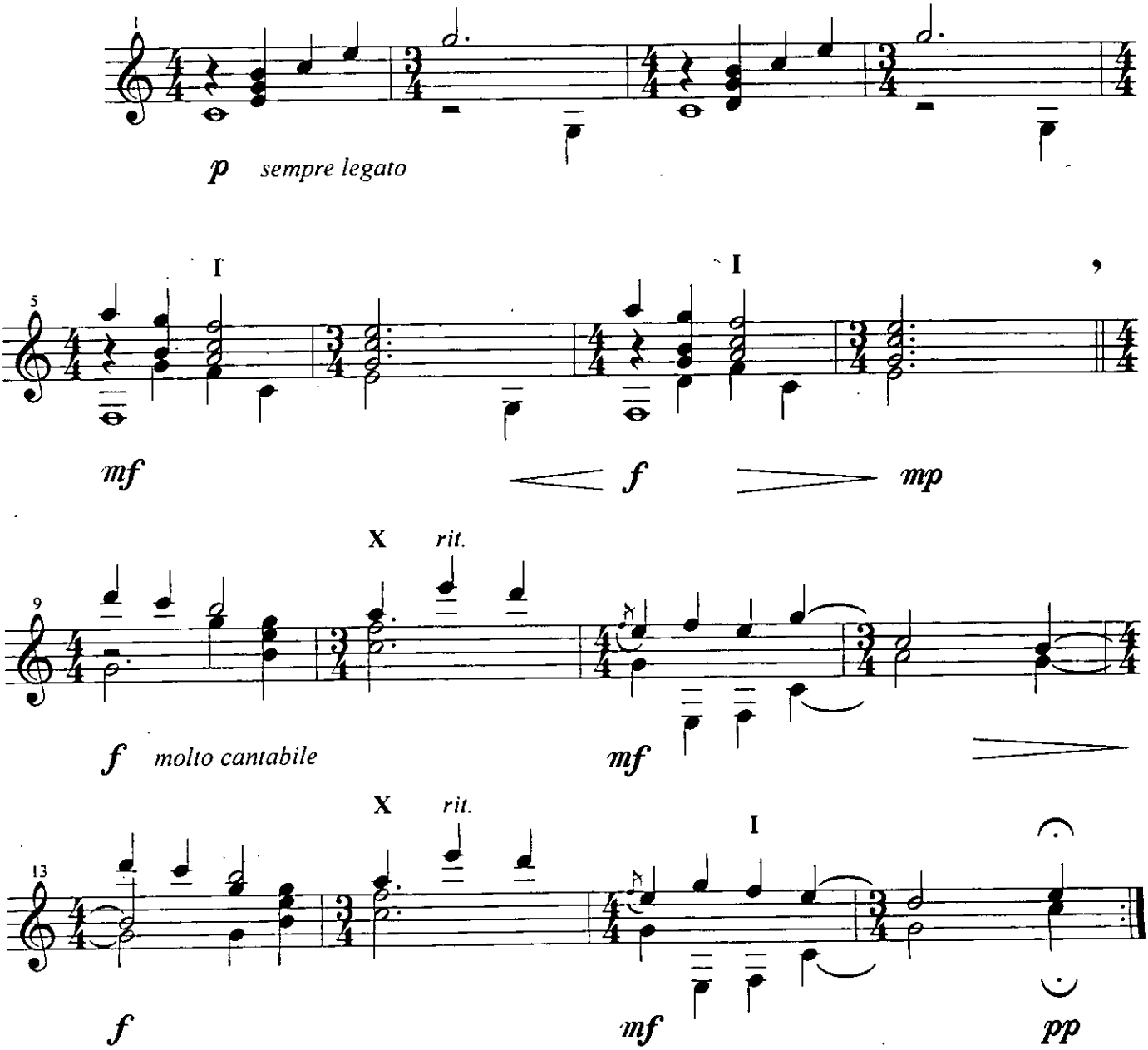
*a mi Madre*

## FRAGMENTO I

***en Do mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1994

**Calmo**



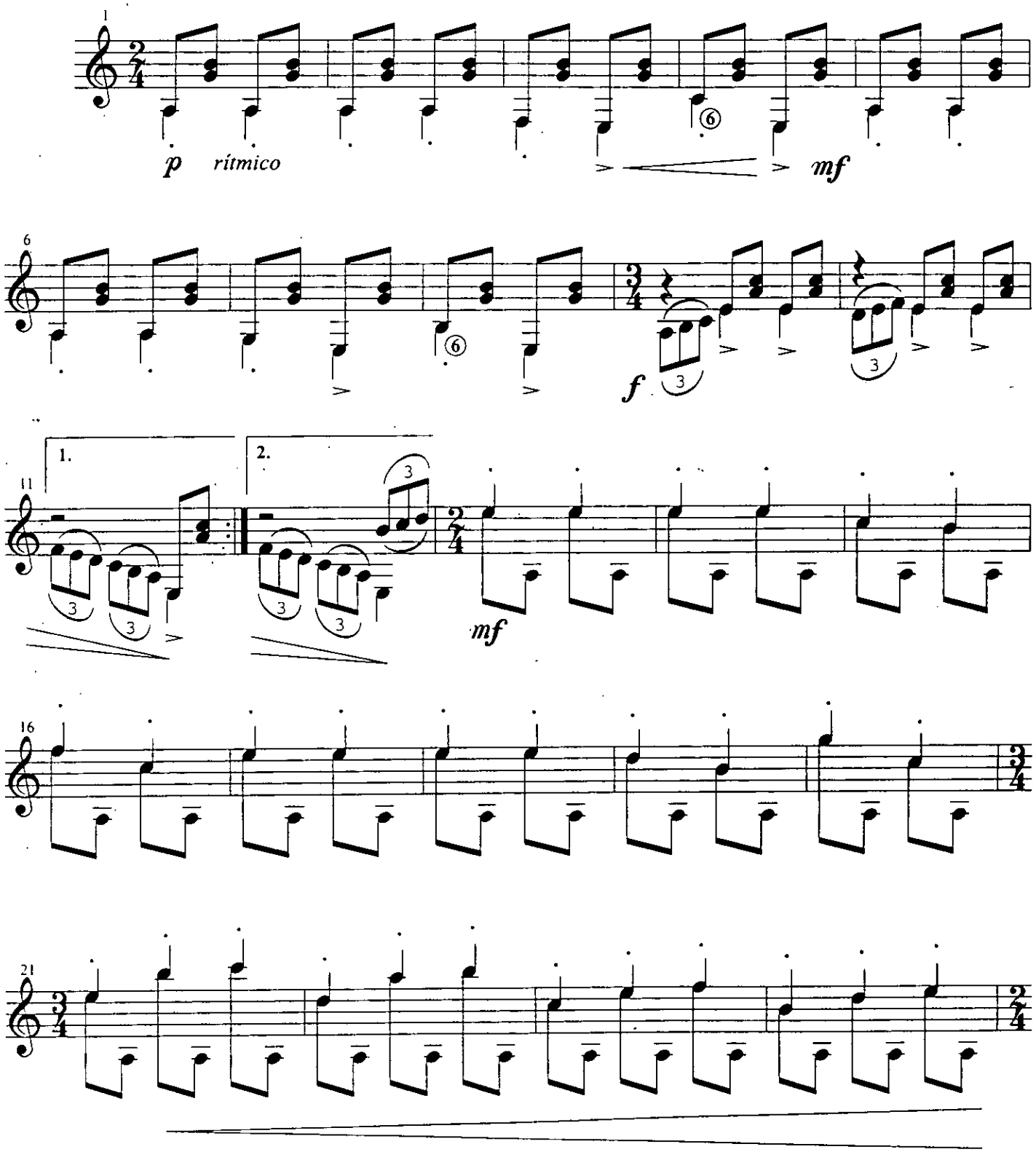
*a mi Madre*

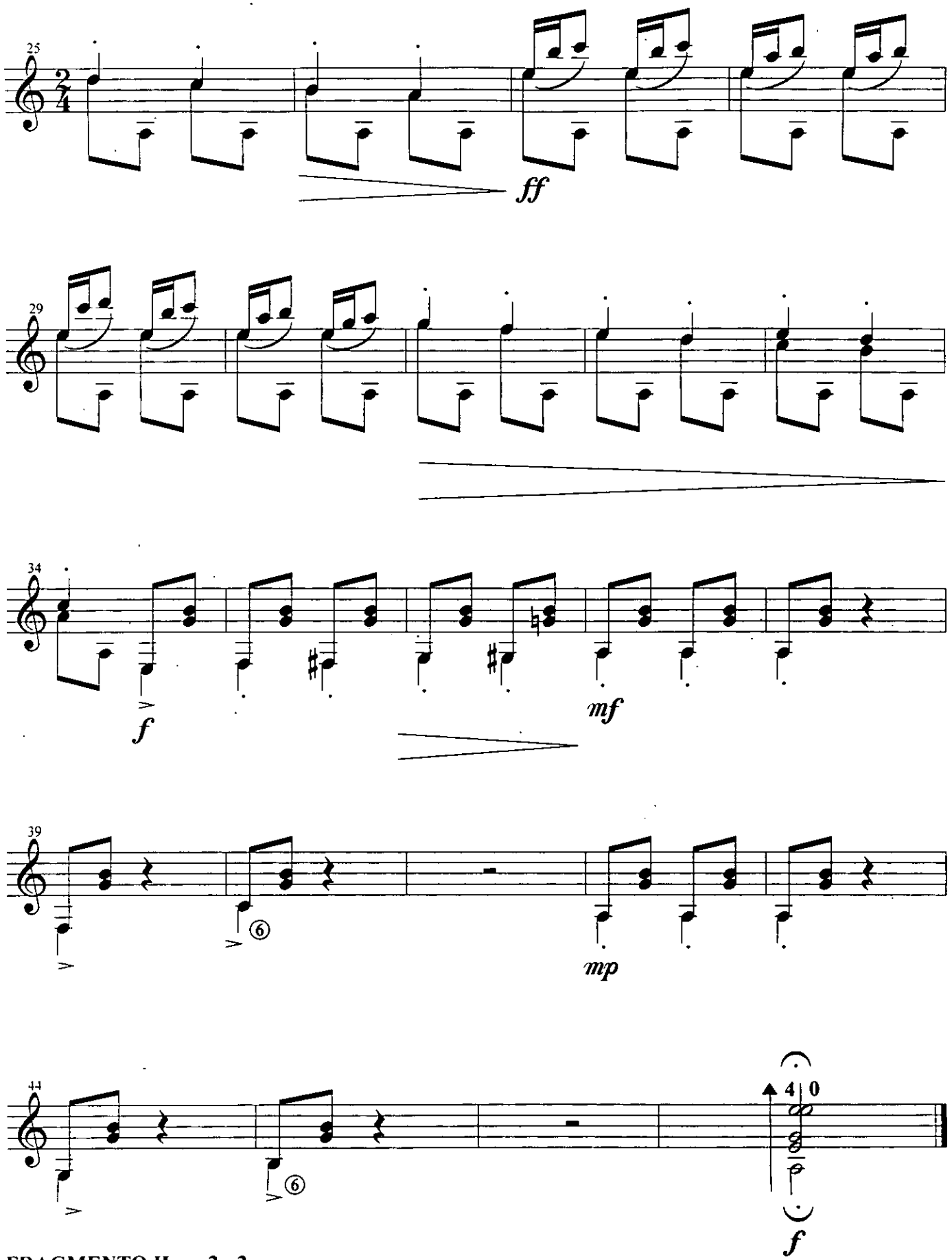
# FRAGMENTO II

***en La menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1994

**Muy movido**






**FRAGMENTO II . . . 2 - 2**

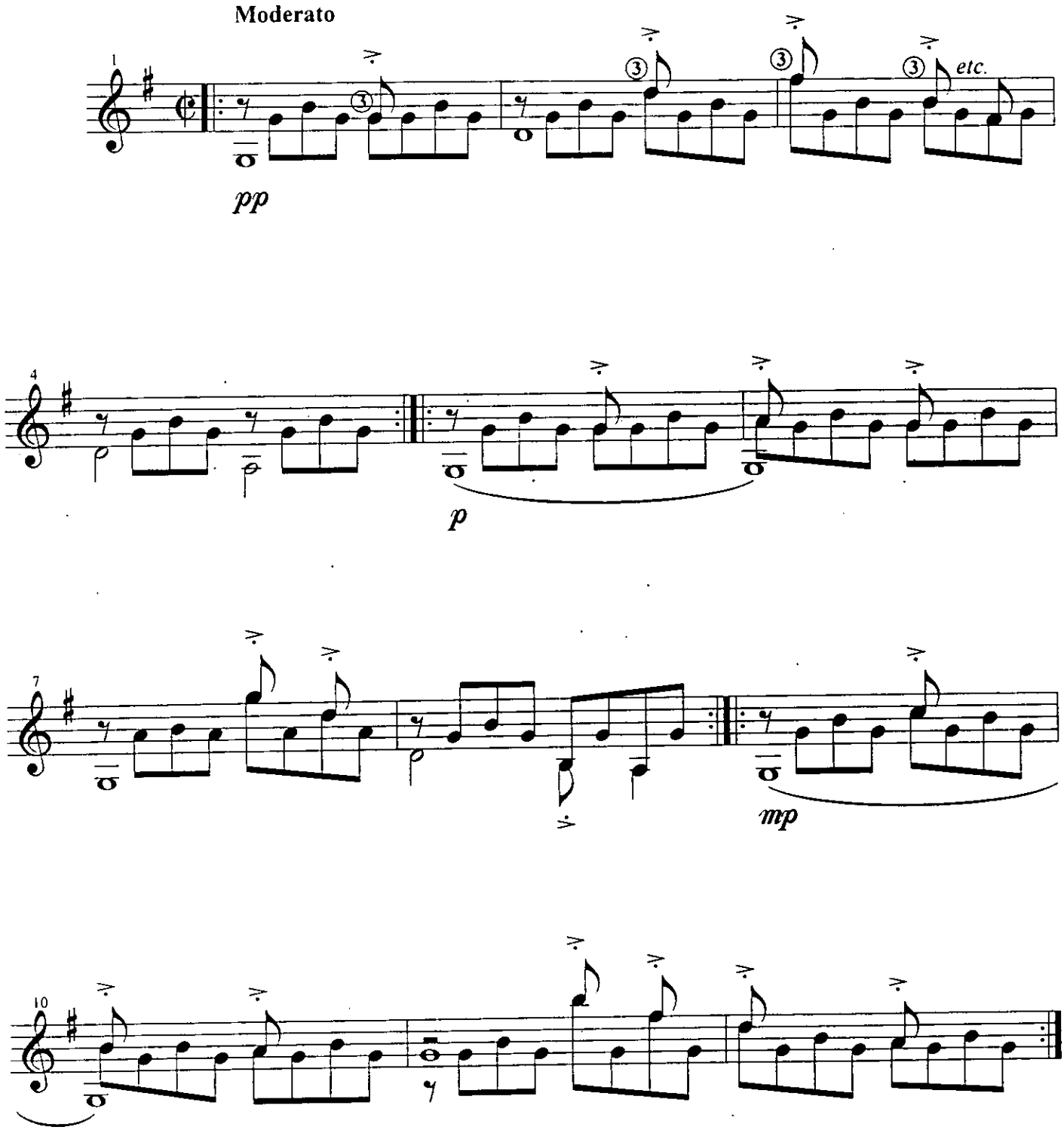
*a mi Madre*

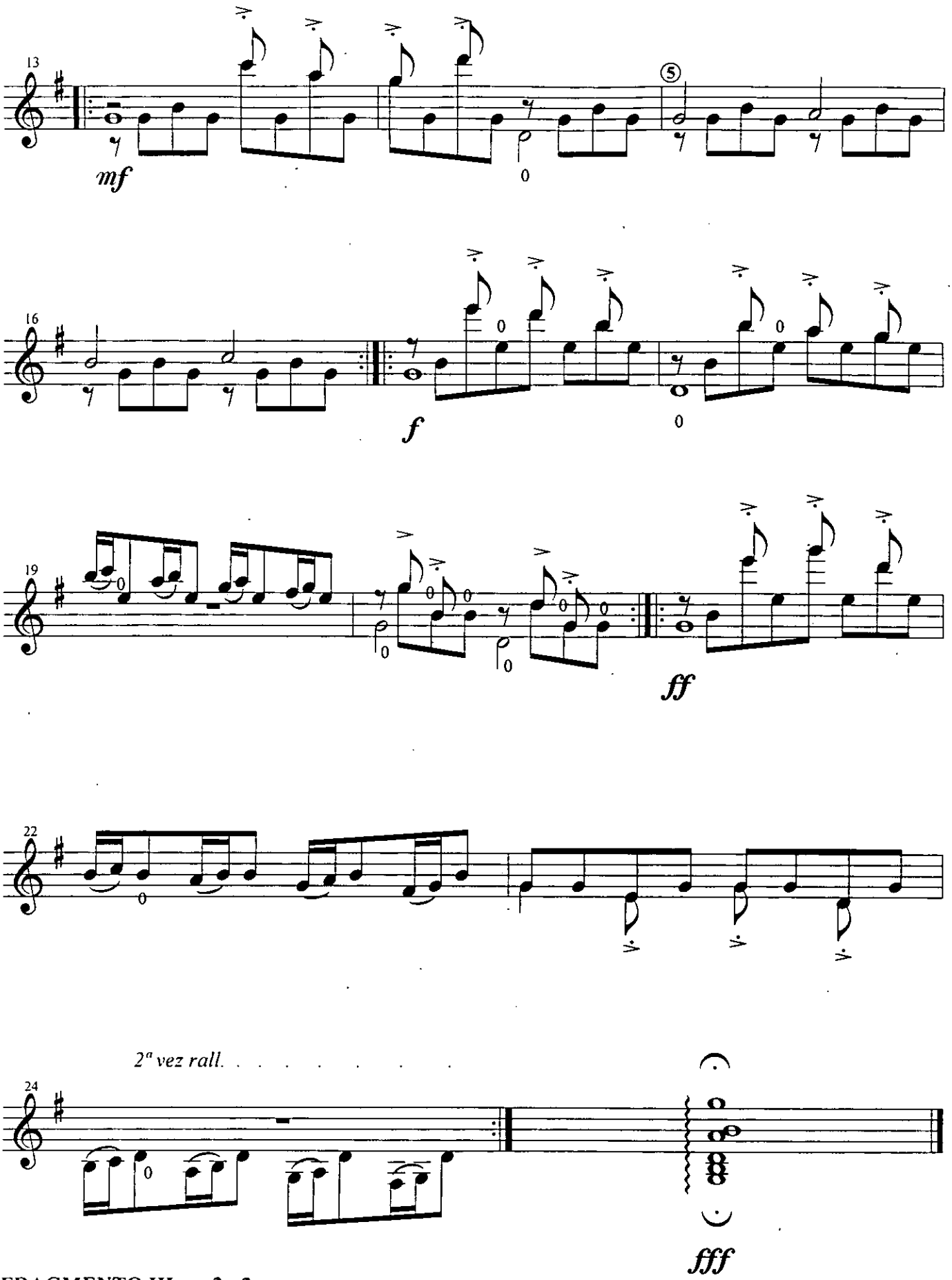
# FRAGMENTO III

***en Sol mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Moderato**





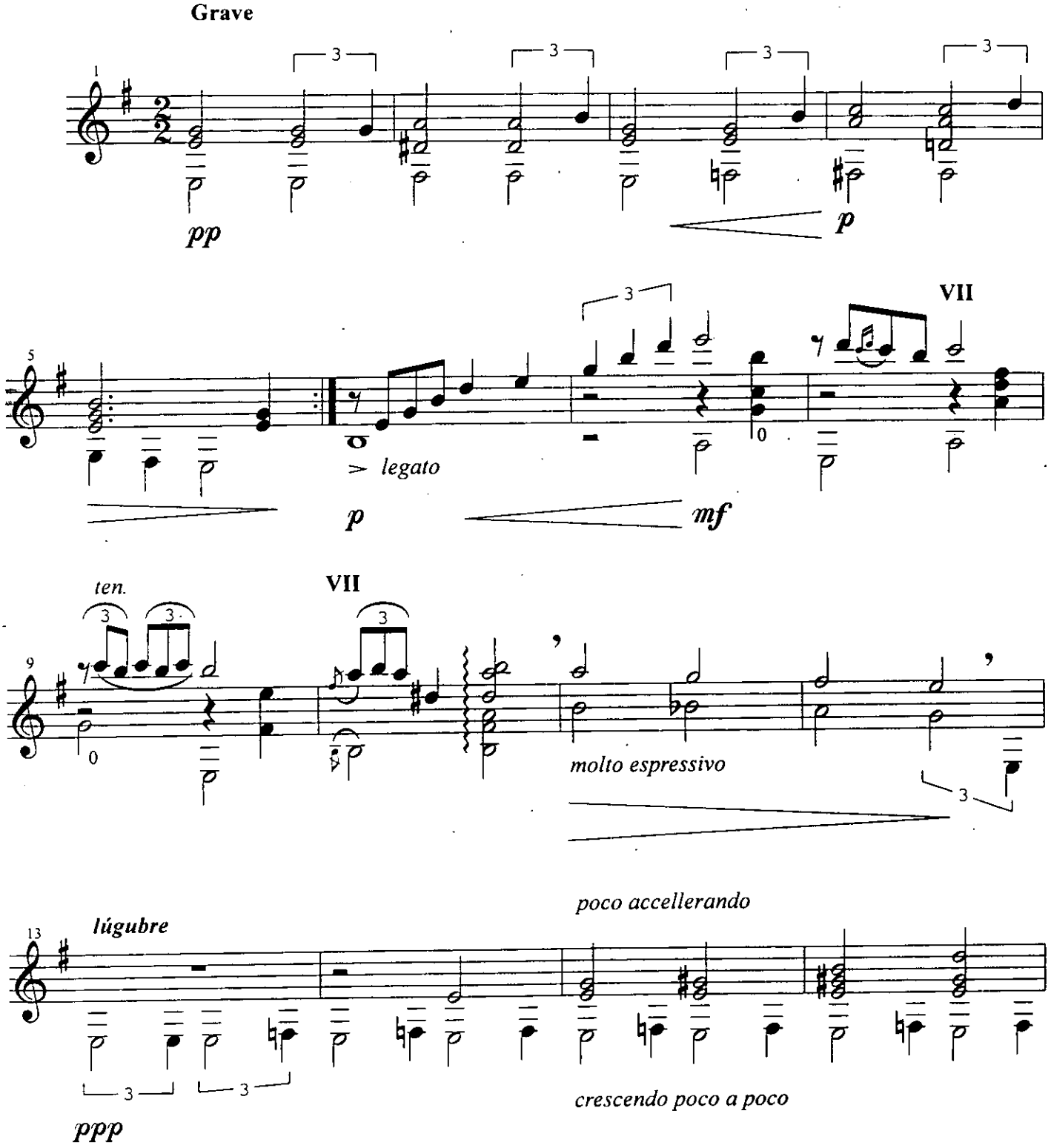

**FRAGMENTO III . . . 2 - 2**

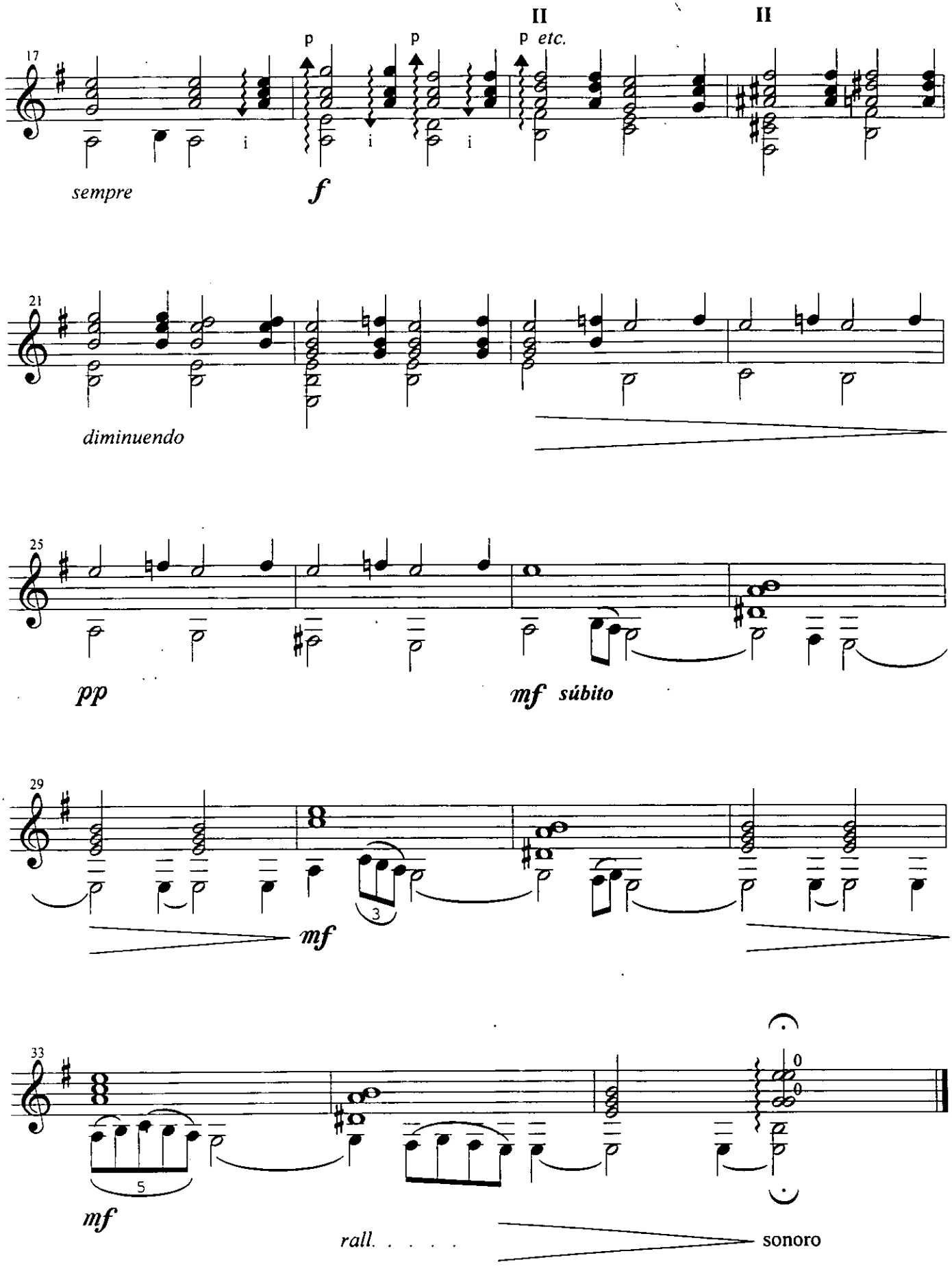
*a mi Madre*

# FRAGMENTO IV

***en Mi menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




II
II
17
p
p
p etc.
i
i
i
sempre
f
21
diminuendo
25
pp
mf súbito
29
mf
3
33
5
mf
rall. . . . .
sonoro
0
0

*a mi Madre*

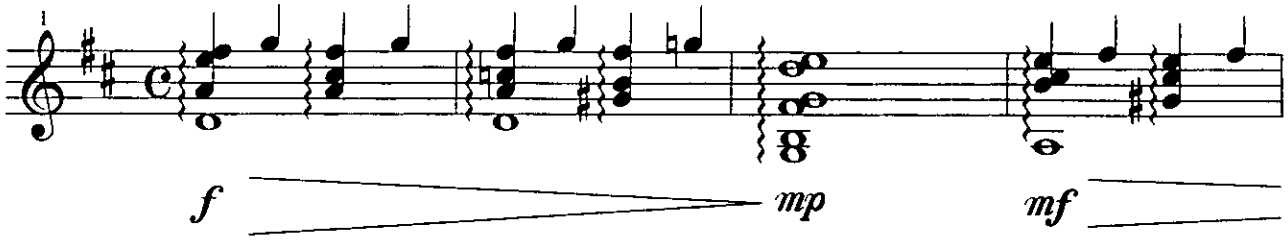
# FRAGMENTO V

***en Re mayor***

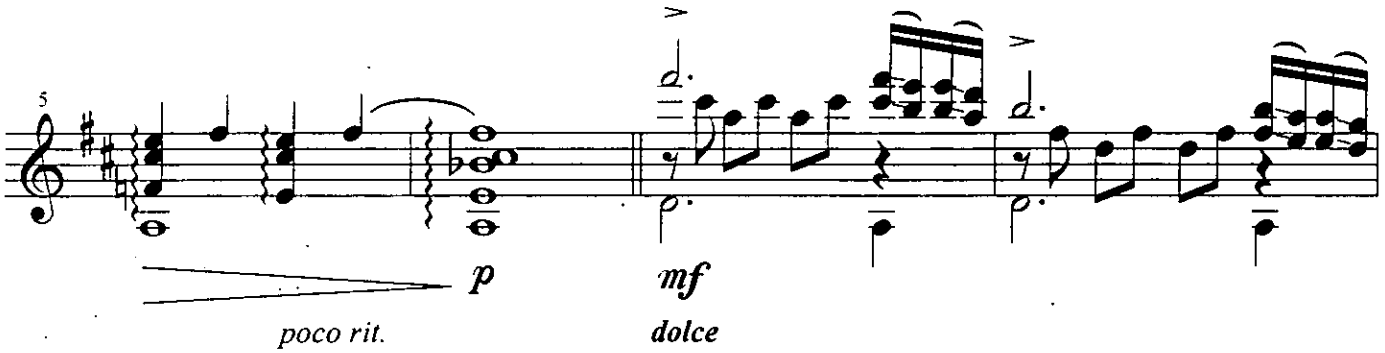
Marco Flavio Quiñónez
México 1995

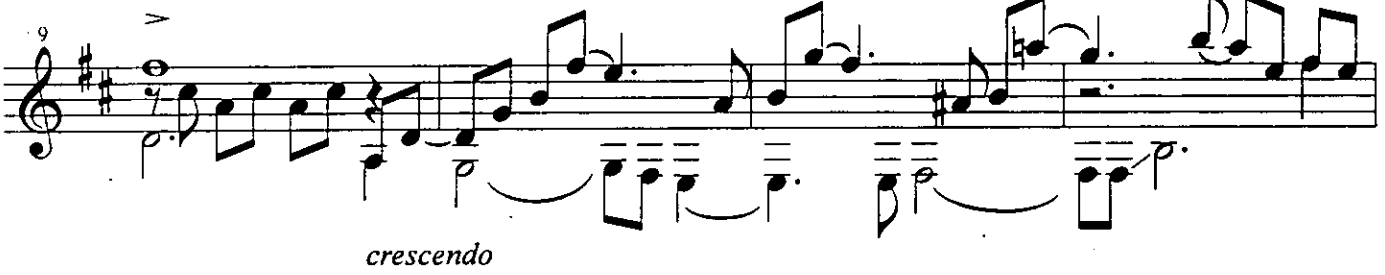
**Andante tranquillo**

**II**

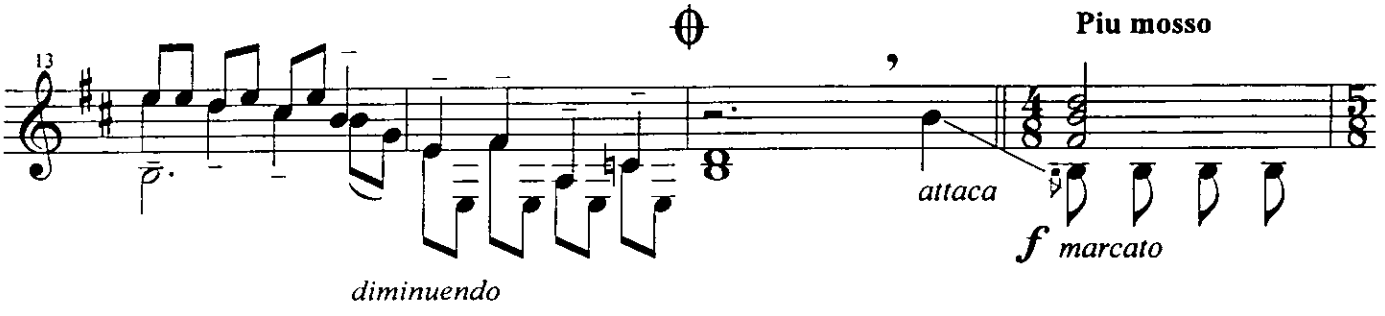


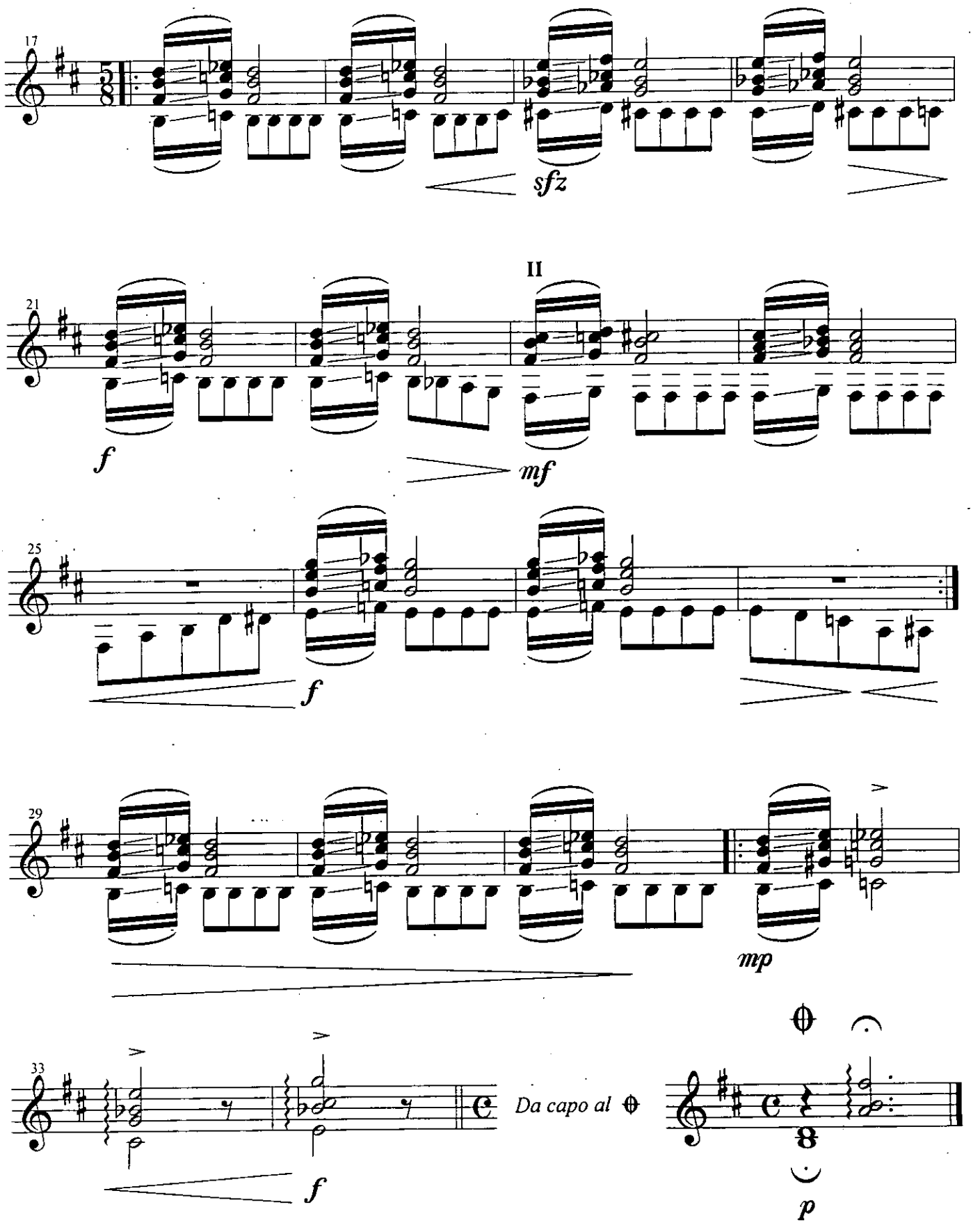

**Poco mosso**




**Piu mosso**





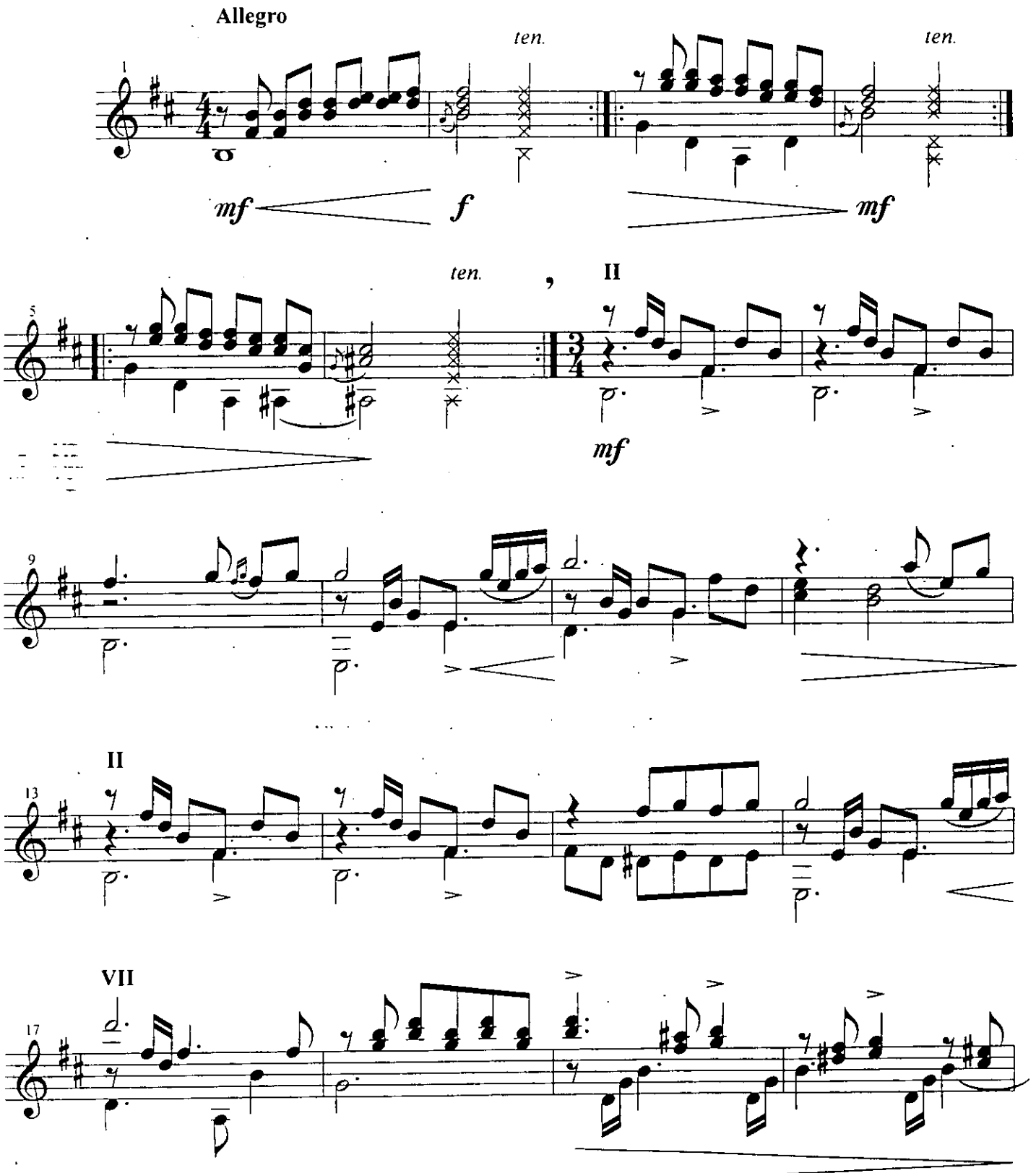

FRAGMENTO V . . . 2 - 2

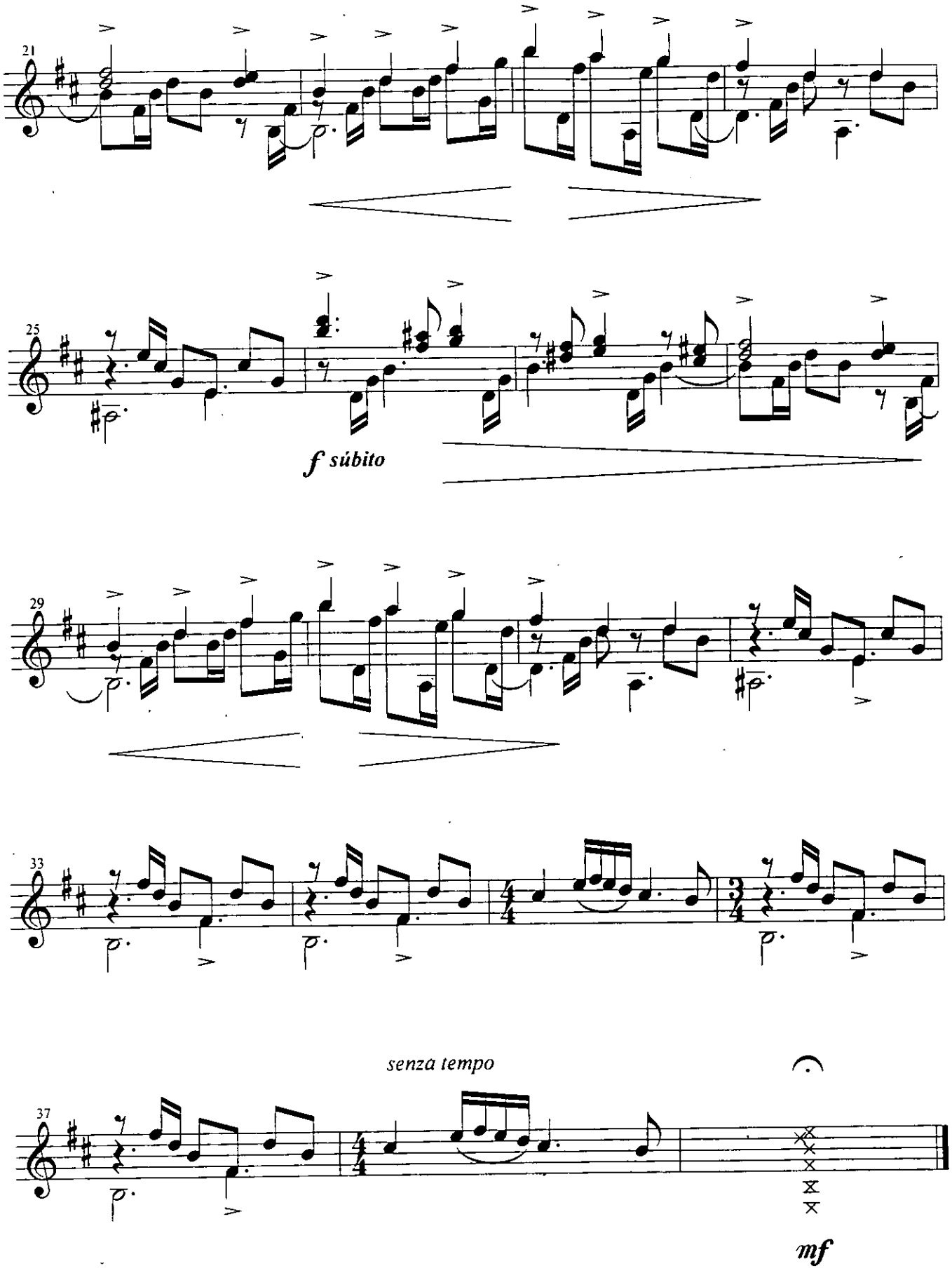
*a mi Madre*

# FRAGMENTO VI

***en Si menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




21
25
f súbito
29
33
senza tempo
37
mf

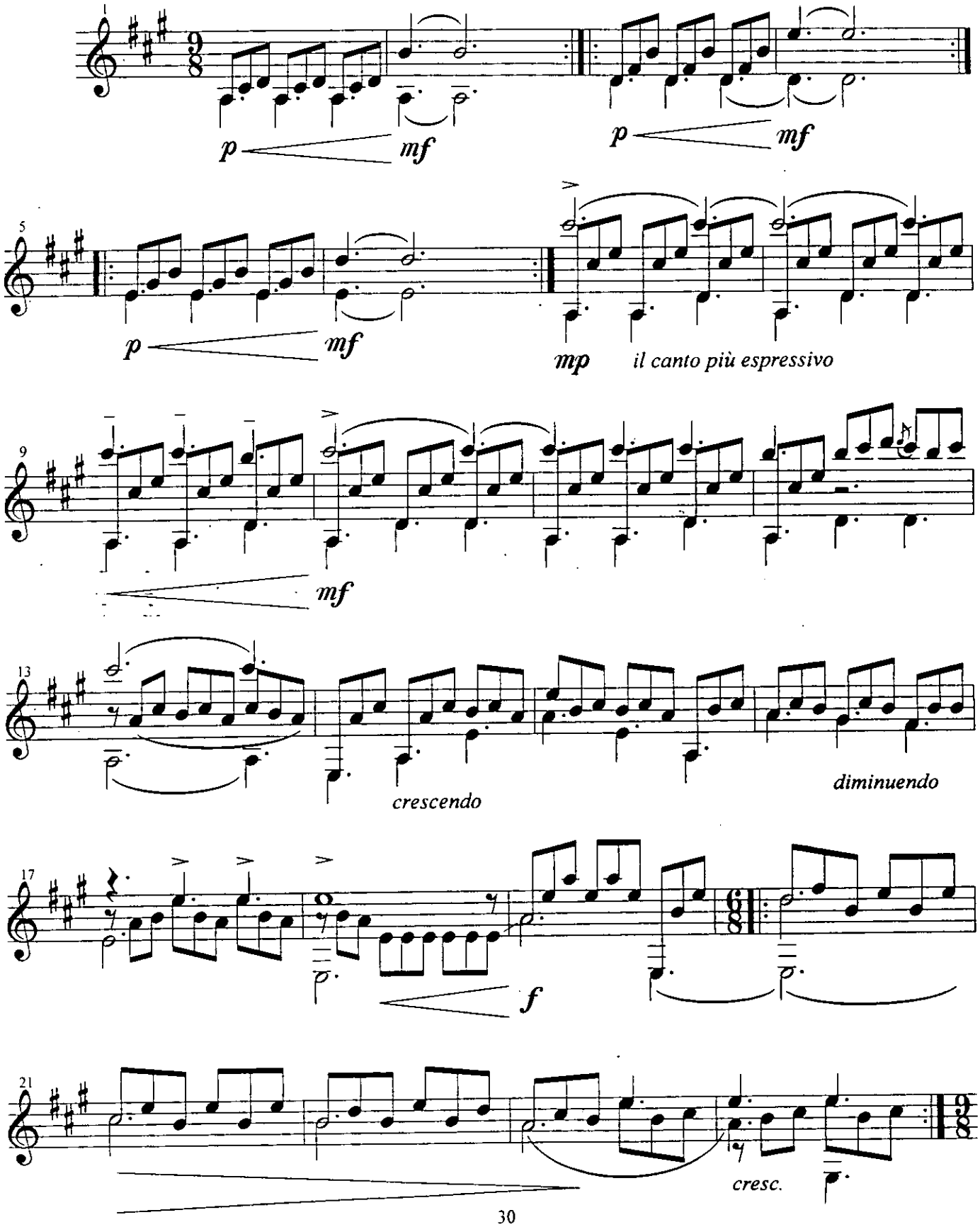
*a mi Madre*

# FRAGMENTO VII

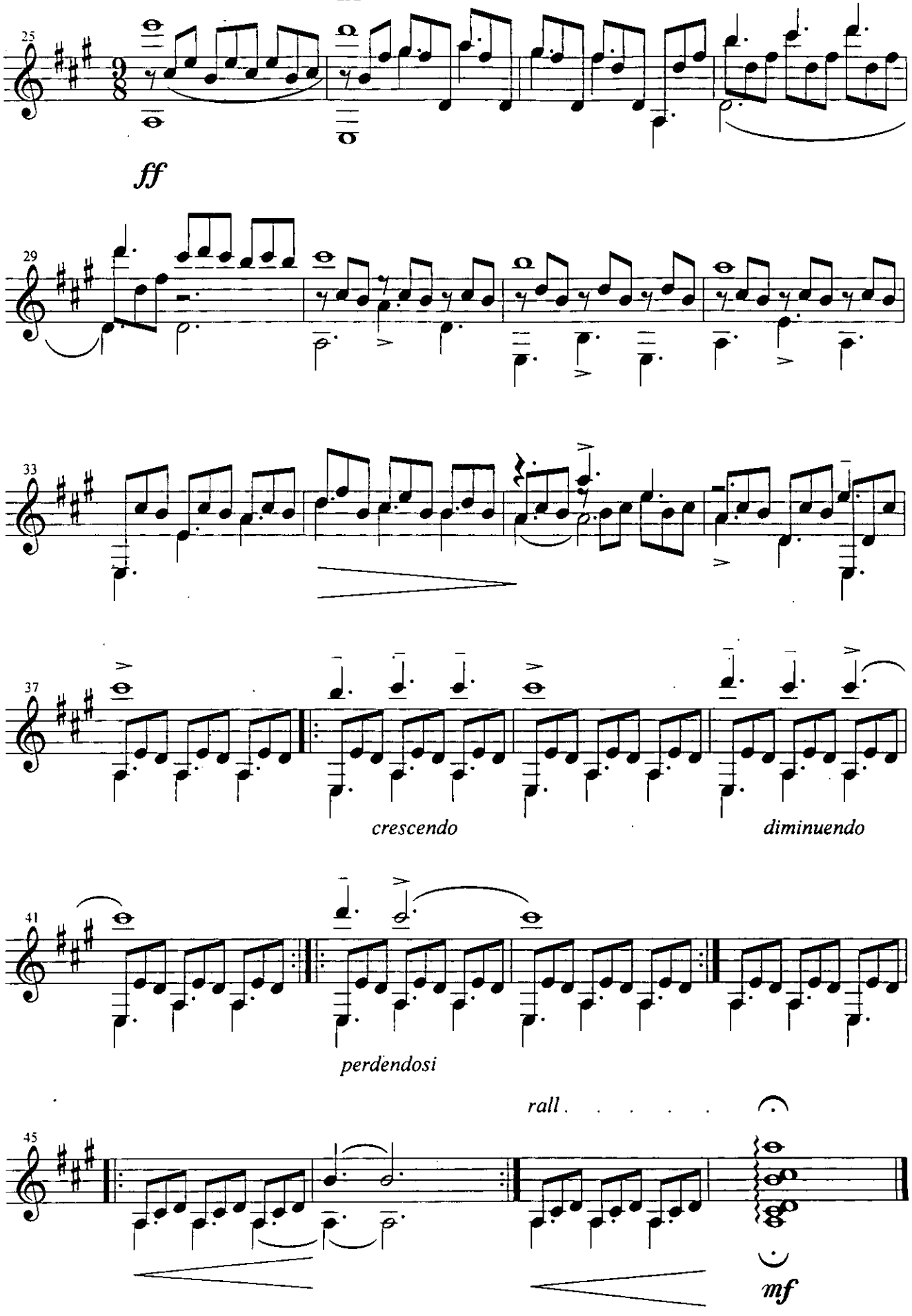
***en La mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Allegro moderato**



## IX

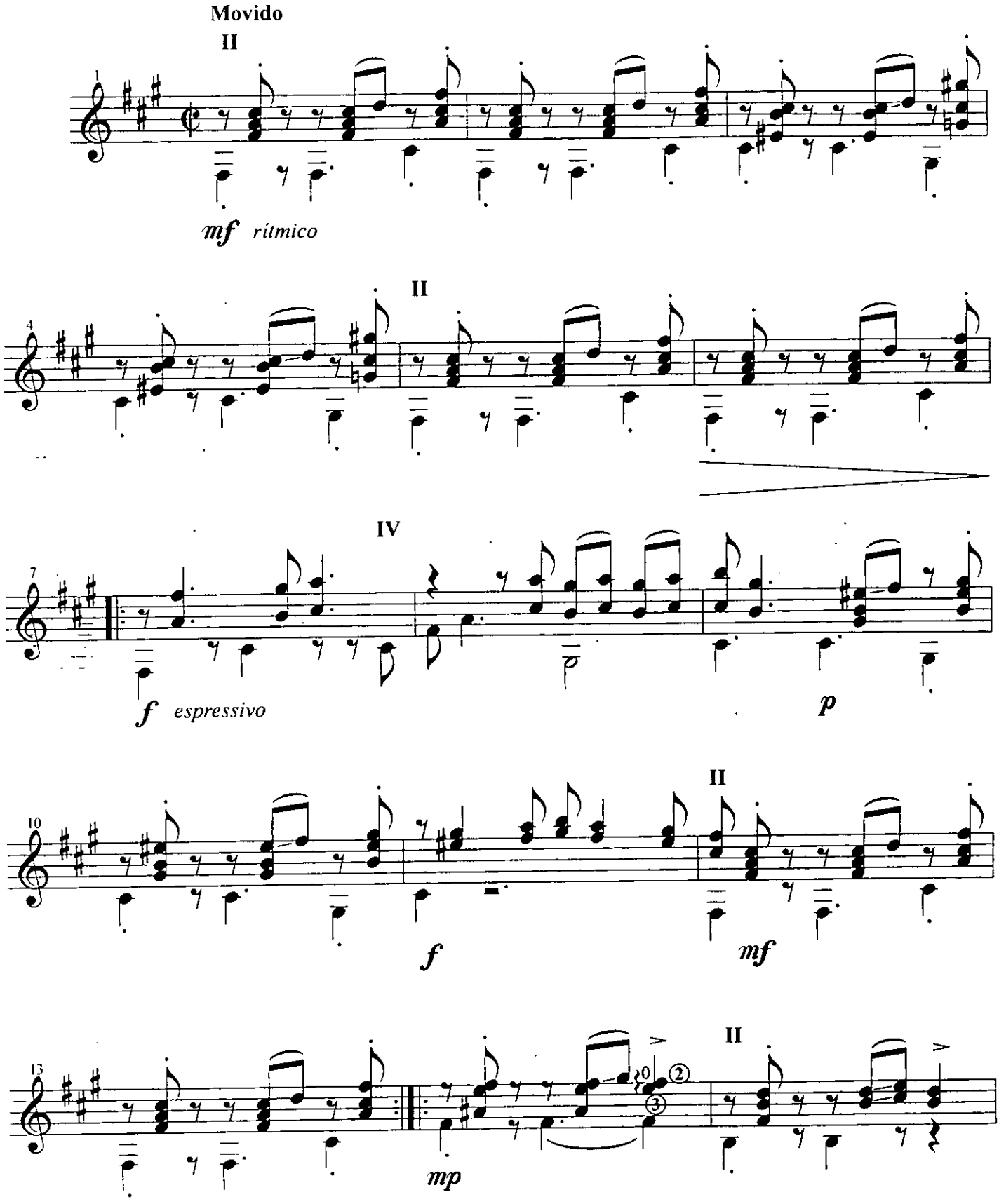


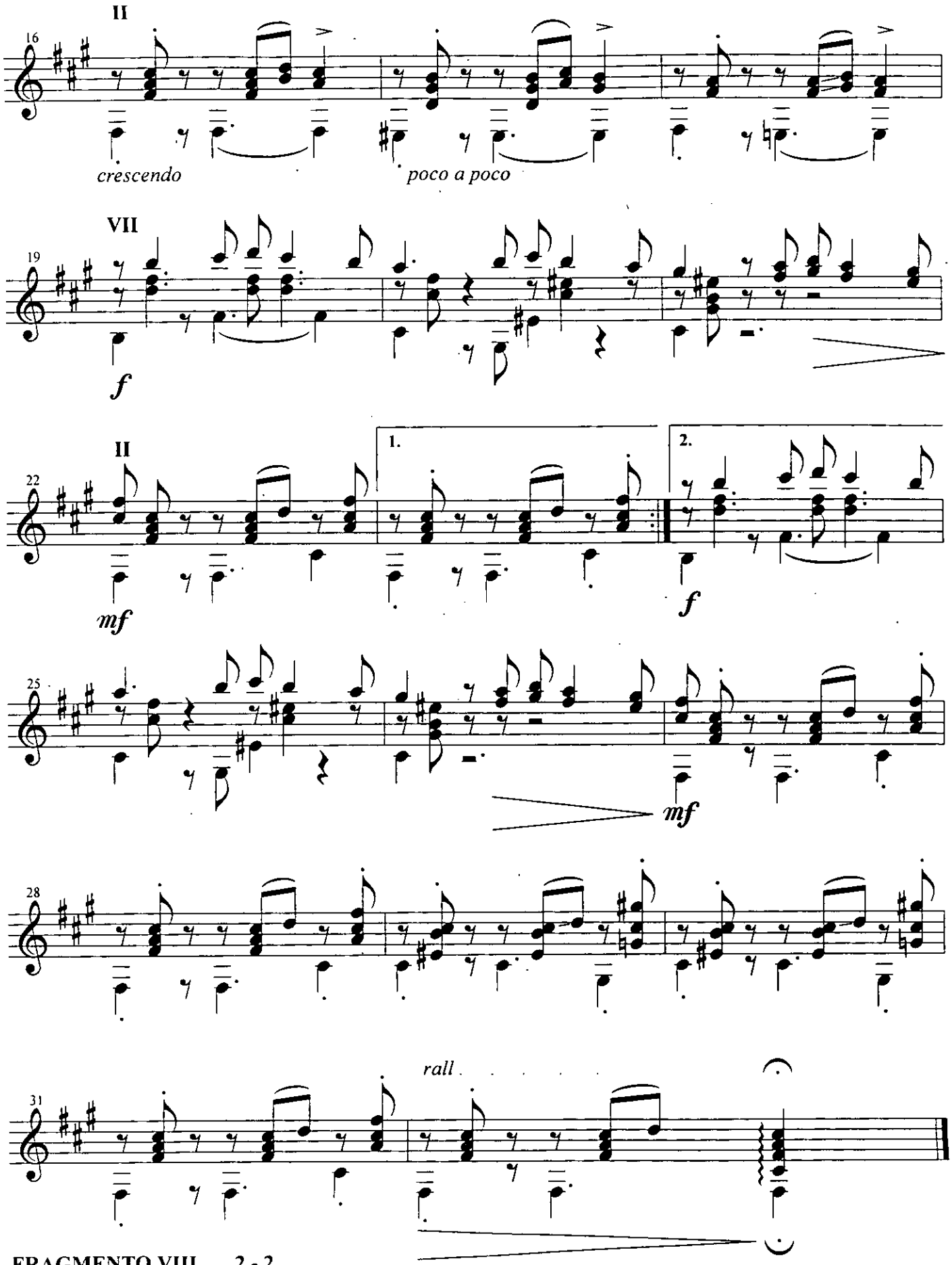
*a mi Madre*

# FRAGMENTO VIII

***en Fa sostenido menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




II
16
crescendo
poco a poco
VII
19
f
II
22
1.
2.
mf
f
25
mf
28
rall.
31

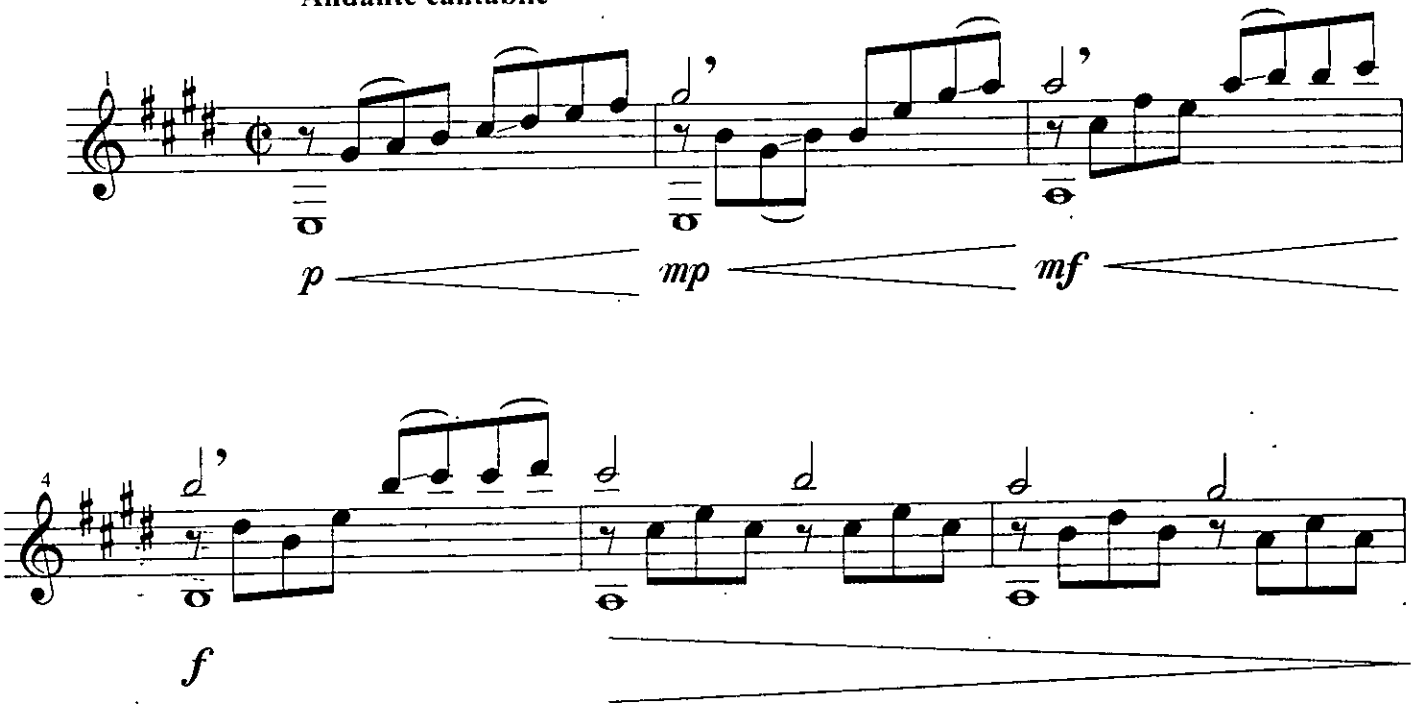
*a mi Madre*

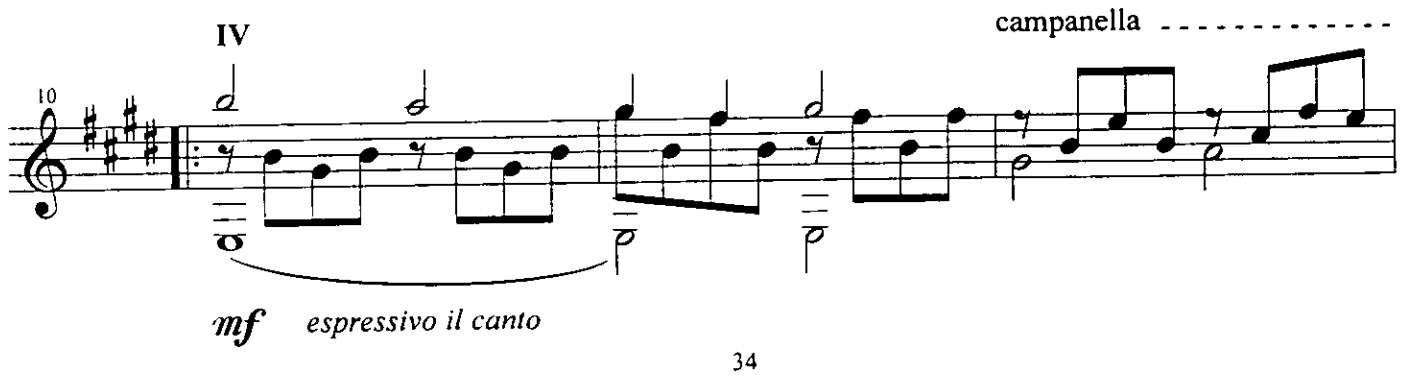
# FRAGMENTO IX

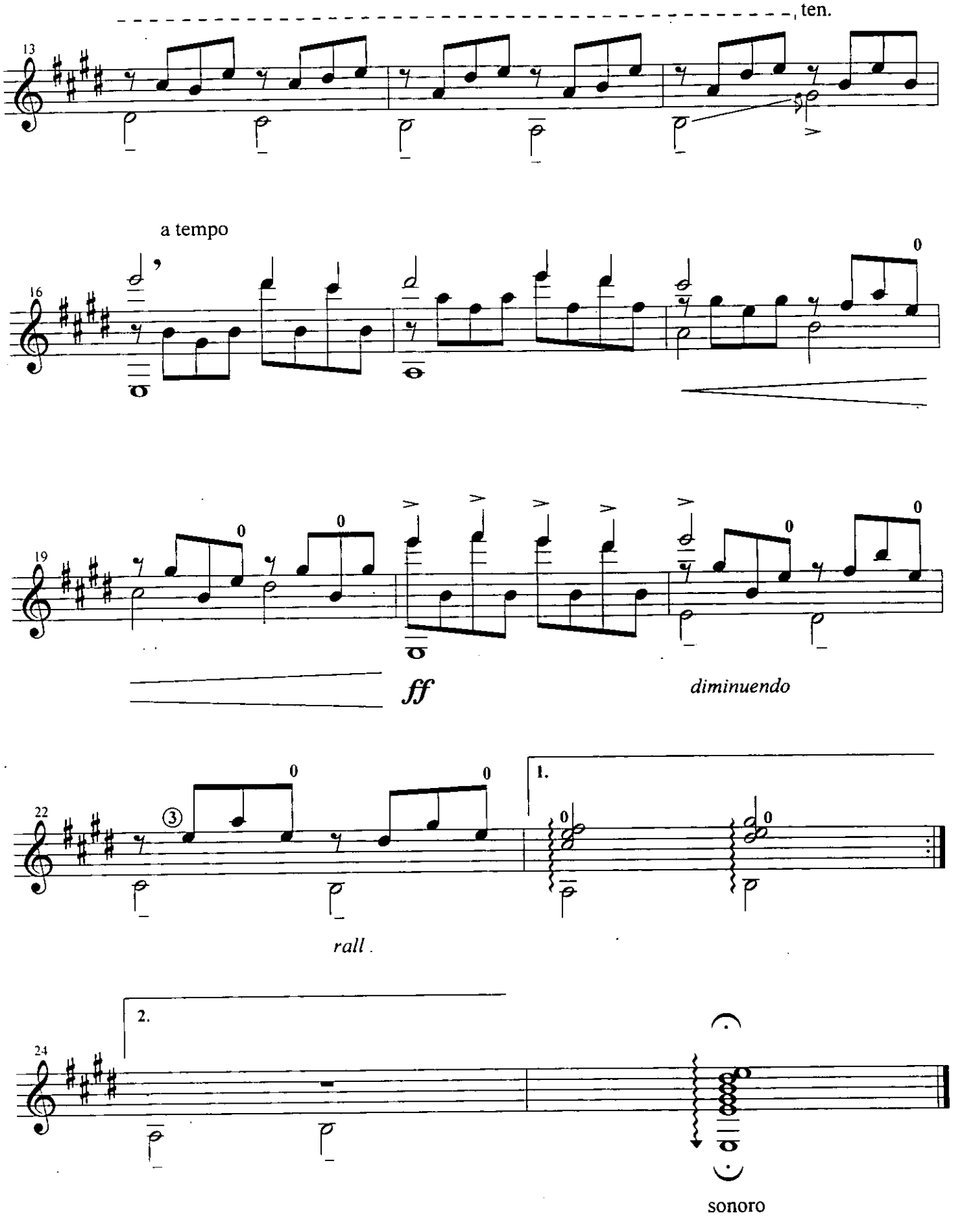
***en Mi mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Andante cantabile**




ten.
13
a tempo
16
0
19
0
0
0
0
ff
diminuendo
22
0
0
1.
0
0
rall.
2.
24
sonoro

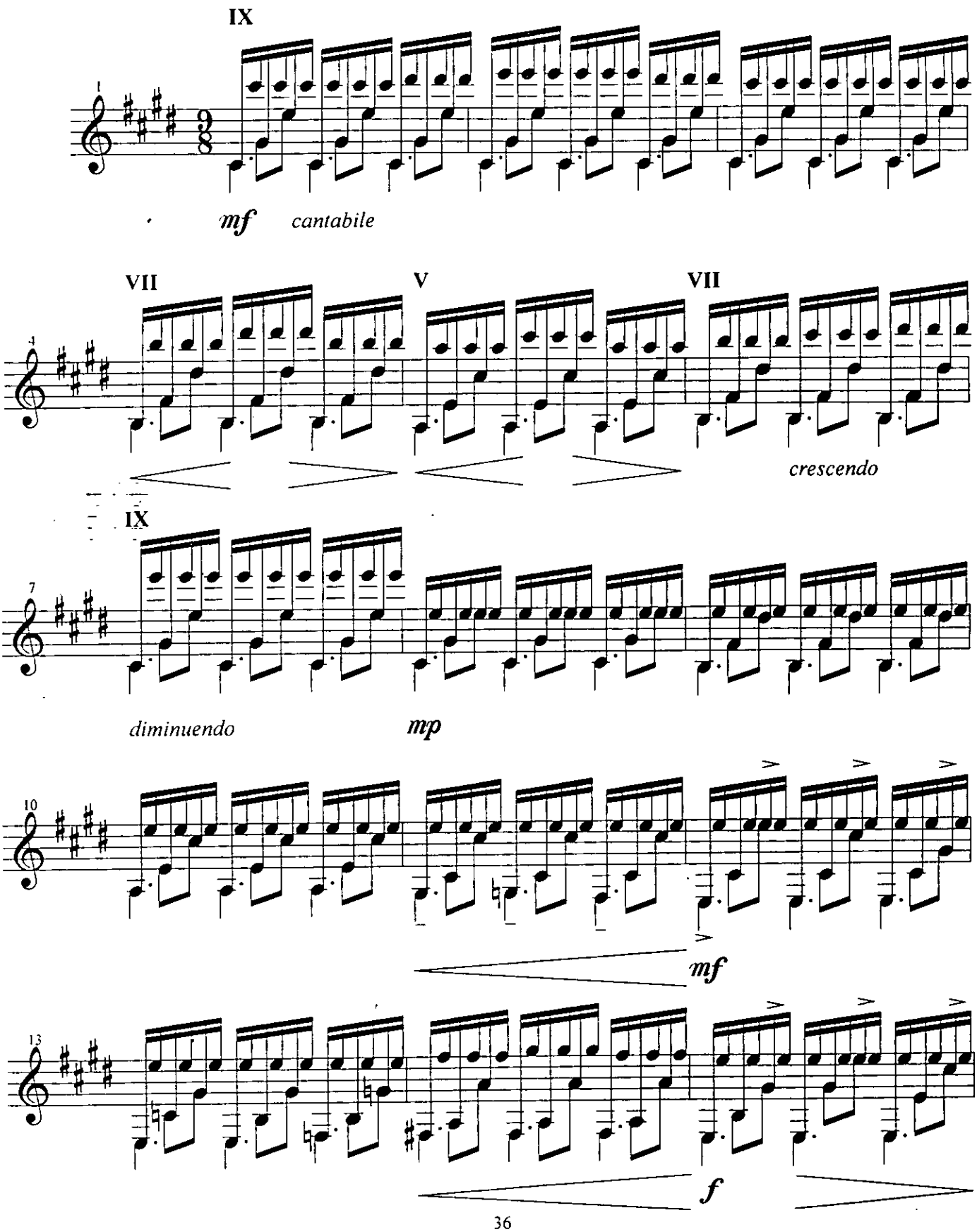
*a mi Madre*

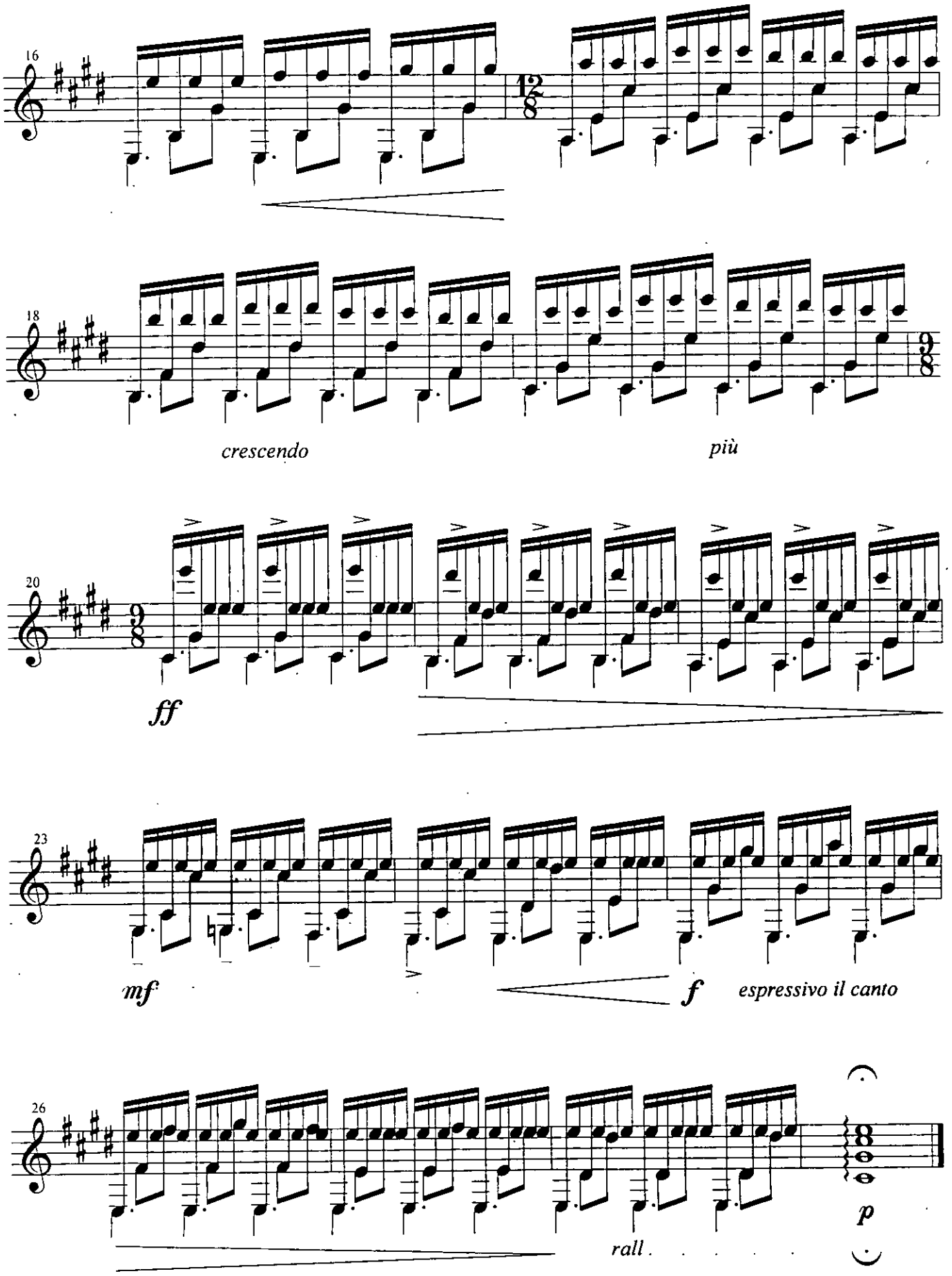
# FRAGMENTO X

***en Do sostenido menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Moderato**






FRAGMENTO X . . . 2 - 2

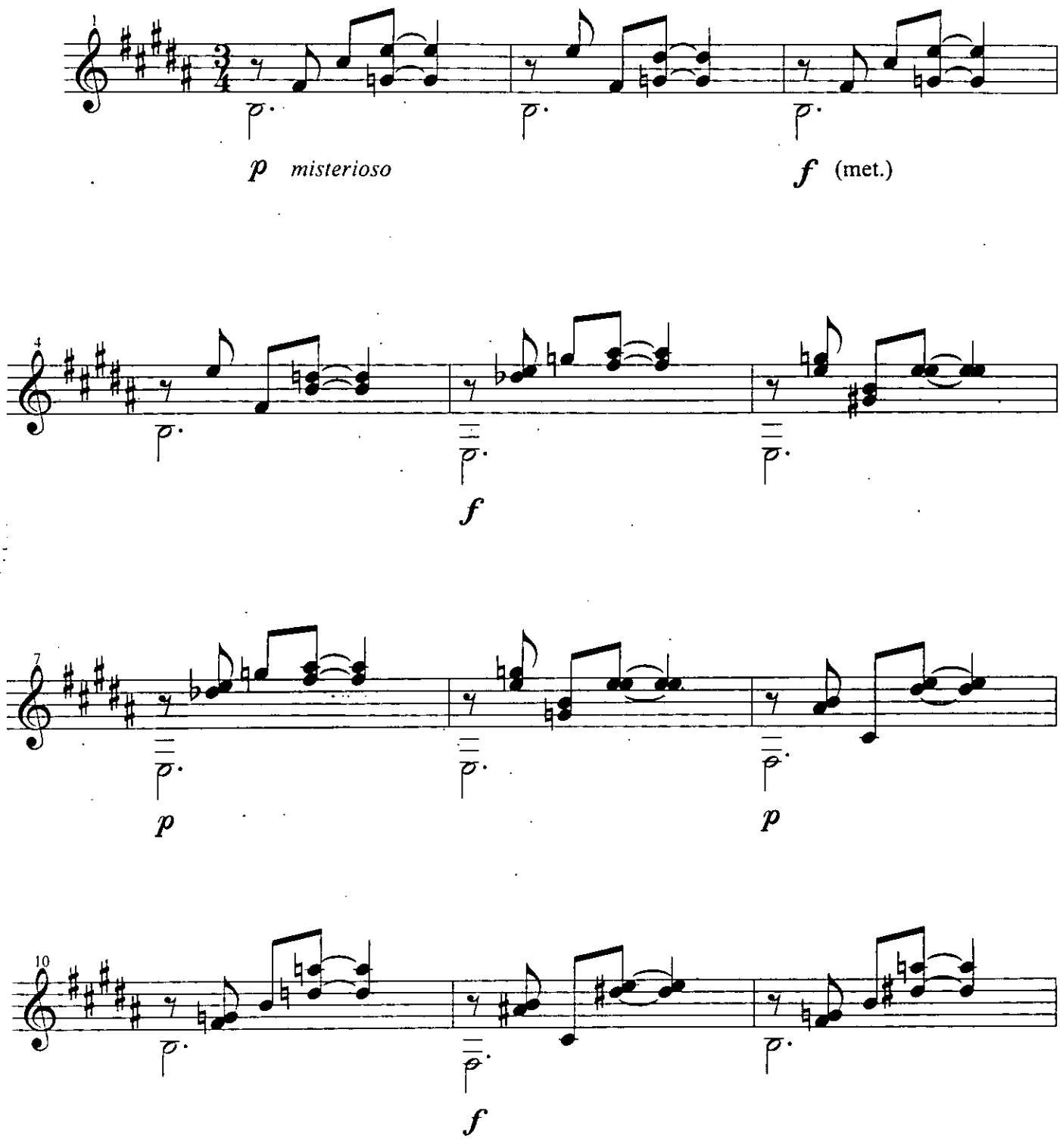
*a mi Madre*

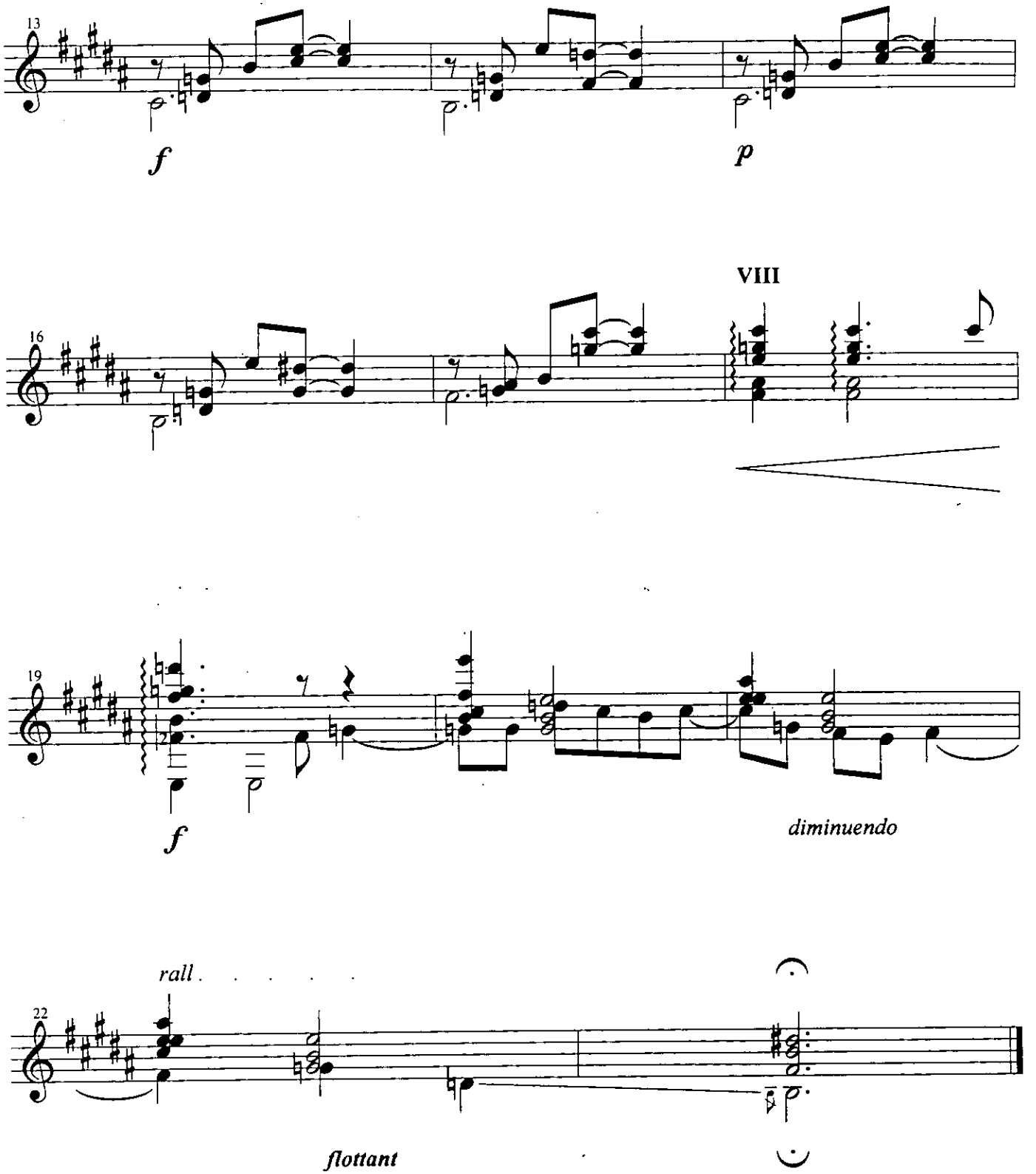
# FRAGMENTO XI

***en Si mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Lento**




13
f
p
VIII
16
19
f
diminuendo
rall.
22
flottant

*a mi Madre*

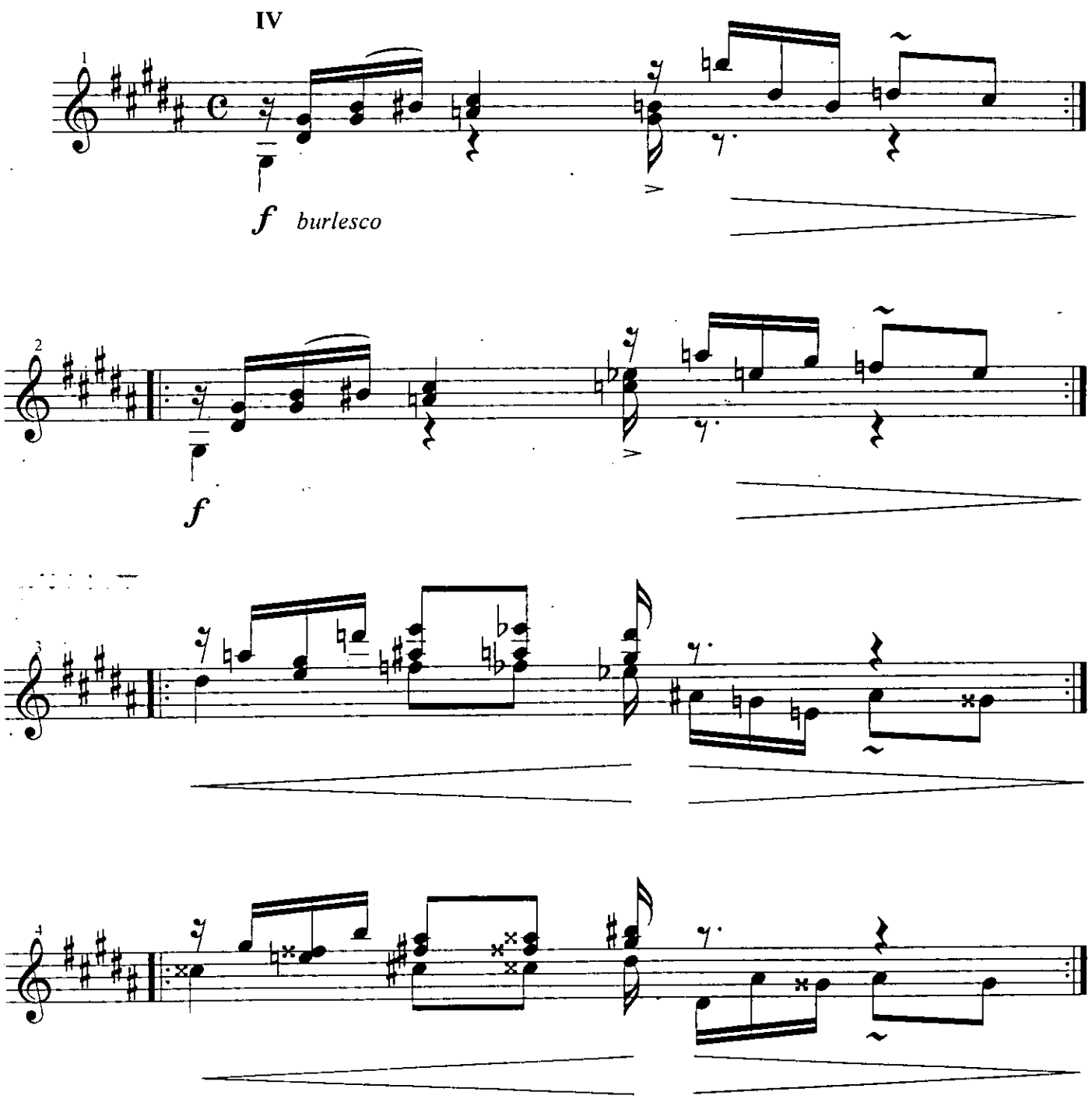
# FRAGMENTO XII

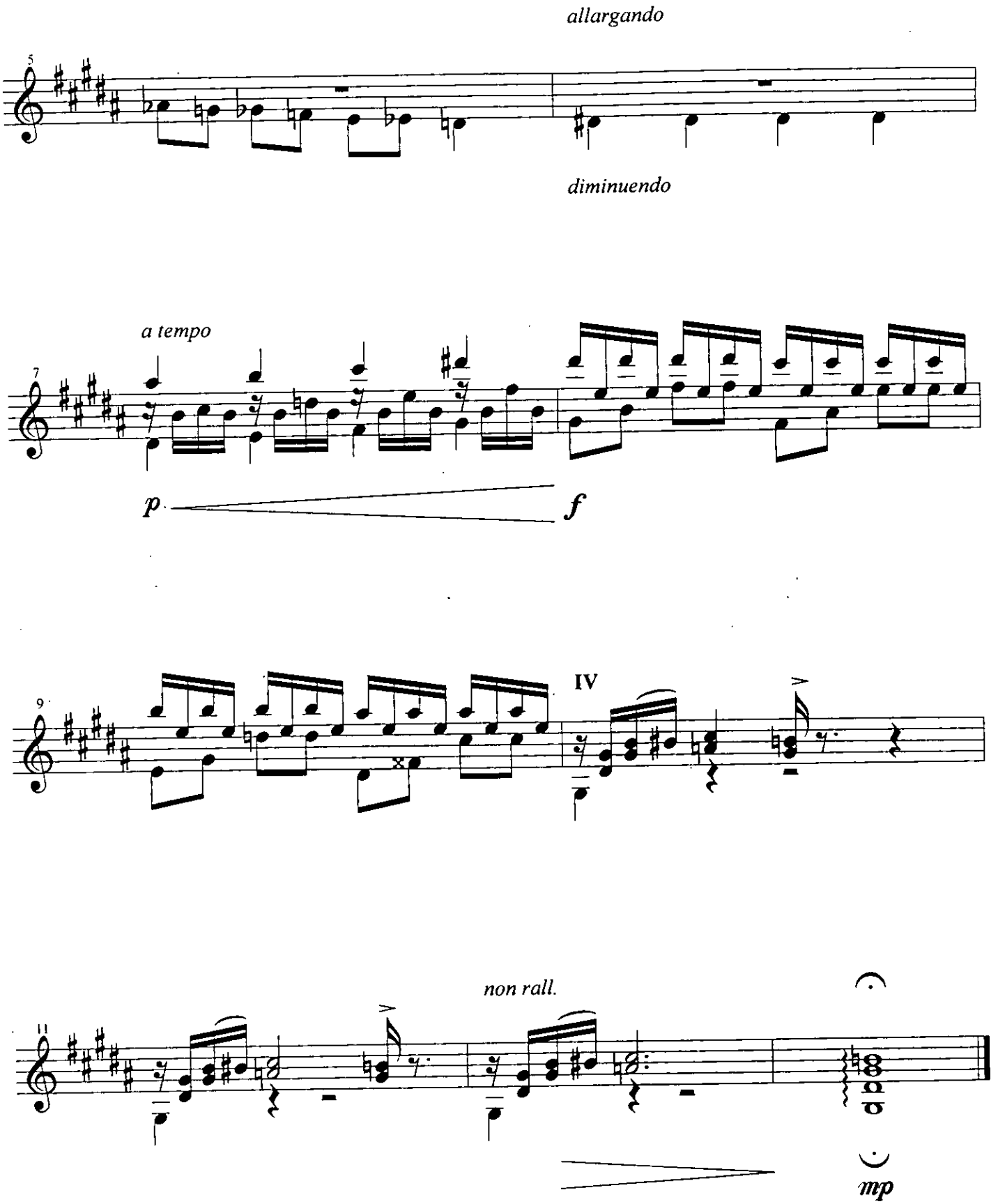
***en Sol sostenido menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Cómodo ma rítmico**

**IV**



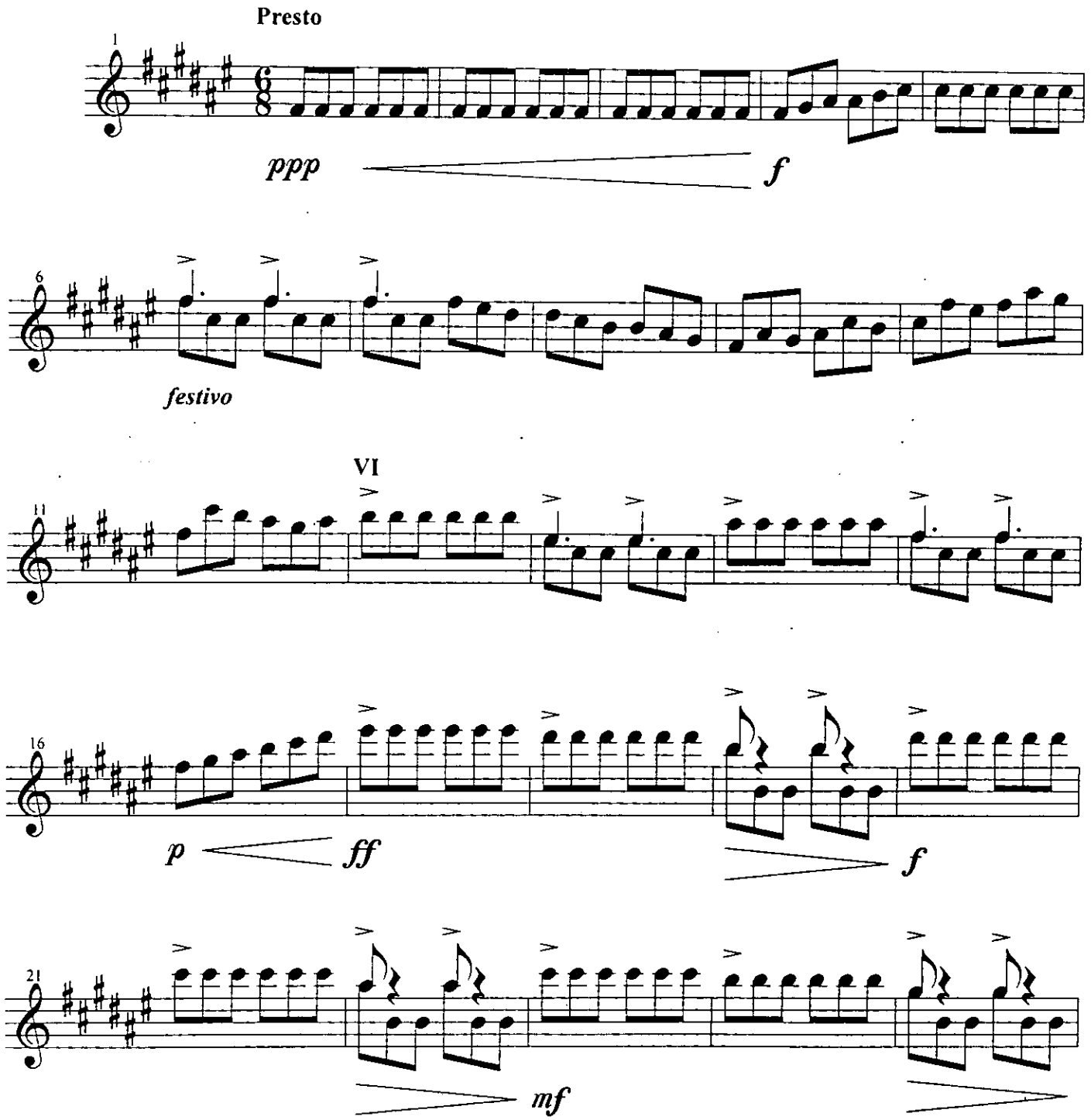

allargando
5
diminuendo
a tempo
7
p
f
9
IV
non rall.
11
mp

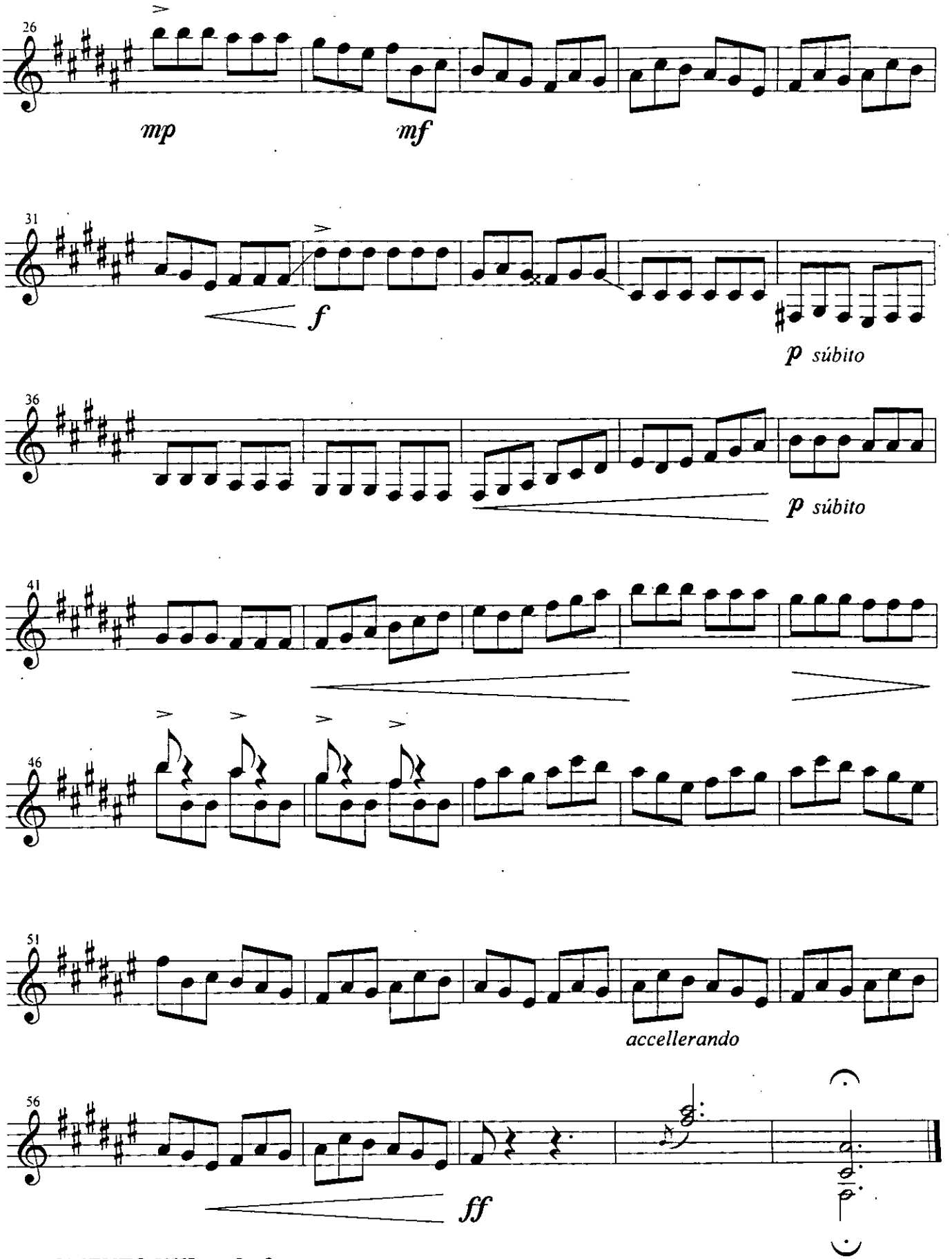
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XIII

***en Fa sostenido mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995





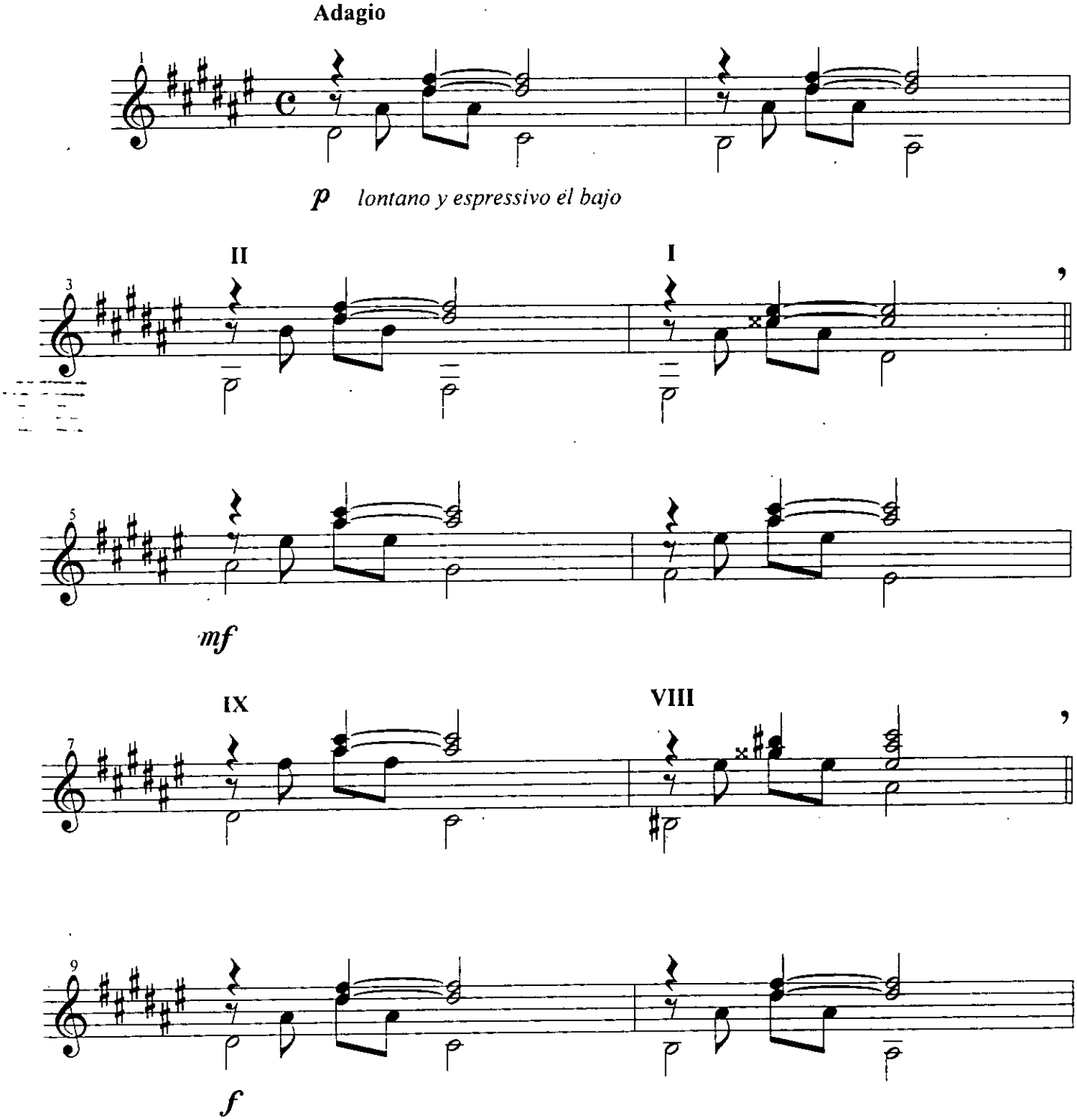

FRAGMENTO XIII . . . 2 - 2

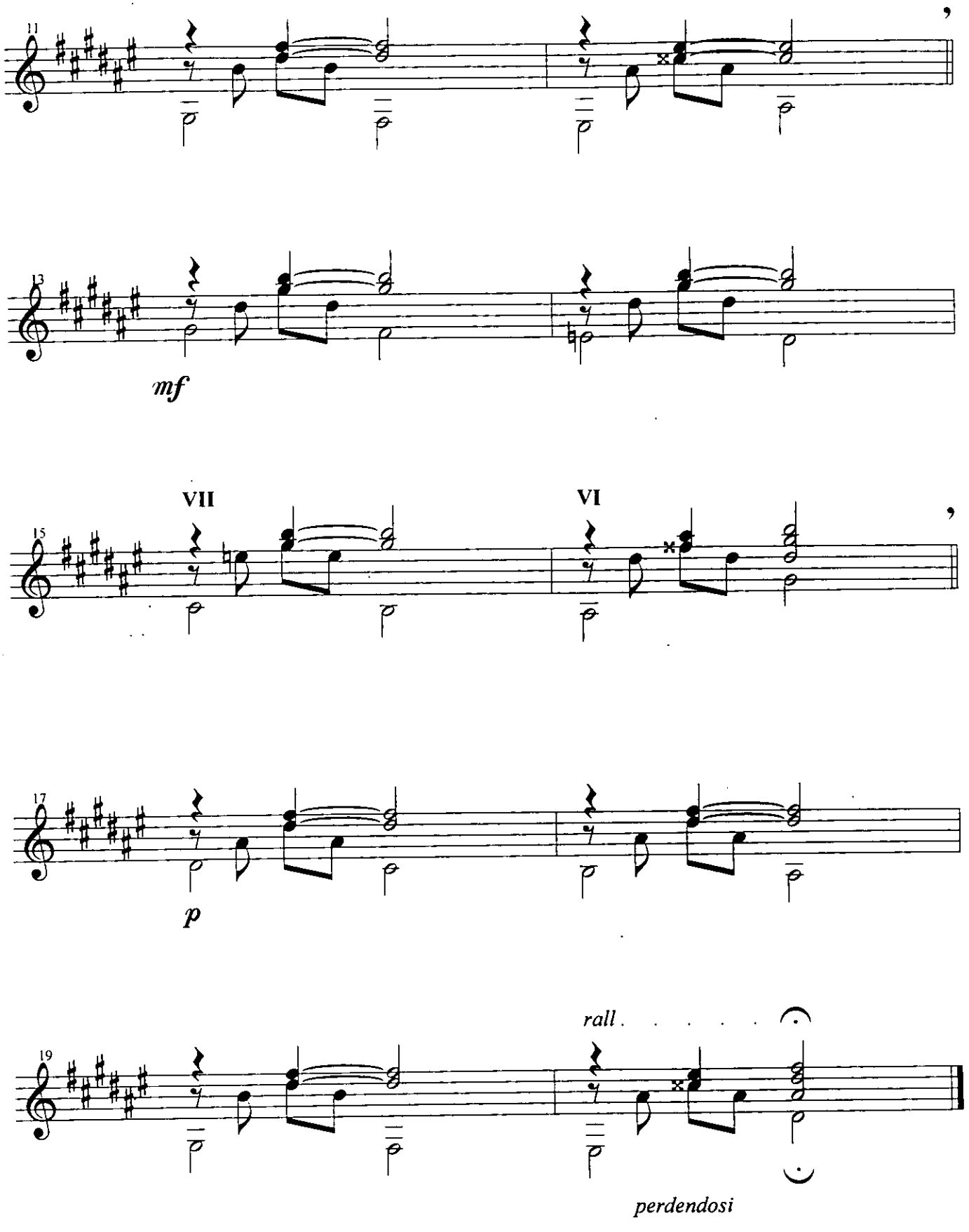
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XIV

***en Re sostenido menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




11
13
mf
VII
VI
15
17
p
19
rall.
perdendosi

*a mi Madre*

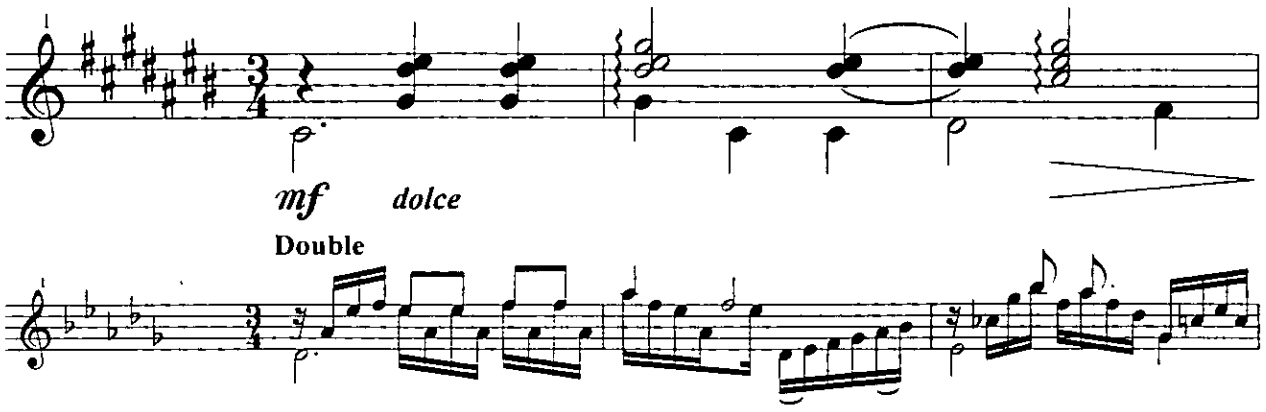
# FRAGMENTO XV

## *en Do sostenido mayor*

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Tranquillo**

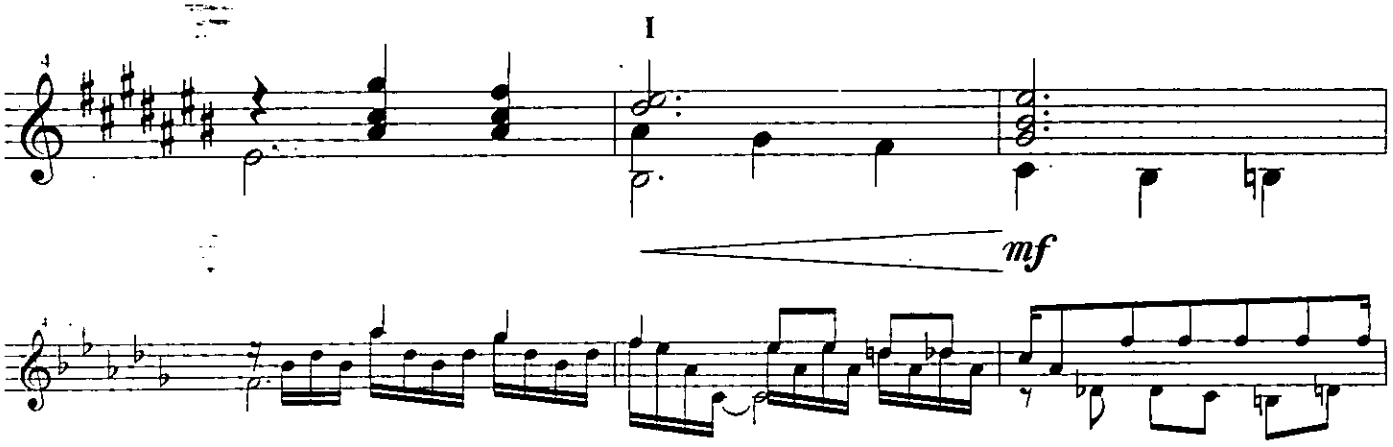
**IV**

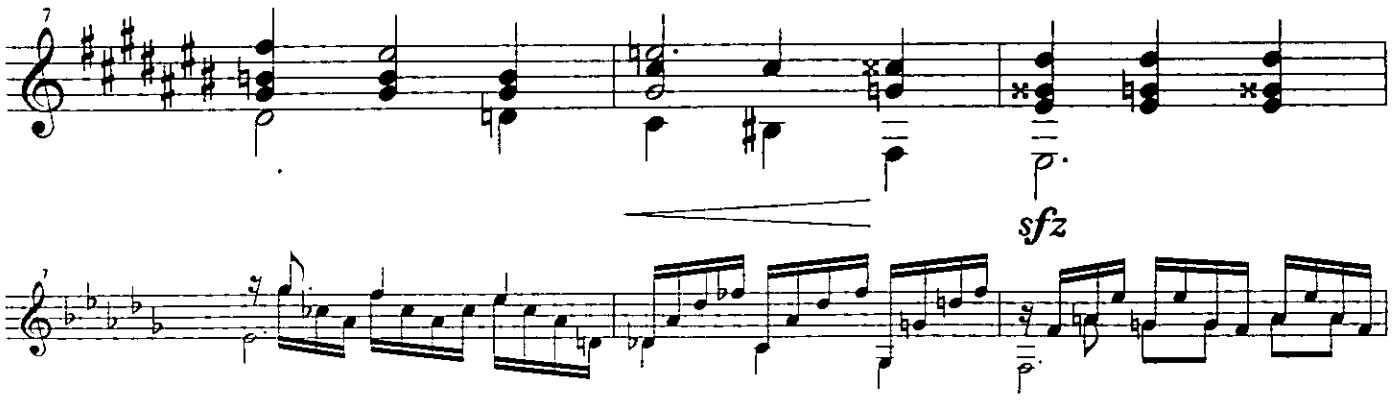


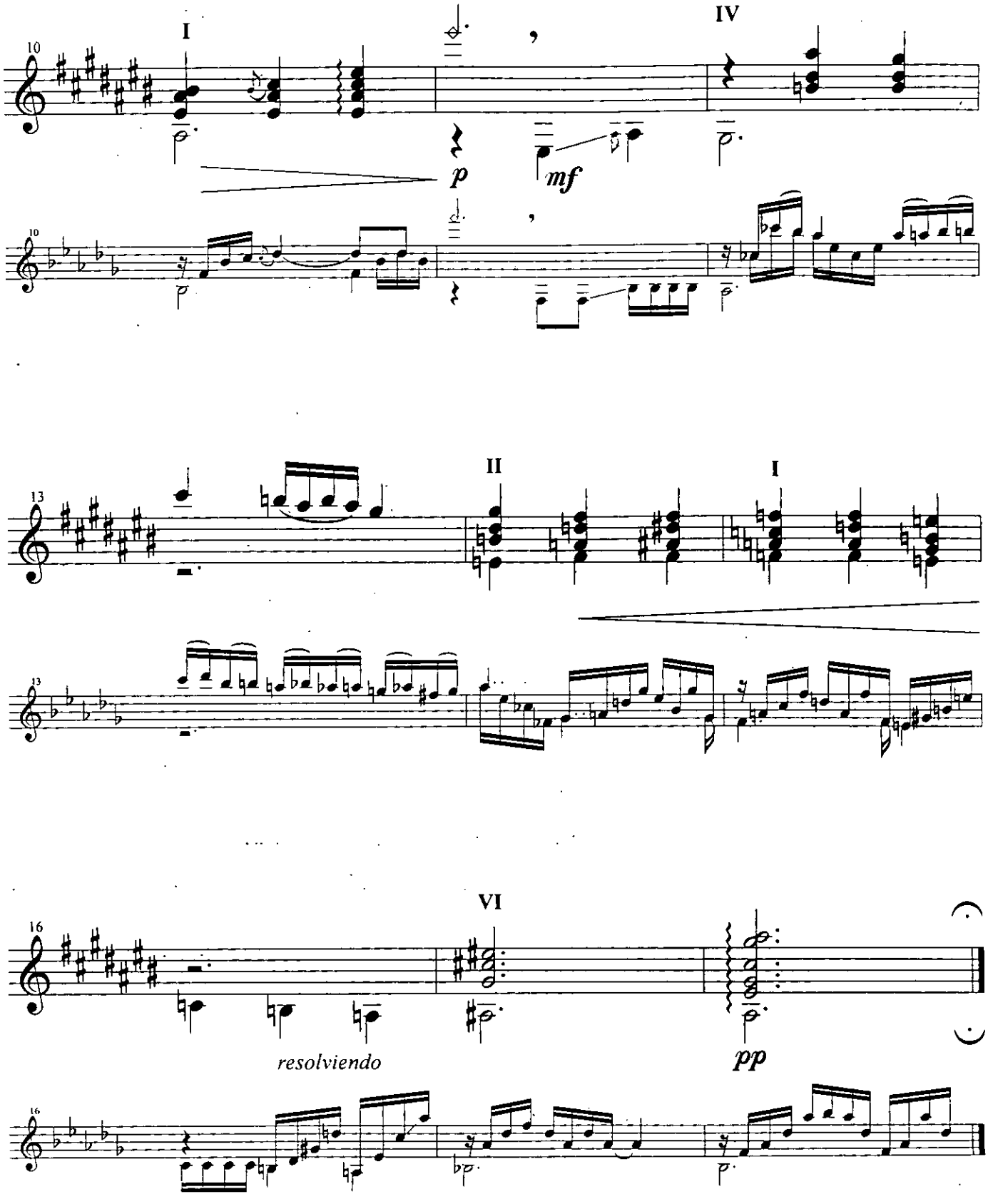

**Double**



**I**



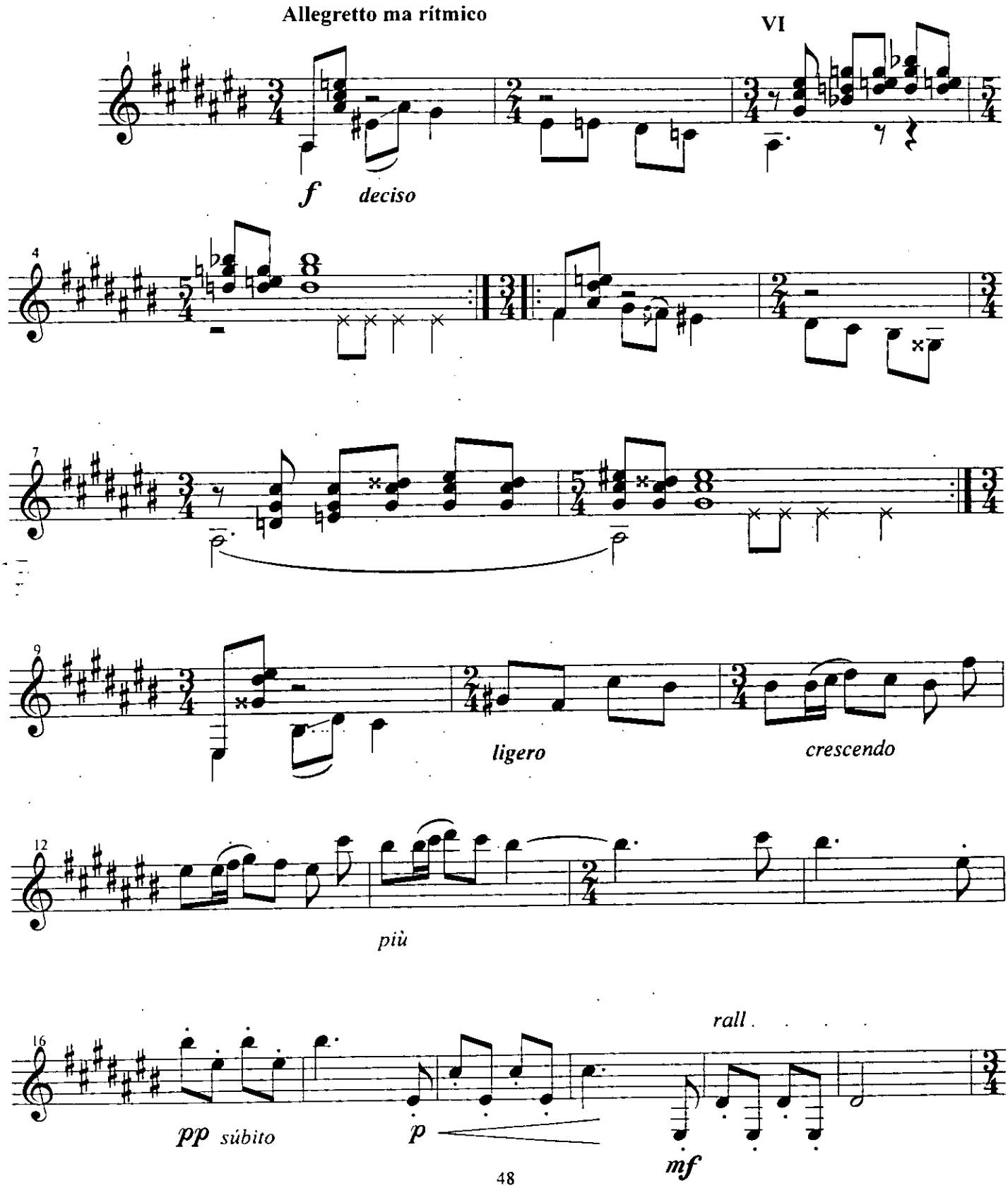

I
IV
II
I
VI
p
mf
pp
resolviendo

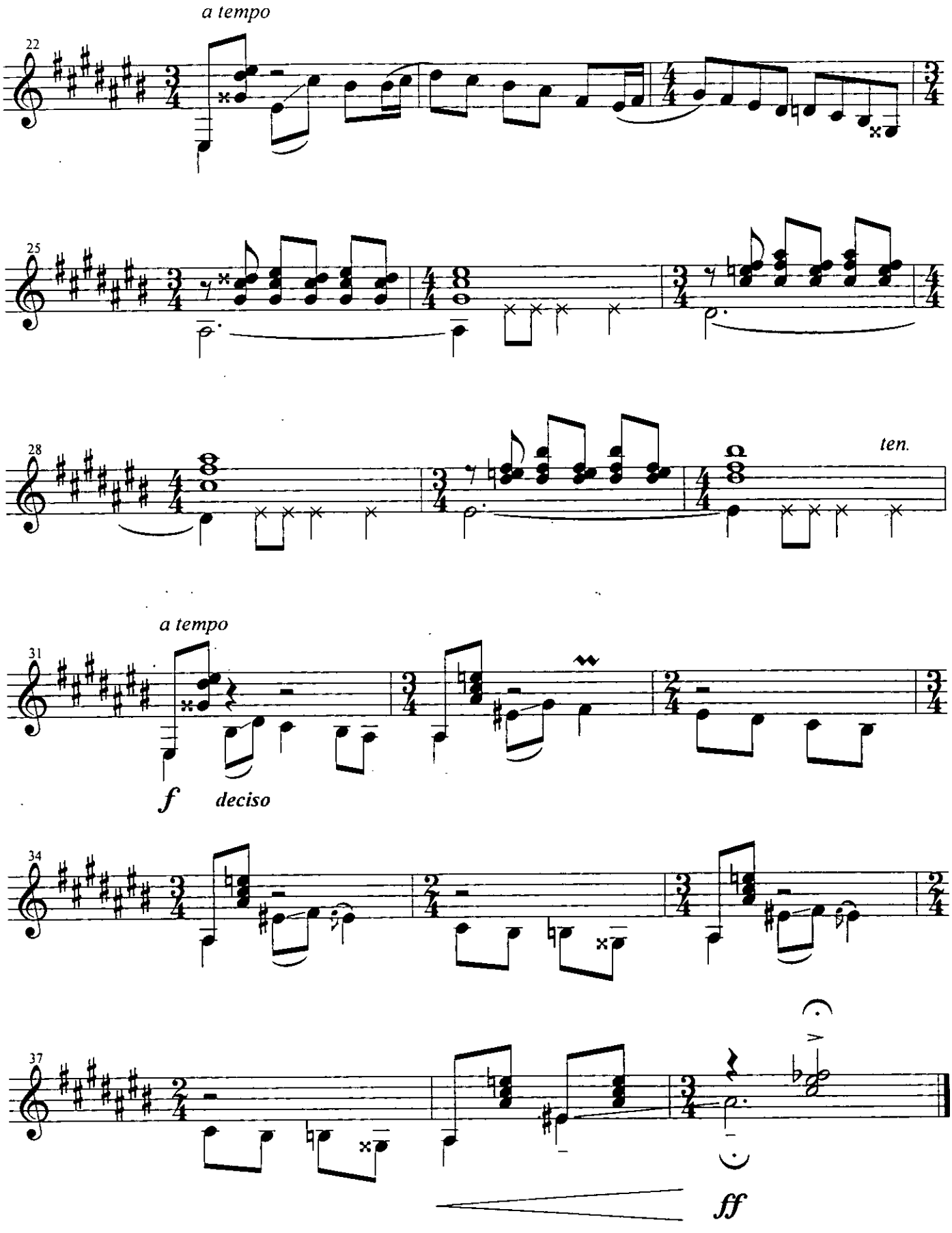
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XVI

***en La sostenido menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




a tempo
22
25
28
ten.
a tempo
31
f deciso
34
37
ff

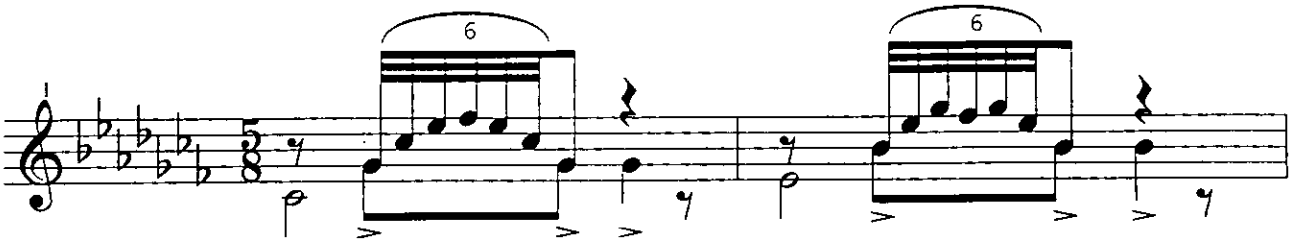
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XVII

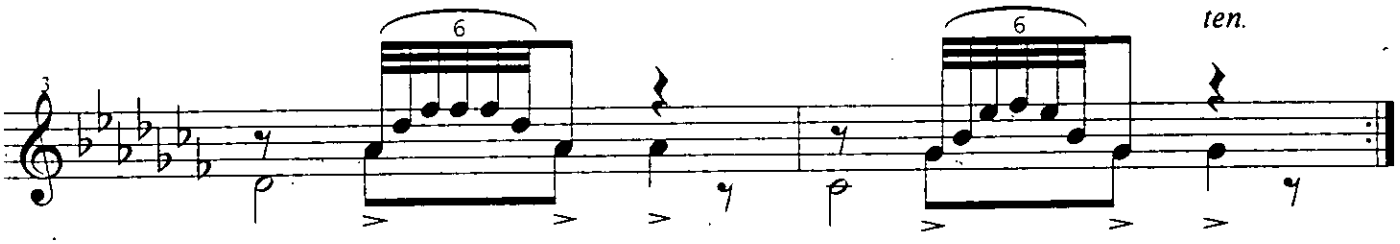
***en Do bemol mayor***

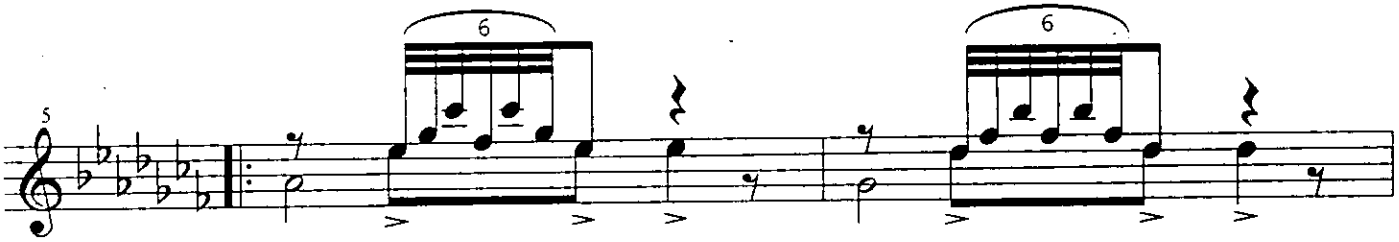
Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Tranquillo**

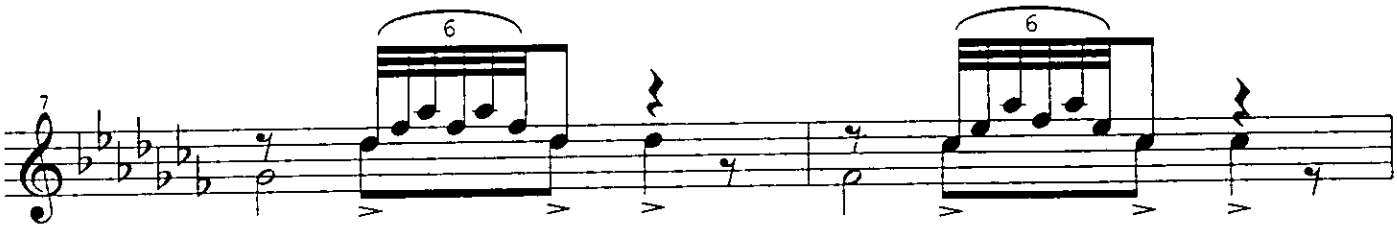


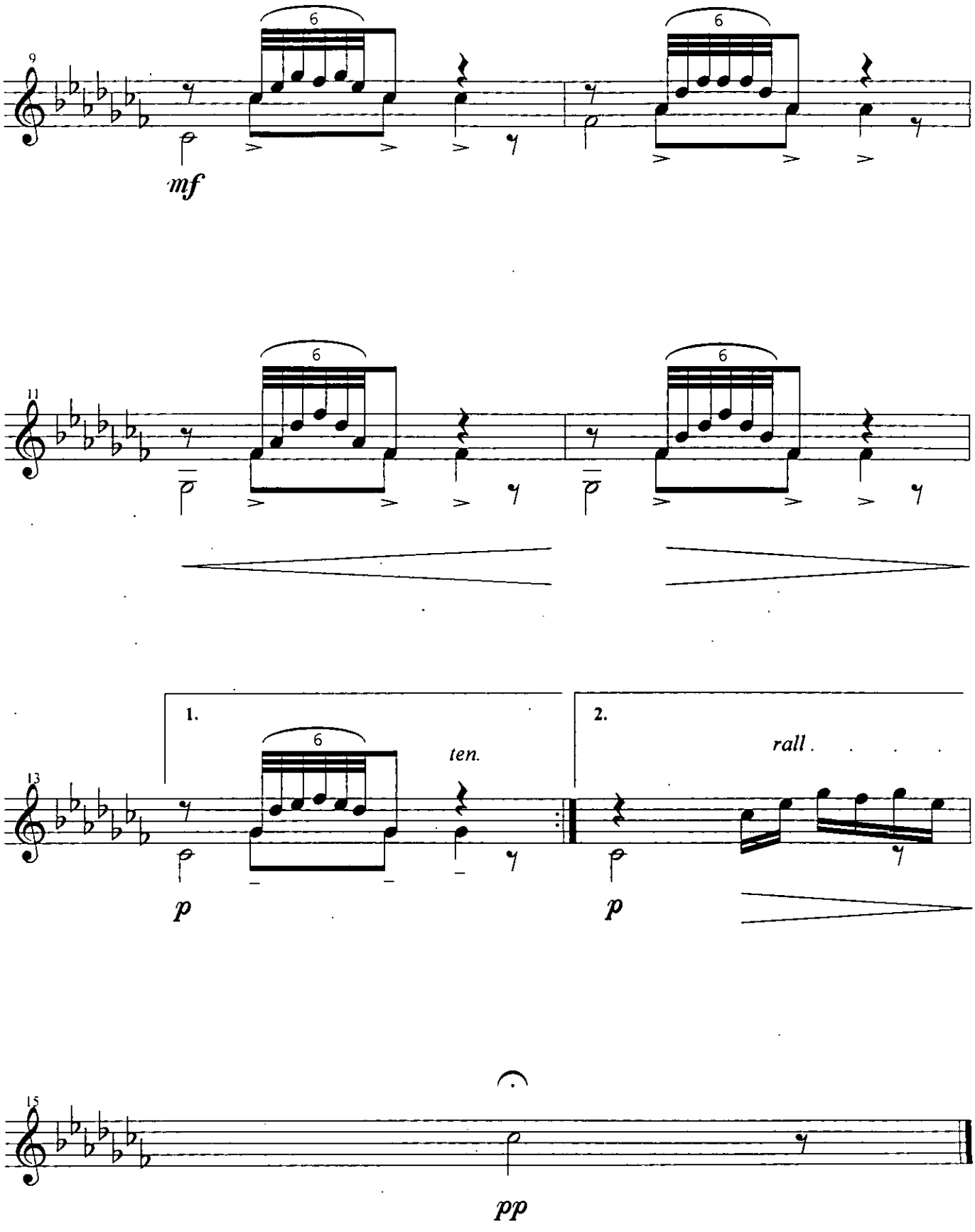

***mf*** *sognante*




***mp***



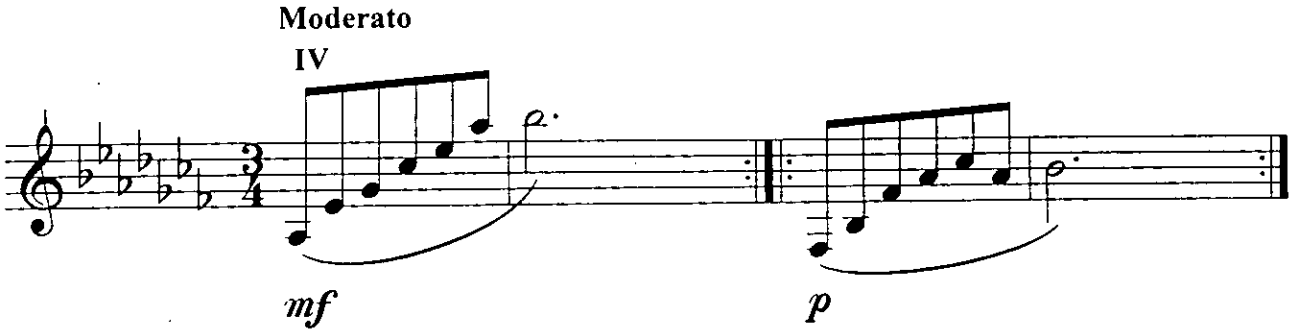

9
6
mf
11
6
13
1.
6
ten.
p
2.
rall.
p
15
pp

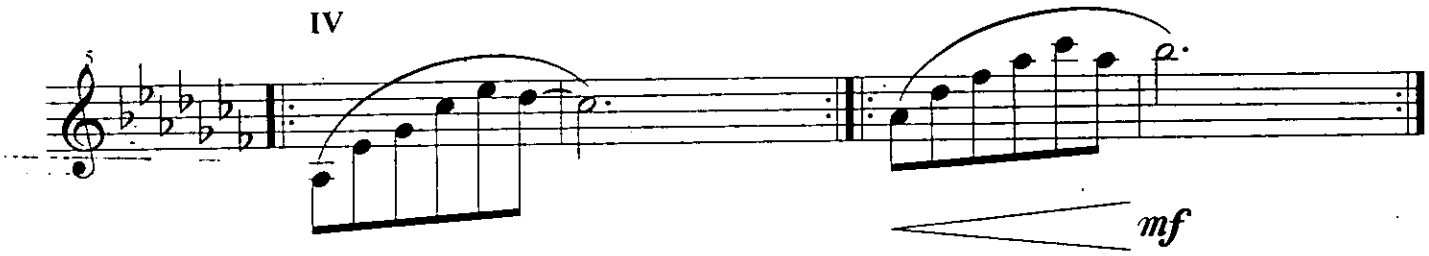
*a mi Madre*

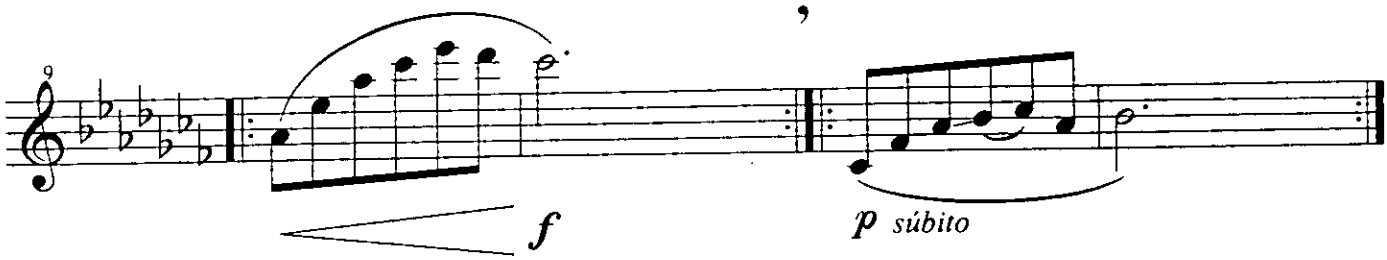
# FRAGMENTO XVIII

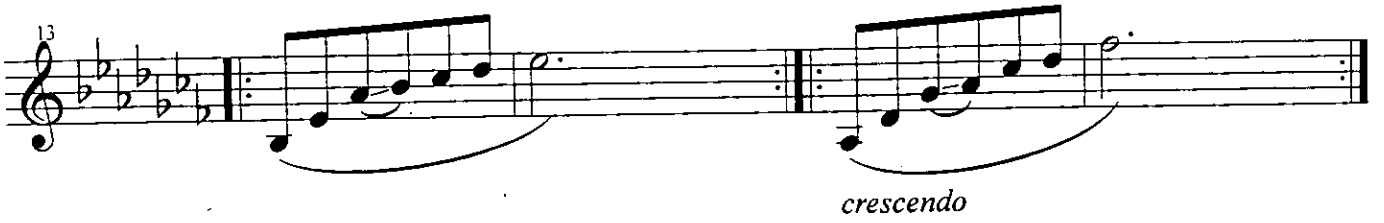
***en La bemol menor***

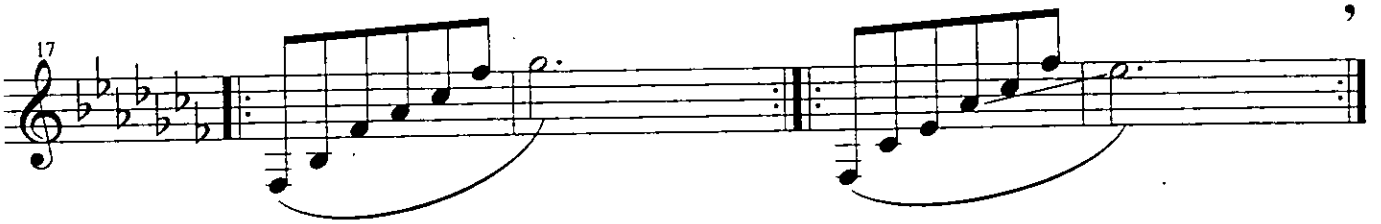
Marco Flavio Quiñónez
México 1995

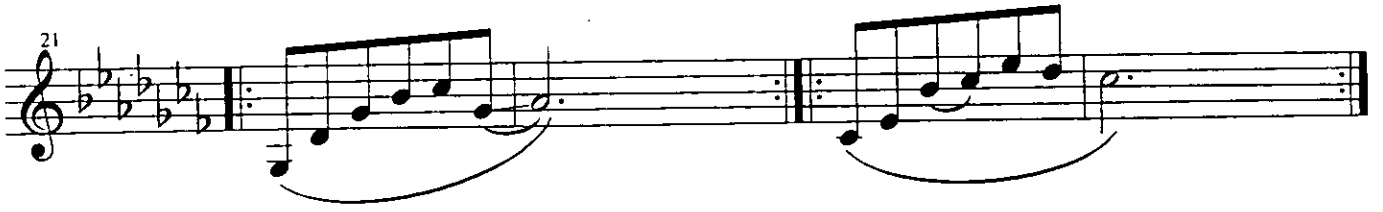


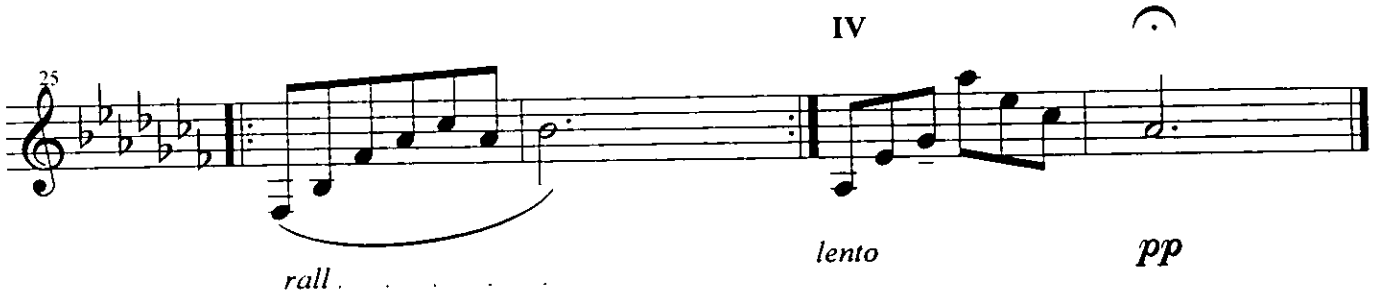






**FRAGMENTO XVIII . . . 2 - 2**

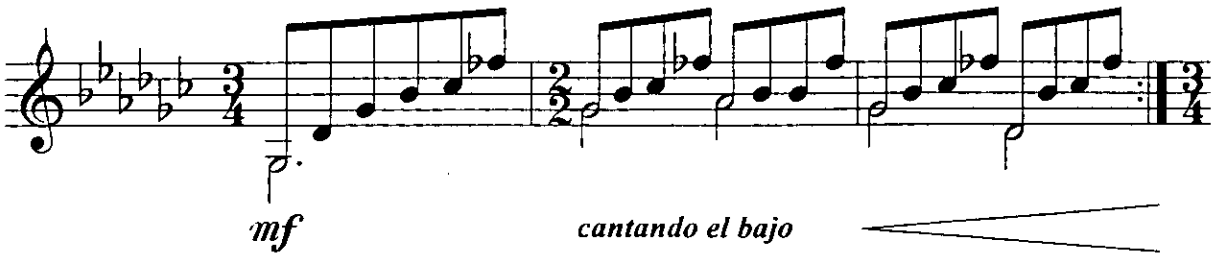
*a mi Madre*

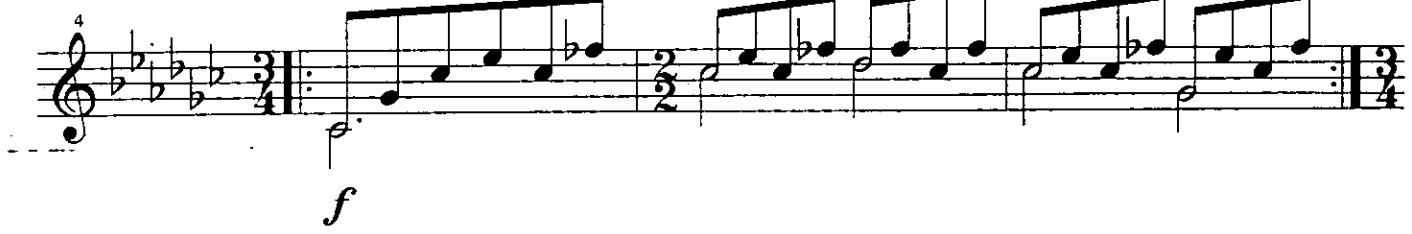
# FRAGMENTO XIX

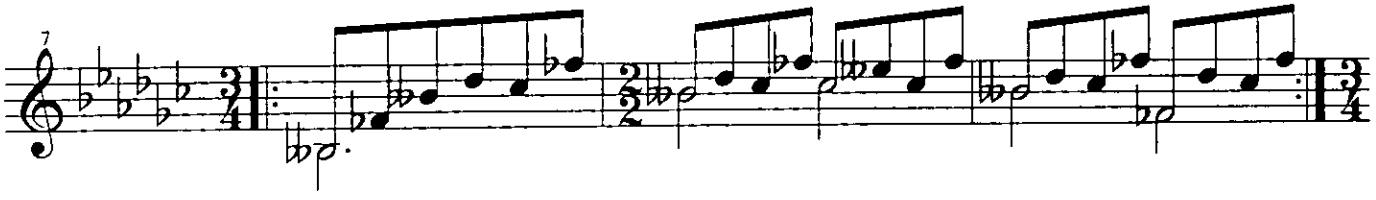
***en Sol bemol mayor***

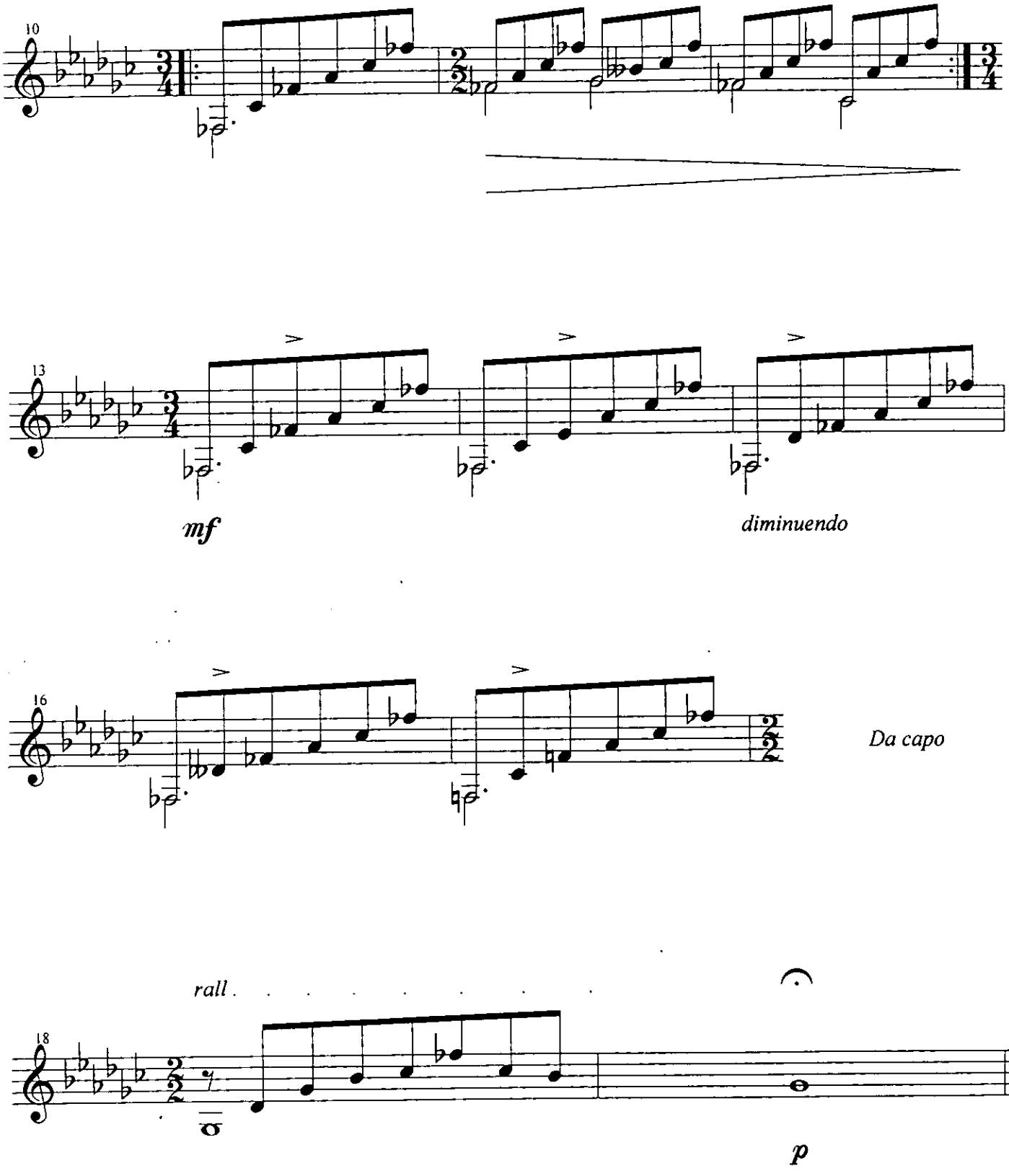
Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Ad libitum**



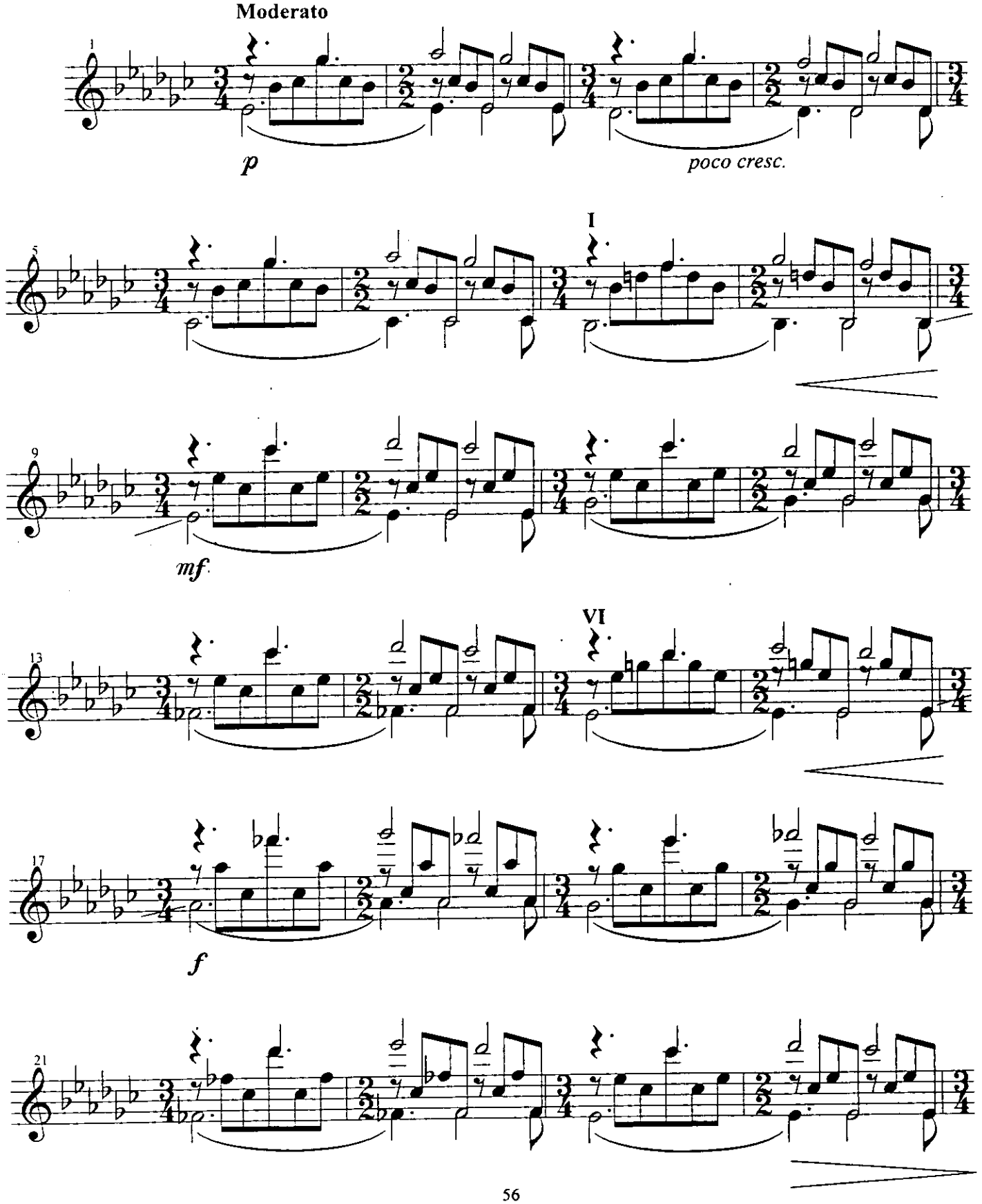

10
13
mf
diminuendo
16
Da capo
rall.
18
p

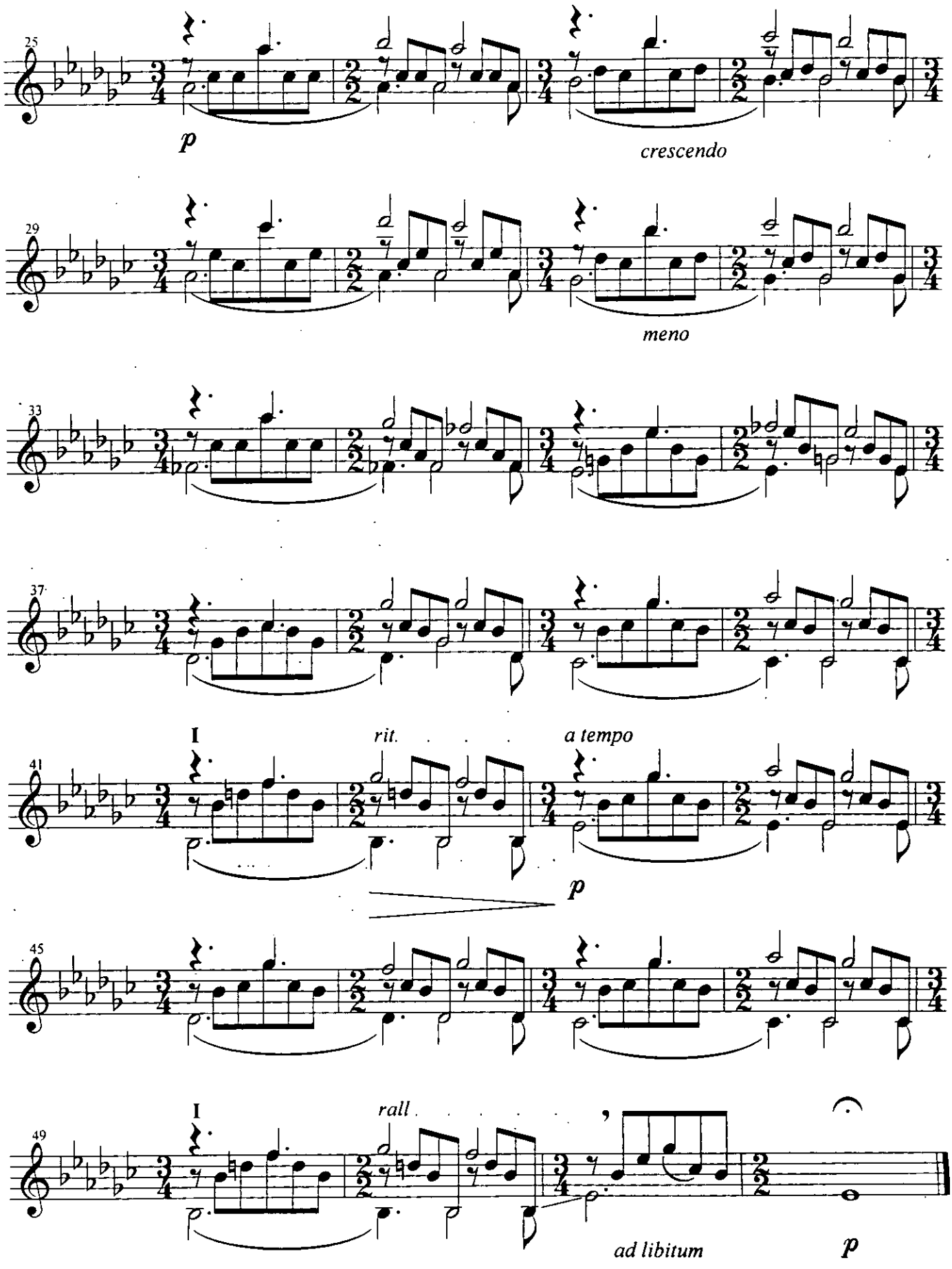
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XX

***en Mi bemol menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995




25
p
crescendo
29
meno
33
37
I
rit.
a tempo
41
p
45
I
rall.
49
ad libitum
p

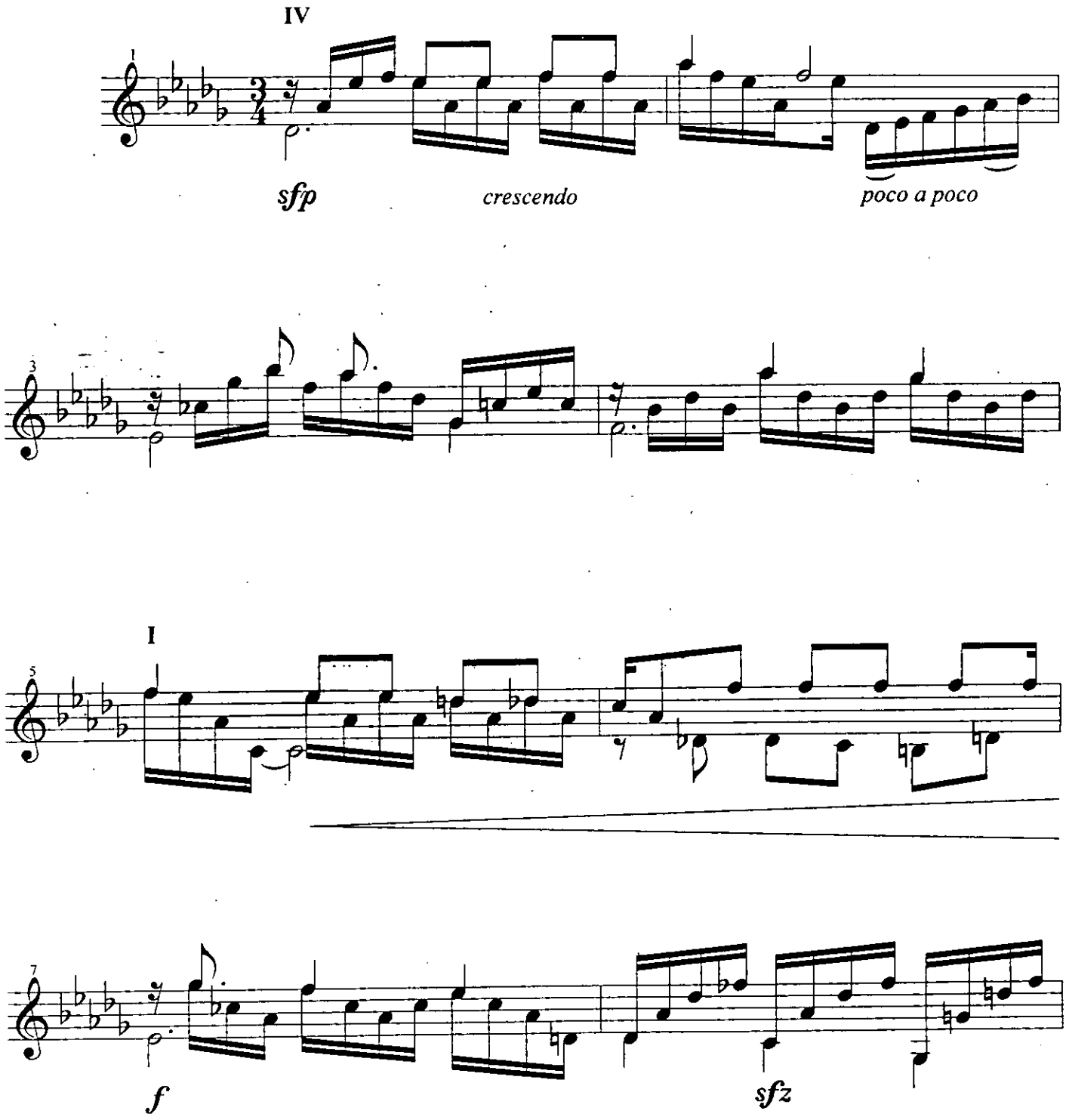
*a mi Madre*

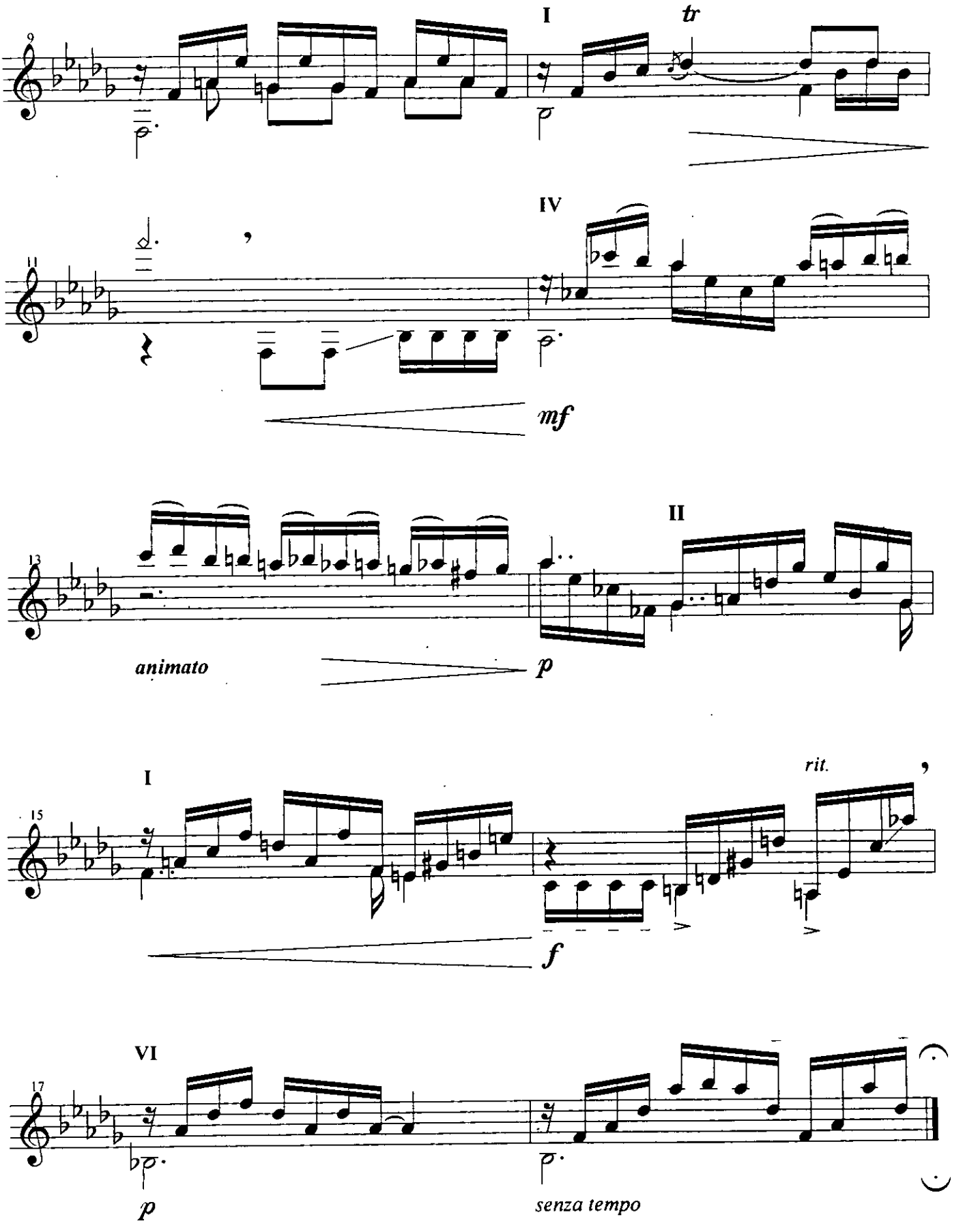
# FRAGMENTO XXI

***en Re bemol mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Andante cantabile**




I
tr
IV
mf
II
animato
p
I
rit.
f
VI
p
senza tempo

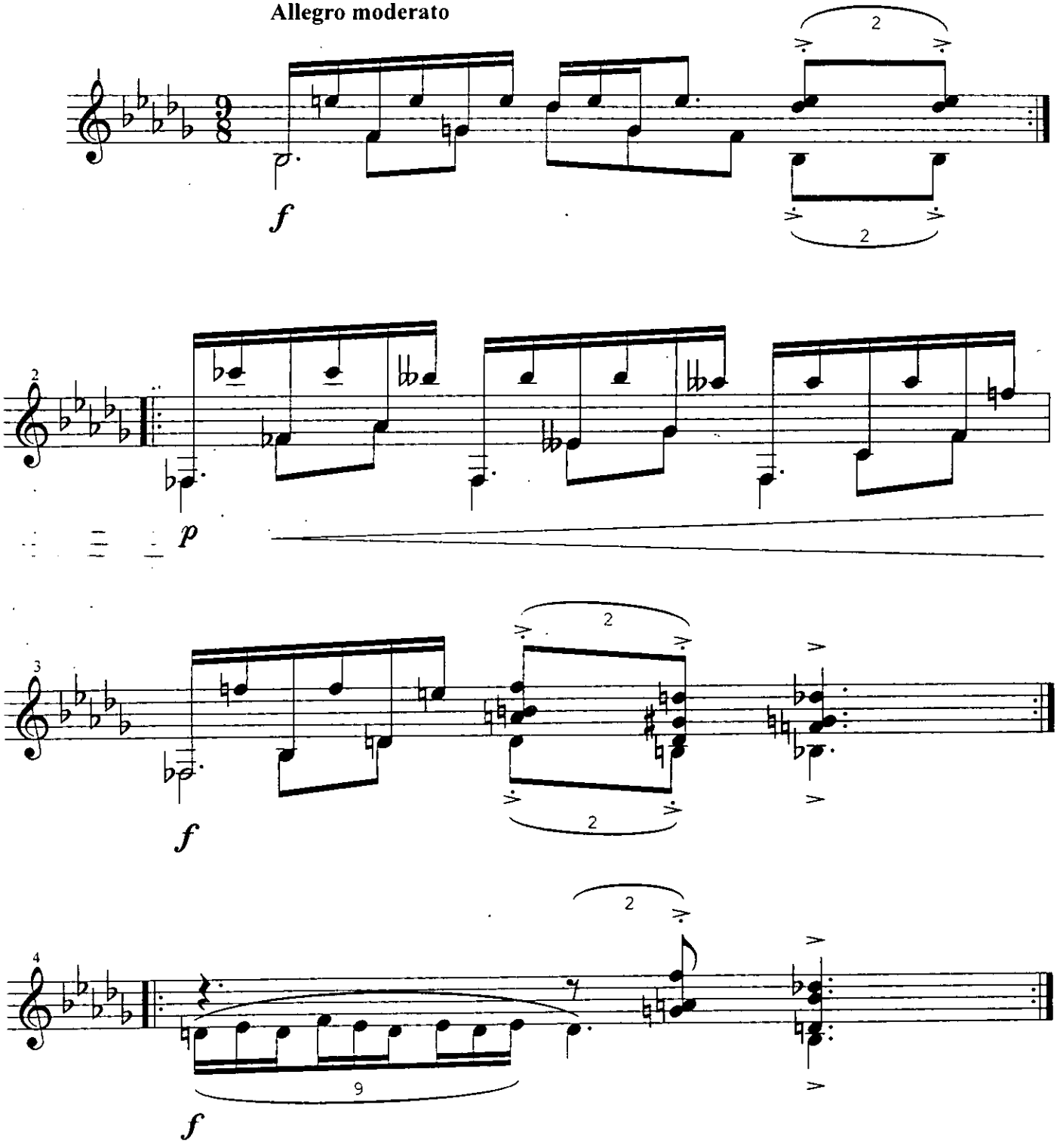
*a mi Madre*

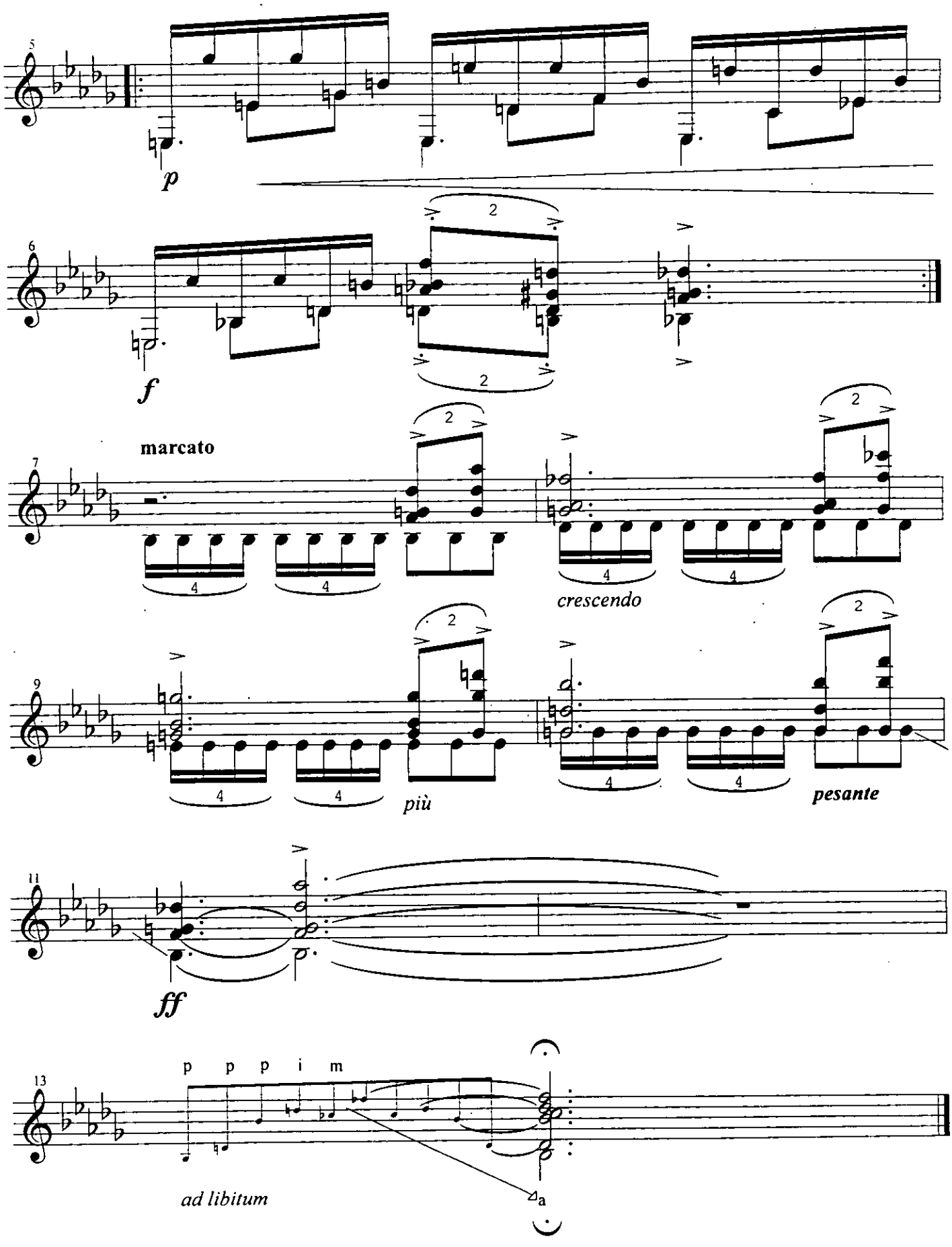
# FRAGMENTO XXII

***en Si bemol menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1995

**Allegro moderato**



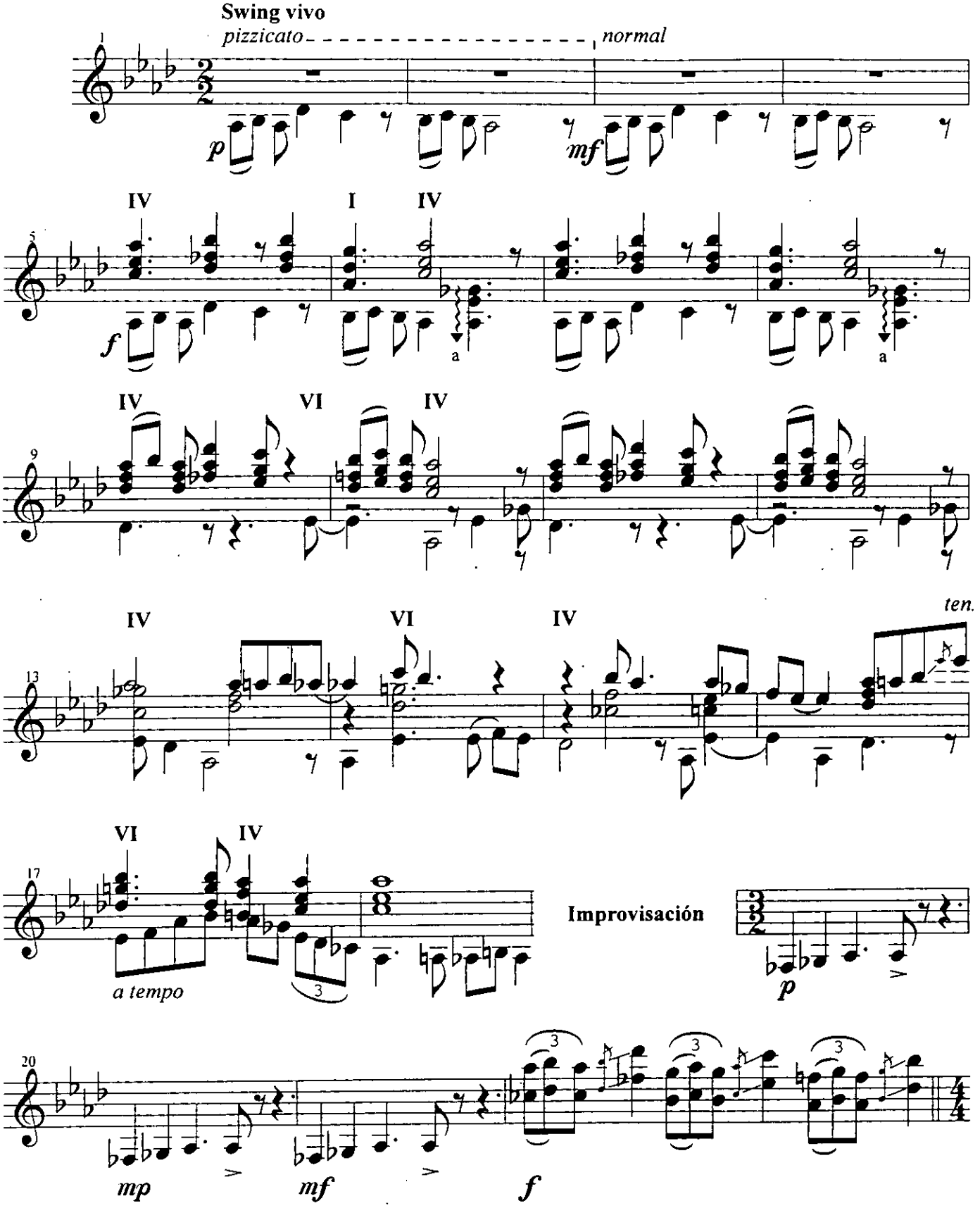

5
p
6
f
marcato
7
crescendo
9
più
pesante
11
ff
13
p p p i m
ad libitum
a

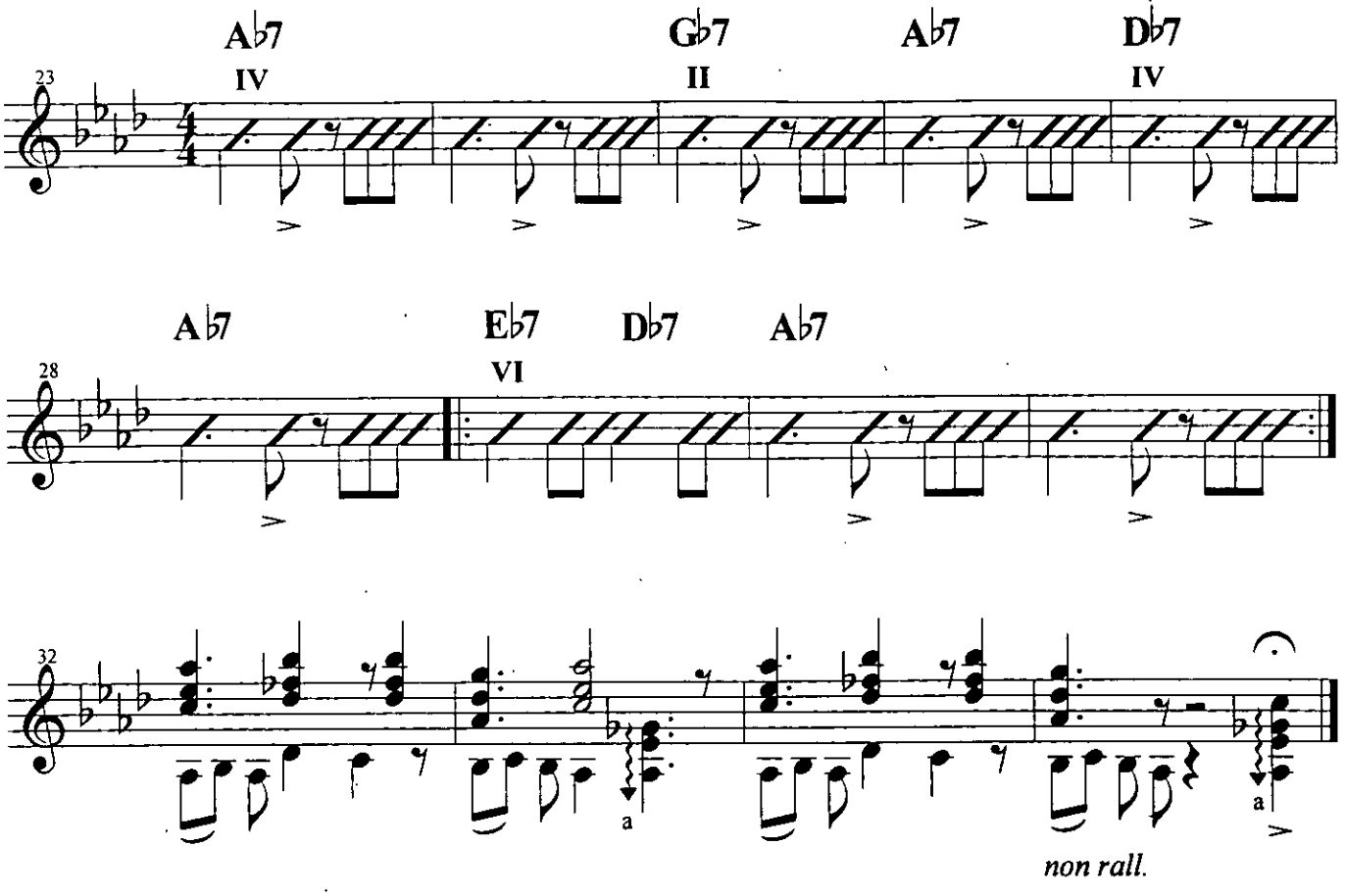
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXIII

***en La bemol mayor***

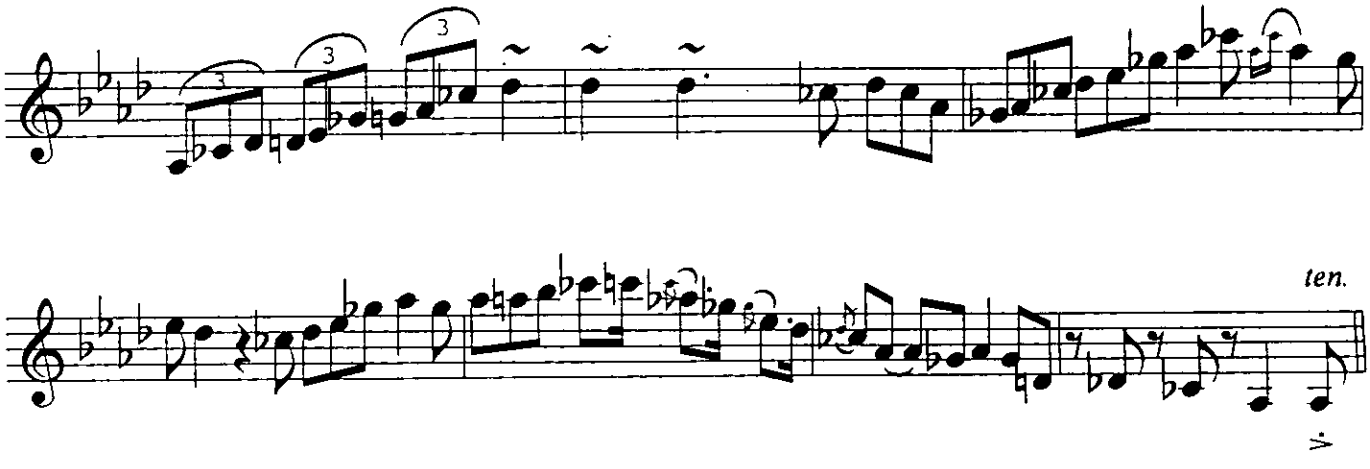
Marco Flavio Quiñónez
México 1996






**Improvisación** sobre la escala pentáfona de La bemol.

ejemplo de improvisación:



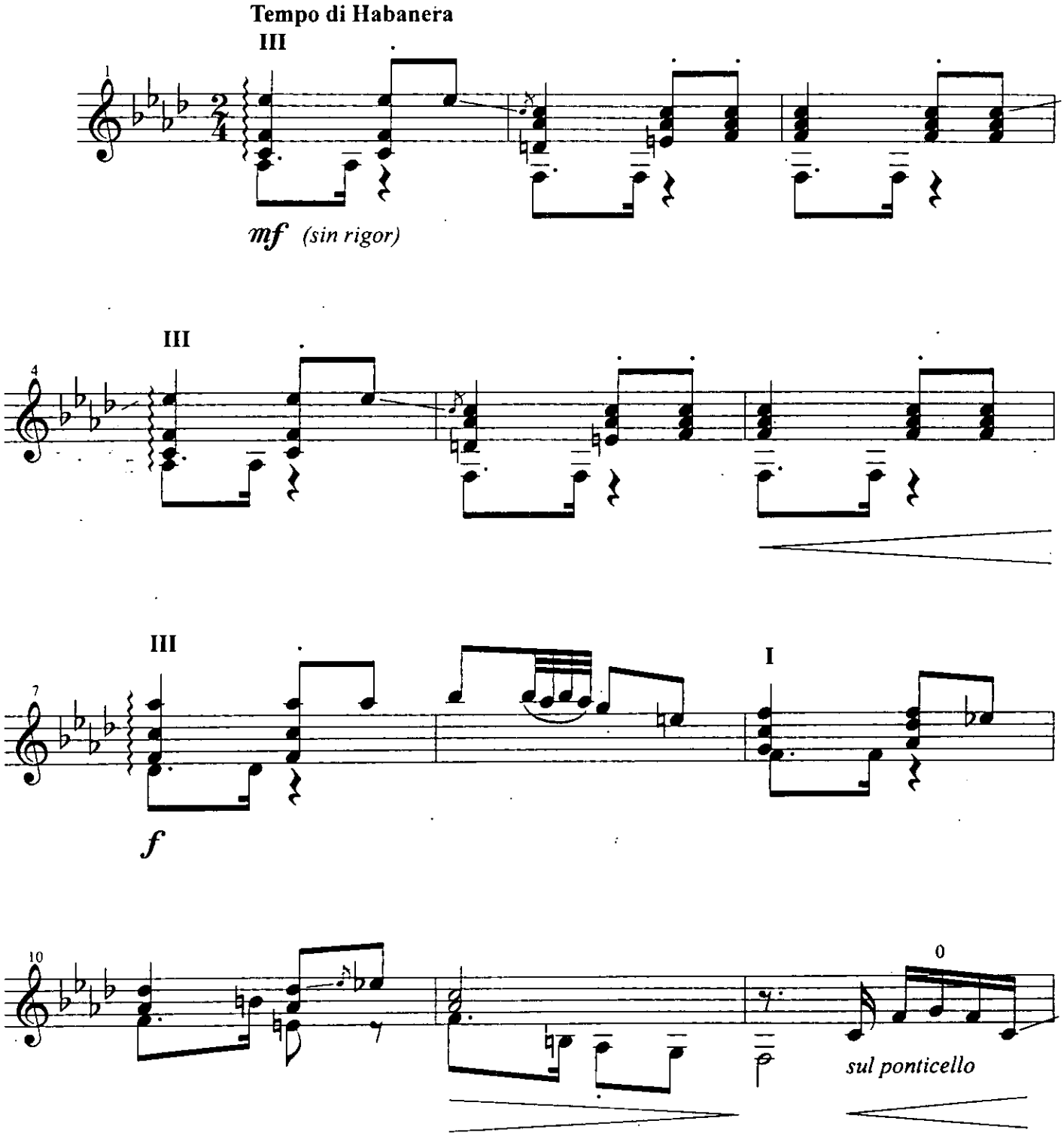

**FRAGMENTO XXIII . . . 2 - 2**

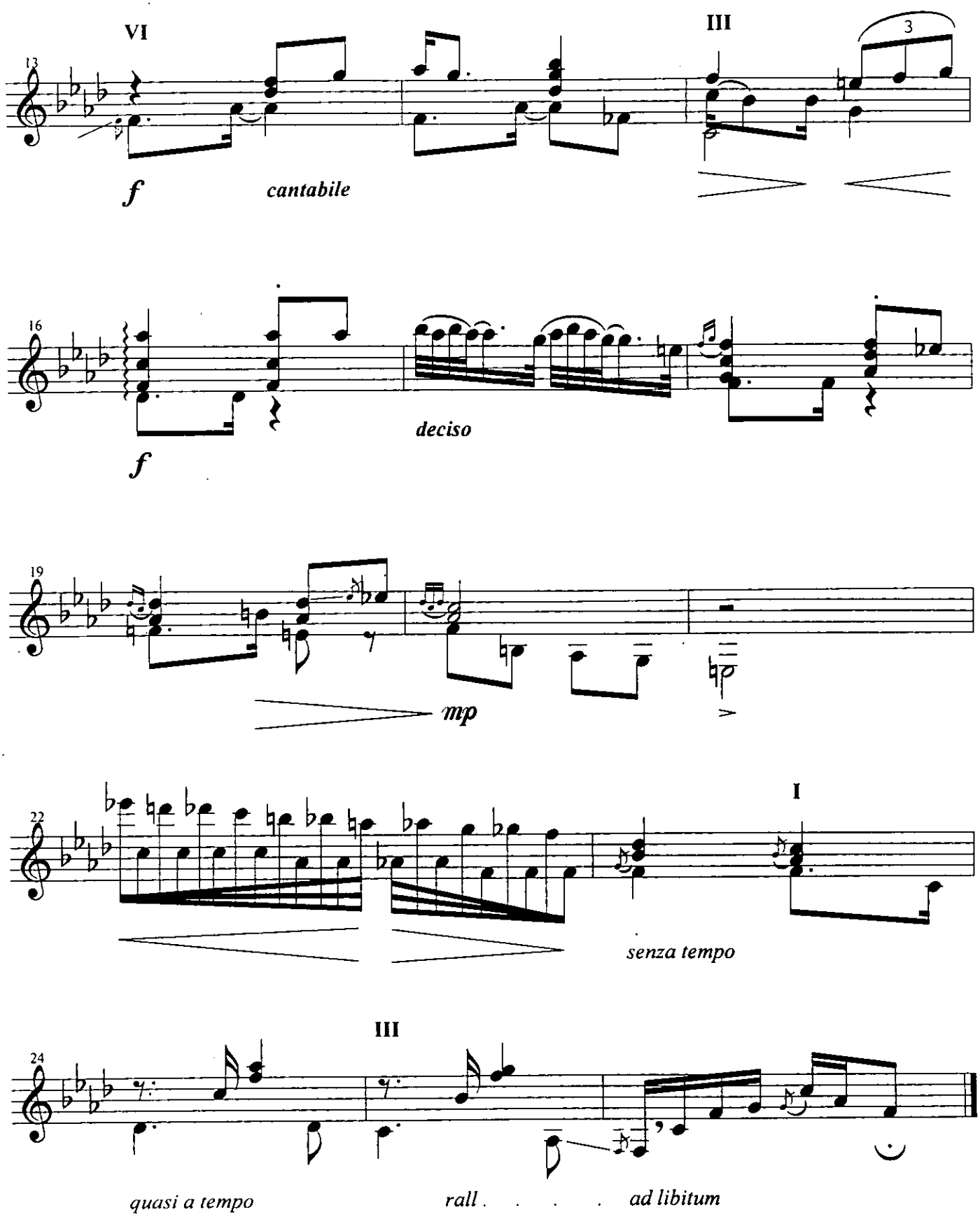
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXIV

***en Fa menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1996




VI
III
3
13
f
cantabile
16
f
deciso
19
mp
22
I
senza tempo
III
24
quasi a tempo
rall . . . . ad libitum

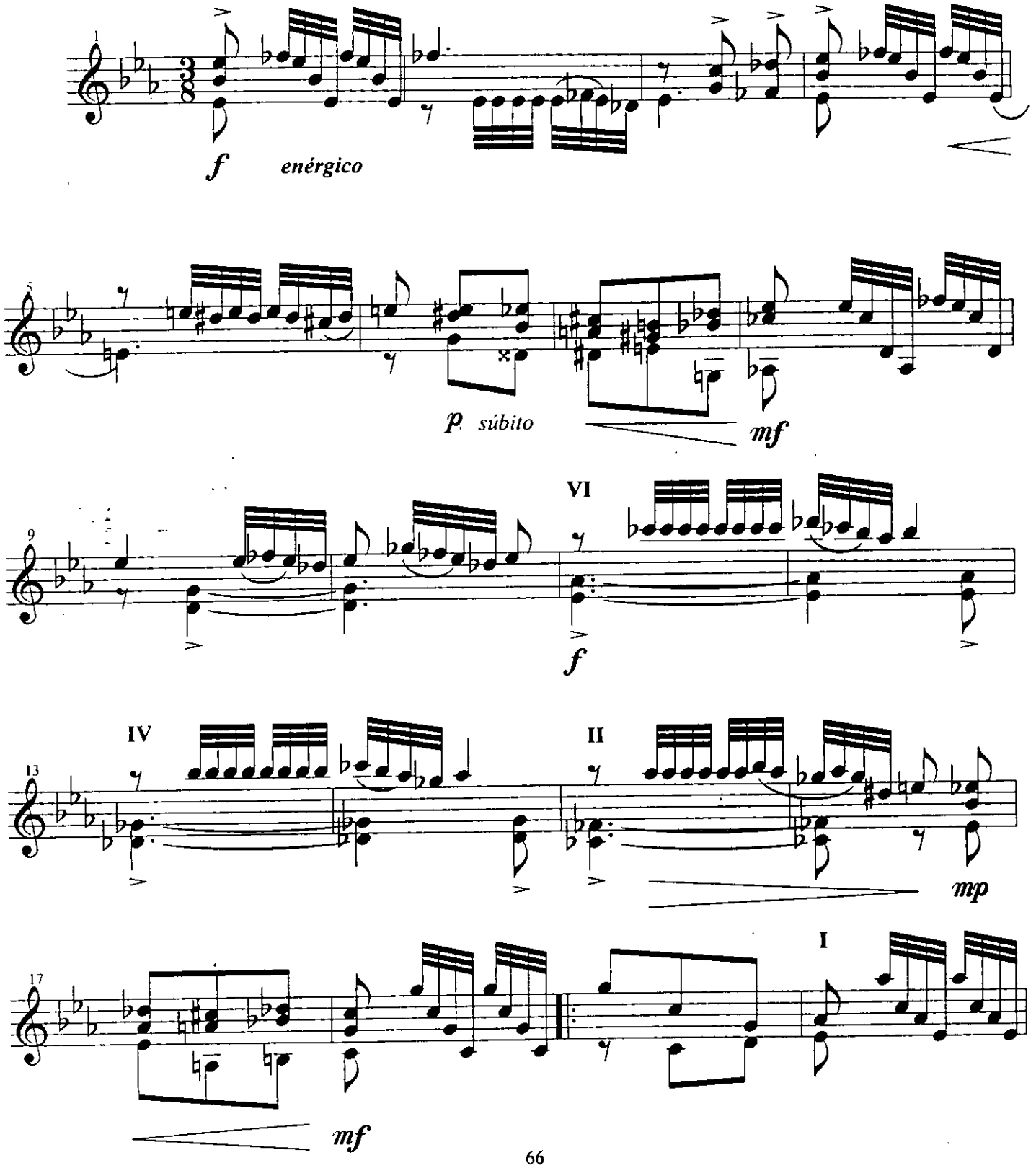
*a mi Madre*

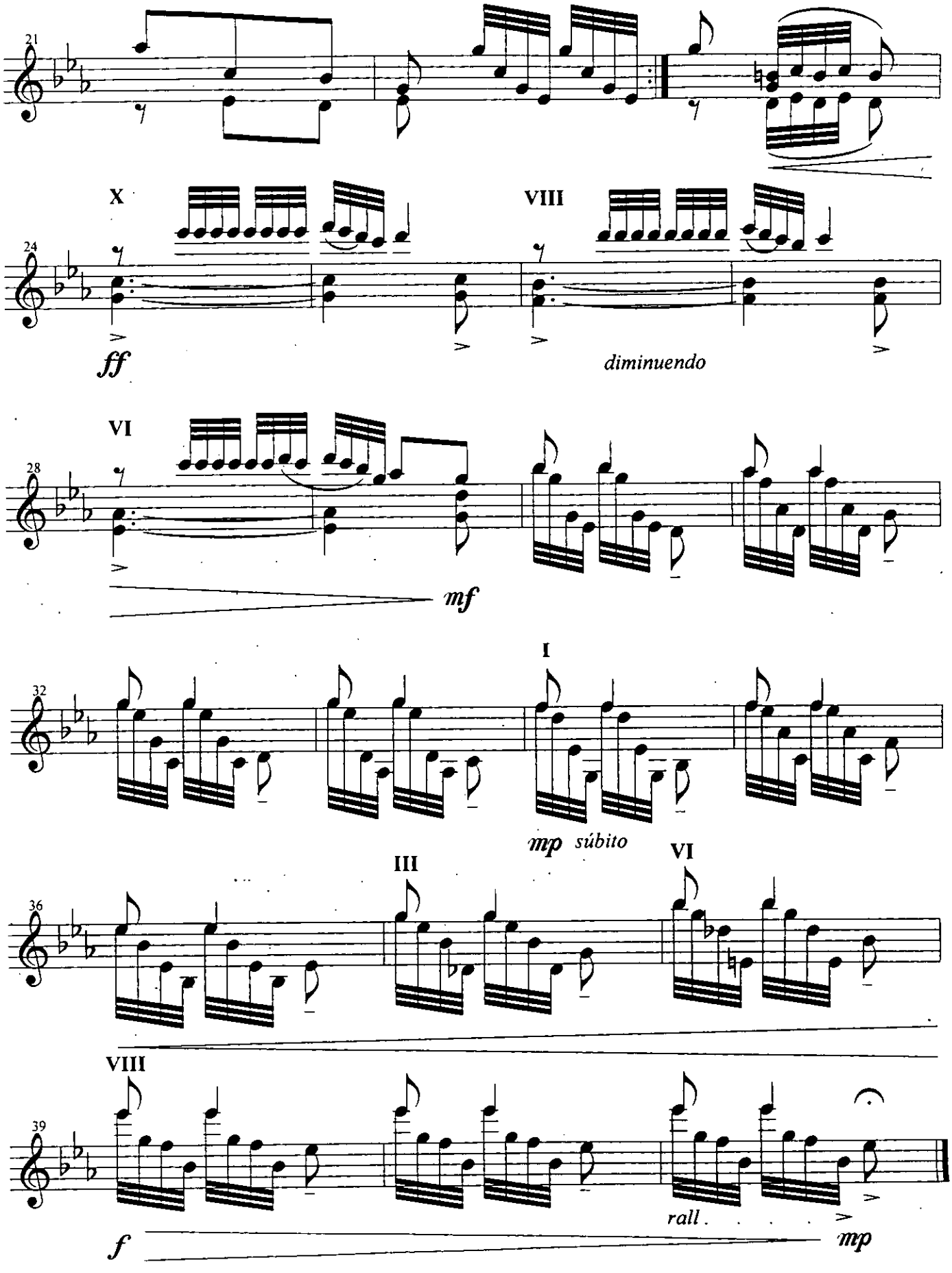
# FRAGMENTO XXV

***en Mi bemol mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1996

**Allegretto con brío**



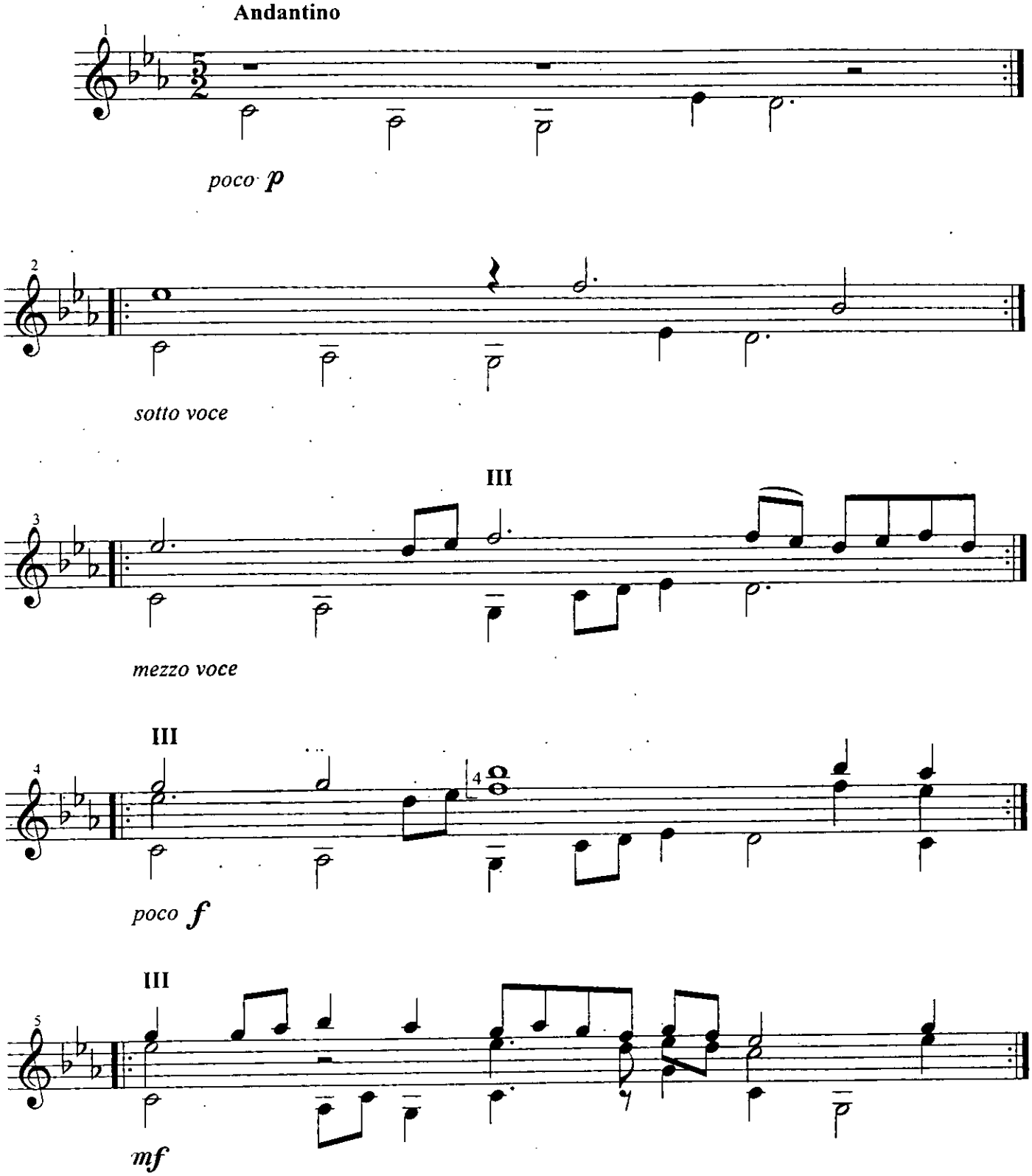

21
X
VIII
24
ff
diminuendo
VI
28
mf
I
32
mp súbito
III
VI
36
VIII
39
rall .
f
mp

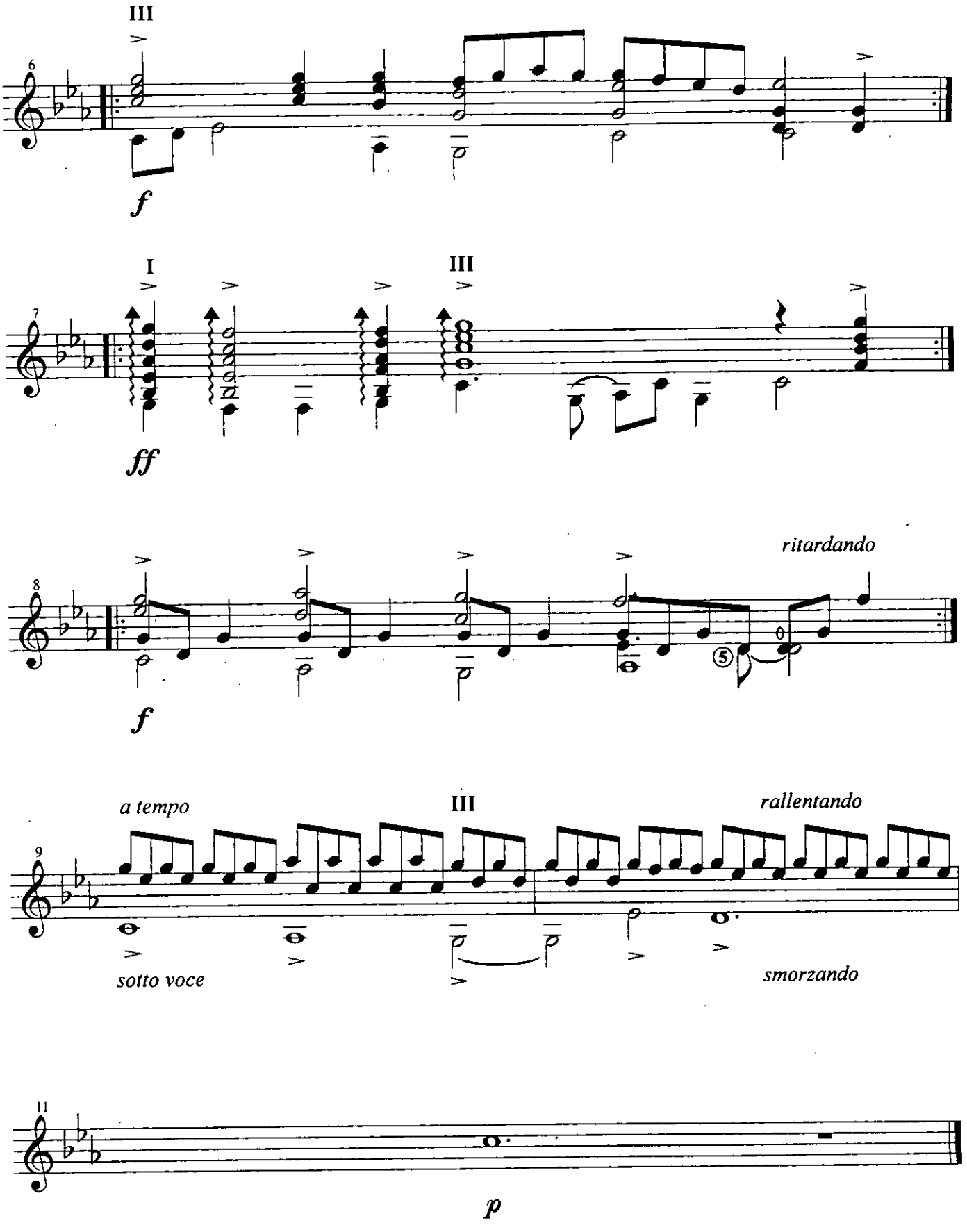
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXVI

***en Do menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1996



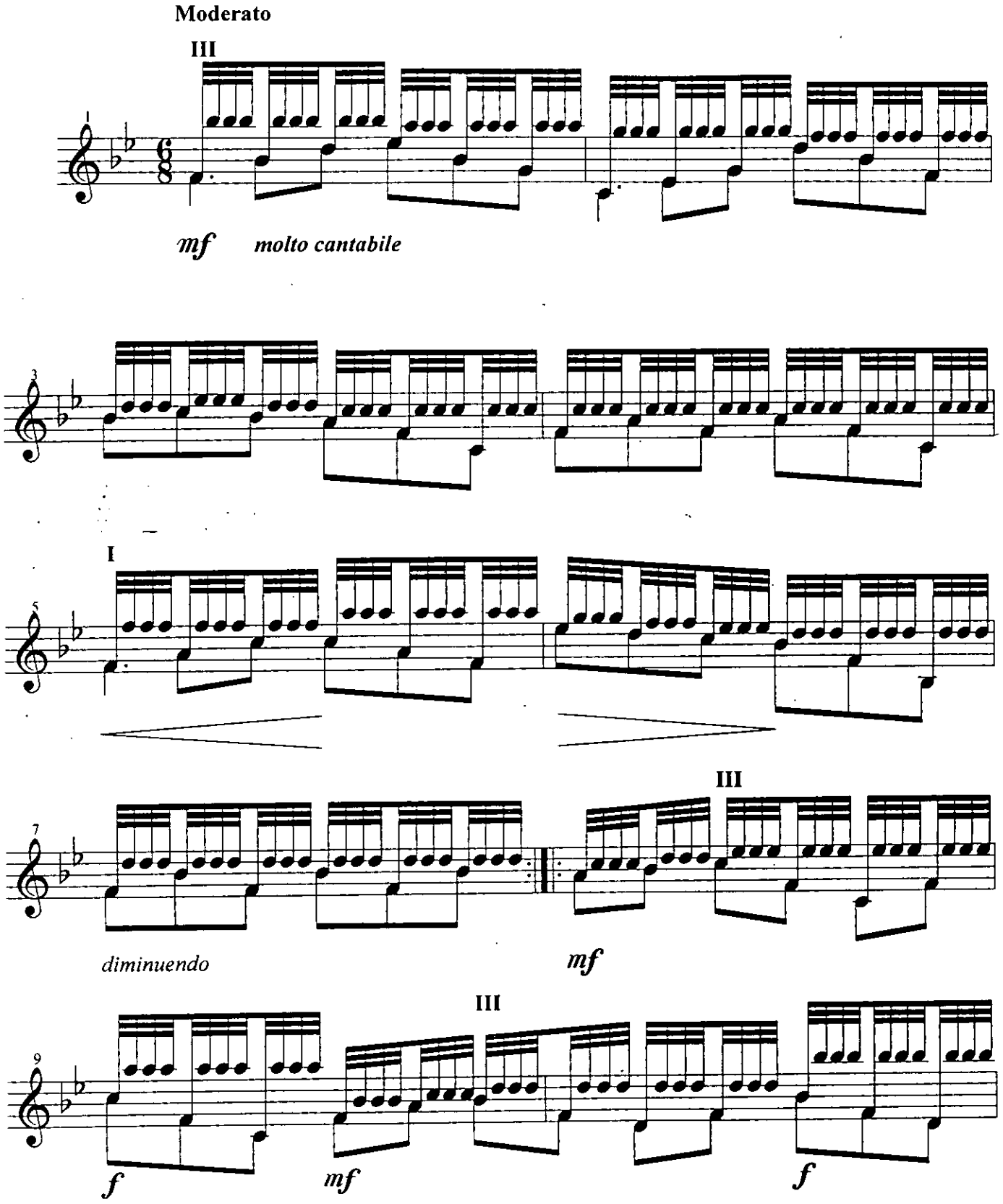

III
6
f
I
III
7
ff
ritardando
8
f
a tempo
III
rallentando
9
sotto voce
smorzando
11
p

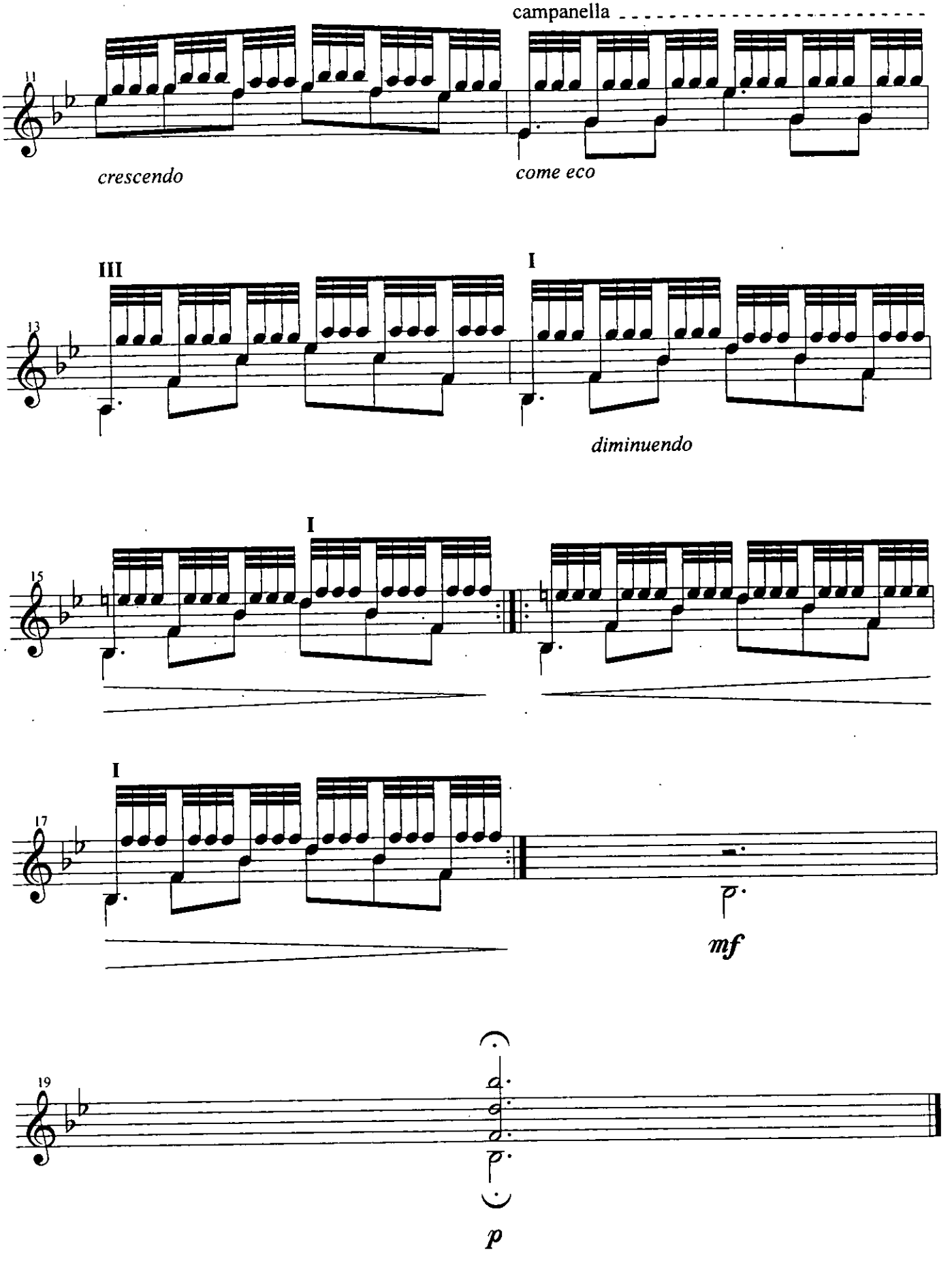
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXVII

***en Si bemol mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1996



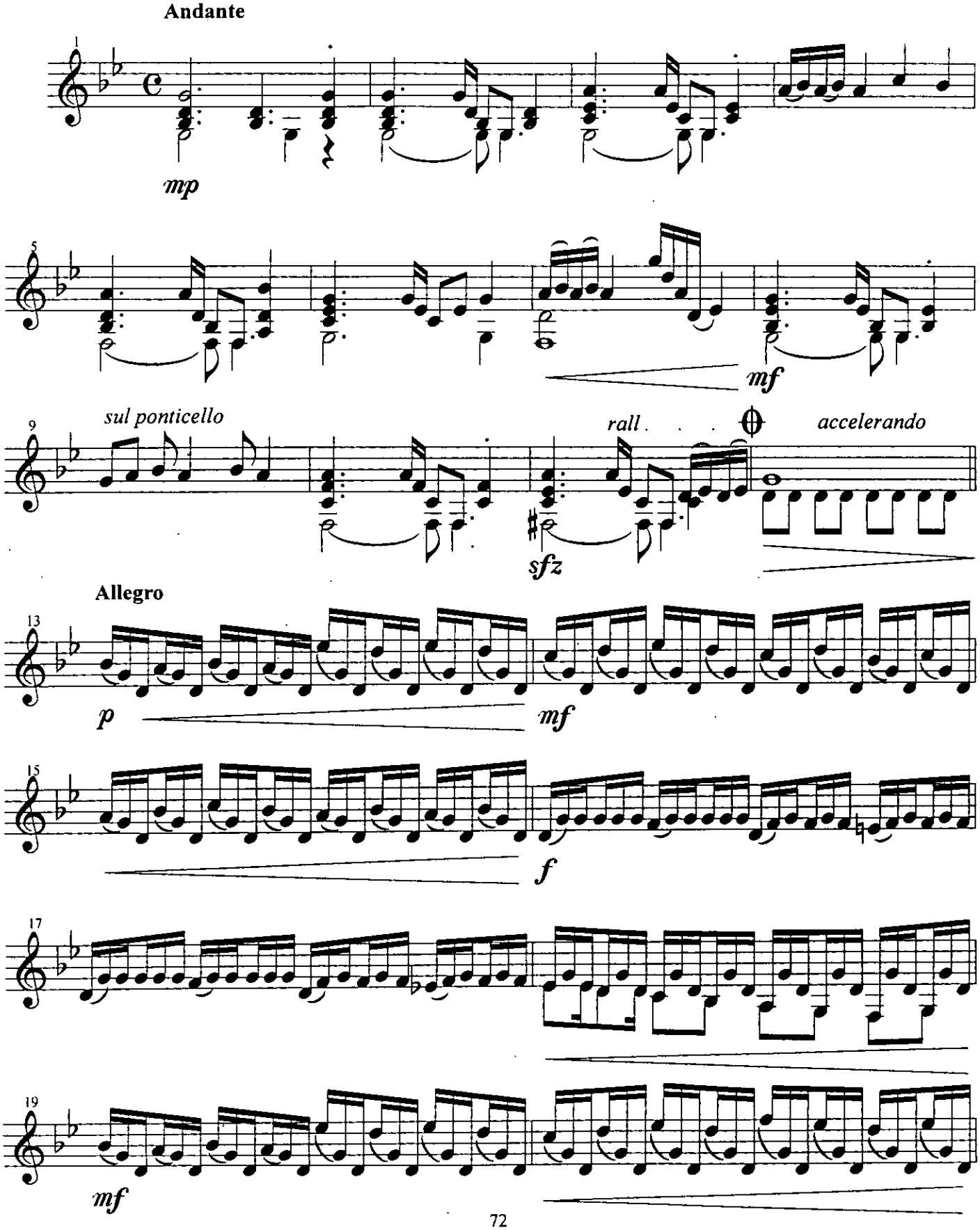

campanella
11
crescendo
come eco
III
I
13
diminuendo
I
15
I
17
mf
19
p

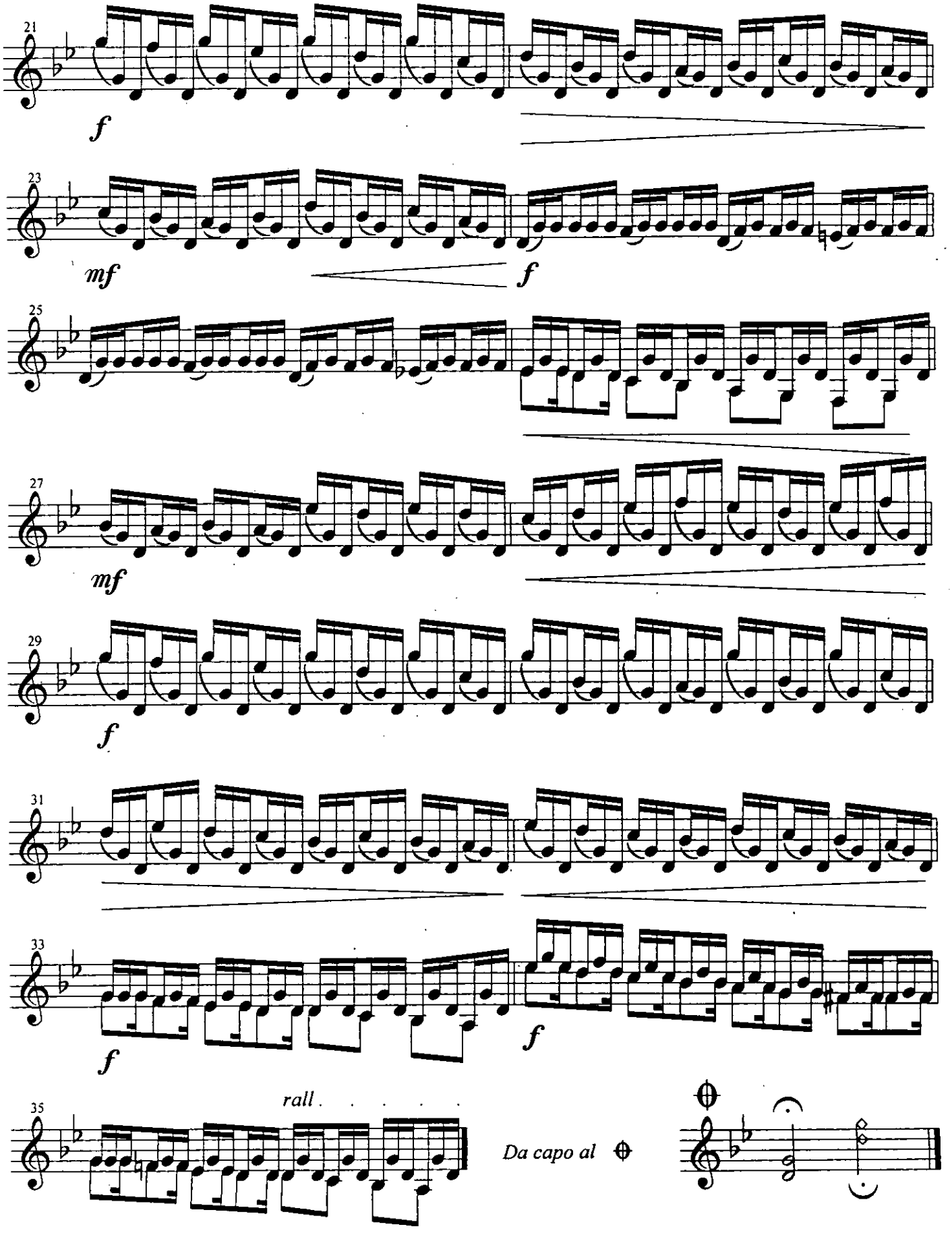
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXVIII

***en Sol menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1996




21
f
23
mf
f
25
27
mf
29
f
31
33
f
f
35
rall.
Da capo al

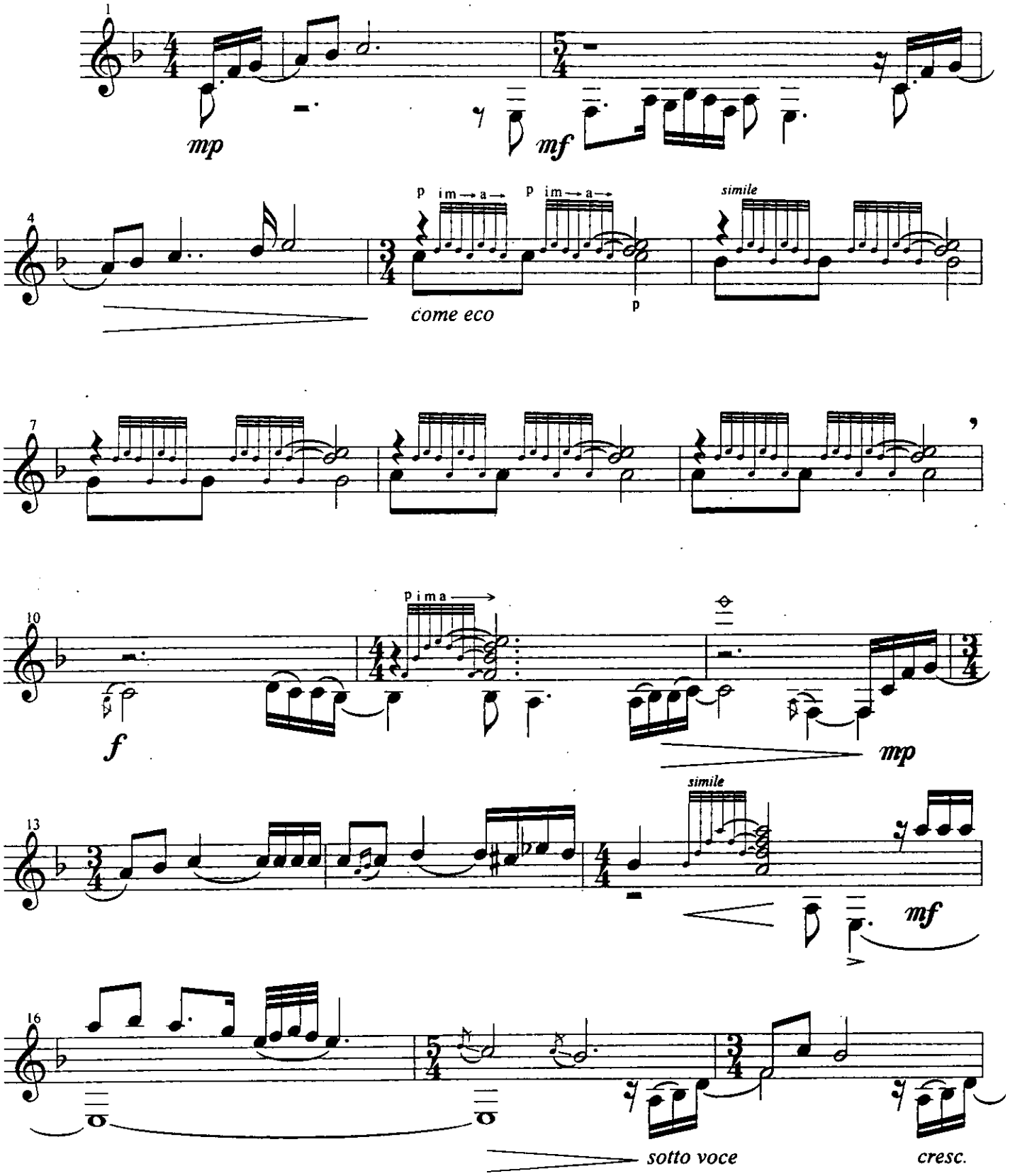
*a mi Madre*

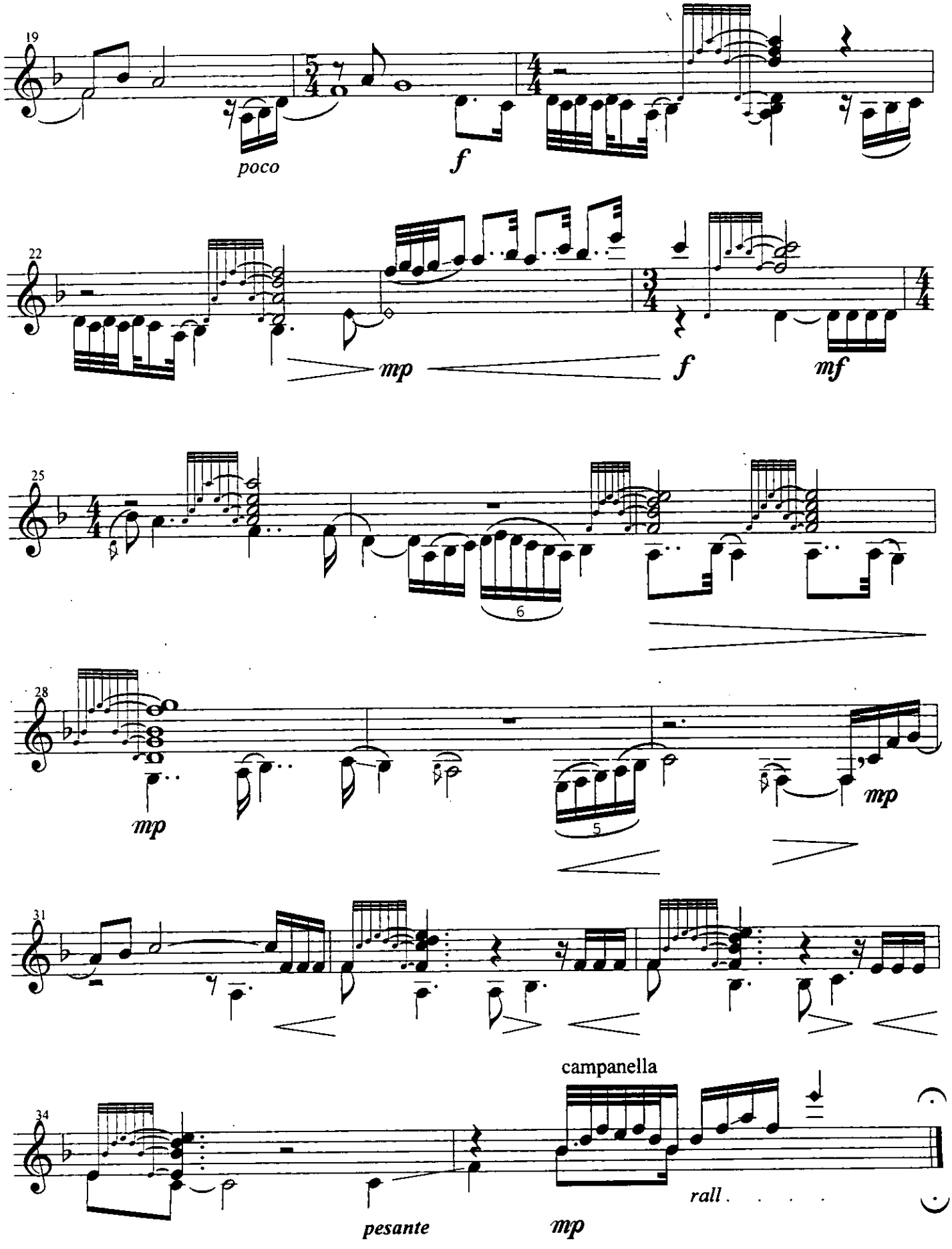
# FRAGMENTO XXIX

***en Fa mayor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1997

**Adagietto con rubato**





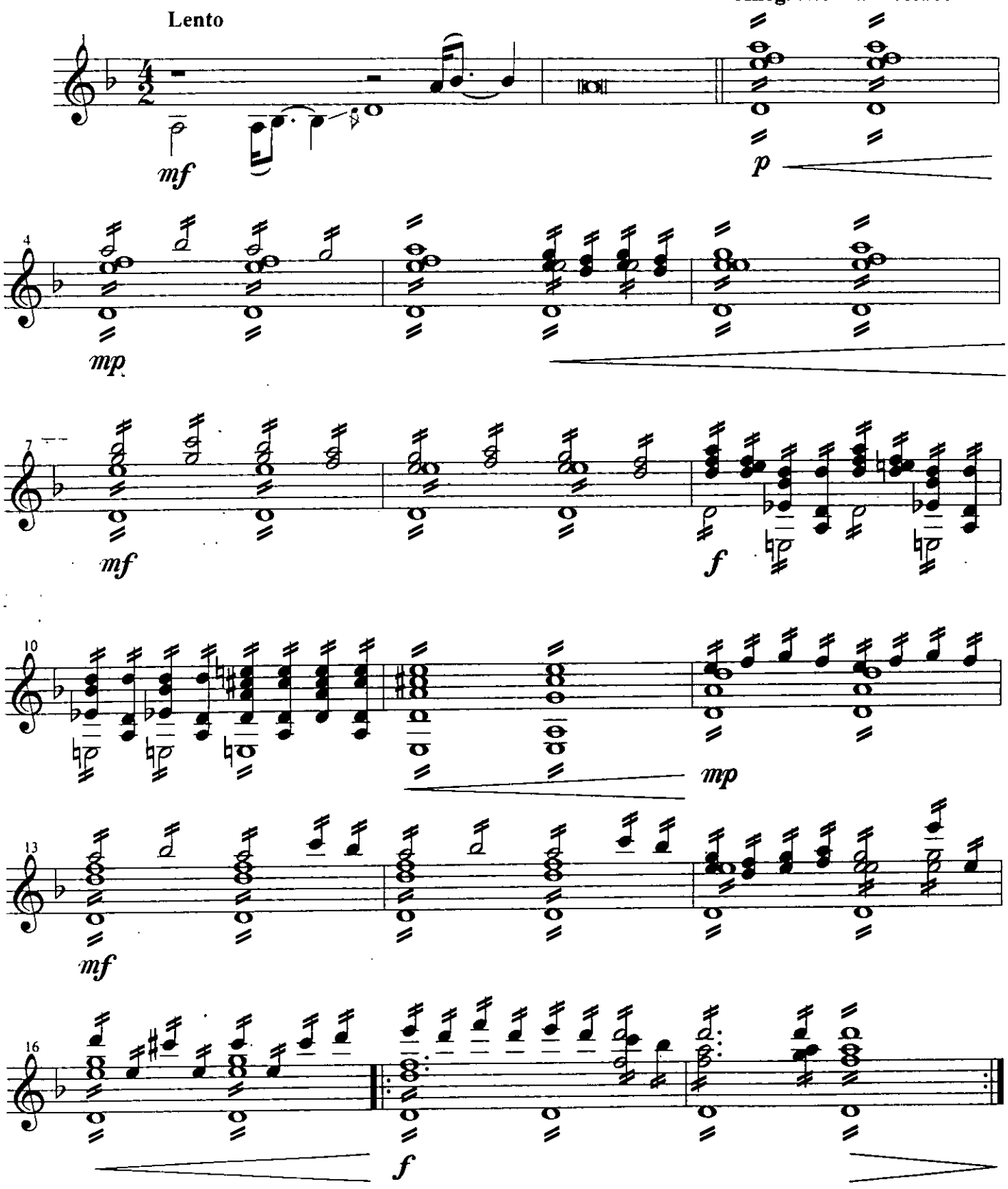

**FRAGMENTO XXIX . . . 2 - 2**

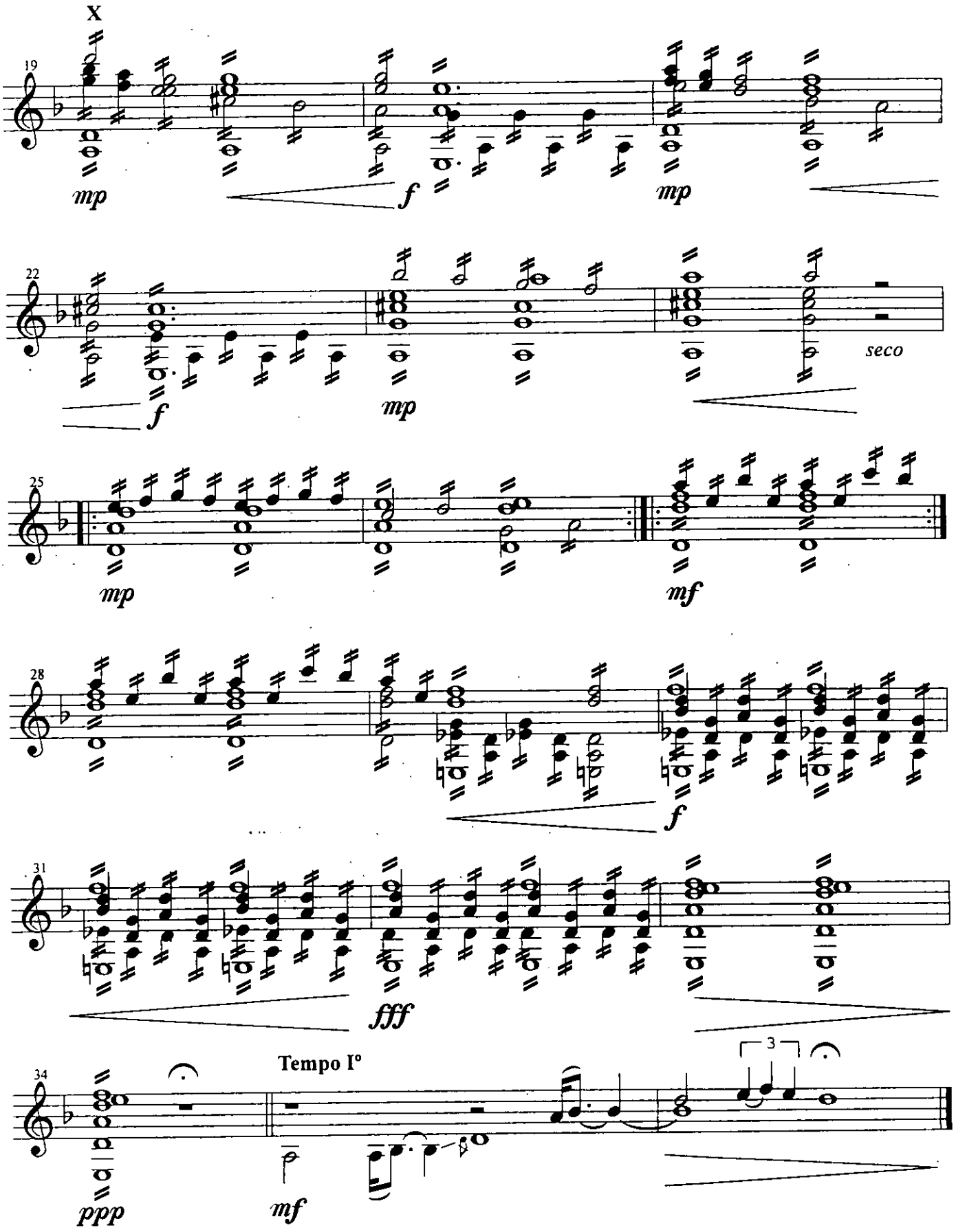
*a mi Madre*

# FRAGMENTO XXX

***en Re menor***

Marco Flavio Quiñónez
México 1998




X
19
mp
f
mp
22
f
mp
seco
25
mp
mf
28
f
31
fff
34
ppp
Tempo I°
mf
3

# CITAS


1. Dr. Alier, Roger: Bach, España, Ed. Daimon,1985, p. 85.

2. Legnani, Luigi: 36 caprices op. 20 in all major and minor keys, West Germany, Ed. Chanterelle, 1986, Introducción.

3. Legnani, Luigi: 36 caprices op. 20 in all major and minor keys, West Germany, Ed. Chanterelle, 1986.

4. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981.

5. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981, introducción.

# BIBLIOGRAFÍA


1. Legnani, Luigi: 36 Caprices, London, Ed. Chanterelle, 1986.

2. Ponce, Manuel M.: Twenty four preludes for guitar, London, Tecla editions, 1981.

3. Castelnuovo Tedesco, Mario: Les guitares bien tempérées, Aldo Bruzzichelli editore, 1974.

4. Giuliani, Giuliani: 24 studies op. 100, London, Schott.

5. Carulli, Ferdinand: 24 Präludien, Hamburg, Edited by N. Simrock, 1954.

6. Regondi, Giulio: Ten Etudes, Columbus, Editions Orphee, 1990.

7. CastelnuovoTedesco, Mario:24 Caprichos de Goya, Milano, Edizioni musical Bèrben, 1970.

8. Dr. Alier, Roger: Bach, España, Ed. Daimon, 1985.

9. Moncada, Francisco: Teoría de la Música. México, Ed. Ricordi, 1989.



ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

**Si usted tiene interés en adquirir un ejemplar de la presente obra o la grabación de la misma, puede solicitarla al siguiente teléfono:**

**5 46 67 19**

**o a la siguiente dirección:**

**Marco Flavio Quiñónez**
**Moctezuma 231 - A - 101**
**Col. Buenavista**
**Del. Cuauhtémoc**
**C.P. 06350**
**México, D.F.**