



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“NOTAS AL PROGRAMA”

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO INSTRUMENTISTA EN GUITARRA

PRESENTA
MIGUEL ÁNGEL ÁNGULO CORTÉS

ASESOR: DR. FELIPE RAMÍREZ GIL



MÉXICO, D. F.

MAYO 2005

m. 344307



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mis Padres:

Por dejarme ser lo que quiero ser.

A mis Hermanos:

Por su ayuda y comprensión.

A Alejandro Salcedo:

Porque en él no nada más encontré a un maestro, también encontré a un amigo.

Al Dr. Felipe Ramírez Gil:

Por su paciencia y dedicación para la elaboración de este trabajo.

Mención aparte es mi agradecimiento al guitarrista español José Jiménez "Pepe":

Por todo el flamenco que he aprendido de él.

A mis compañeros y amigos de la E.N.M. y la E.S.M.

Por último: Agradezco a toda aquella persona que dedique un tiempo de su vida para leer este trabajo.

INDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
<u>PROGRAMA</u>	4
<u>1. JOHANN SEBASTIAN BACH</u>	5
<u>1.1. CONTEXTO HISTORICO</u>	5
<u>1.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS</u>	5
<u>1.3. LA OBRA COMPOSICIONAL</u>	7
<u>1.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL</u>	8
<u>2. MANUEL MARÍA PONCE</u>	16
<u>2.1. CONTEXTO HISTORICO</u>	16
<u>2.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS</u>	16
<u>2.3. LA OBRA COMPOSICIONAL</u>	18
<u>2.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL</u>	19
<u>3. JOAQUÍN RODRIGO</u>	25
<u>3.1. CONTEXTO HISTORICO</u>	25
<u>3.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS</u>	25
<u>3.3. LA OBRA COMPOSICIONAL</u>	27
<u>3.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL</u>	28
<u>4. ALBERTO GINASTERA</u>	36
<u>4.1. CONTEXTO HISTORICO</u>	36
<u>4.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS</u>	36
<u>4.3. LA OBRA COMPOSICIONAL</u>	37
<u>4.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL</u>	38
<u>CONCLUSIONES</u>	49
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	51
<u>ANEXOS</u>	53

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, muestra solo algunas de las influencias musical y cultural que ha tenido la guitarra a lo largo de su existencia, desde sus antecedentes, como el laúd árabe, otros como el flamenco y el bossa-nova, hasta llegar a lo que es hoy la guitarra contemporánea, tratando de ejemplificar la en los casos que es posible, los recursos de otros géneros musicales que cada obra pueda tener.

Hablar de los antecedentes de la guitarra, es hablar de los cordófonos y en especial del laúd, ya que tal instrumento se inscribe en la historia del arte sonoro occidental como el cordófono más importante de cuantos precedieron a la guitarra, tanto en el ámbito de la música popular como en el de la música académica, aunque sufriendo algunas modificaciones en su construcción con el paso del tiempo.

El término Laúd, en mi opinión, comprende a una gran parte de los instrumentos cordófonos de punteo, que están constituidos por una caja de resonancia adherida orgánicamente a un mástil, los cuales no pueden separarse solo que el instrumento sea destruido.

Distintos historiadores coinciden en que el laúd se originó en la antigua Persia y que de ahí se extendió hacia el mundo árabe en donde tomó el nombre de *ud* o *al ud*, que literalmente quiere decir "madera".[†]

No obstante, el laúd observó una evolución notable al ser introducido en Europa en el siglo VIII tras invadir los moros la isla de Sicilia e iniciar un prolongado periodo de ocupación en los territorios ibéricos de la actual España (711-1492); Aunque actualmente no se conserva ningún modelo antes del siglo XVI, hay evidencias iconográficas de que el laúd se empleó en el viejo continente durante los primeros siglos de la Edad Media y pudo tener de tres a seis trastes, así como ocho cuerdas acomodadas en pares, o sea cuatro ordenes dobles.^{††}

Asimismo, en distintas pinturas que datan del periodo en que se efectuaron las cruzadas (1095-1270) aparecen laúdes de cinco ordenes, acondicionados con nueve cuerdas y a veces con diez, y se piensa que el quinto orden del instrumento lo agregó un extraordinario músico procedente de Bagdad llamado Zyrab, mientras permaneció alojado en la región de Andalucía en el siglo IX, y supuestamente se estableció en la corte andaluza del *Emir Abd al Arman II* para protegerse de la envidia de muchos músicos de su ciudad natal entre los que se encontraba su propio maestro, debido a que estos, inclusive, habían intentado matarlo.^{†††}

[†] *The New Grove Dictionary of Musical Instrumental* vol. II, Londres 1994, Mcmillan Publishers, p.554-559.

^{††} IDEM.

^{†††} IDEM.

Aunque en el barroco, a partir del siglo XVI hasta el siglo XVIII, la técnica de la guitarra y la vihuela eran muy similares a las del laúd, la guitarra del siglo XIX era en realidad un instrumento totalmente diferente y habría de contribuir poco al progreso musical de este siglo, ya que los compositores habrían de encontrar su débil y característico sonido inadecuado para la florida expresión romántica, nacionalista e impresionista de esta época.

Si bien la música de Bach no es original para guitarra, las transcripciones que se han hecho de su música para el laúd (con ayuda de uno de los mejores laudistas de esa época, Sylvius Leopold Weiss) y del laúd para la guitarra, sí requieren de un alto nivel técnico-musical, en especial las cuatro suites para laúd, de las cuales presento la *Suite No.1 BWV 996* compuesta en Weimar entre los años 1708-1723.

Por otro lado Manuel María Ponce realizó un gran número de obras, la mayoría con gran influencia del folklore español y casi todas dedicadas al guitarrista Andrés Segovia y así se convirtió en uno de los compositores que definirían el papel de la guitarra en la primera mitad del siglo XX; la obra que presento es la *Sonatina Meridional* compuesta en 1930.

También Joaquín Rodrigo tuvo innumerables invitaciones para componer para este instrumento, también por Andrés Segovia y la obra que presento son las *Tres Piezas Españolas* compuestas en 1954 y con una gran influencia del flamenco.

A partir del siglo XX, Manuel M. Ponce y Joaquín Rodrigo comienzan a darle una mayor importancia a la guitarra para finalmente conformar obras de alto nivel técnico como lo son el *Concierto del Sur* y el *Concierto de Aranjuez*, abordando por otra parte en sus composiciones elementos rítmicos y estructurales de formas eminentemente folklóricas y populares.

Los dos compositores anteriores tienen en particular una gran influencia del folklore español y del flamenco, por lo que hablaré un poco sobre los orígenes e historia de la guitarra flamenca, y los estilos (o palos flamencos) en su debido momento:

En los tiempos del Imperio Romano, la gente de la Bética (Andalucía) eran célebres por sus canciones y bailes, que iban a representar a la capital misma del imperio, Roma. Mil años más tarde, durante el califato de Córdoba, cuando esta ciudad era el centro floreciente del arte musulmán y donde la poesía, la arquitectura, la filosofía y la música alcanzaron el apogeo en el modo islámico, parece ser que la música autóctona de Andalucía se mantuvo firme. Sin embargo, la música que oyeron tanto los romanos como los conquistadores árabes no era el flamenco como lo conocemos nosotros. A través de los siglos Andalucía ha absorbido a gente de culturas y orígenes diferentes y

ha incorporado a su música, esencialmente autóctona, elementos de la música de esos pueblos. ****

Según Carlos Saura, el flamenco aparece al sur de España en Andalucía en el siglo XIX, como una consecuencia del cruce de pueblos, religiones y culturas que dan origen a un nuevo tipo de música (crótales-griegos, jarachas-mozárabes, cantos gregorianos, romances de Castilla, lamentos judíos y el acento del pueblo gitano que viene de la lejana India para quedarse ahí, se entre mezclan para formar la estructura musical de lo que hoy llamamos flamenco y que se expresa mediante el baile, el cante y la guitarra. *****

Aunque el flamenco es un arte que se ha transmitido oralmente de generación en generación; desgraciadamente no existen documentos escritos que nos aclaren sus orígenes.

Hoy día, la guitarra constituye una parte tan esencial del flamenco que es difícil imaginar al *cante* sin ella. Sin embargo, los historiadores del flamenco no han podido encontrar pruebas, que la guitarra se utilizase al principio para acompañar al *cante flamenco*. Todavía ahora, algunas de las formas más dramáticas del cante (por ejemplo las *carceleras* y los *martinetes*) se interpretan invariablemente a *palo seco*, es decir, sin ningún acompañamiento.

La guitarra es, y pienso que no por azar, el único instrumento que se emplea en el flamenco, por ser un instrumento capaz de combinar elementos rítmicos, percusivos, con melodías más líricas y suaves, cualidades esenciales para la interpretación de este tipo de música.

Finalmente agregué la *Sonata Op. 47* de Alberto Ginastera, compuesta en 1976 con una gran influencia de los ritmos del sur de América como lo son las *pampas* y el *malambo*. En esta última obra, independientemente de su contenido musical, el compositor da pauta de libertad al intérprete de buscar nuevos horizontes de técnica e interpretación, y así mismo exigir una maestría excepcional en la guitarra.

Según Alberto Ginastera, su música está clasificada en tres periodos de composición: Nacionalismo Objetivo, Nacionalismo Subjetivo y Neo-Expresionismo, de este último comprendido entre (1953-1983) pertenece la Sonata.

La Sonata Op. 47, es una obra construida con diferentes contrastes y elementos que provienen de la tradición musical europea como las secciones melódicas y armónicas, además de elementos de la música indígena sudamericana tales como, el ritmo y los efectos de percusión nativos.

**** Stimpson Michael: *La Guitarra*, Madrid-España 1993, ediciones Rialp, S.A. cap. 13 (La Guitarra Flamenca por Paco Peña) p. 259.

***** Saura Medrano Carlos: *Flamenco*, video, Madrid-España 1992, dirección musical por Isidro Muñoz y producido por Juan Lebrón.

PROGRAMA

Suite N°1 en mi menor BWV 996 ♣

J.S. BACH
(1685 – 1750)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourée

Gigue

Sonatina meridional

M.M. Ponce
(1886 - 1948)

Campo

Copla

Fiesta

INTERMEDIO

Tres piezas españolas

Joaquín Rodrigo
(1901 - 1999)

Fandango

Passacaglia

Zapateado

Sonata Op.47

Alberto Ginastera
(1916 - 1983)

Esordio

Scherzo

Canto

Finale

Miguel Ángel Angulo Cortés
Guitarra

* Original para laúd

1. JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Suite en mi menor BWV 996

1.1. CONTEXTO HISTORICO

El periodo barroco tuvo como eje principal el siglo XVII, pero sus límites temporales extremos podemos situarlos desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta la primera mitad del siglo XVIII, desde Miguel Ángel hasta J.S.Bach

El mundo del barroco fue aquel en que las contradicciones irreconciliables tuvieron que encontrar una forma de coexistencia. Los astrónomos hablaron de regiones remotas pobladas por un número infinito de estrellas. Pascal especula acerca de las implicaciones matemáticas del infinito. Los jardines y avenidas de Versalles fueron trazados con una idea acorde a esta extensísima concepción del espacio. La unificación de los vastos edificios y jardines de Versalles situó al hombre del barroco totalmente dentro del ámbito de la naturaleza y lo declaró parte de un nuevo universo mensurable. Los pintores se complacieron en llevar la mirada por fuera de sus cuadros e intentaron despertar la impresión de infinito por el empleo audaz de la luz y efectos exagerados de perspectiva.¹

En música hubo una expansión equivalente en el espacio sonoro. Para esto, se construyeron órganos y otros instrumentos de teclado para abarcar una gama sonora más amplia, desde las últimas notas de los bajos hasta las más altas de las sopranos. Los instrumentos de aliento y de cuerda fueron construidos por familias y recorrieron toda la escala, desde lo que llamo Orlando Gibbons el "gran bajo doble o gran contrabajo" hasta el registro altísimo del violín. Luis XIV y Carlos II incorporaron esta familia de cuerdas en conjuntos de 24 instrumentos y de este modo se incrementaron la resonancia y el volumen del sonido por duplicación a la octava. El comienzo del empleo de la armonía cromática con subdivisiones de medio tono a la octava, fue la extensión interna de la misma idea.²

1.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Johann Sebastián Bach, organista y compositor alemán del periodo barroco, nació el 21 de marzo de 1685 en *Eisenach, Turingia*, en el seno de una familia que durante siete generaciones dio origen al menos a 52 músicos de importancia, desde Veit Bach (¿-1577) hasta Regine Susanna Bach (1742-1809) J.S.Bach recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, Johann Ambrosius, que era músico de la ciudad, a la muerte de su padre, se fue a vivir y estudiar con su hermano mayor, Johann Christoph, por entonces organista de *Ohrdruff*.

¹ William Fleming: *Arte, Música e Ideas*, traducción por: Dr. José R. Blengio Pinto, editorial: McGRAW-HILL (México), capítulo 12, p. 191-215.

² Op. Cit. capítulo 12, p. 205.

En 1700 Bach comenzó a ganarse la vida como miembro del coro de la iglesia de San Miguel, en *Luneburg*. En 1703 pasó a ser violinista de la orquesta de cámara del príncipe Johann Ernst de *Weimar*, pero más tarde ese mismo año, se fue a *Amstadt*, donde se convirtió en organista de iglesia. En octubre de 1705 Bach consiguió un mes de permiso, para estudiar con Dietrich Buxtehude, renombrado organista y compositor danés, aunque afincado en Alemania, quien por entonces se encontraba en *Lubeck* y cuya música influyó enormemente en Bach. Entre ambos músicos se estableció una relación tan positiva que su estancia en *Lubeck* se prolongó un mes más de lo acordado, esto levantó críticas por parte de las autoridades eclesiásticas, que además se quejaban de las extravagantes florituras y armonías con las que acompañaba a la congregación en sus cantos religiosos. A pesar de todo, su arte ya era demasiado respetado como para que estas críticas pudieran desembocar en su despido.

En 1707 se casó con su primera esposa, María Barbara Bach, prima segunda, y marchó a *Mulhausen*, como organista en la iglesia de San Blas. Al año siguiente volvió a *Weimar* como organista y violinista de la corte del duque Wilhelm Ernest. Allí permaneció durante los siete años siguientes, y se convirtió en concertino de la orquesta de la corte en 1714. En *Weimar* compuso alrededor de unas treinta cantatas, incluida la conocida cantata del funeral *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (c.1707), también compuso obras para órgano y clavicémbalo.

Desde 1717 hasta 1723 trabajó como maestro de capilla y director de música de cámara en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Kothen. Durante este periodo escribió fundamentalmente música profana para conjuntos instrumentales e instrumentos solistas. También compuso libros de música para su mujer y sus hijos, con el objeto de enseñarles la técnica del teclado y el arte de la música en general. Estos libros incluyen el *Clave bien temperado* (I, 1712; II, 1742) las *Invenciones* (1722-1723) y el Pequeño libro para órgano (1713-1717).

Un año después de que su primera mujer muriera en 1720, Bach se casó con Anna Magdalena Wilcken. Cantante e hija de un músico de la corte que le dio trece hijos, además de los siete que había tenido con su mujer anterior, y lo ayudó en la labor de copiar las partituras de sus obras para los músicos que debían interpretarlas.

Bach se trasladó a *Leipzig* en 1723 y allí permaneció el resto de sus días. Su cargo de director musical y jefe de coro en la iglesia de Santo Tomás y en la escuela eclesiástica de *Leipzig* no le satisfacía por diversas razones: tenía disputas continuas con los miembros del consejo municipal, y ni ellos ni el pueblo apreciaban su talento musical. A pesar de ello, las 202 cantatas que nos han quedado de las 295 que compuso en *Leipzig* todavía se siguen escuchando, mientras que música que entonces parecía novedosa ha quedado en el olvido. La mayoría de las cantatas inician con una sección de coro y orquesta, a ella sigue una alternancia de recitativos y arias para voces solistas y acompañamiento, y concluyen con un coral basado en un simple himno luterano. La música está muy ligada al texto, y lo ennoblece con su expresividad e intensidad espiritual. Entre estas obras destacan la *Cantata de la Ascensión* y el *Oratorio de Navidad*, formado este último por seis cantatas. La *Pasión Según San Mateo* y la *Pasión Según San Juan*, también están escritas durante el periodo de su estancia en *Leipzig*, al igual que su *Misa en Si Menor*. Entre las obras para teclado compuestas durante este periodo destacan las famosas *Variaciones Goldberg*, el segundo libro del *Clave bien temperado* y el *Arte de la fuga*, magnífica demostración de su conocimiento contrapuntístico, formada por 16 fugas y 4 cánones, todos sustentados en el mismo tema. Bach comenzó a quedarse ciego el último año de su vida, y murió el 28 de julio de 1750.

1.3. LA OBRA COMPOSICIONAL

Las suites de danzas surgieron en la literatura instrumental por el deseo de constituir una obra homogénea, utilizando ritmos y caracteres muy variados. Sus antecedentes proceden de la tradición polifónica del siglo XIII y de la música folklórica (trovadores), en la antigua costumbre de agrupar una *Pavana* (danza grave en compás binario) y una *Gallarda* (danza más rápida en compás ternario)³.

Iniciada la *Suite* en Inglaterra para uso de laudistas y virginalistas, pasó después a Alemania con la designación de *Partita*, y también a Francia donde los autores de esas obras la denominaron *Ordres* en el siglo XVIII.

Una vez constituida la *Suite Instrumental*, presentó las piezas en orden siguiente: La primera pieza introductiva, por lo general una *Allemanda*, la segunda pieza de tiempo lento, que puede ser una *Zarabanda* o *Siciliana*, la tercera pieza de tiempo moderato, que puede ser una *Gavota* con su *Musette* o un *Minuette* con su *Trío*, y la cuarta pieza de tiempo vivo una *Gigue*.⁴

Aunque hacia la segunda mitad del siglo XVII, la base normativa de la suite se componía por pares de danzas contrastantes: primeramente la *Allemande* y la *Courante* completándose con la *Sarabande* y la *Gigue*.⁵ Las características de cada danza son de la siguiente forma:

La *Allemande* (danza alemana), es de movimiento moderado y fluido, de compás binario y comienza en anacruza. En el siglo XVI era algo rápida, de melodía simple y cantable, fue raramente bailada en el siglo XVII y como muchas danzas, su tempo se hizo más lento en el curso de la historia.

La *Courante*: es una vieja danza cortezana francesa, su ritmo es ternario y comienza en anacruza. En el siglo XVIII se usaba solo como movimiento instrumental y no se bailaba mucho. La versión italiana de esta danza (correnta), se escribía en tres cuartos y tres octavos. La *courante* francesa era más lenta y se escribía usualmente en tres medios.

La *Sarabande*: es una danza majestuosa pero no necesariamente lenta, de pasos acentuados generalmente en el primer y segundo tiempos, sus características rítmicas se repiten con frecuencia, pero a pesar de su independencia melódica están subordinadas a la voz aguda.

³ Larousse: *Enciclopedia Metódica*, volumen 4 p. 83, México D.F. editorial: Futura 1981.

⁴ Op. Cit. volumen 4 p.83.

⁵ Gonzales Trujillo Victor: *Notas al Programa*, México D.F. 2002, Escuela Nacional de Música UNAM, p.7-8

La *Gigue*: era una danza folklórica inglesa raramente bailada en el continente pero se desarrolló tempranamente como movimiento instrumental. Su compás es de seis octavos y usualmente comienza con anacruza y se caracteriza por un comienzo imitativo con inversión frecuente en la segunda sección.

Las composiciones para laúd ofrecían a Bach la oportunidad de satisfacer su deseo de remodelar sus ideas. Aunque estas obras sean pocas y poco importantes comparadas con sus grandes creaciones, nos ayudan a entender la mente incansable de un hombre que nunca se cansó de explorar nuevas vías en la búsqueda artística.

Durante su estancia en Cothen, Bach ejecutaba un instrumento llamado *Lute-Clavicembalo*, un instrumento de tecla que imitaba el sonido de un laúd, y para el cual escribió la Suite no.1 BWV 996 que fue compuesta en Weimar entre los años (1708-1723) ⁶

Ya en el siglo XVIII, después de una brillante carrera durante el renacimiento, el laúd llegaba al final de su esplendor. Sin embargo, Bach parecía estar muy interesado en él. Mantendría contacto con los principales laudistas de su tiempo, tales como los afamados virtuosos S.L.Weiss y J.Kropfgangs de Dresden, y E.G.Baron, el historiador del instrumento. Por lo menos dos de los alumnos de Bach, K.L.Krebs y R.Straube, tocaban y componían para laúd. El propio Bach lo empleaba como instrumento solista y en conjuntos, y por la naturaleza de sus composiciones podría decirse que conocía bien el instrumento.⁷

1.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La suite no.1 para laúd, fue compuesta originalmente en tonalidad de (*g menor*), y está arreglada para la guitarra en la tonalidad de (*e menor*), y consta de seis danzas las cuales son: *Preludé*, *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Bourrée* y *Gigue*.

La primera danza, ***Preludé***, está dividida en tres partes muy diferentes entre sí, por un lado la introducción y la sección A que son un *Passaggio*, y por otro lado la sección B, donde el tema se desarrolla en forma de fuga.

La introducción de cuatro compases en B7, utiliza el quinto modo de la escala de *e menor* armónica y un poco de la melódica en el segundo compás. (Ej. 1)

⁶ Bream Julian: *The Julian Bream Guitar Library: volume one "The Baroque Era"*, London, Farber Music Limited p.20.

⁷ Alain Oliver: *Bach*, Madrid 1981, editorial: Espasa-Calpe, S.A. p. 328.

⑥ to D

VII

CIV

(a)

Ejemplo No. 1

La sección A, elaborada con un motivo rítmico con acordes, a los cuales anteceden y preceden pequeños pasajes melódicos o escalas, compases (9-10); Ej. 2

CII

(c)

Ejemplo no. 2

La sección B, presenta un tema que posteriormente se desarrollará en forma de fuga con cuatro reexposiciones (Ej. 3) de las cuales se tomaran elementos para la elaboración del desarrollo, compases (45-53), Ej. 4.

Presentación del tema: Ej. 3

⑥ to E

Presto

Desarrollo de la sección B: Ej.4



La danza concluye con una pequeña coda de tres compases y tercera de picardía en el último acorde, es decir, termina con acorde mayor, (característica muy particular del estilo barroco)

Estructura general:

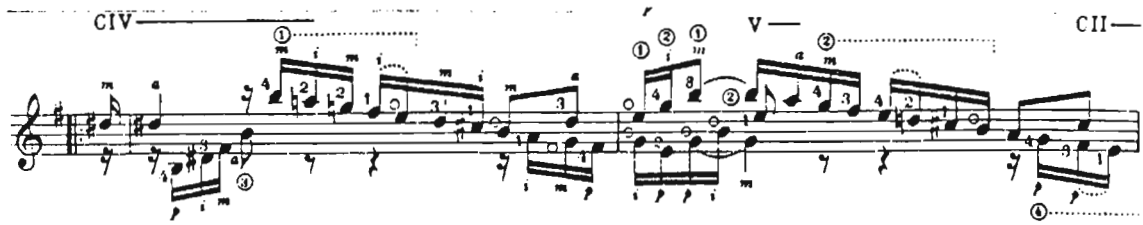
Compases	1-4	5-15	16-47	48-59	60-71	72-74
Estructura	Introducción	A	B	Puente	Desarrollo	Coda
Tonalidad	B7	Em	B7-Em Em-B7	D	Em-G	Em

La segunda danza, **Allemande**, está dividida en dos partes (A y A'), donde presenta el tema en la tónica en la sección A (Ej. 5) y lo resuelve en la dominante, y en la sección A' (Ej. 6) lo presenta en la dominante y lo resuelve en la tónica, pero nuevamente con tercera de picardía.

Tema en tónica, sección A: Ej. 5



Tema en dominante, sección A': Ej. 6



A partir del 5to. compás de la sección A', se presenta el desarrollo en forma de fuga en tonalidad de (e menor) y que concluirá con una pequeña coda de dos compases.

Estructura general:

Compases	1-6	7-8	9-13	14-16	17-18
Estructura	A	Puente	A'	Desarrollo	Coda
Tonalidad	Em	B7	B7-E	Am-G-Em	B-E

La tercera danza, **Courante**, de tiempo ligeramente rápido y dividida en dos partes (A y A'), tiene características muy similares a las de la *Allemande*, pero la diferencia está en el desarrollo de la sección A', (5-8), ésta danza presenta una cadencia perfecta en el relativo mayor que es preparada con una dominante auxiliar del segundo grado y que es conducida por una línea melódica en la voz superior de forma cromática. Ej. 7.



Ejemplo no. 7

Estructura general:

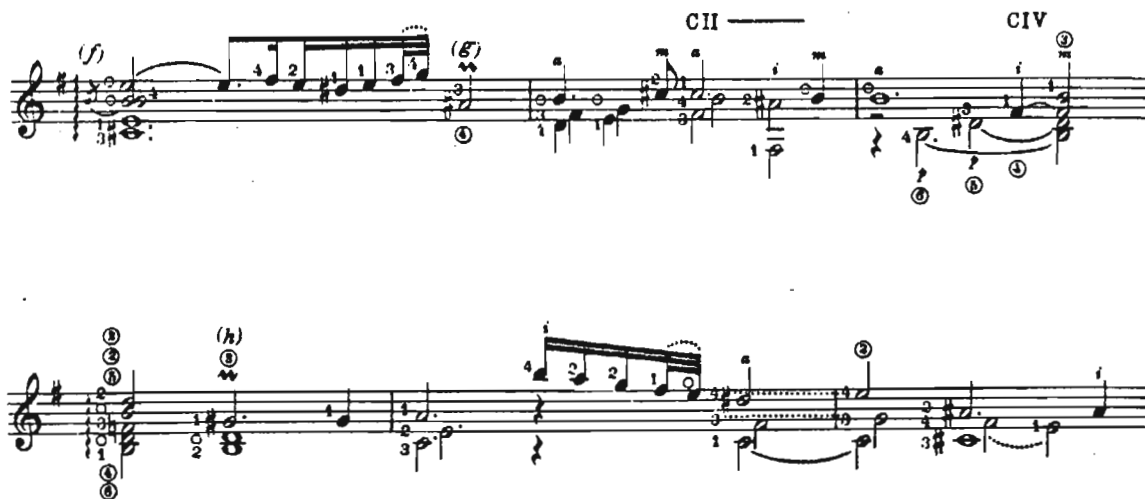
Compases	1-10	11-15	16-20	21-22
Estructura	A	A'	Desarrollo	Coda
Tonalidad	Em-B7	B-E	A-D-G-E-A	B-E

La cuarta danza, **Sarabande**, es lenta con líneas melódicas más abiertas donde aparecen algunos adornos que enriquecen la melodía (Ej. 8), como también pequeños pasajes rápidos que contrastan con el canto de esta danza (Ej.9)

Pasajes melódicos más abiertos, (1-4) sección A: Ej. 8



Pasajes melódicos con figuras más rápidas, (6-11) sección A': Ej. 9



Estructura general:

Compases	1-8	9-16	17-22	23-24
Estructura	A	A'	Desarrollo	Coda
Tonalidad	Em-B7	B7	Em	Em

La quinta danza, **Bourrée**, presenta dos secciones como casi todas las danzas anteriores (A y A'), pero con una característica muy particular, donde presenta el tema en (*e menor*) y lo resuelve en el relativo mayor (*G mayor*) en la sección A, Ej. 10, y en la sección A' presenta el tema a la inversa (G-e), tanto armónicamente, como melódicamente, Ej. 11.

Tema sección A: Ej. 10



Tema sección A': Ej. 11



Estructura general:

Compases	1-8	9-16	17-24
Estructura	A	A'	Desarrollo
Tonalidad	Em-G-Em-G	G-Am-G-B7	B7-Em

La sexta danza, **Gigue**, es de tiempo rápido y donde es más notoria la utilización de la escala menor melódica para el enlace de los arpeggios que la elaboran, utilizando también pasajes cromáticos para su enriquecimiento, como se nota en las líneas melódicas superiores de los compases tres de las dos secciones A y A'.

Anterior a esto, la presentación de dos líneas melódicas elaboradas con terceras paralelas en el compás no. 2 de la sección A, que conducen al pasaje cromático del compás no. 3 (Ej. 12)



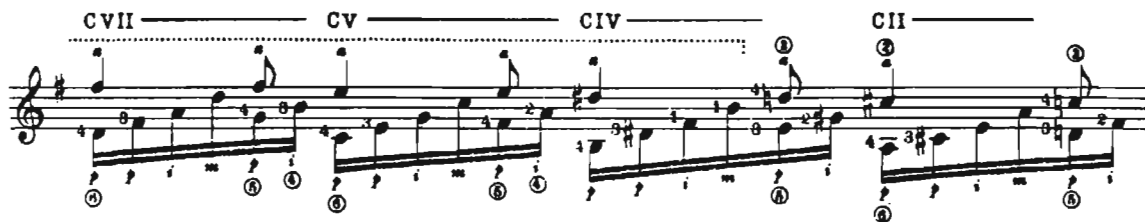
Ejemplo no. 12

Sección A, compás no. 3, presentación de la línea cromática en la voz superior en forma ascendente que va conduciendo la cadencia hacia la tónica (Ej. 13)



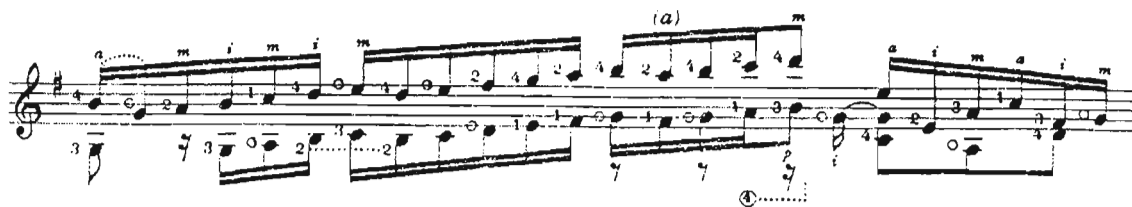
Ejemplo no. 13

Sección A', compás no. 3, presentación de la línea cromática en la voz superior en forma descendente y que va conduciendo los arpeggios también en forma descendente (Ej. 14)



Ejemplo no. 14

Posterior a esto, Bach elabora el compás no. 4 de la sección A' con el material temático del compás no. 2 de la sección A, pero esta vez lo hace abierto utilizando décimas paralelas y elaboradas en el relativo mayor (G mayor), Ej. 15.



Ejemplo no. 15

Estructura general:

Compases	1.- 5	6.- 8	9.- 10	11.- 15	16-18	19-20
Estructura	A	Desarrollo	Coda	A'	Desarrollo	Coda
Tonalidad	Em - B7 Puente Cromático Em - B7	Em	B7	B7 - Em Puente Cromático G - Em	B7	Em

2. MANUEL MARÍA PONCE

(1886-1948)

Sonatina meridional

2.1. CONTEXTO HISTORICO

Después de una gira extensa de 9 años para realizar estudios en Europa: Bolonia, Alemania, España, donde tuvo la fortuna de conocer el rico folklore español y París, donde estudio con Paul Dukas, de quien tuvo una gran influencia, aplicando un estilo impresionista a sus trabajos y posteriormente un estilo nacionalista en el que expreso sus orígenes mexicanos.

Por otro lado, la amplia tradición mexicana, influenció a M.M.Ponce y peso poderosamente en él para la elaboración de nuevas formas, como lo demuestran: *El corrido* –cuya música se adosa a versos octosílabos romanceados, practicado en el norte y el centro del país-, *El jarabe* –danza mestiza muy típica de Jalisco y Michoacán-, *El huapango* –cantado y bailado en las huastecas, como Veracruz, San Luis Potosí y otros lugares-, *El son jarocho* –que combina las influencias autóctonas con los de la música antillana en Veracruz-, *La sandunga* –en los estados del sudeste-, y *La jarana* en Yucatán.⁸

A todo esto, el maestro Ponce dice: Cultivar la música popular y hacer lo mejor por la música nacionalista, contribuye a la evolución del arte nacional. Nuestros cantos populares, son la expresión natural de la vida del pueblo y están llamados poderosamente, a contribuir a la formación del alma nacional. Encontramos muy lógico que un férvido deseo de recogerlos y utilizarlos haya determinado un movimiento favorable, a la idea de conservarlos y propagarlos en forma artística.⁹

Poseedor de una gran variedad de piezas que abarcan todos los géneros instrumentales y un inmenso repertorio para instrumentos solistas, Manuel M.Ponce es sin lugar a dudas reconocido en el ámbito mundial por sus trabajos para guitarra, que fueron realizados por la estrecha amistad entre él y el guitarrista español Andrés Segovia y a quien dedicó casi toda su obra para guitarra. Los trabajos del maestro Ponce, representan una gran evolución dentro del repertorio para guitarra en la primera mitad del siglo XX.

2.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

⁸ Larousse: *Enciclopedia Metódica*, volumen 4 p. 43, México D.F. editorial: Futura 1981

⁹ Álvarez Coral Juan: *Compositores Mexicanos*, México D.F. editorial: Editores Asociados 1971 p. 149.

El 8 de diciembre de 1882 nació en Fresnillo, estado de Zacatecas, uno de los más grandes músicos que ha dado México, a quien pusieron por nombre Manuel María Ponce Cuellar. Sus padres fueron don Felipe de Jesús Ponce y doña María de Jesús Cuellar de Ponce.

Su extraordinario talento musical lo manifestó desde su más tierna edad y quien tuvo el privilegio de iniciarlo en la música, fue su hermana Josefina, lo cual hizo en 1888, enseñándole el solfeo. En 1890 comenzó a estudiar el piano bajo la dirección del maestro Cipriano Ávila. Sus facultades creadoras lo llevaron a concebir la *Marcha del Sarampión*, la que realizó en 1891, al sanar de dicha enfermedad.

Tenía que ampliar sus conocimientos musicales, así que viajó a la ciudad de México, hospedándose en la casa del pianista Vicente Mañas, que era propietario de una academia de música. Ahí tomó clases de armonía con Eduardo Gabrielli y canto con Pablo Bengardi. Se inscribió en el Conservatorio Nacional de Música en 1901. Regresó por un tiempo a Aguascalientes, para enseñar solfeo en la Academia de Música de las calles de la Hostilidad.

Siempre con el deseo de ampliar sus conocimientos musicales, en noviembre de 1904 realizó su soñado viaje a Europa y en diciembre del mismo año desembarcó en Nápoles, donde pasó a Roma y luego a Bolonia, para entrevistarse al maestro Bossi a quien iba recomendado por el maestro Gabrielli desde México. El maestro Bossi no quiso recibirlo como alumno, por lo que a su vez lo recomendó con el maestro Dall'Olio, maestro de Puccini, y quien de inmediato lo aceptó.

En el Liceo Musical de Bolonia, el maestro Ponce estudió el piano con el maestro Luigi Torchi y la composición con el maestro Dall'Olio. En 1905 pasó a Berlín, Alemania, donde estudió piano con Edwin Fischer, quien lo preparó para que fuera admitido, en 1906, en la cátedra del eminente maestro Marthin Krause, quien fuera discípulo del inmortal Franz Liszt. Al finalizar el año de 1906, Ponce regresó a México.

En 1915 debido a la situación político-revolucionaria que prevalecía en el país, el maestro Manuel M. Ponce salió de México rumbo a Cuba. Durante su exilio en la perla antillana, se nutrió de su música sensual, de la que estilizó para piano varias obras, y tiempo después se haría merecedor a que la *Sociedad de Artes y Letras* de la Habana, le otorgara una insignia y diploma.

Como tenía que regresar a Cuba, ofreció una serie de conciertos y una conferencia, y en enero de 1917 viajó a la Habana, a donde se le envió su nombramiento de profesor de piano del Conservatorio Nacional de Música, de México, y en junio del mismo año volvió al país. En el barco en que regresó a Cuba, por segunda vez, hizo también el viaje Clementina Maurel, de origen francés, con quien contrajo nupcias el 3 de septiembre de 1917.

El 25 de mayo de 1925 marchó a Europa, a perfeccionarse en la composición, fijando su residencia en París, donde vivió 9 años. Estando en París, la Secretaria de Educación Pública lo designó, en 1929, su representante en los Festivales Sinfónicos Ibero-Americanos, organizados por la Diputación Provincial de Barcelona, por lo que se trasladó a España, teniendo así la oportunidad de conocer el rico folklore español, motivando que su inspiración fecunda produjera grandes obras para guitarra.

Al maestro Ponce se debe el gran impulso que se ha dado a la guitarra, existiendo ahora obras para tan difícil instrumento, de Vázquez, Estrada, Sandi, Bernal Jiménez, Jesús Silva y otros. Fue el maestro

Ponce el primero en concebir la idea de componer una obra para guitarra y orquesta, y así, hizo el *Concierto del Sur*, el que dedicó al gran guitarrista amigo suyo, Andrés Segovia.¹⁰

El maestro Ponce cultivó gran amistad con Paul Dukas, y fue con él, en 1928, uno de los iniciadores de la idea de erigir en París un monumento al músico francés Claudio Aquiles Debussy.

A su regreso a México, en 1933, fue nombrado catedrático de piano en el Conservatorio Nacional de Música, e igual nombramiento le fue conferido en la entonces Facultad de Música de la Universidad Nacional de México, en donde también fue designado Consejero Técnico del plantel.

En la misma escuela de la Universidad, fundó en 1934 la cátedra de Folklore Musical; además dejó de impartir el piano para hacerse cargo de la clase de Análisis Musical. En febrero de 1939 fue nombrado catedrático titular de Folklore Musical en la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El maestro Ponce recibió muchos homenajes y premios, no solamente en México, sino en otros países, como: el diploma de la Asociación de Cultura Musical de Costa Rica; el diploma de la Asociación Argentina de Música de Cámara; insignia y diploma de la Sociedad de Artes y Letras de la Habana, Cuba; el diploma de la Normal de Música de París; la medalla de oro de la Orden Mexicana *Maestro Altamirano*, y otras otorgadas en la Unión de Puebla, el Conservatorio Nacional de Música del Estado de Aguascalientes, de Durango, etc.

Poco antes de su muerte le fue otorgado el Premio Nacional de Artes y Ciencias, el que recibió el 26 de febrero de 1948, de manos del presidente de la República, Miguel Alemán Valdés, siendo el primer músico que tuvo este privilegio.

Manuel María Ponce falleció el 24 de abril de 1948 y sus restos descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores de la Capital de la República.

2.3. LA OBRA COMPOSICIONAL

La *Sonatina* fue escrita por encargo del guitarrista Andrés Segovia a Ponce, y data del 31 de agosto de 1930. Fue escrita en estilo español pero con la influencia impresionista de las composiciones de carácter español de Debussy y Ravel, y fue estrenada en París en la *Salle Gaveau* y publicada por la editorial Shott en 1939, bajo el título de *Sonatina Meridional* y añadiéndole un subtítulo programático a cada uno de los movimientos, y el primero y el tercero tendrían modificaciones en los tiempos, quedando de la siguiente forma:¹¹

¹⁰ Moncada García Francisco: *Grandes Músicos Mexicanos*, México D.F. ediciones Framong, p.218.

¹¹ Villegas Francisco: *Notas al Programa*, México D.F. 2003, Escuela Nacional de Música UNAM, p.44.

FACSIMILAR
1. Allegro non troppo
2. Andante
3. Vivace

EDICIÓN SHOTT
1. Campo (Allegretto)
2. Copla (Andante)
3. Fiesta (Allegro con brío)

El manuscrito de Ponce tuvo varias modificaciones a petición de Andrés Segovia, porque en sus cartas a Ponce constantemente le mencionaba que hiciera ciertos cambios a la estructura original de la *Sonatina*.

En una de sus cartas, con fecha del 25 de enero de 1932, Andrés Segovia le comenta a Ponce:

“ ¡Si vieras que espléndida ha quedado la Sonatina! A propósito: prefiero desechar el cambio que me has mandado, y conservo lo escrito. Es mejor. He probado el Andante y el Allegro en el concierto de aquí, y no ha habido músico presente en la sala que después no me haya hablado con entusiasmo.”

2.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

El primer movimiento, **Campo** (*Allegretto*), está elaborado casi por completo sobre el modo frigio, conocido de esta forma en la música del sur de España y que nada tiene que ver con el modo frigio eclesiástico, que en realidad es el quinto modo de la escala menor armónica:¹² Ej. 16

Comparación de modos: Ej. 16

Modo Frigio (Tradición española)

Modo Frigio (eclesiástico)

¹² Fisher Jody: *The Complete Jazz Guitar Method*, USA 1995, Alfred Publishing Co. Véase capítulo 3, camping & improvisation, p. 47-72.

A lo largo de toda la obra, es utilizado el modo frigio (tradicón española), aunque es más notable en el tercer movimiento, donde hace una combinación con el modo mayor, menor y pasajes cromáticos, enriqueciéndola con una compleja armonía para darle así un aire español.

En la sección A, entre los compases (1-7), es presentado el primer tema, que posteriormente será base para un desarrollo motivico, (Ej. 17)

Ejemplo no. 17

Seguida de un breve desarrollo, la sección cierra con un pasaje entre los compases (37-44), que anteriormente fue utilizado en los compases (21-51) y sirve de transición melódica que resolverá posteriormente en un acorde de E, para dar inicio a la nueva sección, (Ej. 18)

Ejemplo no. 18

En la sección B, se presenta un tema en A mayor muy cantabile (52-58) con un cambio de carácter muy diferente que hace contraste con todo lo anterior de la sección A (Ej. 19)

Tema en A mayor (Ej.19)

Posteriormente entre los compases (80-125), se presenta un desarrollo que culmina con un puente modulador entre los compases (126-141) Ej. 20, el cual nos va a llevar a la reiteración rítmica del primer tema (*a tempo*) que da paso a las secciones A' y B', aunque ésta vez el tema B', se presenta en la tonalidad de D mayor.

Puente modulador, Ej. 20.

El movimiento concluye con una pequeña coda elaborada con el material rítmico de la sección A, marcando la sonoridad fría en los compases que anteceden el acorde final.

Estructura general:

Compases	1-51	52-79	80-125	126-141	142-194	195-213	214-227
Estructura	A	B	Desarrollo	Puente modulatorio	A'	B'	A'' Coda
Tonalidad	D-(F#-B-E)- Am	A	F#-C#-G#-E- B-E-A	A	D-(F#-B-E-Am- Dm-C)-A	D	D

El segundo movimiento, **Copla** (*Andante*), utiliza una escala menor armónica en los primeros compases y presenta un material temático que es acompañado por un constante pedal de A (en el bajo) Ej. 21, para luego cambiar al modo frigio (tradición española) en los compases (4-7) Ej. 22, y a partir del compás 8, establece la tonalidad de *D mayor* Ej. 23, el cual nos lleva a un puente cromático que concluye en el compás 13 y que da el inicio a una nueva sección (compás 14) Ej. 24, tomando en cuenta el motivo inicial, pero esta vez desarrollándolo con figuras más rápidas.

Escala menor armónica y pedal de A Ej.21.



Modo frigio (tradición española) Ej.22.



Tonalidad de D establecida Ej. 23.



Nueva sección, pero con figuras más rápidas (compás 14) Ej. 24.

El movimiento concluye con la recapitulación del primer tema a partir del compás (22), donde se establece nuevamente el centro tonal ya expuesto, (d menor), que a diferencia del primer movimiento que es más conciso, rítmico y abierto, éste segundo movimiento es más cerrado por una cadencia simétrica, lo cual nos hace pensar la clara influencia que tenía Ponce por la música impresionista.

Estructura general:

Compases	1-8	9-13	14-21	22-28
Estructura	A	Puente Cromático	B	A'
Tonalidad	Dm-D	D	Dm	Dm

El tercer movimiento **Fiesta** (*Allegro con brio*), contrasta notablemente con el tiempo y carácter del movimiento anterior presentando un tema muy rítmico (1-4) que va acompañado por un constante pedal de D (en el bajo), Ej. 25.

Ejemplo no. 25

Hacia el compás 31, la presentación de un nuevo tema que posteriormente será base de un pequeño fugato de la sección B', compases (65-79), Ej. 26

Únicamente la línea melódica Ej. 26



El movimiento concluye con un *metálico* y *crescendo* acorde de A#m que funciona como cadencia por tritono y que Ponce lo lleva a un acorde de Bm y de ahí a la tónica D mayor, seguida de un pasaje de ligados descendentes que concluyen con un recordatorio del modo frigio y la resolución al acorde D mayor, compases (170-171), Ej. 27.



Ejemplo no.27

Estructura general:

Compases	1-25	26-48	49-64	65-79	80-87	88-135	136-171
Estructura	A	B	C	B'	A'	A''	C'+ A'
Tonalidad	D	F#-A-Em-A- F-Am	A		B-Am-C	G-A-Dm-C- (crom)	A-D

3. JOAQUÍN RODRIGO

(1901-1999)

Tres piezas españolas

3.1. CONTEXTO HISTORICO

A principios de los años 20, ya era un excelente pianista y un compositor con influencia de corrientes vanguardistas del mundo. París, su rico ambiente cultural y, particularmente, sus famosas escuelas musicales, atraen con fuerza a Joaquín Rodrigo, como en tiempo atrás había sucedido con otros grandes compositores e intérpretes. Así en 1927 se traslada a la capital francesa e ingresa en aquella célebre *École Normale de Musique*, como alumno de la clase de composición de Paul Dukas, al que es presentado por el musicólogo Henri Collet, tan interesado en las cosas musicales de España.

Para Paul Dukas, Joaquín Rodrigo estaba entre sus más predilectos y queridos discípulos. También en esa clase se encontraban el compositor mexicano Manuel M Ponce, José Rolón y el director de orquesta vasco José Arámbarri, quien más tarde sería un gran intérprete de las obras de Rodrigo. De este primer largo periodo de sucesivas estancias en la capital parisina, data el conocimiento personal y la amistad con Manuel de Falla y sus consejos y orientaciones habrían de influenciar, si duda, la futura actitud estética de Joaquín Rodrigo.¹³

La música de Joaquín Rodrigo obtiene, en muy diversas ocasiones, premios y recompensas de España y del extranjero, y su actor, entre otras múltiples distinciones, es condecorado con la *Gran Cruz* de Alfonso X el Sabio, oficial de las *Artes y Letras* de Francia, cuyo gobierno todavía le concede la *Legión de Honor*.

El carácter distintivo nacionalista e impresionista de las obras para guitarra y orquesta, junto con un repertorio aproximadamente de 30 obras para guitarra sola, hacen que la contribución de Rodrigo al repertorio de la guitarra sea de suma importancia, así como las obras para piano, conciertos, piezas orquestales, ballets y canciones, han servido para considerar a Joaquín Rodrigo como el principal compositor español de la segunda mitad del siglo XX.

3.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Joaquín Rodrigo Vidre, nace en Sagunto, provincia de Valencia, España, en un día de Santa Cecilia: el 22 de noviembre de 1902. Fue el menor de diez hermanos, hijo de Vicente Rodrigo Peirats y su segunda esposa, Juana Ribelles. En 1905 sobrevino en Sagunto una epidemia de difteria a causa de la cual muchos niños murieron; Joaquín se queda ciego a los tres años de edad y, desde muy niño se siente poseído por una gran vocación musical; comienza a estudiar, en Valencia, la teoría, el piano, la

¹³ Iglesias Antonio: *Joaquín Rodrigo: su obra para piano*, Madrid-España 1965, editorial: Zagor, p. 11.

armonía y la composición, con José Julián, Ramón Ribes, Francisco Antich, Eduardo López Chavarri y Enrique Goma. Una innata inquietud intelectual de todo tipo, le lleva al constante y ávido cultivo de otras disciplinas del saber, y en 1922, decide traspasar las fronteras, residiendo en Alemania; de aquel entonces datan sus primeras composiciones para piano, orquesta, violín o canto, obras que son estrenadas en Valencia con éxito que conceden al joven compositor de veintitrés años su primera fama, asegurando la obtención de un *Premio Nacional de Música*, en 1925.

En 1927, se traslada a París, capital francesa e ingresa en la *École Normale de Musique* como alumno de la clase de composición de Paul Dukas, durante cinco años permaneció bajo la tutela del gran compositor francés, quien llegó a distinguirlo entre sus más predilectos y queridos discípulos, también en esa clase se encontraban el compositor mexicano Manuel M. Ponce y el director de orquesta vasco Jesús Arámbarri, quien más tarde sería un gran interprete de las obras de Rodrigo. Al propio tiempo da a conocer en París algunas de sus más características páginas de aquel entonces, cuya valía y éxito hacen que su ilustre maestro las recomiende a los célebres editores Rouart-Lerolle para su inmediata publicación. De este largo periodo en París, data el conocimiento personal y la amistad con Manuel de Falla y sus concejos y orientaciones habrían de influenciar en Joaquín Rodrigo. En 1932 conoce a una distinguida alumna de Lazare Levy, la pianista Victoria Camhi, con quien contrae matrimonio al año siguiente.

Durante los dos años siguientes, una vez vuelto a España, la *Real Academia de Bellas Artes* de San Fernando, de Madrid, le concede la beca "*Conde de Cartagena*" y, en tal calidad, vuelve a París, interesado en el estudio de la Historia de la Música, con Maurice Emmanuel y André Pirro; este nuevo viaje de estudios se extiende, seguidamente, a Alemania, Austria y Suiza. De allí retorna en 1939 para instalar su hogar definitivamente en Madrid, en donde al año siguiente da a conocer su famosísimo "*Concierto de Aranjuez*", con la colaboración de Regino Sáinz de la Maza, escrito, como es sabido, para guitarra y orquesta; la obra logra un éxito de crítica y público.¹⁴ A partir de aquella fecha, Joaquín Rodrigo, no deja de escribir, una tras otra, composiciones de la más diversa índole, esperadas con creciente interés y siempre aplaudidas por todos, lo que lo convierte de lleno en "*el músico de la post-guerra española*": La década de los 40's fue especialmente importante para Joaquín Rodrigo, desde 1939 ejerció el cargo de jefe de sección de arte y propaganda de la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE), también, desde 1940 y a lo largo de más de una década, asesor de música de Radio Nacional. En 1941 nació Cecilia, su única hija, su obra, estimada globalmente, merece ser distinguida, y al año siguiente recibió el Premio Nacional de Música, por su *Concierto Heroico* para piano y orquesta.

A la vez que va culminando su intensa vida de compositor, Joaquín Rodrigo, realiza "tours" de conciertos, como pianista de sus propias obras, no solo en España, sino en Portugal, Francia, Inglaterra, Italia, Bélgica, Alemania, Grecia, Turquía, América del Sur y Central y Estados Unidos, países que le reciben con la cotizante apreciación que merece su bien ganada consideración de renombrado compositor contemporáneo de España.

¹⁴ Iglesias Antonio: *Joaquín Rodrigo: su obra para piano*, Madrid-España 1965, editorial: Zagor, p. 12.

En 1950 es elegido académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, y desde 1948 es profesor de Historia de la Música, en la cátedra "Manuel de Falla" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

La obra para piano de Joaquín Rodrigo, incluye una serie de homenajes musicales, inspirados en los grandes compositores del pasado: *Cinco piezas del siglo XVI*; inspirado en Scarlatti, *Cinco Sonatas de Castilla con Toccata a Modo de Pregón*; dedicada a la muerte de su maestro Paul Dukas, *Sonada de Adíós*; y a la de su amigo, el gran pianista Ricardo Viñes, *A l'ombre de Torre Bermeja*.

El 21 de julio de 1997, falleció su esposa e inseparable compañera y colaboradora, Victoria Camhi. Joaquín Rodrigo falleció dos años más tarde, el 6 de julio de 1999, en su casa de Madrid, rodeado de su familia.

3.3. LA OBRA COMPOSICIONAL

Joaquín Rodrigo, a lo largo de su trayectoria como compositor, compuso aproximadamente ciento setenta obras musicales y escribió para casi todas las formas musicales. Escribió cinco conciertos para guitarra, los cuales son:

El *Concierto de Aranjuez*, compuesto en 1939, *Fantasia para un gentilhombre*, compuesta en 1954 y dedicada al guitarrista español Andrés Segovia. Ésta es la segunda obra más popular de Joaquín Rodrigo, y es muy común encontrarla junto con el Aranjuez en grabaciones discográficas; sin embargo, es una obra muy distinta a los demás conciertos, ya que está basada en una suite de melodías y danzas de tiempos cortos recopilados por Gaspar Sanz, un músico de la corte de Felipe IV y que Joaquín Rodrigo desarrolló y orquestó de manera fascinante.

Los dos conciertos posteriores, el *Madrigal y Andaluz*, fueron compuestos casi al mismo tiempo, entre 1966 y 1967, pero son totalmente distintos uno del otro. El *Madrigal* es para dos guitarras, y está basado en el madrigal renacentista *O felici occhi miei* de Jacques Arcadelt, que es otra vez una suite, pero los diez movimientos de este concierto representan una de las composiciones de mayor inspiración y maestría en el arte de evocar el espíritu del siglo de oro español. El *Andaluz*, para cuatro guitarras, es una obra donde Joaquín Rodrigo logra plasmar el carácter, el sonido y la magia de Andalucía, rindiendo un homenaje a las distintas regiones y culturas de España y de su arte popular.

Su último concierto para guitarra, el *Concierto para una Fiesta*, dedicado a un gran guitarrista, Pepe Romero, fue escrito en 1982. En esta obra, el compositor quiso exigir al solista una maestría excepcional animándolo a buscar nuevos niveles de técnica y expresión en la guitarra.

También contribuyó al repertorio de la guitarra con más de veinte obras para guitarra sola, entre ellas dos sonatas y tres grupos de piezas cada uno. La obra presentada en este trabajo son las *Tres Piezas Españolas*, compuestas en 1954 y dedicadas al guitarrista Andrés Segovia.

Joaquín Rodrigo, muestra un carácter muy nacionalista en sus *Tres Piezas Españolas*, aunque de dos corrientes distintas, por un lado el 2º movimiento, la "*Passacaglia*", muestra una composición formal de

variaciones, la cual se dio en la música antigua y hasta el periodo barroco, y por otro lado el 1º y 3er movimientos, el “*Fandango*” y el “*Zapateado*”, dos danzas de la región de Andalucía caracterizadas por sus acentos y su viveza rítmica, y tocadas con acentos en los siguientes tiempos.

> > > > >
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

o mejor dicho

> > > > >
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

El final natural del *compás* se produce en el décimo tiempo; los tiempos once y doce o uno y dos mejor dicho, son una especie de coda después de la resolución.

* *Se les llama normalmente tiempos uno y dos, no once y doce, y con la practica se convierten realmente en el comienzo del compás siguiente.*¹⁵

3.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Las *Tres Piezas Españolas* están digitadas por el guitarrista Andrés Segovia y fueron publicadas por la casa Shottth en 1963. Contiene los siguientes movimientos: *Fandango*, *Passacaglia* y *Zapateado*.

Fandango. Es una pieza que está escrita en *E Mayor* (tonalidad muy común y natural en la guitarra para la interpretación de ésta danza), escrita en 3/4 (compás característico del *Fandango*), de tiempo movido y ligeramente rápido.

El *fandango*, es un antiguo baile y cante andaluz que se interpretaba mucho durante el siglo XVIII y que luego se haría popular en muchas otras regiones de España, y en el caso de otras tradiciones folklóricas, el *fandango* fue siendo asimilado poco a poco en el repertorio *flamenco*.¹⁶

Entre los diversos tipos de *Fandangos Flamencos*, hay una división fundamental, esto es, *Fandangos Libres*, conocidos también como *Fandangos Naturales* o *Fandango Grande* (Ej. 28), con una forma rítmica muy libre, que solo tienen tendencia hacia el tiempo ternario y *Fandangos a compás* conocidos también como *Fandangos de Huelva* (Ej. 29), con un ritmo métrico fijo.¹⁷

La estructura básica de un *fandango*, consta de cuatro compases ternarios y la diferencia rítmico-melódica, varía de la región de donde provienen. Así pues, llegan a tener similitud con algunos otros estilos del flamenco, (conocidos también como palos flamencos), como las *sevillanas* y los *verdiales*.¹⁸

Estructura básica del Fandango Natural: Ej. 28

¹⁵ Stimpson Michael: *La Guitarra*, Madrid-España 1993, ediciones Rialp, S.A. capítulo 13, p. 277.

¹⁶ Stimpson Michael: *La Guitarra*, Madrid-España 1993, ediciones Rialp, S.A. capítulo 13, p. 280.

¹⁷ Fernández Torres José (Tomatito): *La Guitarra Flamenca*, Suiza 1998, Encuentro Productions, p. 16.

¹⁸ Fernández Torres José (Tomatito): *La Guitarra Flamenca*, Suiza 1998, Encuentro Productions, p. 118.



Estructura básica del *Fandango de Huelva*: Ej. 29



Estructura general:

No. de compases	1-34	35-58	59-93	94-102
Estructura	A	B	A'	Coda
Tonalidades	E, B E, C, A	b, a, G, a, g, F	G, B, E E A	E

La obra tiene dos temas principales: El 1º, para las secciones A y A' (Ej. 30), con las características principales del *Fandango Libre*, que solo tiene tendencia hacia la forma temaria, y el 2º, para la sección B (Ej. 31), con las características principales del *Fandango de Huelva*, caracterizado por su viveza rítmica.

Tema principal para la sección A y A': Ej. 30

Allegretto (♩ = 84)

Tema principal para la sección B: Ej. 31

Cantabile

El tema de la sección A, aparece siempre en modo mayor y lo más característico son los tres primeros acordes en forma abierta, que dan pauta de inicio a la melodía pero en diferentes grados.

El tema de la sección B, es presentado tanto en modo mayor, como en modo menor y una de las características fundamentales, es que siempre conduce a un tono de distancia de forma descendente. Característica muy particular de los *Fandangos de Huelva*, para dar inicio al acompañamiento del baile o cante.

La sección A es la siguiente:

- 1° Compás 1: El tema está en *E mayor*.
- 2° Compás 5: El tema está en *B mayor*, enlazado al primer desarrollo presentado en la pieza, y que se caracteriza por las terceras que lleva la melodía.
- 3° Compás 17: El tema regresa otra vez a la tonalidad de *E mayor*.
- 4° Compás 21: El tema es enlazado de una tonalidad a otra, *E mayor / C mayor*, donde el *Mi* de ese compás es la nota más aguda y sirve como pedal para la inflexión a la nueva tonalidad.

5° Compás 25: El tema se presenta ésta vez en *A mayor*, seguido de un puente que lo lleva a la sección B. Este puente tiene una base rítmica muy sólida, el cual sirve como introducción para el tema de la sección B (dentro de los *Fandangos de Huelva*, esto se conocería como la llamada para el cante), el cual ya tiene características de la misma.

La sección B es la siguiente:

Se presenta 6 veces el segundo tema, organizados en dos grupos de tres y solo están divididos por un pequeño episodio que sirve para empezar el tema en la nueva tonalidad.

La sección A' es la siguiente:

Está en tres partes e inician con la presentación del tema acompañada por una serie de tresillos.

1° Compás 59: El tema en *G mayor*, *B mayor* y *E mayor*.

2° Compás 73: El tema en *E mayor*.

3° Compás 84: El tema en *A mayor*.

La obra concluye con una coda, la cual es tomada del primer tema.

Passacaglia. Empezó a usarse como base de variaciones, utilizaba la cadencia perfecta (I-IV-V-I), se utilizaba casi siempre el compás ternario y se escribía en modo menor. Cuando la cadencia se empleaba en cada frase, el resultado fue un *bajo ostinato*, pero la mayoría de las variaciones de *passacaglia* italianas se nombraban en plural (*passacagli*), lo que indica que el nombre en singular no significa la composición entera, sino una frase individual. El nombre ha sido utilizado por algunos compositores del siglo XX para designar un conjunto de variaciones sobre un *bajo ostinato*, que frecuentemente toma por modelo la *passacaglia* para órgano de Bach.

La *passacaglia* de Joaquín Rodrigo está elaborada de 11 variaciones y un tema fugado al final, y cada variación consta de 8 compases sobre un bajo ostinato, la cual presenta una cadencia frigia: Ej.32.

Tema principal, ostinato solo: Ej. 32



* Variación 1: Es presentado el ostinato en el bajo.

* Variación 2: Se repite el ostinato, pero esta vez se integra un acorde por cada compás.

* Variación 3: Se presenta un contrapunto, en ocasiones a dos o tres voces.

- * Variación 4: Persiste el ostinato en el bajo, pero esta vez el acompañamiento en la línea melódica de la voz superior cambia, primero se presenta con tresillos los primeros cuatro compases y luego con dieciseisavos los siguientes cuatro
- * Variación 5: La particularidad de ésta variación, es de que en el primer tiempo de cada compás hay un acorde que refuerza la cadencia armónica, y está escrita a dos voces.
- * Variación 6: Lo que caracteriza a esta variación es el pedal que aparece en la voz superior con la figura de tresillos de dieciseisavo con el ostinato original que aparece en la variación 1.
- * Variación 7: Está elaborada casi a una sola voz, con excepción del quinto y sexto compases que están a dos voces. Está escrita en dieciseisavos y utiliza polifonía oculta.
- * Variación 8: Presenta un contrapunto muy similar a la de la variación 3, utilizando más la rítmica y figuras más rápidas, caracterizando a ésta variación como una de las más melódicas.
- * Variación 9: Está escrita para tocarse con rasgueos, utilizando la cadencia frigia y donde la técnica de la mano derecha del guitarrista es muy importante para darle el sentido rítmico.
- * Variación 10: Regresa el ostinato original al bajo, y la línea melódica de la voz superior está escrita en seisillos de dieciseisavo.
- * Variación 11: Está escrita en arpeggios con figura de diesillos de dieciseisavo en los primeros cuatro compases y utiliza una combinación de las variaciones 5 y 10 en los siguientes cuatro.

A partir del compás 89, hasta que termina la obra, presenta el tema en forma de fuga a cuatro voces, utilizando muchos de los recursos de casi todas las variaciones anteriores y con una indicación especial de cómo se debe ejecutar según el compositor: (*rítmico como un fandango*); y las tonalidades por las que pasa son las siguientes:

Tonalidades	am	em	bm	f#m	c#m	f#m
-------------	----	----	----	-----	-----	-----

La passacaglia concluye con un acorde de E mayor agregándole el 2° grado y que funciona como dominante de la tonalidad original de la cual está escrita.

Estructura general:

No. de compás	1	9	17	25	33	41	49	57	65	73	81	89
No. de variación	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Características de cada variación	Bajo solo	Ostinato con acordes	Contrapunto a tres voces	Tresillos a dos voces	Apoyo de acordes en primer tiempo	Tresillos de dieciseisavo conio pedal	Una sola voz en dieciseisavos	Contrapunto en cuartos con adomos	Acordes rasgueados	Seisillos	Diesillos en arpeggios	Tema fugado

Zapateado. Es un baile típico español, en el cual, como su nombre lo indica, los bailaores marcan los acentos, la rítmica y las síncopas con fuerza en los pies. Regularmente, el *zapateado* es bailado,

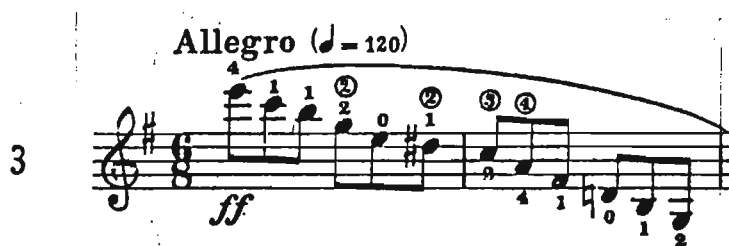
cantado y tocado en compás ternario de 6/8 y/o de 3/4; y es uno de los estilos del flamenco, conocidos como *palos flamencos* más populares en la región de Andalucía.¹⁹

Joaquín Rodrigo compuso este zapateado en compás de 6/8, en la tonalidad de (e menor) y en casi una sola línea melódica, aunque tiene pequeñas secciones a más de una sola voz.

En este tercer movimiento (*zapateado*), se muestran cuatro motivos, en los cuales la pieza es desarrollada básicamente de ellos, ya que muestran acentos en tiempos diferentes que provocan una articulación sincopada.

a) Un arpeggio en forma descendente (Ej. 33), que funciona como introducción, pero también, para cambios melódicos o de tonalidad.

Ejemplo: 33



b) Un arpeggio en forma de progresión por segundas ascendentes (Ej. 34), con el cual comienza el primer canto de la guitarra.

Ejemplo: 34

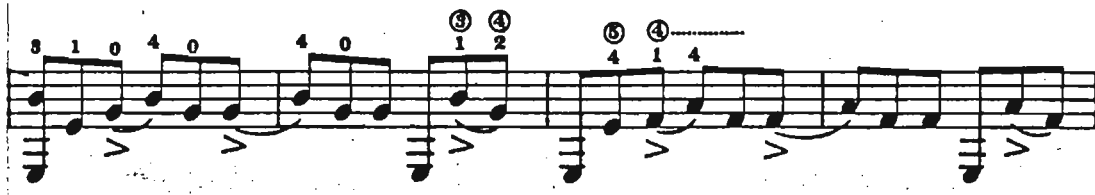


c) Una frase melódica que abarca dos compases donde se ubican tres acentos, los primeros dos en el primer compás en los tiempos 3 y 6, y el tercero en el segundo compás en el tiempo 5 (Ej. 35). Dentro

¹⁹ Fernández Torres José (Tomatito): *La Guitarra Flamenca*, Suiza 1998, Encuentro Productions, p. 118.

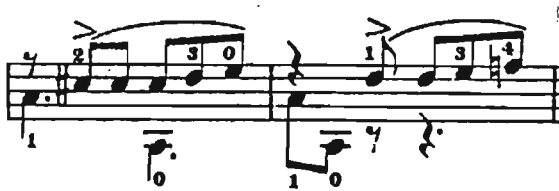
del flamenco, ésta frase melódica de 2 compases la marcarían en 12 tiempos, la cual quedaría de la siguiente forma: acentos en los tiempos 3, 6 y 11 de cada frase melódica.

Ejemplo: 35



d) Una progresión armónica donde utiliza dominantes secundarias, que encadenan por nota común para hacer la siguiente inflexión (Ej. 36)

Ejemplo: 36



Entre los compases 121 y 151 (Ej. 37), se presenta una parte en (*E mayor*) que contrasta en toda la pieza y que Joaquín Rodrigo se preocupó por mantener más tiempo una sola tonalidad en ésta parte, la cual presenta material temático de desarrollo de los compases 56 al 62 (Ej. 38)

Sección en *E mayor*, compases 121-151 (Ej. 37)



Material de desarrollo, compases 56-62. (Ej.38)

4
1

1
0

2 1 2 2

4. ALBERTO GINASTERA

(1916-1983)

Sonata Op.47

4.1. CONTEXTO HISTORICO

- En Argentina, el ambiente colonial contribuyó a modelar la música folklórica, rica en danzas, como: el cielito, el pericón, el federal, la condición, el gato, la resbalosa, la cueca, el cuándo (que era una versión criolla de la seguidilla aminuetada) y la milonga, de la cual deriva el tango argentino.²⁰

En su música, Alberto Ginastera cultiva el folklore, no como material colorístico, sino como fondo temático para la composición de formas establecidas y la podemos dividir en tres periodos:

El primero conocido como "*nacionalismo objetivo*", en el cual se presentan elementos de la música popular Argentina y el cual comienza con las Danzas Argentinas para piano Op. 2. y el Ballet Estancias Op. 8.

El segundo conocido como "*nacionalismo subjetivo*", donde adopta un estilo dodecafónico, el cual utilizaría durante toda su obra y que inicia con la Sonata para Piano Op.22.

El tercero conocido como "*neo-expresionista*", en el cual predominan la ausencia de elementos nacionalistas rítmicos y melódicos y da inicio con el Cuarteto de Cuerdas no.2 Op. 26.

También en este periodo, Ginastera se inclina hacia la composición aleatoria y el serialismo, utilizando recursos como: clusters, glisandos y percusiones, llevando así, a los instrumentos, a altos niveles de expresión.

4.2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Alberto Ginastera nació en Buenos Aires, Argentina, el 11 de Abril de 1916, estudió música con Athos Palma en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires, graduándose con premio de honor en 1938. Empezó a componer a muy temprana edad y realizó varios viajes a Estados Unidos, donde asistió a cursos de composición para complementar su formación musical.

A la edad de veinte años escribió un ballet, *Panambí*, basado en una leyenda india. Una suite de este ballet fue ejecutada el 27 de noviembre de 1937 por la Orquesta de Colón, bajo la dirección de Juan José Castro, y el ballet completo fue estrenado en el *Teatro Colón* el 12 de julio de 1940. El *Concierto Argentino*, para piano y orquesta, fue interpretado el 18 de julio de 1941 por la orquesta de OSSODRE de Montevideo. Su *Sinfonía Porteña* (se llaman porteños los habitantes de Buenos Aires) fue ejecutada

²⁰ Slonimsky Nicolás: *La Música de América Latina*, Argentina 1947, editorial: El Ateneo, p. 116.

por la Orquesta de Colón el 12 de mayo de 1942. También compuso diversos conciertos para piano, violín, violonchelo y arpa, además de un variado repertorio para ensamble, piano e instrumentos solos, como: el ballet *Impresiones de la Puna*, para flauta y cuarteto de cuerdas, en tres movimientos breves – *Quena, Canción y Danza--*, *Cantos del Tucumán*, para soprano, violín, flauta, arpa y dos tambores, un *Salmo* para coro y orquesta, una *Sonatina* para arpa, *Tres Piezas* para piano, que representan estilizaciones de aires nativos, y una *Canción al Árbol del Olvido*, en ritmo de tango.

Entre sus obras más importantes se encuentran el ballet *Estancias*, compuesto en 1941, y operas como *Don Rodrigo Op. 31*, *Bomarzo Op. 34* y *Beatrix Cenci Op. 38*. Alberto Ginastera falleció el 25 de junio de 1983 en la ciudad de Ginebra, Suiza.

4.3. LA OBRA COMPOSICIONAL

La *Sonata* para guitarra Op. 47, es el fruto de un encargo del guitarrista brasileño Carlos Barbosa-Lima y del señor Robert Bialek, de Washington, para celebrar el 25° aniversario de *Discount Record and Book Shop* de este último.

La obra fue compuesta en Ginebra, Suiza, durante el verano de 1976, y el estreno mundial tuvo lugar el 27 de noviembre del mismo año en el *Auditorium Lisner*, de la Universidad George Washington, bajo los auspicios de la *Washington Performing Arts Society*, y fue ejecutada por Carlos Barbosa-Lima, a quien la obra está dedicada. El estreno europeo tuvo lugar el 20 de mayo de 1977 en los conciertos de la *Reina María-José* en Merlinge, Ginebra.

De mi época de estudiante, dice Ginastera, yo fui alentado por numerosos concertistas para componer para la guitarra –que es por otra parte el instrumento nacional de mi país, la Argentina- pero la complejidad que supone su escritura retardo mi impulso creador, y es así que pasaron más de 40 años durante los cuales, ese freno reprimió mi voluntad.

Cuando recibí del señor Barbosa-Lima el encargo para escribir para la guitarra, algo me impulso para aceptarlo. De ese momento surgió en mi espíritu, la idea de componer una obra de vasta proporciones y es por esta razón que escribí esta Sonata en cuatro movimientos, donde aparecen aquí y allá, ritmos de la música sudamericana.

Durante la explicación de la Sonata a los críticos, Alberto Ginastera menciona la diversidad de elementos que contiene esta composición, algunas de compleja y sofisticada tradición de los instrumentos del *Sur de América*.

Cuando los críticos que asistieron a su estreno, acogieron esta obra como una de las más importantes escritas para la guitarra, tanto por su concepción, como por su modernismo e imaginación sonora inédita.²¹

Él menciona el *Bossa-Nova*, especialmente el de Antonio Carlos Jobim, como un ejemplo. Por otro lado menciona la áspera y violenta vida natural en las *pampas* y *el malambo* –una danza favorita de la región de los *Gauchos*- por quienes fue inspirado también, así como las culturas indias de los Andes, explorando así, una gran variedad de tonos de colores y grandes contrastes dinámicos y sonoridades, e incorporando nuevas técnicas.²²

4.4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

La *Sonata Op. 47* de Alberto Ginastera, está elaborada en estilo dodecafónico y consta de cuatro movimientos que son: *Esordio*, *Scherzo*, *Canto* y *Finale*.

El primer movimiento, **Esordio**, es un prelude solemne dividido en dos partes. La primera parte es de tiempo lento, que está escrita sin indicación de compás, en donde la 1ra. sección está elaborada con acordes de intervalos por cuartas (Ej. 39), los cuales son muy característicos de la afinación de la guitarra, lo que provoca una sonoridad más abierta.²³

Ejemplo no. 39

²¹ Ginastera Alberto: *Sonata for Guitar Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, publicación 1984

²² Barbosa-Lima Carlos: *Remembering Alberto Ginastera: The Evolution of a Guitar Sonata*, New York 1991, Guitar Review Fall, p. 8.

²³ Gilardino Angelo: *La Chitarra Moderna e Contemporánea*, volumen 2, Italia 1988, editorial: Bérben, p.155

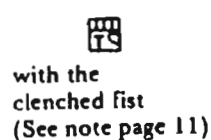
En la segunda sección, aparece un elemento que consiste en crear un efecto de "silbido" (Ej. 40), que nos evoca el sonido del viento en las *pampas* argentinas y que anteriormente no era utilizado en la guitarra.

Ejemplo no. 40

La primera parte termina después de haberse reexpuesto en forma declamatoria la misma sección cuatro veces, para darle paso a la segunda parte; la cual debe interpretarse *Poco piú mosso*, donde aparece un canto alternado con tambores sugiriendo instrumentos de percusión nativos (Ej. 41), que son producidos con tres timbres diferentes, uno con los dedos en la región del puente, el otro con la mano completa y abierta en todas las cuerdas en la parte de la boca de la guitarra, y la última con la mano cerrada también en la boca de la guitarra.

Indicación de las diferentes formas de percusión en la guitarra, para la Sonata Op. 47.

Tambora, "beating on the strings":



ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Segunda parte, (Poco più mosso), Ej. 41

Poco più mosso $\text{♩} = 76$

lasciera
p dolce

verso *il* *ponticello*

cresc.

Tempo I $\text{♩} = 46$

ponticello *incalzando* *naturale*

mf vibrato

sim.

C1 C2 C3 C6 C5 C1 C2

Este movimiento concluye con un resumen (*Tempo II*) Ej. 42, que contiene elementos rítmicos, melódicos y de percusión de las dos secciones anteriores, logrando así, un punto de reposo al final para dar un mayor contraste entre éste movimiento y el 2°.

Tempo II ♩ = 76

mf *f* *mf dim.* *p* *mf* *p*

mp *mf* *p* *p dim.*

molto *Lento* ♩ = 50

pp *p distinto* *pp*

naturale *cedendo - sul pont. verso - allarg. - nat.*

rastiera

Ejemplo no. 42

El segundo movimiento, **Scherzo**, está compuesto en compás de 6/8, en donde la base de desarrollo de este movimiento es el ritmo (Ej. 43), que requiere de un gran virtuosismo, porque según la partitura se debe interpretar *Il piú presto possibile* (lo más rápido posible) y presenta un desarrollo basado en timbres y efectos sonoros, además de que incluye una gran variedad de dinámicas, como contraste al primer movimiento.

naturale *al* *ponticello* *verso*

pp *harm. 9*

Ejemplo no. 43

La primera sección es de movimiento perpetuo entre los compases (1-79), la cual está elaborada con notas punteadas, rasgueos, armónicos, arpeggios, glissandos, trémolos y percusiones en la guitarra como tambores; todo esto crea un contraste en el interior del incesante compás de 6/8. Hacia los compases (15-16), aparece un nuevo elemento que indica hacer un rasgueo en las seis cuerdas de la guitarra, pero en la parte de la encordadura, es decir, en la cabeza (Ej. 44)

** at the head upon the six strings*
p *i* *m*
mf
m *i* *m* *i* *m* *i*
 ① *dim.* ② ③

Ejemplo no. 44

En el compás 80, comienza una nueva sección que funciona como interludio, la cual contiene varios efectos de percusión intercalados entre uno y otro arpeggio (Ej. 45). Termina en el compás 87.

♯10
ff ② ③ ⑤
p *mf* *mf*
f *mf*
 C3
p *pp* *mf* *mf*
p *pp* *mf*
mf *pp* *mf* *gliss.*

Ejemplo no. 45

Entre los compases (88-91), aparece un nuevo elemento que nos indica hacer una muy rápida improvisación sobre la 1ra, 2da y 3ra cuerdas en la región de la boca de la guitarra (Ej. 46), efecto que contrasta por su discontinuidad con la primera sección, utilizando además hacia el final de ésta sección, pizzicato Bartók y glissandos.

ponticello
pp
simile 6 sec.
naturale
pizz.
lunga pizz.
fff

Ejemplo no. 46

Es una pieza en donde Ginastera, además de utilizar un lenguaje dodecafónico, también utiliza recursos de la música popular argentina, donde los efectos y sonidos de percusión hacen referencia a la música sudamericana.

A partir del compás 92, regresa el constante movimiento rítmico de 6/8 de la primera parte, presentando los materiales utilizados anteriormente.

En el compás 142, aparece una nueva sección, *senza tempo*, en armónicos que presenta un contraste de color basada en armónicos y arpeggios en una imitación al *laúd* y a manera libre (Ej. 47), haciendo una interrupción rítmica al movimiento rítmico de 6/8 como contraste del movimiento.

senza tempo
*tastiera, come liuto ***
pp *lontano*
p i m a m i p m a m p i p
ponticello
tastiera, come liuto

Ejemplo no. 47

El movimiento termina con *a tempo* y con la indicación de (*fff*) fortísimo súbito (Ej. 48), entre los compases (152-155), en contraste siempre con el material anterior.

a tempo *pizz. ribattente* 4 2 4 2 1

pulsando *pizz.* 1

fff *subito* *mp* *pp*

- *lasciar vibrare* until the sound's extinction.
- Sixtus Beckmesser is coming!
- See footnote page 3.

Ejemplo no. 48

El tercer movimiento, **Canto**, no tiene indicación de compás y es de tiempo lento, con figuras de escalas y arpeggios muy rápidos que parecen como destellos. El movimiento comienza con tres acordes arpegiados seguidos de un trino que constantemente reaparece (Ej. 49), además nos sugiere un centro tonal más específico.

Rapsodico $\text{♩} = 54 \text{ ca.}$

mf liberamente *p* *mf* *f*

tr *ponticello* *tr* *naturale*

C1 *m i m i p p i m*

Ejemplo no. 49

En contraste al carácter del segundo movimiento, Alberto Ginastera dice: "**Canto**, es lírico y rapsódico, expresivo y anhelante como un poema de amor",²⁴ utiliza diseños rítmico-melódicos y pasajes de tipo improvisación (Ej. 50)

f *cresc.*

C7 C8 C10 C7

12 : 8 22 : 16

Ejemplo no. 50

²⁴ Ginastera Alberto: *Sonata for Guitar Op. 47*, Partitura, Boosey and Hawkes, publicación 1984.

La segunda sección, Ginastera la elaboró inspirado en la música de Chopin, según declaración del guitarrista Carlos Barbosa-Lima.²⁵ Está delimitada por una barra de compás y la indicación del tiempo es "Più lento e poetico" (Ej. 51)

Ejemplo no. 51

En la tercera parte con la indicación (Tempo I), utiliza variantes rítmicas de los acordes iniciales de la primera parte, específicamente de los sistemas 1 y 2, es decir, hace una reexposición (Ej. 52)

Ejemplo no. 52

En la última parte del movimiento, aparece una pequeña sección elaborada con elementos rítmicos y melódicos de la segunda parte, que funciona como una pequeña coda y que sirve como conexión

²⁵ Barbosa-Lima Carlos: *Remembering Alberto Ginastera: The Evolution of a Guitar Sonata*, New York 1991, Guitar Review Fall, p. 8.

"attacca" al 4to. movimiento. La indicación del tiempo es "Ancora piú lento" (Ej. 53), donde el uso de los acordes provoca una sensación de lejanía y tranquilidad.

Ejemplo no. 53

El cuarto movimiento, **Finale**, se caracteriza por la alternancia de acordes en diferentes cambios de compás, además de notas pulsadas que se intercalan a lo largo de todo el movimiento. El tiempo sugerido es "Presto e fogoso".

La primera sección, está construida entre los compases (1-23) de forma introductoria con efecto de tambora (la tambora se produce en los tiempos débiles de cada compás) y acordes rasgueados, donde las cuerdas son golpeadas contra los trastes de la guitarra, Ej 54 (técnica de la música popular latinoamericana con referencia al *malambo*; danza Argentina en la que los danzantes producen un sonido percusivo muy agudo con ambos talones.)²⁶

Ejemplo no. 54

En la siguiente sección, elaborada en 6/8 ubicada entre los compases (24-32), utiliza acordes paralelos, los cuales están interrumpidos por un compás de 3/4 que consiste en tres acordes rasgueados (Ej. 55)

²⁶ Slonimsky Nicolás: *La Música de América Latina*, Argentina 1947, editorial: El Ateneo, p. 180-184.

naturale

②

③ *sempre ff sino al fine, allegamente*

④

⑤

Ejemplo no. 55

En el final de ésta sección, entre los compases (51-54), existe una progresión de acordes por cuartas que asciende cromáticamente y con un pedal en el bajo de (Mi-La), que concluye en la parte aguda de la guitarra (Ej. 56). Es una parte muy importante porque el movimiento llega a un punto de éxtasis y en donde el compositor deja muy clara la forma de cómo se debe interpretar: *Impetuoso*.

rasgueado *naturale*

p [*impetuoso* *sim.*]

♩ 4 *♩* 4

m. s. *fff*

rasgueado

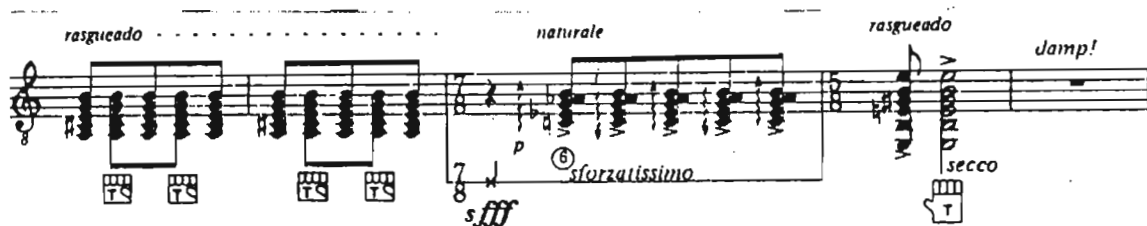
Ejemplo no. 56

La reexposición llega en el compás 104, en donde hace una recapitulación de los acordes paralelos provenientes de los compases (24-27), que eran a cuatro voces, pero esta vez aumenta su textura a cinco voces (Ej. 57)



Ejemplo no. 57

Entre los compases (119-128), se presenta una coda con el material que utilizó como introducción, *la tabora*, donde prepara los tres últimos compases para la parte final de la obra. El antepenúltimo compás, que es de 7/8, marca una rítmica y un juego de percusión muy importante el cual se debe interpretar *sforzatissimo* que prepara el acorde final de *E mayor* en el penúltimo compás y que posteriormente nos indica hasta donde deba concluir la obra con la indicación *damp!*.



• ↑ A non-arpeggiated chord played strongly and percussively by the thumb.
p

Geneve - 1976

CONCLUSIONES

Al presentar este trabajo, el cual está conformado por obras que considero son importantes dentro del repertorio guitarrístico y dentro del periodo musical que representan cada una. Después de dar análisis de cada una de las obras expuestas, ejemplifique en los casos que fue posible, sobre las técnicas y los recursos de otros géneros musicales y culturas, que pueden ser incorporadas a alguna de estas

Siempre que se aborda una de las obras de J.S.Bach, él interprete se confronta con muchos elementos técnicos, de interpretación, e inclusive de historia, ya que en ciertas ocasiones no se tiene el dato preciso a cerca de la obra.

La *Suite no.1 BWV 996* para laúd es una obra de amplias dimensiones que inicia con un *preludio* que tiene en su primera parte por introducción un *passaggio* y en la segunda un *presto* a cuatro voces en forma de fuga la cual es difícil de conducir, dadas las características de la guitarra ya que solo tiene seis cuerdas. Un dato curioso es que ésta obra fue escrita para un instrumento que Bach tocaba llamado *Lute-Clavicembalo*, que era un instrumento de tecla que producía el sonido de un laúd, por lo que en mi opinión este es un problema ya que al abordar esta obra el guitarrista se enfrenta con problemas de registro y desde luego técnicos e inclusive hasta de tonalidad, ya que son instrumentos con posibilidades totalmente diferentes. Por lo que resta de los siguientes movimientos diría que no requieren de una gran técnica, pero si de una gran interpretación a excepción del último movimiento, la *gigue*, que daría mi comentario muy similar al del primer movimiento.

Es obligación de todo guitarrista acercarse a la historia y los orígenes del laúd, ya que es posible que con esto se tenga una mejor interpretación, porque desde sus inicios este instrumento con el paso del tiempo ha tenido muchas modificaciones, desde su introducción al viejo continente, y hoy es posible que se tenga una imagen deformada.

La *Sonatina Meridional*, obra inspirada por M.M.Ponce en el folklore español, que aunque no utiliza recursos técnicos sobresalientes, si usa recursos melódicos y rítmicos importantes, como la utilización del modo frigio (tradición española) que es más notorio en el primer y tercer movimientos y en el segundo movimiento resalta más el carácter impresionista y dodecafónico inspirado en la música de Debussy y Ravel.

Este es el resultado de la estrecha relación que tenía Ponce con Andrés Segovia, ya que cada vez que Segovia le solicitaba una obra, éste le hacía llegar un manuscrito y es pues en lo referente que Ponce fue uno de los que más producción musical le entregó, puesto que casi toda su obra para guitarra esta dedicada a él.

Las *Tres Piezas Españolas*, a diferencia de la sonatina, sí requiere de alto nivel técnico a parte del musical, y es aquí donde con referencia a la música popular española, en especial el flamenco, es necesario entender y estudiar sus claves.

El segundo movimiento, la *passacaglia*, tiene un trato aparte por ser una danza que no pertenece al estilo español, sino a la forma barroca, la cual está elaborada con una estructura y composición diferente a las otras dos danzas. Sus 11 variaciones requieren de una gran concentración en los

cambios rítmicos que lleva la melodía, además recomendando el estudio de los orígenes de esta danza antigua.

Por otro lado, la primera y tercera danza, el *Fandango* y *Zapateado*, son dos tipos de baile flamenco que a mi parecer son una forma musical mucho más dramática, con un acompañamiento de guitarra bello y solemne. Es mi recomendación para los guitarristas el estudio de los estilos (*palos flamencos*), y en especial de los rasgueos.

La *Sonata Op. 47*, considerada una de las obras más importantes del repertorio guitarrístico contemporáneo, muestra un sinfín de posibilidades y recursos técnicos que dan pauta al intérprete para un profundo análisis. La obra está inspirada con los sonidos de las *pampas* y el *malambo*, ritmos característicos del sur de América y dentro de la misma se pueden encontrar otras influencias musicales como el *bossa-nova* en especial el de A.C. Jobim que en su momento Alberto Ginastera menciona.

El primer movimiento, *Esordio*, es un preludio solemne escrito con acordes de intervalos por cuartas que crean un ambiente abierto, está dividido en dos secciones, la primera sin indicación de compás y en la segunda, aparece un canto rítmico que contiene una tambora, la cual hace referencia a los instrumentos de percusión nativos.

El segundo movimiento, *Scherzo*, está elaborado con infinidad de efectos y ritmos que se conjugan en un incesable compás de 6/8. Estos efectos nos hacen referencia a la música popular sudamericana.

El tercer movimiento, *Canto*, Ginastera dice: *es como un poema de amor, inspirado en la música de Chopin*. Está escrito sin indicación de compás y donde utiliza texturas y diseños rítmico-melódicos, que a mi parecer son más de tipo improvisatorio.

El cuarto movimiento, *Finale*, es un rondo vivo y fogoso que se caracteriza por los acordes rasgueados y las notas pulsadas que se intercalan a lo largo de todo el movimiento, su parte introductoria está construida sobre efectos de tambora y acordes rasgueados, el cual es una técnica utilizada en la música popular latinoamericana que consiste en golpear las cuerdas contra los trastes de la guitarra, efecto que se refiere al *malambo*, danza Argentina.

Concluyo con un comentario del guitarrista John Williams que dice:

"La guitarra ha sido siempre un instrumento popular y en esto consiste su principal fuerza. Puede servir de puente entre la tradición popular y la clásica, y viceversa, pero debe aprender de ambas para hacer bien las cosas"

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Coral Juan: "Compositores Mexicanos", México D.F. año 1971, editorial: Editores Asociados, S. de R.I.

Alain Olivier: "Bach", Madrid-España año 1981, editorial: Espasa- Calpe, S.A.

Barbosa-Lima Carlos: "Remembering Alberto Ginastera: The Evolution of a Guitar Sonata", New York 1991, en Guitar Review Fall.

Bream Julian: "The Julian Bream Guitar Library: Volume one The Baroque Era", London, Farber Music Limited.

Fernández Torres José (Tomatito): "La Guitarra Flamenca", Suiza año 1998, Encuentro Productions.

Fisher Jody: "Jazz Guitar: The Complete Jazz Guitar Method", California- USA. Año 1995, Alfred Publishing Co., Inc.

Geiringer Karl: "Johann Sebastian Bach: La culminación de una era", Madrid-España, editorial: Altalena.

Gilardino Angelo: "La Chitarra Moderna e Contemporánea vol. 2", Ancona- Italia, año 1988, editorial: Bérbén.

Ginastera Alberto: "Sonata for Guitar Op. 47", Partitura, Boosey and Hawkes, publication 1984.

Gonzales Trujillo Victor: "Notas al Programa", México D.F. año 2002, Escuela Nacional de Música "UNAM"

Iglesias Antonio: "Joaquín Rodrigo: su obra para piano", Madrid-España, año 1965, editorial: Zagor.

Larousse: "Enciclopedia Metódica vol. 4", México D.F. año 1981, editorial: Futura.

Moncada García Francisco: "Pequeñas Biografías de Grandes Músicos Mexicanos", México D.F. año 1966 primera serie, editorial: Ediciones Framong.

New Grove Dictionary of Musical Instruments: vol. II, London 1994, Mcmillan Publishers Ltd.

Saura Medrano Carlos: "Flamenco", video, Madrid-España 1992, dirección musical por Isidro Muñoz y producido por Juan Lebrón.

Schweitzer Albert: "J.S.Bach: El músico-poeta", Buenos Aires-Argentina año 1955, editorial: Ricordi.

Slonimsky Nicolás: "La Música de América Latina", Buenos Aires-Argentina año 1947, editorial: El Ateneo.

Stimpson Michael: "La Guitarra (una guía para estudiantes y profesores)", Madrid-España, año 1993, editorial: Ediciones Rialp, S.A.

Villegas Francisco: "Notas al Programa", México DF. Año 2003, Escuela Nacional de Música "UNAM"

William Fleming: "Arte, Música e Ideas", traducción por: Dr. José Rafael Blengio Pinto, editorial: McGRAW-HILL (México)

ANEXOS

SUITE IN E MINOR

Suite en Mi mineur · Suite in e moll · Suite en Mi menor

J. S. BACH

Präludium

⑥ to D

The musical score for the Prelude in E minor by J.S. Bach is presented in six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks like slurs and accents are used throughout. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: VII, CIV, CII, CII, CV CIV, and CII. Specific measures are marked with circled numbers 1 through 6. Performance instructions include 'p' (piano) and 'm' (marcato). Dynamic markings like 'f' (forte) and 'w' (accents) are also present. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.

V

① ③ ④ ⑤ ④ ③ ③

① ② ③ ④

II

① ② ③ ④

II

① ② ③ ④

CII

① ② ③ ④

CV — CIV — CII

① ② ③ ④

CIV — CII

① ② ③ ④

Allemande

The image displays a musical score for an Allemande, consisting of six systems of music. Each system is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a 3/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Dynamics such as *p* (piano) and *a* (accents) are used throughout. Section markers are placed above the staves: 'IV' and 'V' are positioned above the first system, 'CVII' above the third system, and 'IV' and 'CII' above the fifth system. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks. The overall style is characteristic of a Baroque or Classical era keyboard or lute piece.

CVII

CIV

(a)

V

CII

CII

CIX-CVII

CVII

CIV

II

CIV

(b)

Courante

The image displays a musical score for a piece titled "Courante". The score is written on six staves, each containing a single line of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *m* (mezzo). Fingerings are indicated by numbers 1-5. There are several circled numbers (1-5) and some circled letters (a, b) scattered throughout the score, likely indicating specific points of interest or corrections. The score is divided into sections labeled CII, CIII, and CIV. A star symbol is present in the first staff. The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

*The Bach Gesellschaft at this point reads: \downarrow . Here and for similar phrases in this movement the crotchet has been double-dotted and the semi-quavers altered to demi-semi-quavers, in accordance with the practice of Bach's time.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

II

CIII

CIV

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

CIV

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

II

CII

(e)

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

Sarabande

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

CII

(c)

II

CII

(d)

(e)

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes with various articulations (accents, slurs) and fingerings (1, 2, 3, 4). Circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 are placed below the notes. The staff ends with a fermata.

The musical score consists of six systems of notation, each on a single staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The systems are marked with Roman numerals: CII, CII, IV, CII, CIV, II, and CII. The notation includes various chords, melodic lines, and technical markings such as fingering numbers (1-4), slurs, accents, and dynamic markings like (f), (g), (h), and p. Circled numbers (1-6) are used as section markers. The music is written in a style typical of classical guitar sheet music.

Bourrée

The image displays a musical score for a piece titled "Bourrée". The score is arranged in seven systems, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. There are several first endings marked with circled numbers 1, 2, 3, and 4. A section marked with a circled 3 and the letter 'a' in parentheses is also present. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Gigue

This musical score for 'Gigue' consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are present. The score is divided into sections labeled with Roman numerals: CII, III, V, CIII-CV, and CII. Circled numbers (1-6) indicate specific measures or phrases. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

II

CII

CVII

V

CVII CV CIV CII

(a)

II II

IV VII CVII—CIII

VIII CVII CV CIII CV

CII CIII V CIV

II

CIV

Sonatina meridional

I Campo

Adaptado para la Guitarra
por ANDRÉS SEGOVIA

Manuel M. Ponce

6 en B♭ Allegretto

C. I. $\frac{1}{2}$ C. III $\frac{1}{2}$ C. VII $\frac{1}{2}$ C. II

pizz. *p* *poco* *Temp.* *grazioso* *p* *pizz.* $\frac{1}{2}$ C. V. C. IV C. II *p* *pizz.* *poco* *poco* *cedendo un poco*

a tempo

C II

p con grazia

poco più lento

C II

C I

pp

a tempo

C III

animando e cresc.

1.

2.

pipi

pi pi

C IV

p

C II 3^{ma} Esclusa

C II

This musical score is for guitar, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'p con grazia'. It features various fingerings (e.g., 2, 1, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 0, 2, 1, 0, 1, 0, 2, 4, 2) and includes a section labeled 'C II'. The second staff is marked 'poco più lento' and 'pp', with a section labeled 'C I'. The third staff returns to 'a tempo' and is marked 'animando e cresc.', with a section labeled 'C III'. The fourth and fifth staves contain melodic lines with fingerings and include the handwritten notes 'pipi' and 'pi pi'. The sixth staff is marked 'p' and includes a section labeled 'C IV'. The seventh staff features a section labeled 'C II 3^{ma} Esclusa' and another 'C II'. The eighth staff concludes the piece with various fingerings and a circled section.

2 C II.....
animando
m

C III..... C II C III 7 C I C II C III 7 C I C III CV C III
p *cresc.*

CV CV CV
cedendo poco

a tempo

1/2 C III C VII.....

1/2 C II

pizz.

II Copla

Ré Andante

p

C.III.....

C.III..... C.I. 1 3

C.II (3)

animando

pesante

C.I..... C.II.....

p subito

cresc.

C.III..... C.V.....

animando poco

a tempo

C.III..... C.IV.....

a tempo

ritard.

a tempo

C.II.....

p

C.III.....

flexible

espressivo

mi

si

C.II..... C.II-III.....

tranquillo

sonoridad velada

sonoridad metálica

III Fiesta

Allegro con brio

rasgueado

The first system of musical notation features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *ff*. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. A prominent feature is a triplet of eighth notes marked with a '3' above them. The piece concludes with a circled '2' and the instruction '2da vez'.

The second system continues the melodic line with various rhythmic patterns. It includes a circled 'A' with the instruction 'sigue el A' and the word 'violento'. A dynamic marking of *p* is present. The system ends with a circled '2' and the word 'ritmico'.

The third system shows a melodic line with a dynamic marking of *p*. It features several circled numbers (2, 3, 4) and a circled 'A' with a dashed line connecting it to a circled '2' in the previous system. The system concludes with a dynamic marking of *f*.

The fourth system begins with a dynamic marking of *ff marc.* and is marked 'destacado con humor.' The melody consists of quarter and eighth notes. The system ends with a circled '2'.

The fifth system starts with a dynamic marking of *p* and is marked 'robusto'. It features a circled '2' and the instruction 'p con dulzura'. The system concludes with a circled '2'.

The sixth system includes a circled '2' and the instruction 'p'. It features a circled '2' and the instruction 'mf ironica'. The system concludes with a circled '2'.

The seventh system begins with a dynamic marking of *p* and is marked 'con calor'. It features a circled '2' and the instruction 'mf ironica'. The system concludes with a circled '2'.

3
2 1 2 0
f
p C III

C II
f
claras ambas voces

cediendo un poco

rasqueado
C I
f marcada la parte inferior

p
f

mf
f

mf
rasqueado

mf
ff rasqueado

3

ras

C.IV

C.VI

C.V

ras

C.III

C.II

C.I

ras

DC Al principio

3

f

lejano y humorístico

f apasionado

p

metalico

p metalico

p crescendo

ligero

poco

rall. molto

fff

Tres piezas españolas

Joaquin Rodrigo

(1902)

Fandango

Allegretto (♩ = 84)

The musical score for 'Fandango' is presented in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and marked 'Allegretto' with a tempo of 84 quarter notes per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 0 for the open string. The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, and VIII. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass staff often features a steady accompaniment pattern, while the treble staff carries the main melodic line.

II 6 II II 6 II II

ff

First staff of music, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with sixteenth-note runs and rests, and a bass line with chords and single notes. The word "II" is written above the staff at several points, and the number "6" is written above a sixteenth-note group. The dynamic marking *ff* is at the end.

② ③ ④ ⑤

Second staff of music, treble clef, continuing the piece. It includes fingerings (1, 2, 4, 2, 4) and circled numbers 2, 3, 4, 5. A sixteenth-note group is marked with "6".

CV VII V 1 2 4 1 2 4 6

ff *f*

Third staff of music, treble clef. It includes fingering numbers (4, 2, 3, 2, 1, 4, 1, 2, 4) and circled numbers 2, 3, 4, 5. The dynamic markings *ff* and *f* are present.

energico ① ③

Fourth staff of music, treble clef. It features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The dynamic marking *energico* is at the beginning, and circled numbers 1 and 3 are present.

VII *leggiere* *energico*

Fifth staff of music, treble clef. It includes fingering numbers (4, 3, 2, 1, 4, 1, 4, 2) and circled numbers 3, 4, 5, 6. The dynamic markings *leggiere* and *energico* are present.

II *Cantabile* *mf*

Sixth staff of music, treble clef. It includes fingering numbers (1, 4, 1, 3, 3, 4, 3, 2, 0, 1, 0, 2) and circled numbers 1, 2, 3, 4. The dynamic markings *Cantabile* and *mf* are present.

② II

Seventh staff of music, treble clef. It includes fingering numbers (4, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 0, 4, 1, 1, 0, 1) and circled numbers 2, 3, 4. The word "II" is written above the staff.

II

leggiero

loco IX

loco VII

loco VI

loco

loco

loco

loco

CV
VII V
ff
f
(loco)

II loco II

cresc. ff

ff

poco rit. ff

Passacaglia

Andante (♩ = 84)

2

p 1

V.-----

p

Cantabile

II.-----

mf

p

p

p

p

First system of musical notation. It features a treble clef staff with a treble clef and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a *f* dynamic. Chords are indicated above the staff as V, VII, and II. Fingerings such as 1, 2, 4, 1, 3, 3, and 4, 4 are shown. The bass staff shows the guitar accompaniment with fret numbers and open strings.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melody with chords V, VII, and V. Fingerings include 4, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 3, 4, 1, 3, and 4. The bass staff provides the harmonic foundation with various fret positions.

Third system of musical notation. This system introduces triplet patterns in the treble staff. The instruction *p marcato il basso* is written below the bass staff, indicating a change in dynamics and articulation.

Fourth system of musical notation. This system is dedicated to developing the triplet patterns from the previous system. The treble staff contains continuous groups of triplets, while the bass staff continues with the accompaniment.

Fifth system of musical notation. Further development of the triplet patterns. The treble staff shows more complex triplet figures, and the bass staff maintains the accompaniment.

Sixth system of musical notation. The instruction *p* is written at the beginning. A *II* chord is indicated. The system continues with triplet patterns and specific fingering like 4, 2, 0.

Seventh system of musical notation. A *VII* chord is indicated. A circled 2 (②) is placed above a measure. The system concludes with complex triplet patterns and fingerings like 2, 4, 4, 1, 2, 0, 1, 0, 4, 0, 2, 1, 2.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features a complex melodic line with numerous slurs and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0. The system begins with a circled '2' and a circled '1' above the staff.

Second system of musical notation. It continues the melodic line from the first system. It includes the instruction "expressivo" in italics. A circled '3' is placed above the first measure. The system concludes with a circled '2' above the final measure.

Third system of musical notation. It begins with a circled '3' above the staff. The music includes the instruction "rit." (ritardando) and "ff a tempo" (fortissimo a tempo). A circled '4' is placed above the staff. The system ends with a circled '2' above the final measure.

Fourth system of musical notation. It begins with a circled '3' above the staff, followed by the Roman numeral "III". The music consists of chords and arpeggiated patterns. It ends with a circled '1' above the staff.

Fifth system of musical notation. It features several groups of triplets and sextuplets. Above the first triplet is a circled '3', and above the second triplet is another circled '3'. Above the sextuplet is a circled '6'. The system concludes with a circled '3' above the staff.

Sixth system of musical notation. It features several groups of sextuplets. Above the first sextuplet is a circled '3'. Above the second and third sextuplets are circled '6's. The system concludes with a circled '3' above the staff.

Seventh system of musical notation. It features several groups of sextuplets. Above the first sextuplet is a circled '2'. Above the second and third sextuplets are circled '6's. Above the final sextuplet is a circled '6'. The system concludes with a circled '6' above the staff.

Musical notation for the first system, featuring sixteenth-note runs with fingerings and a 'VII.' section marker.

Musical notation for the second system, continuing the sixteenth-note runs with fingerings and a 'P.' dynamic marking.

Musical notation for the third system, featuring ten-note runs with a 'pp' dynamic marking.

Musical notation for the fourth system, featuring ten-note runs with a 'III' section marker.

Musical notation for the fifth system, featuring ten-note runs with a 'I' section marker.

Musical notation for the sixth system, featuring ten-note runs with fingerings (2, 1, 0) and circled numbers (3, 4).

Musical notation for the seventh system, featuring sixteenth-note runs with a 'V' section marker and a 'III' section marker.

Musical notation for the eighth system, featuring sixteenth-note runs with a 'I' section marker and a 'cresc.' dynamic marking.

Musical notation for the ninth system, featuring sixteenth-note runs with a '6' section marker.

ritmico como un fandango

The musical score is written for guitar and consists of several systems of notation. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with various fingerings (1, 4, 3, 4, 1, 1, 4, 1, 1, 4, 3, 1) and a bass line with fret numbers (0, 4, 0, 4, 2, 0, 2, 2, 1). Subsequent systems include second endings marked with 'II'. The lower systems are primarily bass clef notation, featuring triplets and various rhythmic patterns. These systems are labeled with Roman numerals IX, VII, VI, IV, and III. The score concludes with a *dim.* (diminuendo) marking, a *rall.* (rallentando) instruction, and a final dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Zapateado

Allegro (♩ = 120)

3

The musical score for "Zapateado" is written for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The tempo is marked "Allegro" with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score includes various dynamics: *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). The piece is characterized by intricate rhythmic patterns and fingering, with many notes marked with accents (>) and slurs. Circled numbers (1-5) indicate specific fingering techniques. The score includes several double bar lines with "II" and "VII" markings, likely indicating fingerings for the right hand. The final staff begins with a "cresc." (crescendo) marking and ends with a "f" (forte) dynamic.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VII** is written twice. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4. A *Sova* marking is present above the staff.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VII** is written twice, and **VIII** is written once. A *loco* marking is present at the beginning. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **V** is written at the beginning. Fingerings are indicated with circled numbers 0, 1, 2, 3, 4.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VII** is written at the beginning, and **VI** is written at the end. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VI** is written twice. A *p* (piano) dynamic marking is present. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VII** is written twice. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking is present. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **VII** is written twice, and **II** is written at the end. Fingerings are indicated with circled numbers 0, 1, 2, 3, 4, 0.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with slurs and accents. Above the staff, the Roman numeral **II** is written twice. A *stacc.* (staccato) dynamic marking is present at the beginning, and a *ff* (fortissimo) dynamic marking is present later. Fingerings are indicated with circled numbers 1, 2, 3, 4, 0.

II

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and various fingerings and accents.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *legato*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *loco*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *ff*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *pp*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *cresc.*

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *f*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *p*.

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and the instruction *cresc.*

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a melodic line with various fingerings (e.g., 3, 4, 1, 2, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 3, 4, 2) and a dynamic marking of *f*.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 4, 5, 7, 2, 2, 3, 0, 1, 1-1, 2, 2, 2, 2, 4, 2, 4, 1) and a dynamic marking of *p*.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 7, 0, 1, 1, 1, 2, 7, 1, 1, 2, 7, 7, 7, 7) and a dynamic marking of *mf*.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 7, 3, 4, 1, 7, 7, 7, 7) and a dynamic marking of *mf*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 2, 4, 1, 3, 4, 2, 7, 7, 7, 7) and a dynamic marking of *mf*.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 1, 3, 0, 4, 7, 0, 7, 3, 1, 1, 0, 1, 3, 4) and a dynamic marking of *p*.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 3, 1, 0, 1, 2, 4, 4, 1, 0, 2, 4, 1, 0, 2, 1, 1, 4) and a dynamic marking of *mf*.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 4, 0, 7, 7, 7, 7) and a dynamic marking of *cresc.*

Musical staff 9: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 2, 4, 5, 2, 1, 2, 4, 1, 1, 2) and a dynamic marking of *ff*.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains a melodic line with fingerings (e.g., 4, 1, 1, 2, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2) and a dynamic marking of *ff*.

For Carlos Barbosa-Lima

SONATA

for guitar

Fingered by Carlos Barbosa-Lima

ALBERTO GINASTERA
Op. 47

I. Esordio

Solenne ♩ = 46

arpeggiato lento

Poco più mosso ♩ = 76

tastiera

p dolce

verso il ponticello

cresc. *f*

Tempo I ♩ = 46

ponticello *incalzando* *naturale*

ff *p* *sim.* *mf vibrato*

mf vibrato *p* *sim.*

Tempo II ♩ = 76

tastiera

mf *f* *mf dim.* *p* *mf* *p*

naturale cedendo allarg. sul pont. verso nat.

mp *mf* *p* *p dim.*

molto Lento ♩ = 50

naturale

p distinto *pp*

II. Scherzo

Fantastico. Il più presto possibile, almeno $\text{♩} = 144$ The ternary rhythmic pulse must be maintained throughout. Interpretation of dynamics must allow for a maximum degree of contrast.

naturale al ponticello verso

naturale alla tastiera verso

i m i m i m

naturale
C2 C8

* at the head upon
the six strings

dim.

p cresc.

* Immediately after playing the E in the preceding measure, the right hand must leap quickly to the head in order to play the rhythm strictly in tempo. The left hand remains in ninth position, fingers lifted from the strings. After playing the four strokes at the head, the right hand leaps quickly back to its normal position in order to play the scale that follows in tempo.

tastiera

0 1
p f p dim.
1 2 3 4

1 2 3

1 damp (4) arpegg. sim. sim. sim. p 2 gliss. p 4 p 1 i 2 4 m i 3 cresc.

p 2 p 1 gliss. 3 4 naturale ff ff f dim.

0 1 3 2 1 0 3 1 4 1 2 p. m i p m i 4 0 3 4 2 1 0 1 2

m i m i m i 8va tremolo etouffé gliss. naturale p i m a m pp mp pp cresc.

p i m i m i p m p i m a m ponteccello i a m ff pmf sempre legato sino al segno

molto al naturale p i m f

The right hand thumb continuously plays *arpeggiando*, fast and soft, from the sixth string to the fourth and vice versa, while left hand moves *glissando* and in tempo towards the first position with second, third and fourth fingers.

i p m i m p m i m p m i m p i m p i
 1 3 0 1 0 3 0 1 4 2

m p i m p i
 4 1 0 3 1 4 1 2 4 3 1 2

cresc. *finire legato* *ff cresc.*

a $\phi 10$
 4 2 1 4 1 4 1 4 1 4

C3
 p·p *m i m a*
 1 2 3

gliss.

ponticello *simile* 6 sec. *naturale* *pizz.* *3* *pizz.* *lunga pizz.*

*** *pizz.* = *pizzicato* (the usual interpretation) *al ponticello* on the first, second and third strings near the soundhole.

naturale

2 4 0 0 2 3 2 3 1 0 4 1 2 0 1 2 4 3 0 3

④ ③ ②

pp *mf*

tastiera

③ ④

p

4 ⑤ *p*
3 ⑥

cresc.

1 ① 2 ②

2 ④ 2 4
3 ⑤

naturale

4 2 1 0 0 3 2 1 3

③ ④ ⑤ ②

sff *p*

③ ④

4 1 0 0 1 3 ④ 8 ③ ④ ③ ⑤ ②

f *mf* *ff*

$\frac{1}{4}$ tono

sff

ponticello

f *mf*

pizz.

naturale

1 2 0

⑤

p

C1

pia i m i m

2 1 3 2 4 3 0 ④ 1 2 4 0 2 0 0 ④

② ③ *sim.* *f* ③ ②

P p i p i

1 3 2 1 4 0

⑤

pp

m i m i m i m a m i p p i

3 4 2 1 0 2 1 0 2 3 0 0 3 4 4 4 4 4

⑤ ② ① ② ③ ①

mf

C6

5:3 8va

④ ⑤ *quasi pont.* ② ③ ④ *sim.* *sim.* *sim.* *sim.*

⑥ *arpegg.*

naturale

C8 ③ ④ 2 0

C9 ③ ④ 2 0

p ④ 3 *damps* ⑤ ⑥

① quasi pont. ② arpegg. ③ sim. ④ sim. ⑤ naturale

p 4 damps ④ ⑤ 3 damps ⑤ ⑥ 3 damps ⑥

p gliss. ② *i-p* ⑤ *i-p* ① *i-p* ① ② *p* ③ *i-p* ① ② *mp* *p*

senza tempo
tastiera, come liuto **

pp lontano

ponticello

p *i* *m* *a* *m* *i* *p* *m* *a* *m* *p* *i* *p*

tastiera, come liuto

a tempo
naturale

f *p* *f* dim. . . .

p *i* *m* ④ ③

***at the head

senza tempo
ponticello

pp lontano

harm. 4

a tempo

fff subito

pizz. ribattente 4 2 4 2 1

pulsando pizz. *mp* *pp*

* lasciar vibrare until the sound's extinction.
 ** Sixtus Beckmesser is coming!

III. Canto

Rapsodico ♩ = 54 ca.

naturale
C1
m i m i p p i m

mf

2-3 *tr*

mf liberamente

P

ponticello
tr

1-2 *tr*

p

cresc.

f

f

cresc.

C7

m i m i p p i m

12:8

f

cresc.

22:16

gliss.

ff

p

veemente

14:8

C3

p

mf

cresc.

p i m a C7

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 4 4 4 4 2 0 0

⑤ 19:16 1 3 4 3 2 1 0 0

cresc. ancora *f* *ff*

tastiera verso ponticello verso tastiera

2 3 1 b 4 molte volte

① *pp* *f*

tastiera ponticello verso

nat. gliss. vibr. ③ *p i m* molte volte

1 2 3 4

sf *mp sensuale* *dim.* *perd.*

Più lento e poetico ♩ = 50

rall. - - - naturale

tastiera

② 4 2 3 2 1 4 3 1 0 4 0

p dolce *mp contemplativo*

marcato il canto

4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 0 3 0 1 0 4 3

p dolcissimo *cresc. poco a poco*

a tempo II ♩ = 50

0 1 3 4 3 2 1 4 0 4 0 2 1 4 0 1 4 0 4

② *mf*

barm. nat.

10 *poco rall.* *poco accel.* **Tempo rubato**

p *sf* *mf* *ff* *ardoroso*

rall. **a tempo II** *accel.* *cresc.*

dim. *p* *pp* *cresc.*

accel. molto **Tempo I** *cresc. molto* *tr* *ponticello* *naturale* *m i a m i*

cresc. molto *ff* *mf* *f*

p *a* *m i* *p p p i m* *tr* *mf vibrato*

ff *mf vibrato*

rall. **Ancora più lento** $\text{♩} = 46$ *rall. - - - - - molto - - - - -* *quasi*

p dolce *attacca*

IV. Finale

Presto e fogo $\text{♩} = 160$ ($\text{♩} = 320$), sempre $\text{♩} = \text{♩}$

* rasgueado

The musical score consists of five systems of music, each featuring a treble clef staff with a 7/8 time signature. The music is characterized by a complex, rhythmic pattern of rasgueado (brushing) and tumbora (percussive chords). The dynamics range from *pp* to *fff*, with a *cresc.* (crescendo) marking in each system. The score includes various musical notations such as *rasgueado*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *fff*. It also features time signature changes (e.g., $\phi 1$, $\phi 3$, $\phi 8$, $\phi 10$) and a section labeled "harm. 19" with "tastiera" (keyboard) markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the music concludes with a final chord and a *fff* dynamic marking.

* The combination of "rasgueado" and "tumbora" is a percussive effect which marks the rhythms at the off beat. The "rasgueado" is achieved by a fast, energetic brushing by the fingers of the right hand. The "tumbora" chords are played by the right hand's clenched fist which hits the strings over the soundhole dryly with the last phalanx of all fingers in order to subdue all vibration. At *fortissimo* the strokes must be sufficiently energetic to cause the strings to rebound against the fingerboard. This effect of Argentinian popular style playing is essential to the fulfillment of the composer's intentions.

naturale

②



③ sempre ff sino al fine, allegramente

④

⑤



rasgueado



rasgueado

C5

C6

C7

naturale

♩6



rasgueado

♩6

♩6

♩6

♩2

C2

C3

C1



naturale $\phi 6$

rasgueado naturale

p [*impetuoso*] [*sim.*]

$\phi 4$ $\phi 4$

m. s. *fff*

rasgueado C4 naturale

fff ①

naturale m. s. rasgueado in ponticello

fff T T T T T T

naturale C2 C5

ampio, sonoro

rasgueado C3

• With the left hand, beat on the lower rim near the fingerboard.

naturale
pizz.
feroce
rasgueado
C7
rasgueado
naturale
C6
C6
C6
C6
C8
C8
C8
C8
C6
rasgueado
rasgueado
harm. 19
naturale
molto sforzattissimo
sempre tutta forza
frenetico

The musical score consists of seven staves of music. The first three staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *p*. The fourth staff includes a *rasgueado* section with a dotted line above it, followed by a section marked *molto accentuato, delirante* with 'TS' symbols below the notes. The fifth staff is entirely marked *rasgueado*. The sixth staff begins with *rasgueado*, transitions to *naturale*, and ends with *rasgueado*. The seventh staff starts with *rasgueado*, includes a *ppp* marking, a circled '6' above a note, and a *sforzissimo* marking, and concludes with a *damp!* instruction and a *secco* marking with a 'T' symbol below the final note.

* ↑ A non-arpeggiated chord played strongly and percussively by the thumb.
p