

LA MÚSICA PARA GUITARRA DE COMPOSITORES MEXICANOS

RESULTADOS DEL PROYECTO: RESCATE, CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS
PARA GUITARRA DE COMPOSITORES MEXICANOS

Raúl Cortés Cervantes
Mauricio Hernández Monterrubio

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
Instituto de Artes

LA MÚSICA PARA GUITARRA DE COMPOSITORES MEXICANOS

RESULTADOS DEL PROYECTO: RESCATE, CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE OBRAS
PARA GUITARRA DE COMPOSITORES MEXICANOS

Raúl Cortés Cervantes
Mauricio Hernández Monterrubio

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

Humberto Veras Godoy
Rector
Gerardo Sosa Castelán
Secretario General
Margarita Irene Calleja Quevedo
Coordinadora de la División de Extensión
Juan Randell Badillo
Director del Instituto de Artes
Alexandro Vizuet Ballesteros
Director de Ediciones y Publicaciones
Yolotl Reyes Moreno
Jefa del Área Académica de Música

Coordinador de la serie:
Raúl Cortés Cervantes

Revisión:
Alejandro Moreno Ramos

Diseño de portada:
Violeta Vite Álvarez

D. R. © 2010 Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo
Abasolo 600 Col. Centro. Pachuca, Hidalgo.

1ª edición 2010

ISBN 978-607-482-139-0

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin el previo consentimiento por escrito del Autor.

PRESENTACIÓN

El proyecto *Rescate, creación y difusión de obras para guitarra de compositores mexicanos* a cargo del Dr. Raúl Cortés Cervantes y del Mtro. Mauricio Hernández Monterrubio, académicos del Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (UAEH) se desarrolló entre los años de 2005 al 2008 gracias al apoyo del PROMEP.

Este proyecto surgió como respuesta a la necesidad de dar a conocer obras representativas de la composición guitarrística nacional durante el siglo xx. La música mexicana de concierto aún no he tenido el reconocimiento que se merece. La gran mayoría de los músicos mexicanos prefieren tocar obras de compositores europeos porque piensan que son de mayor calidad, aunque no es esto cierto en todos los casos.

La guitarra mexicana tiene pocos años de reconocimiento internacional en el ámbito de la música clásica. Es por ello que los estudios sobre el tema son muy contados, además de que la difusión que se le ha dado a la música para guitarra de compositores mexicanos es escasa. Hay grandes compositores de los cuales se pueden rescatar importantes obras del repertorio que deberían estar en la lista de las composiciones más tocadas.

La realización de este proyecto contribuyó a divulgar la música mexicana por medio de dos giras de conciertos con un total de 27 presentaciones a lo largo del país. En ellas participaron 4 jóvenes guitarristas mexicanos, todos ellos hoy titulados de la Licenciatura en Música de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: Enrique Alberto Lobera Jiménez, Sinhue Obedt Herrera Cruz, Miguel Ángel Hernández Larios y Carlos Edwin Jiménez Hernández, quién fue becario del proyecto y colaborador en los artículos: *Breve análisis de la composición para guitarra en el México moderno* y *Análisis de la Sonata No. 1 "Las campanas" de Ernesto García de León*. También se contó con la participación especial en las giras de los maestros José Luis Martínez Gómez, catedrático de la UAEH y de Martín Candelaria González catedrático de la Escuela de Artes de Pachuca y director del Festival Internacional de Guitarra Ramón Noble.

Como parte del proyecto también se contó con la participación de importantes guitarristas mexicanos como Enrique Velasco del Valle, Ernesto Hernández Lunagómez, Orvil Paz, Enrique Salmerón, Julio César Jiménez Moreno, además del compositor y guitarrista Ernesto García de León, quienes impartieron conferencias, ofrecieron conciertos y clases magistrales a los alumnos de la Licenciatura en Música de la UAEH.

Finalmente, los productos académicos que surgieron como resultado del proyecto se encuentran aquí reunidos y son nuestra modesta aportación al vasto campo de la música guitarrística mexicana.

BREVE ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN PARA GUITARRA EN EL MÉXICO MODERNO

La tradición de la guitarra en México se remonta a los días de la conquista española. Los primeros instrumentos fueron traídos al Nuevo Mundo por los conquistadores y en poco tiempo los naturales aprendieron a ejecutarlos y fabricarlos (Stevenson, 1984).

Las partituras más antiguas para instrumentos de cuerda punteada que se han localizado se remontan hacia mediados del siglo XVII con el “*Método de Cítara*” recopilado por Sebastián Aguirre en Puebla (Stevenson, 1984). Otra fuente importante de mencionar es el llamado *Códice Saldivar No. 4*, hallado en la década de 1940 por el musicólogo Gabriel Saldivar, que es un importante códice atribuido al guitarrista español Santiago de Murcia (1685 -1732), quien vivió sus últimos años en México. En éste se encuentran algunas partituras para guitarra barroca (guitarra de cinco órdenes de cuerdas dobles) que son piezas de corte popular como marizápalos, jácaras, canarios, marionas, y minuets entre otras. Hacia 1776 encontramos el tratado “*Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo*” de Juan Antonio Vargas y Guzmán (Vargas, 1776). Todo parece indicar que este tratado fue preparado para su edición en la ciudad de Veracruz pero tal empresa no se llevo a cabo. Localizado en el Archivo General de la Nación es un libro que nos puede dar una idea de lo que era la guitarra del siglo XVIII. Este ejemplar didáctico y de música contiene un total de 13 Sonatas para guitarra de siete cuerdas.

Otras fuentes de las cuales se tienen noticias son la *Sonata para violín y guitarra* y la *Sonata Concertante para violín y guitarra* de José Manuel Aldana (1758-1810) compositor muerto pocos meses antes del inicio de la Guerra de Independencia y que nos hace pensar que la guitarra, o gozaba de una buena aceptación, o era un instrumento que pretendía alcances más elevados dentro de la música del México dieciochesco. Desgraciadamente estas sonatas no han llegado completas hasta nuestros días, faltando la parte de guitarra lo que nos imposibilita conocer el nivel de escritura y ejecución del instrumento. Lo que nos ayuda a saber que esta obra fue escrita originalmente para guitarra es la parte existente de violín en donde se indica la dotación instrumental de la misma. Ambas fueron reconstruidas por el maestro Mauricio Hernández Monterrubio dentro de su trabajo de tesis de Maestría (Hernández, 2003).

Del siglo XIX se pueden mencionar algunos nombres de compositores mexicanos como J. Pérez de León, J. Marzán, J. M. Bustamante, Manuel Y. Ferrer, S. Contla, Y. Ocadiz, O. Valle y Carlos Flores, entre otros, quienes se encargaron de ampliar el repertorio para la guitarra escribiendo arreglos o composiciones originales al estilo romántico, esto es Mazurcas, Valses, Polcas, Contradanzas, Habaneras, etc. Desgraciadamente la música mexicana para guitarra del siglo XIX es poco conocida a pesar de que algunas obras han sido editadas. Esto se debe a que la mayoría de los guitarristas prefiere tocar el repertorio que se encuentra en boga actualmente.

La guitarra desde sus orígenes ha sido considerada un instrumento de acompañamiento y no un instrumento solista. Aunque esta idea sigue siendo muy arraigada, la guitarra ha dado un giro importante en el campo de la música de concierto, gracias a la difusión de notables guitarristas de la talla de Andrés Segovia, Narciso Yepes, Regino Sáinz de la Maza, Alirio Díaz, Manuel López Ramos, Antonio Jiménez Majón y Agustín Barrios Mangoré.¹

La música que Manuel M. Ponce (1886-1948) escribió para guitarra a principios del siglo XX es el punto de partida para abordar el repertorio guitarrístico formal producido en nuestro país. No obstante, es importante mencionar que Ponce no fue el primer compositor para guitarra que hubo en México, ya que como se puede ver la guitarra tuvo cierto auge en el siglo XIX. Sin embargo, Ponce fue el primero en llegar a la cúspide compositiva del instrumento. Ponce fue el iniciador del movimiento nacionalista mexicano a principios del siglo XX, no por haber precedido a otros

compositores en la búsqueda de lo nacional en la música, sino porque esta búsqueda la realizó de manera sistemática, persistente y con una elaboración musical que supera a sus antecesores. La producción guitarrística de Ponce se remonta a 1923 con la composición de una pequeña pieza titulada *De México, página para Andrés Segovia* y que luego se convertiría en el tercer movimiento de su *Sonata Mexicana* escrita para el célebre guitarrista quien realizaba su primera gira en nuestro país. Segovia se convirtió en el principal promotor de la obra guitarrística de Ponce alrededor del mundo y en muchas ocasiones aportó sugerencias a la escritura que debía de usarse para la guitarra, cabe aclarar que el instrumento que Ponce dominaba era el piano, no la guitarra.² La facilidad que el maestro tenía para componer imitando las técnicas de periodos históricos del pasado le permitió escribir piezas para guitarra en diferentes estilos (sugeridos por Andrés Segovia) como las *Suites en La y Re menor* (1931), en el estilo barroco, la *Sonata Clásica* (1928), la *Sonata Romántica* (1928). Otras obras no menos importantes son: *Sonata Mexicana* (1923), *Sonata para clavecín y guitarra* (1926), *Tema Variado y Final* (1926), *Sonata III* (1927), *Diferencias sobre las Folias de España y Fuga* (1929), *Sonata de Paganini* (1930), *Sonatina Meridional* (1932), *Concierto del Sur* (1941) y su última obra *Variaciones sobre un tema de Cabezón* (1948).

Después de Ponce varios compositores se dedicaron a escribir obras para guitarra. Si bien no todos fueron guitarristas, algunas de sus obras fueron dedicadas a este instrumento. Entre estos se encuentran: Julián Carrillo (1875-1965), Carlos Chávez (1899- 1978), Eduardo Hernández Moncada (1899-1995), Rodolfo Halffter (1900-1987), Luis Sandi (1905-1996), Simón Tapia Colman (1906-1993), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982), Roberto Téllez Oropeza (1909-2001), Armando Lavalle (1918-1984), Ramón Noble (1920-1999), Manuel Enriquez (1926-1994), Raúl Ladrón de Guevara (1934-2006), Jesús Villaseñor (1936-), Mario Lavista (1943-), Arturo Márquez (1950-), Eduardo Angulo (1954-), Jorge Ritter (1957-) y Herbert Vázquez (1963-).

Otro grupo de compositores, a diferencia de los anteriores, se destacaron además como intérpretes del instrumento. Entre ellos se pueden mencionar: Rafael Adame (1907-1963), Jesús Silva (1914-1963), Guillermo Flores Méndez (1920-), Juan Helguera (1932-), Miguel Alcázar (1942-), Julio César Oliva (1947-), Gerardo Tamez (1948-) y Ernesto García de León (1952-).

Rafael Adame, compositor de origen jalisciense, se destaca por haber escrito el primer concierto del siglo XX. Se trata de su *Concierto para guitarra de 7 cuerdas*,³ obra que completó en 1930, (antecediendo a dos de los más importantes conciertos escritos para guitarra: el *Concierto en Re Mayor* del italiano Mario Castelnuovo-Tedesco y el *Concierto de Aranjuez* del español Joaquín Rodrigo). Desgraciadamente al igual que la gran mayoría de los conciertos escritos para el instrumento por compositores mexicanos, no se programa en las temporadas de las Orquestas Sinfónicas del país debido a que no hay guitarristas que se interesen por difundirlos y a que los directores de orquesta prefieren incluir en sus programas obras bien conocidas por el público que garanticen su asistencia. La obra de Adame incluye la composición de piezas siguiendo la teoría del Sonido 13 que fue propuesta por Julián Carrillo.⁴ Cabe mencionar que Julián Carrillo también escribió piezas para guitarra basadas en este lenguaje experimental más que a una propuesta interpretativa del instrumento. La necesidad de contar con un instrumento diferente ha llevado a estas partituras al olvido ya que no hay lauderos que se dediquen a construir instrumentos adecuados para producir microtonos y muy pocos intérpretes que quieran trabajar en dicha propuesta musical.

² Cabe mencionar que musicológicamente no estamos de acuerdo con los cambios propuestos por Segovia al maestro Ponce ya que las obras terminaron siendo (en algunas ocasiones) muy diferentes a como las había pensado el compositor. Si bien es cierto, la mayoría de los guitarristas ocupan las versiones publicadas por Segovia ya que son las que se encuentran fácilmente en el mercado.

³ La guitarra de 7 cuerdas sólo se tocaba en México por eso era conocida como séptima mexicana.

⁴ Esta teoría se basa en la división de los semitonos en partes más pequeñas que pueden llegar hasta los dieciseisavos de tono.

¹ Estos dos compositores visitaron México en 1895 y 1934 respectivamente según lo consigna Juan Hegera en “La Guitarra en México” Ed. La Torre de Lulio, México 1996.

Dentro del movimiento musical encabezado por Carlos Chávez, la guitarra estuvo casi olvidada. Se pueden contar las *Tres Piezas* que Chávez escribió a petición de Segovia hacia 1923 (mismo año en el que Ponce escribió la *Sonata Mexicana* para el guitarrista). Las obras están escritas utilizando escalas pentatónicas y ritmos indigenistas. Estas piezas no fueron del agrado del guitarrista por su lenguaje, por lo que el compositor abandonó la idea de continuar con el trabajo. Hacia 1945 el guitarrista Jesús Silva motivó a Chávez a terminar la composición de las piezas. En 1974 escribió una pequeña pieza titulada *Hoja de álbum*, siendo estas sus únicas composiciones para el instrumento.

Otro de los miembros importantes del movimiento nacionalista fue Blas Galindo quien compuso un *Concierto para guitarra eléctrica y orquesta*. Esta obra es opacada por las obras orquestales que han dado fama al compositor por lo que no se programa en las salas de concierto.

Armando Lavalle tiene una colección importante de obras para guitarra sola y ensamble de guitarras. La música de Lavalle escrita dentro de un carácter netamente popular posee una fineza tanto armónica como rítmica. Habaneras, danzones y sonos son los estilos más recurrentes en la obra del compositor. Desgraciadamente pocas obras han sido editadas y a nivel nacional su música es poco difundida. Se sabe de la existencia de su *Concierto No.1 para guitarra española y orquesta* compuesto en 1987, estrenado por Miguel Alcázar y tocado en Estados Unidos por Alfonso Moreno. En el estado de Veracruz su obra tiene mayor difusión ya que se puede tener acceso a los manuscritos del compositor.

Ramón Noble, compositor pachuqueño, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música teniendo entre sus maestros a Blas Galindo, Luis Herrera de la Fuente y Romano Picutti. Su carrera se destaca principalmente en el ámbito coral y organístico donde su producción es bien conocida e interpretada con frecuencia. Lamentablemente, su importante aporte a la guitarra pasa casi desapercibido. Sin que él se hubiese dedicado por completo a la interpretación guitarrística, escribió una cantidad considerable de obras originales, transcripciones y arreglos, así como también dos conciertos para guitarra y orquesta de cámara.

Guillermo Flores Méndez, originario de Zacatlán Puebla, es considerado el decano de los guitarristas mexicanos. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música bajo la tutela del guitarrista Francisco Salinas. Tomó clases de composición con Juan León Mariscal y fue discípulo de Manuel M. Ponce en las clases de análisis y pedagogía musical.

En 1951 fue nombrado profesor de guitarra en el Conservatorio y en las Escuelas de Iniciación Artística No. 1 y 2. Más adelante, en 1959, fue catedrático de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México y entre 1955 y 1980 también impartió clases en la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes teniendo como alumnos destacados a Gerardo Tamez, Gonzalo Salazar, Antonio López, Juan José Escorza y Antonio Corona. En la década de 1960 unió fuerzas con Manuel López Ramos y abrieron el Estudio de Arte Guitarrístico, lo que ayudó a establecer a la que hoy se puede denominar escuela guitarrística mexicana.⁵ La música de Flores Méndez se caracteriza por el empleo de las formas clásicas de pequeño formato y la utilización de una armonía contemporánea. Una gran parte de su producción guitarrística ha sido publicada por la Liga de Compositores de Música de Concierto de México.

Juan Helguera nació en Mérida, Yucatán. Estudió con los maestros Víctor Madera, Juárez García, José María Mendoza, Adelina González, Leonel Canto y José F. Vázquez. Su música ha sido interpretada por prestigiosos guitarristas mexicanos como Juan Carlos Laguna, Gerardo Arriaga y Gerardo Acuña en España, Francia, Italia, Suiza, Yugoslavia, Rusia, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Martinica, Guatemala, Honduras, Costa Rica, Uruguay y Chile. Helguera también se ha destacado como un fuerte impulsor de la música para guitarra en nuestro país al desempeñarse como productor del programa de radio "La Guitarra en el Mundo" para Radio UNAM desde 1971. Ha publicado los libros: *La Guitarra en México* (1996) y *Conversaciones con Guitarristas* (2001).

⁵ Entre los alumnos destacados del Estudio de Arte Guitarrístico se encuentran Alfonso Moreno, Enrique Velasco, Rafael Jiménez, Alfredo Sánchez, Enrique Salmerón, Mario Beltrán del Río, Roberto Limón, Laura Pavón, Manuel Rubio, entre otros.

El panorama guitarrístico nacional actualmente se ve perdido por el trabajo de tres compositores que, no obstante pertenecen a la misma generación, sus lenguajes compositivos son bastante diferentes y personales. Estos son Julio César Oliva, Gerardo Tamez y Ernesto García de León.

Oliva nació en la Ciudad de México y realizó estudios de guitarra en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional de Música. El acercamiento que Oliva tuvo a la composición, a diferencia de otros colegas suyos, fue de manera autodidacta. Su lenguaje musical está basado en la fusión de los estilos romántico e impresionista así como la inclusión de elementos tomados de la música comercial, del blues y del jazz, lo que permite que sus obras sean fácilmente asimiladas por el público. Buena parte de sus composiciones están sustentadas en obras literarias y pictóricas. Su catálogo sobrepasa un centenar de obras que van desde piezas compuestas para guitarra sola, dúos, tercetos, cuartetos, sextetos y octetos, así como también tres conciertos para guitarra. Con frecuencia, y a petición de los intérpretes, Oliva realiza varias versiones de una misma obra cambiando el número de guitarras que intervienen en ella. Algunas composiciones de Oliva han sido publicadas por prestigiosas editoriales como: Guitar Internacional, Gendai Guitar, Sounboard, Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikarf, Musical Iberoamericana y GPS Publications. La discografía de la música de Oliva incluye entre otros los títulos: *Guitarra mexicana*, *La guitarra en el mundo*, *Terceto de guitarras de la Ciudad de México*, *La guitarra de cristal y Plenilunio*, además de que varios ensambles de guitarras han grabado sus obras como el Cuarteto Manuel M. Ponce, el Ensamble de Guitarras Hexafonía, el Cuarteto de Guitarras de la Universidad de Nuevo León, etc.

Gerardo Tamez, fundador del grupo Los Folkloristas y del Terceto de Guitarras de la ciudad de México, nació en la ciudad de Chicago, Illinois. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Nacional de Música, en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales Tlaminime y en el Instituto de Artes de California. Tamez ha sido concertista en Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia. Se ha desempeñado como docente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlaminime y en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo. La música de Tamez se ve grandemente influenciada por elementos característicos de la música folklórica latinoamericana que aparecen en la mayoría de sus obras. Su estilo se ve también influenciado por la música de Heitor Villalobos (1887-1959) y de Leo Brouwer (1939) en cuanto al empleo técnicas de ejecución similares y armonía cuartal.

Ernesto García de León nació en Jáltipan, Veracruz. Realizó estudios de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y aprobó con el grado de Distinción los exámenes finales de la Royal School of Music de Londres, Inglaterra. Su catálogo de composiciones dio inicio en la década de 1970 y la aceptación que su música ha encontrado entre la comunidad guitarrística se ve reflejada por el hecho de que varias obras le han sido interpretadas y grabadas por importantes ejecutantes como Azako Araf, Marco Antonio Anguiano, Juan Carlos Laguna, Antonio López, Michael Lorimer, William Kanengiser, Jaime Márquez, Víctor Pellegrini, Carlo Pezzimenti, Alfredo Rovelo, Gonzalo Salazar y Juan Trigos. Además parte de su obra ha sido publicada en Nueva York por Mel Bay Publications Inc., dentro de las ediciones Michael Lorimer. Como intérprete ha participado en diversos festivales de Alemania, Italia, España, México, Estados Unidos y Cuba. Desde 1999 se unió al también guitarrista Fernando Mariña para formar el dúo García de León – Mariña cuyo repertorio abarca las obras del compositor e incursiona en el ámbito de la experimentación y la improvisación. Además de compositor e intérprete, García de León se ha destacado como musicólogo participando como jurado en el premio de Musicología Casa de las Américas en la Habana, Cuba. En otra faceta de su carrera García de León ha sido catedrático de la Escuela Nacional de Música, la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Conservatorio de Música del Estado de México. La música folklórica veracruzana es la cuna de García de León y ésta se encuentra siempre presente en todas sus obras. Para el compositor esta influencia viene del son jarocho, la rumba, el danzón y otras formas musicales propias de la región caribeña que se incorporaron a la cultura veracruzana.

Dentro de la nueva generación de compositores mexicanos que se han abocado a la tarea de escribir música para la guitarra figuran los nombres de: Alberto Navarrete, Ernesto Hernández Lunagómez, Cutberto Córdoba, Saúl Isaf Hernández, Orvil Paz, Leopoldo Monzón entre otros. Su trabajo empieza a ser conocido y difundido en las salas de concierto ya que ellos mismos se encargan de programar sus composiciones como parte de sus recitales. Sin embargo todavía no se

alcanza un mayor nivel de difusión puesto que las obras aún no están editadas comercialmente y la única forma de tener acceso a ellas es directamente a través del compositor.

Conclusiones.

La guitarra en México tuvo su auge principalmente durante el siglo XX cuando compositores como Manuel M. Ponce se atrevieron a incursionar en un instrumento prácticamente desconocido para el ámbito de la música de concierto. Afortunadamente hoy en día los compositores han llegado a formar un importante repertorio que ahora se empieza a ejecutar en las principales salas de concierto tanto en nuestro país como en el extranjero. Es cierto que aún falta mucho por descubrir y por difundir, pero poco a poco los guitarristas mexicanos se interesan por interpretar este repertorio, además de dar un lugar preponderante a los compositores de nuestro país.

CATÁLOGO DE COMPOSITORES MEXICANOS DEL SIGLO XX CON OBRAS PARA GUITARRA.⁶

ALCÁZAR, MIGUEL (1942)

Guitarra sola:
Pièce oubliée, Doce preludios

ÁLVAREZ, JAVIER (1956)

Guitarra sola:
Polo a cuatro

ÁLVAREZ DEL TORO, FEDERICO (1953)

Dúo guitarra y violín:
Yuriria

ANGULO, EDUARDO (1954)

Guitarra sola:
Sonata para guitarra (1977), *Segunda sonata para guitarra* (1993)
Dúos:
Páginas en bronce (1990) 2 guits., *De aires antiguos* (1993) guit. y mandolina
Quintetos:
Die vögel op.21 (1992) guit. y cuarteto de cuerdas.
Orquesta de cámara:
Suite mexicana op.16 (para orquesta de cuerdas rasgueadas) (1986)
Concierto:
Primer concierto para guitarra y orquesta

ANTÚNEZ, ALFREDO (1957)

Dúo guitarra y flauta:
Nicte-ha (1983)

AREÁN, JUAN CARLOS (1961)

Dúos:

Ecos del cielo y mar (1990) 2 guits.

Tríos:
Música para un tercer otoño (1984) fl. alt. cl. y guit.
Conjuntos instrumentales:
Halloweño (1993) 4 bailarines, fl., guit., y perc.

BACA LOBERA, IGNACIO (1957)

Música electroacústica:
Dúo (Géminis II) (1993) flauta y guitarra amplificada.

CÁRDENAS, GERARDO (1957)

Guitarra sola:
Dos preludios (1. El viejo alquimista; 2. Su nombre es Legión) (1989)
Dúos:
Laureles I, II y III (1988) guitarra y flauta, *Criptogramas* (1989) guitarra y piano

CARRILLO, GERARDO (1954)

Guitarra sola:
Canción y rondó (1979), *Fugado* (1979), *Déjame morir (Sobre un tema de Monteverdi)* (1993)
Dúos:
Dos Bach-eras (1977), *Pregúntale al tapir (Parafraseando un texto de Benito Luis Díaz)* (1982)
Tríos:
Trío (1982) fl, vc y guitarra, *Adiós de papel* (1987) guit, glockenspiel y piano, *Pieza para dos guitarras y violonchelo* (1992)
Quintetos:
Cuarteto con guitarra (1973) 2 violines, viola, chelo y guitarra.
Conjuntos instrumentales:
Sensible (1992) 2 guits, vl, o fl, vc y público. Texto: C. Rogers.

CATAÑO, FERNANDO (1928)

Guitarra sola:
Guitarra (1992), *Cuasi minuetto* (1993), *Estudio* (1994), *Dunas* (1994), *En la casa del Greco* (1994), *Espéra* (1994), *Alondra* (1994), *Playas* (1994), *Plegaria* (1994), *Cumbres* (1994), *Recuerdo* (1994), *Todo se fue* (1994), *Surcos* (1995), *Caminos de agua* (1995), *Estudio No. 2* (1995), *Juegos* (1995)
Orquesta sinfónica y guitarra
Raíces (1995)

CONTRERAS, SALVADOR (1910-1982)

Guitarra sola:
Andante (1956), *Tres movimientos* (1963)

CÓRDOBA, JORGE (1953)

Guitarra sola:
Tres piezas para guitarra (1976), *Cántaros* (1986)
Dúos:
Impulsos III. Dualidad (1992) guits., *Impulsos VII* (1992) fl y guit.
Tríos:
Tema y variaciones para violín, guitarra y contrabajo

CHAIRES, AUSTREBERTO (1956)

Guitarra sola:
Interludio (1979), *Cuatro ideas y un final* (1981), *El cuarto verde* (1987), *Dos contradanzas* (1989)
Dúos:

⁶ Soto Millán, Eduardo. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto del Siglo XX Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996

Dos piezas (1980) guits., *Sonata* (1983) guits.

Orquesta sinfónica y guitarra:

Adagio de concierto (1990), *Concierto para guitarra y orquesta* (1995)

DÁVALOS, GUILLERMO (1953)

Guitarra sola:

Preludio y variaciones (1981), *Estudios breves* (1980)

Dúos:

Sonatina (1978) fl y guit, *Proporciones* (1985) 2 guits

Tríos:

Trío (1990) vl, guit y vc.

Cuartetos:

Miniatura (1989) guits.

Música electroacústica:

A dúo (1980) guitarra y cinta.

DURÁN, JUAN FERNANDO (1961)

Guitarra sola:

Sonata (1992)

Conjuntos instrumentales:

Blanco (1990) fls de pico, guit, vc, y clv

Música electroacústica:

La imagen del silencio V (1987) guitarra amplificada.

ELÍAS, MANUEL DE (1939)

Guitarra sola:

Siete preludios (1955-1995)

Dúos:

Diálogo fantástico para doce cuerdas (1992) guits

ENRIQUEZ, MANUEL (1926-1994)

Guitarra sola:

Tres instantáneas (1988)

Dúos:

Poemario (1983) guits

Orquesta sinfónica y guitarras:

Concierto para dos guitarras y orquesta (1992)

ESPINOSA, LEANDRO (1955)

Guitarra sola:

Miniatura (1989), *Nocturno* (1993)

Dúos:

Nocturno (1990) guits.

Voz y otros instrumentos:

Dos piezas para voz, guitarra y cello (1993)

FLORES MÉNDEZ, GUILLERMO (1920)

Guitarra sola:

Minueto (1943), *Preludios I, 2 y 3* (1944), *Minueto en estilo antiguo* (1947), *Miniatura No.1* (1948), *A modo de coral* (1948), *Nocturno (homenaje a Turina)* (1948), *Allemande* (1950), *Atardecer en el jardín Borja* (1951), *Gavota* (1953), *Variaciones (Homenaje a Manuel M. Ponce)* (1956), *Canción sin palabras* (1968), *Variaciones sobre Román Castillo* (1973), *Vals romántico No.1* (1974), *Vals romántico No.2* (1976), *Imagen evocativa* (1977), *Hoja de álbum No.1* (1977), *Preludio "A"* (1977), *Suite Antares* (1977), *Preludio tierno* (1978), *Cuatro bagatelas* (1978), *Canción de cuna*

(1978), *Evocación (habanera)* (1980), *Obsesión* (1980), *Cuatro miniaturas* (1980), *Homenaje a Castelnuovo Tudesco* (1980), *Acróstico* (1982), *Habanera* (1982), *Preludio y fuga* (1982), *Cuatro estudios breves* (1982), *Soñando en manzanas* (1982), *Tres imágenes introspectivas* (1982), *Dos bosquejos* (1985), *Estudio* (1986), *Homenaje a Candelario Huizar* (1986), *Homenaje a Héctor Villalobos* (1986), *Homenaje a F. Poulenc* (1987), *Vals* (1988), *Vals* (1989), *Cinco apuntes* (1990), *Ma linconia* (1991), *Canción de cuna (a Ilse)* (1991), *Página triste* (1992), *Canción sin palabras* (1992), *Tríptico. Homenaje a Revueltas* (1992), *Pequeño apunte* (1993), *Gotas de cristal* (1993), *Tres preludios de ausencia* (1993), *Amanecer en Taxco* (1993), *Vals Andy* (1993), *Vals Andrea* (1993), *Fisión* (1994), *Amanecer* (1994), *Soliloquio triste* (1994), *Postludio* (1994), *Preludio Andy* (1994), *Anhelo* (1994).

Dúos:

Préambulo (1994), *Capricho* (1995) guit y chelo, *Fantasia "Soñando en manzanas"* (1995) guit. y chelo, *Ydnagui* (1995) guit. y chelo.

Orquesta de cámara y guitarra:

Préambulo y fantasía concertante (1972)

GARCÍA DE LEÓN, ERNESTO (1952)

Guitarra sola:

Pequeña suite (1978), *Balada* (1978), *Variaciones sobre un tema veracruzano y son* (1979), *Cinco bosquejos* (1980), *Estudio* (1980), *Ni lo pienses* (1981), *Fantasia No.1* (1982), *Sonata No.1* (1982), *El viejo* (1983), *Seis invenciones* (1985), *Fantasia No.2* (1986), *Sonata No.2* (1986), *Dos piezas* (1986), *Nocturno* (1987), *Dos piezas* (1987), *Preludio y tocata* (1987), *Preludio* (1988), *Acere No.1* (1988), *Album de pequeñas piezas* (1989), *Sonata No. 3* (1990), *Fantasia No.3* (1991), *Sonata No.4* (1992), *Sonata* (1992), *Veinticuatro preludios* (1992), *Fantasia no. 4* (1992), *Nocturno* (1992), *Veinticuatro preludios* (1993)

Dúos:

Preludio y danza (1978) fl y guit., *Preludio y son No.1* (1980), *Con cantos y flores* (1985) violín y guit., *Preludio y son No.2* (1989), *Preludio y son No.3* (1990), *Suite* (1992), *Distante* (1995) ob y guit., *Mearle (suite No.1)* (1995) fl y guit, *Suite No.2* (1995) fl y guit, *Suite No. 3* (1995) fl y guit.

Tríos:

Suite tropical (1984) guits 6 y 8 cuerdas, *Trío* (1989) fl, viola y guitarra

Orquesta sinfónica y guitarra:

Concierto No.1 (1995)

Música electroacústica:

Marañon (1982) guitarra amplificada y percusiones.

GARCÍA RENART, MARTA (1942)

Guitarra sola:

Cinco escenas (1995)

GÓMEZ PINZÓN, ULISES (1954)

Dúos:

Sonatina para clave y guitarra (1981), *Dos pensamientos en una idea* (1981) clave y guitarra

Tríos:

Resonancia (1983) guitarra, chelo y piano.

GONZÁLEZ CHRISTEN, FRANCISCO (1952)

Guitarra sola:

Sonata No.1 (1976), *Sonata No.2* (1979), *Suite* (1982), *Cinco miniaturas* (1982), *Coplas por la vida de mi padre* (1982), *Nocturno* (1982), *Sonata No. 3* (1983), *Sonata No.4* (1984), *Variaciones sobre un tema de Purcell* (1990)

Quintetos:

Quinteto para guitarra flauta, oboe, violín y chelo (1976), *Variaciones sobre un tema de Schubert* (1995) guits.

GURAIEB, ROSA (1931)

Guitarra sola:
Impresiones (1984)

GUTIÉRREZ HERAS, JOAQUÍN (1927)

Dúos:
Nictálope (1990) 2 *guits.*

HALFFTER, RODOLFO (1900-1987)

Guitarra sola:
Giga, op.3 (1928), *Sonata en re* (1928)

HELGUERA, JUAN (1932)

Guitarra sola:
Doce estudios, Un retrato, De serenata, Sóngoro cosongo, Poema, Canción de la tarde, Conticinio, De poetas, Círculos, Homenaje a Silvestre revueltas, Homenaje a Satie, Mangoreana, Dos cantos a Villa-Lobos, Impresiones, Callejones de Taxco, Experiencias, El principito.

JIMÉNEZ, ARTURO (1959)

Guitarra sola:
Primera fantasía (1979), *Segunda fantasía* (1979), *Tercera fantasía* (1980), *Siete miniaturas* (1981) *Cuarta fantasía* (1986), *Cuatro textos* (1992)

LADRÓN DE GUEVARA, RAÚL (1935)

Guitarra sola:
Preludio, minueto y final (1974), *Dos estudios* (1983)
Cuartetos:
Suite a cuatro (1979)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto para guitarra y orquesta (1975), *Concierto para guitarra y orquesta* (1985)

LARA, ANA (1959)

Dúos:
O mar, marée, bateaux (1992)

LAVALLE, ARMANDO (1924-1994)

Guitarra sola:
Dos piezas para guitarra (1982), *Dos piezas para guitarra* (1983)
Dúos:
Suite para dos guitarras (1983), *Segunda suite para dos guitarras* (1984)
Tríos:
Tres danzas jalapeñas de salón (1985), *Tres danzas populares de América Latina* (1985)
Cuartetos:
Primera suite para cuarteto de guitarras (1983), *Segunda suite para cuarteto de guitarras* (1983)
Cantos navideños mexicanos (1983)
Conjuntos instrumentales:
En un lugar de la Mancha (fantasía) (1983) 7 *guits.*
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto no.1 para guitarra española y orquesta (1987)

LAVISTA, MARIO (1943)

Dúos:
Cante (1980)

LUNA, ARMANDO (1964)

Guitarra sola:
Sonata (1994)
Dúos:
Cinco masks (1994) *fl y guitarra.*

MACÍAS, GONZALO (1958)

Guitarra sola:
Tres piezas (1988)
Dúos:
Bigrama (1995) *fl y guitarra en cuartos de tono*
Tríos:
2,4 sur 18 (1991)

MARTÍNEZ, RICARDO (1953)

Tríos:
Tliloc (1980)

MEDELES, VÍCTOR MANUEL (1943)

Guitarra sola:
Ensayo (1979)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto para guitarra y orquesta (1996)

NAVARRO, ANTONIO (1958)

Dúos:
Cuatro apuntes (1980)

NOBLE, RAMÓN (1920)

Guitarra sola:
Zapateado mexicano (1954), *Serenata mexicana* (1954), *Preludio Lejanías* (1954), *La alegre solterona* (1958), *Variaciones sobre un tema barroco* (1958), *Movimiento perpetuo* (1958), *Pasacalle* (1958), *Vals mexicano "La veleidosa"* (1959), *Canción de cuna* (1959), *Por bulerías* (1959), *Andante con ánimo* (1959), *Preludio no.1* (1959), *Preludio no.2* (1959), *Tempo di polea* (1960), *Danza mexicana (en armónicos)* (1960), *El trenecito* (1960), *Canción mexicana* (1960), *Estrellita (paráfrasis)* (1960), *Añoranza* (1961), *Preludio español* (1963), *Suite medieval* (1985)
Orquesta de cámara y guitarra:
Fantasia en la (1958), *Concertino mexicano* (1964)

NORIEGA DE LA VEGA, ISAÍAS (1918-1993)

Guitarra sola:
Segunda sonata (1979)

NUÑEZ, FRANCISCO (1945)

Dúos:
Bosquejos (1980), *Ramificaciones* (1991)

OLIVA, JULIO CÉSAR (1947)

Guitarra sola:
Suite Montmartre (homenaje a Toulouse Lautrec) (1976), *Suite Montparnasse (homenaje a Modigliani)* (1976), *Dos estampas españolas (homenaje a Paco de Lucía)* (1977), *Catorce estudios a través de la escala* (1979), *Epitafio a García Lorca (Bodas de sangre)* (1983), *Lauriana (homenaje a Antonio Lauro)* (1983), *Debussyana (homenaje a Debussy)* (1983), *El retrato de Dorian Gray* (1984), *Serenata póstuma (a la memoria de Francisco Tárrega)* (1984), *Abismae aeterno (in me-*

morian Remedios Varo) (1984), *El juego de abalorios* (1985), *Variaciones sobre una canción catalana (El noi de la mare)* (1986), *El hijo del Brahman* (1986), *Kamala* (1987), *Laberintos* (1988), *Blues of light* (1989), *Mantra estelar (homenaje a Ravi Shankar)* (1989), *Suite Montebello* (1991), *Sonata I, transfigurada (in memoriam F. Chopin)* (1992), *Sonata III, de la muerte (in memoriam Ludwig van Beethoven)* (1993), *Romeo y Julieta* (1994), *Sonata IV, enigmática* (1994), *Sonata V, del destino* (1994), *Tres instantes de amor* (1994), *Sonata VI, del amor* (1994), *Variaciones sobre una canción de cuna (Duérmete mi niño)* (1994), *Tres plegarias místicas* (1994), *Cuadros mágicos* (1996), *Recuerdos de infancia* (1996), *Sonatina mágica* (1996), *Pedro Páramo* (1996), *Variaciones sobre "Can't help falling in love"* (1997), *La espera* (1997), *Wednesday* (1997), *En la soledad de la montaña* (1997), *Lagunas de Montebello* (1999), *Añoranza (sobre valsés mexicanos)* (1999), *Canción de cuna* (1999), *Tres momentos de ensenada* (2000), *Sonatango* (2000), *Sonata in blues* (2000), *Sonata in Jazz* (2000), *Tres delirios* (2000), *Tres paráfrasis* (2000), *Tangomanía* (2001), *Veinte estampas de México* (2001), *Flor de Nazuna* (2002), *Santa Prisca* (2002), *Balada* (2002), *Réquiem* (2003), *Rompiendo las viejas ataduras* (2003), *Ensoñación* (2003), *Nostalgias I, II y III* (2004), *Tres paisajes de China* (2004), *Jazzmanía* (2004), *Tres piezas* (2005), *Suite mexicana* (2005), *Luna llena en Yokohama* (2006)

Dúos:

Caballo de Troya (1989), *La pietá* (1989), *Suite Montebello* (1991), *Suite Montebello vers. para violín y guitarra* (1991), *El hechizo de las sirenas* (1994) fl y guitarra, *Tres poemas de amor (Sobre poemas de Amado Nervo y Manuel Acuña)* (1995) soprano y guitarra, *Cascadas de Agua azul* (1996), *Tres ofrendas a Nervo (Sobre poemas de Amado Nervo)* (1997) soprano y guitarra, *Por siempre Sabines (sobre poemas de Jaime Sabines)* (1997) soprano y guitarra, *Tres instantes del mar* (1999) violonchelo y guitarra, *Sonatango* (2000), *Sonata in blues* (2000), *Sonata in Jazz* (2000), *México Mágico* (2001), *Tangomanía* (2001), *Tres ensueños de amor* (2003) flauta y guitarra, *Tu mirada* (2005), *Tres piezas de Jazz* (2005)

Tríos:

La lejanía de los perfumes (sobre melodías mexicanas) (1986), *Siddharta* (1986), *Las enseñanzas de Don Juan* (1987), *Fantasia del eco* (1988), *Swing love* (1988), *Nostalgia del Río de la Plata* (1990), *Suite Montebello* (1991), *Cascadas de Agua azul* (1996), *Pedro Páramo y el Llano en llamas* (1996-1997), *Rumba Esmeralda* (1997), *La media luna* (1997), *Embeleso (Balada – rumba)* (1997), *Lunamar (Salsa – rumba)* (1997), *Sol de verano (Rumba flamenca)* (1998), *Turquesa (Rumba flamenca)* (1998), *Crepúsculo (Rumba flamenca)* (1998), *Grijalva (Bujería)* (1998), *Sonatango* (2000), *Sonata in blues* (2000), *Sonata in jazz* (2000), *Remembranza* (2001), *México mágico* (2001), *Tangomanía* (2001), *Lara, para siempre* (2002), *Flores de ayer* (2002), *Música para amar-te* (2004), *Rocktime* (2005), *Brasileira* (2005), *Añoranza (sobre valsés mexicanos)* (2005), *Mambolera (sobre melodías de mambos)* (2005), *El canto del sur (sobre melodías latinoamericanas)* (2005), *Magic music (sobre melodías norteamericanas)* (2005), *Fiesta en el Papaloapan (sobre melodías de sones jarochos)* (2005), *Capote y muleta* (2005)

Cuartetos:

Suite Montebello (1991), *Suite España nueva* (1997-1999), *Ponciana (homenaje a Manuel M. Ponce)* (1999), *Tangomanía* (2001), *Los cuatro elementos* (2004), *Los reinos sobrenaturales* (2004)

Conjuntos instrumentales:

Raveliana (homenaje a Ravel) (1986) 8 guits., *Necronomicón (in memoriam H.P. Lovecraft)* (1985) 8 guits., *La lejanía de los perfumes (sobre melodías mexicanas)* (1986) 8 guits., *México de mis sueños* (2002) guitarra solista y cuarteto de guitarras, *Concierto del amor* (2003) guitarra solista y cuarteto de guitarras.

ORTEGA CARRILLO, ARMANDO (1936-1973)

Guitarra sola:

Tres estudios (1959)

PEDRAZA, FRANCISCO (1963)

Guitarra sola:

Fantasia (1975), *La jerónima* (1979), *Suite a la antigua* (1979), *Fantasia para guitarra* (1983), *Poema sensual de los placeres voluptuosos* (1984), *Pieza para guitarra* (1988), *Primaveras* (1994).

Dúos:

Amate (1985), *La esmeralda* (1986) fl. y guitarra

Tríos:

Círculos (1983) clarinete y guitarras

RITTER, JORGE (1957)

Guitarra sola:

Tres piezas para guitarra (1982), *Variaciones "Capoeira" para guitarra sola* (1987), *Fantasia para guitarra sola* (1994)

Dúos:

Poemas tabulares (1982), *Tríptico* (1995) fl. y guitarra

Orquesta sinfónica y guitarra:

Concierto No. 1 (1989)

ROBLES GIRÓN, HÉCTOR (1957)

Guitarra sola:

Parajes sonoros (1992), *Traslación* (1993)

RODRÍGUEZ, MARCELA (1951)

Guitarra sola:

Paso del tiempo (1979), *Nocturno* (1988)

Dúos:

Serenata No.1 (1980) fl y guit., *Serenata No.2* (1980) fl y guit., *Divertimento* (1980), *Madrugada* (1985), *Calles que se bifurcan* (1986), *Tarde de circo* (1987), *Amigas de los ojos* (1989)

Orquesta sinfónica y guitarra:

Concierto para guitarra y orquesta (1993)

ROSALES, HUGO (1956)

Guitarra sola:

El diario de una piedra (1974), *Magdalena* (1974), *El último juicio* (1974), *Tres pensamientos sobre una idea* (1975), *Suite barroca* (1980), *Anaid a la paloma* (1980), *Corriente empedrada* (1982), *Sonata rondó (Jimaguas)* (1986)

SANDI, LUIS (1905-1996)

Guitarra sola.

Fátima (suite galante) (1948)

SANTOS, ENRIQUE (1930)

Guitarra sola:

Suite No.1 (1985), *Suite No.2 "Alcazarina"* (1986), *Suite de las pulgas* (1987)

Orquesta de cámara y solista:

Concierto No. 1 para guitarra (1984)

Orquesta sinfónica y solista:

Concierto No.1 para guitarra (1984), *Concierto No. 2 para guitarra* (1987)

STERN, MARIO (1936)

Guitarra sola:

Manola (1983), *Vals* (1983)

Dúos:

Papalotzin (1984)

TAMEZ, GERARDO (1948)

Guitarra sola:

Estudio 1 (1976), *Suite "Aires de son"* (1977), *Atravesado* (1978), *Zapateado* (1978), *Guajira va* (1979), *Suite "Viñetas"* (1984), *Sonata* (1987)

Dúos:
Percuson (1980)
Tríos:
Tierra mestiza (1976), *Percuson* (1980), *De Pascola* (1986)
Cuartetos:
Tierra mestiza (1976)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto San Angel (1982)
TAMEZ, OMAR (1974)
Guitarra sola:
Sueños de papel (1987), *Suite "Moscovita"* (1990)

TAPIA, GLORIA (1927)
Guitarra sola:
Aria de la amistad para guitarra , Dos piezas de concierto (1976)

TAPIA COLMAN, SIMÓN (1906-1993)
Guitarra sola:
Momento andaluz (1945)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Retratos para guitarra y orquesta (1965)

TELLEZ OROPEZA, ROBERTO (1909-2001)
Guitarra sola:
No te olvidaré (1919), *Preludio a un vals* (1991)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto para guitarra (1984)

TOUSSAINT, EUGENIO (1954)
Dúos:
Suite niu yol (1995) guit y fl
Conjuntos instrumentales:
Variaciones encertantes (concertino para violonchelo y guitarra)
Orquesta sinfónica y guitarra:
Concierto para guitarra y orquesta (1994)

TUDÓN, RAÚL (1961)
Guitarra sola:
El canto de los árboles (1993)

UBACH, ALBERTO (1958)
Guitarra sola:
Seis preludios cortos (1981), *Estudio* (1982), *Diferencias sobre la "Sarabande de Poulenc"* (1983), *Sandías (homenaje a Tamayo)* (1985) guit. o arpa, *Tres preludios sencillos* (1989), *Cinco preludios* (1989), *Dos cartas* (1990), *Santoral de preludios. Libro I* (1990), *Tríptico* (1991), *Tres momentos musicales (1, Preámbulo; 2. Sobre el nombre de Jesús Mondragón; 3. Sobre el nombre deAxa)* (1992), *Dos tonadas mexicanas* (1993), *Recordatus* (1995), *Vals del minuto y double* (1996), *Siete meditaciones sobre el amor de Dios* (1996), *Capricho I* (1996), *Postales de Tijuana* (1996)

VÁZQUEZ, LILIA (1955)
Dúos:
Tres piezas para dos guitarras (1990), *Imágenes de antaño* (1995) guitarra y piano

VELÁZQUEZ, LEONARDO (1935)
Guitarra sola:
Imágenes fortuitas (1983)
Dúos:
Evocaciones (1990)

VIDAURRI, CARLOS (1961)
Guitarra sola:
Tres piezas atonales (1984), *Cinco estudios* (1984)
VILLASEÑOR, JESÚS (1936)
Guitarra sola:
Pequeñas aves (Sonata para guitarra) (1987)

ZYMAN, SAMUEL (1956)
Guitarra sola:
Sonata for guitar (1988)
Orquesta de cámara y solista:
Concert for guitar and string orchestra (1990)

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DE LEÓN, Ernesto 2002, *Collected Works, vol. I*, Michael Lorimer (ed.), New York, pp. 28-43.
- HELGUERA, Juan 1996, *La guitarra en México*, La torre de Lulio, México.
- HERNÁNDEZ MONTECUBIO, Mauricio 2003, *José Manuel Aldana: hacia una nueva perspectiva de la música del siglo XVIII*, Tesis de Maestría, Universidad Veracruzana,.
- MIRANDA, Ricardo 1998, *Manuel M. Ponce Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México,.
- ROBLES CAHERO, José Antonio 1998, *Música barroca para guitarrista y jaranero*, Heterofonía, enero-diciembre 1998, no. 118-119, pp. 282-285.
- SOTO MILLÁN, Eduardo 1996. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto del Siglo XX Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México,
- STEVENSON, Robert 1984: "La música en el México de los siglos XVI al XVIII", en *La Música de México parte 2*, Julio Estrada (ed.), UNAM, p. 12.
- VARGAS y GUZMÁN, Juan Antonio 1776, "Explicación para tocar la guitarra de punteado por música o cifra, y reglas útiles para acompañar con ella la parte del bajo", Estudio analítico de Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero.

ANÁLISIS DE LA SONATA NO. 1 “LAS CAMPANAS”

DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN

El compositor

Dentro del repertorio de música mexicana para guitarra que se escribió en la segunda mitad del siglo XX destaca la obra del compositor Ernesto García de León. Nacido en 1952 en Jáltipan, Veracruz, García de León realizó estudios de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM y aprobó con el grado de Distinción los exámenes finales de la Royal School of Music de Londres, Inglaterra. Paralelamente a sus estudios como intérprete, tomó clases de composición con los maestros: Juan Antonio Rosado, María Antonieta Lozano, Leo Brouwer y Joji Yuasa.

Su catálogo de composiciones dio inicio en la década de 1970 y la aceptación que su música ha encontrado entre la comunidad guitarrística se ve reflejada por el hecho de que varias obras le han sido interpretadas por importantes ejecutantes como Michael Lorimer, William Kanengiser, Carlo Pezzimenti, Pedro Haley, Víctor Pellegrini, David Tanenbaum, Marco Antonio Anguiano, Juan Carlos Laguna, Antonio López, Alfredo Rovelo, Azako Arai, Jaime Márquez, Juan Trigos, Gonzalo Salazar, Cuarteto de Guitarras del la Ciudad de México, Lidia Guerberof, Fernando Lipkau, Roberto Medrano, Lidia Tamayo, Águeda González, Fernando Mariña, Ryoanji Duo y Paul Bollenback, entre otros.

Parte de su obra ha sido publicada en seis volúmenes por Mel Bay Publications de Nueva York en una edición de Michael Lorimer.

García de León ha participado como intérprete y compositor en diversos festivales europeos, como en las *Jornadas de la Guitarra* en Berlín Oriental; *Il Resegna di Nuova Musica* en Macerata, Italia; *Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea* en Madrid y *Festival de Música Contemporánea* en Granada, España. En Cuba ha participado dentro del *Tercer Concurso y Festival Internacional de Guitarra de La Habana*. En los Estados Unidos se ha presentado en *The Center for Inter-American Relations*, en New York, *The Ann Arbor Summer Festival*; *The Saint Louis Classical Guitar Society*; *The Raleigh Chamber Music Guild*; *The Marylhurst Summer Guitar Festival*; *The Saint Olaf Artist Series* y *The Tidewater Classic Guitar Society*. En México ha participado en el *Foro Internacional de Música Nueva, Festival “La Guitarra Hoy”*, “*La guitarra en México*” de Radio UNAM, *Primer Encuentro de Guitarra Cubano-Mexicano, Festival Internacional de Guitarra de Taxco* y en las ediciones XV y XVIII del *Festival Internacional Cervantino*.

De 1999 a 2005 formó dúo con el guitarrista mexicano Fernando Mariña interpretando principalmente música de su autoría y abordando la improvisación y la experimentación sonora, en estas fechas se presentaron en diferentes festivales tanto nacionales como internacionales.

Además de compositor e intérprete, García de León se ha destacado como musicólogo. Es fundador junto con otros músicos latinoamericanos del Premio de Musicología Casa de las Américas en la Habana, Cuba.

En otra faceta de su carrera García de León ha sido Subdirector de la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes, donde actualmente imparte las cátedras de guitarra y composición. Además ha sido maestro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y del Conservatorio de Música del Estado de México.

Como un homenaje a su importante labor en el campo guitarrístico nacional, le fue dedicado el 9º *Concurso y Festival Internacional de Guitarra de Taxco* celebrado en 2006, destacando su trayectoria en la composición, enseñanza y difusión de la música.

Datos de la *Sonata No. 1*

La *Sonata No. 1 op. 13*, compuesta en 1979, fue dedicada al guitarrista Miguel Limón y posteriormente revisada por el compositor en 1982. Ese mismo año la obra fue estrenada por Antonio Anguiano en la sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario de la Ciudad de México y fue publicada en 1983. Fue grabada en 1988 por el compositor. A sugerencia del editor, Michael Lorimer, se agregó el título de “Las Campanas”.

La campana y el campanario son para el compositor (García de León) la representación de la mezcla de las culturas indígena, europea y africana en Latinoamérica. Así como las iglesias mexicanas y latinoamericanas con frecuencia están construidas encima de un templo indígena, o en el lugar donde alguna vez existió uno, y así como las ceremonias religiosas en esas iglesias mezclan a las deidades indígenas y africanas con los santos que llegaron de Europa, así también en la música de García de León se combinan los elementos de estas tres culturas. Él recuerda, “entre los sonidos selváticos, se escucha el repique de campanas mezclados con toques de tambor, sonos y canciones de amor. Este es uno de mis mas viejos recuerdos”.¹

El lenguaje musical

En la obra de García de León, la música folklórica veracruzana, en especial el son jarocho, tiene una presencia fundamental debido a que:

de acuerdo con Ernesto García de León, toda su música sin excepción tiene como raíz al son jarocho y a la rumba y a la música tradicional mexicana y caribeña.²

García de León no se considera a sí mismo un compositor nacionalista, ya que no busca rescatar los valores de la tradición mexicana, sino que el lenguaje musical veracruzano es un elemento compositivo nato para él.

Melódica y rítmicamente sus composiciones evocan su herencia musical mediante el uso de elementos característicos los cuales son hábilmente trabajados utilizando las técnicas y recursos propios de la composición moderna y de la guitarra.

Aunque si bien es posible encontrar en algunas de sus obras el empleo de técnicas como el dodecafonismo, la politonalidad y el serialismo,³ el lenguaje que utiliza en la *Sonata No. 1* es pandiatónico, presentando una serie de adaptaciones interesantes como resultado del empleo de acordes formados por intervalos de 4ª y 2ª agregadas, escalas por tonos enteros, cromatismos e incluso fragmentos tonales.

La clara construcción de las melodías permite identificar frases bien delineadas con contrapuntos cromáticos que a su vez forman parte de estructuras mayores organizadas de acuerdo a los cánones de la composición académica. Así pues, en cuanto a la forma de la *Sonata No. 1* no se pretende realizar ninguna aportación innovadora, más bien se retoma la tradición a favor de una mejor integración de la composición.

García de León no deja pasar por alto las características propias del instrumento y utiliza atinadamente sus recursos. Rasgueos, armónicos naturales, efectos de campanella y tambora⁴ complementan el abanico de timbres obtenidos a lo largo de la obra.

Estructura de la obra

La *Sonata* se divide en tres movimientos que retoman la estructura de la sonata clásica. El primero se titula *Diálogos criollos* (tiempo rápido), el segundo *Canción* (tiempo lento) y el tercero *Son* (tiempo rápido).

El primer movimiento está estructurado en forma sonata. El primer acorde que utiliza el compositor, está integrado por las notas Mi, La# y Si. Este elemento sienta la base de la construcción de la mayoría de los acordes usados durante toda la obra. El tema A abarca los cc. 1- 23, estableciendo su centro tonal en la nota La. El motivo inicial del tema está formado por dos dieciseisavos seguidos de un cuarto realizando un intervalo de 4ª descendente y regresando a la nota inicial. Este motivo será utilizado reiteradamente a lo largo del movimiento. En el compás 2 aparece de nuevo, esta vez en forma de acordes rasgueados con direcciones opuestas sobre un acorde por 4^{as}.

¹ GARCÍA DE LEÓN, Ernesto. *Ernesto García de León. Collected Works, Volume 1*. (New York, NY: Michael Lorimer Edition, 2002.)

² GÓMEZ RIVAS, Armando. “El prelude y son No. 1 de Ernesto García de León” *Pauta*, vol. 1, núm 1, enero-marzo (1982) : 21

³ *Ibid*, pp 21-22

⁴ Efecto obtenido al percudir las cuerdas sobre el puente (**nota del autor**).



El tema continúa en una escritura a dos voces donde la voz superior esboza la melodía (utilizando principalmente el intervalo de 4ª) en tanto que la inferior sólo provee un bajo de soporte. La división de esta melodía se consigue por medio de semifrases bien delimitadas de dos y en ocasiones de tres compases que llevan a un desenlace sobre las notas La y Si ejecutadas en armónicos. En esta sección del movimiento es notoria la alternancia de compases de 3/8 y 2/8, predominando el primero de ellos.

En los tres últimos compases de esta sección se encuentra un acorde de La mayor en segunda inversión con notas agregadas que modifican su sonoridad. El acorde es finalmente ejecutado con la técnica de tambora.



La siguiente sección que comprende el puente para pasar al tema B abarca los cc. 24-50. El puente retoma los primeros cuatro compases del tema A de forma literal y tras una breve escala se inicia una frase donde las voces avanzan cerrándose en movimiento contrario con ritmos sincopados.



Esta frase es concluida con una melodía que utiliza las notas Mi, Si y La# (anteriormente citadas) de manera ascendente en la voz superior seguida por acordes por 5ª y 2ª agregadas. A continuación, la misma frase sincopada es repetida transportándose una 5ª y luego una 4ª ascendentes del modelo original. El puente termina con acordes por 5ª y 2ª agregadas.

El tema B abarca los cc. 51-68. El centro tonal es ahora la nota Mi. Este hecho se asocia con la tradición de la forma sonata clásica de presentar el segundo tema en la tonalidad de la dominante del tono principal. Otra característica que asocia la sonata clásica a esta obra, es el carácter contrastante de los dos temas, el primero es rítmico y enérgico, mientras el segundo es melódico y lírico. El tema B se divide en dos frases: la primera de ocho compases y la segunda de diez. La melodía, localizada en la parte superior, se desplaza de dos en dos compases, como si se tratara de un 6/8 (aunque el compás escrito es 3/8). En los primeros cuatro compases es acompañada por un contracanto en valores de octavo y posteriormente por dos notas simultáneas al inicio de cada compás. La sección termina con un acorde mientras la voz inferior retoma el motivo inicial para regresar al tema A.

El desarrollo abarca los cc. 69-172. Inicia retomando el motivo del compás 68, presentando diversos acordes por 4ª y 2ª agregadas que se mueven ascendentemente mientras el bajo continúa como un pedal. La introducción del desarrollo es concluida con una breve escala que nos enlaza a la reaparición del tema B. Antes de que el tema en sí aparezca, en el compás 75 se inicia un ostinato

desarrollado a partir del motivo inicial del tema A que servirá para acompañar al tema B desde el compás 79. Los ocho primeros compases del tema B son transportados dos octavas debajo casi de forma literal. Los siguientes seis compases (y su prolongación un compás más) son transportados a una 12ª inferior de su exposición original (cc. 59-64) dando por resultado que la frase termine en un La y no en un Mi. Esta sección termina con una escala ascendente que nos conduce a la siguiente parte del desarrollo. En los cc. 94-99 el motivo inicial del tema A es desarrollado. La melodía es transportada y repetida, en tanto la densidad de los acordes es aumentada. El tema B reaparece en los cc. 100-107 esta vez empezando desde la nota Re y modificando algunas notas.

Exposición Tema B cc.51-58



Desarrollo cc. 100-107



La voz superior retoma la línea descendente que apareció en el puente. (cc. 39-46). Tras unos acordes rasgueados y una breve escala aparece un ostinato utilizando el motivo rítmico inicial, mientras que la melodía descendente del puente es retomada en la voz inferior. A partir del compás 119 surge una alternancia entre acordes rasgueados y arpeggios que conducen en el compás 127 a otro ostinato de diez compases utilizando la misma rítmica del anterior pero con notas diferentes y una nueva melodía en la segunda voz. En los cc.137-148 aparece una sección basada en la melodía de los cc. 18 y 19.

Exposición cc. 18-19



Desarrollo cc. 137-138



Esta melodía es alternada con acordes rasgueados siguiendo el motivo inicial. En los cc.149-151 se retoma el compás 68, aunque los acordes están conformados por notas distintas. Después aparece una escala descendente (con las notas de la escala de La mayor) que conduce a la reaparición de la primera frase del tema B a partir del compás 155, en esta ocasión la melodía es acompañada por acordes al inicio de cada compás. En los cc. 163-168 se repiten de forma literal los cc. 94-99 (excepto el último compás) y la sección del desarrollo concluye con los cuatro compases finales del tema B y un último acorde con 2as menores agregadas que sirve de punto de apoyo para iniciar con la reexposición.

La reexposición inicia en el compás 173. La reaparición del tema A es literal, así como también una parte del puente hasta el compás 207 (que equivale al compás 35 de la exposición). A partir del compás 209, el puente es prolongado 6 compases finalizando con un acorde repetido equivalente al que aparece en la exposición (Con excepción del bajo, las otras notas son transportadas una 4ª ascendente).

El tema B inicia en el compás 215 y es transportado una 5ª descendente teniendo como centro tonal la nota La. Este hecho se asocia con la tradición de la forma sonata clásica de presentar en la reexposición el segundo tema en la tonalidad principal. La reexposición del tema B respeta la cualidad de todos los intervalos y finaliza en el compás 231 aunque el acompañamiento de la melodía es realizado de forma distinta. Una muy breve coda sigue al tema B utilizando el motivo inicial de acordes y terminando con la nota La.

El segundo movimiento tiene forma ABA. Se inicia con un motivo anacrúsico de dos octavos y un medio que aparecerá reiteradamente en toda la sección A. Es posible contar cuatro frases bien delineadas que abarcan los cc. 1-8, 9-16, 17-25 y 26-33. Es interesante apuntar que ninguna de las frases se repite igual aunque ellas se encuentran íntimamente relacionadas por el material motivico utilizado. La primera frase presenta una melodía cantable en la voz superior mientras que en la inferior aparece un contrapunto que complementa rítmicamente a la melodía durante los primeros cuatro compases. Cabe mencionar que indirectamente se encuentran entre las dos voces las notas La#, Si y Mi con las que empieza el primer movimiento. A continuación, el acompañamiento tiene un carácter más armónico finalizando con una serie de acordes. Toda la segunda frase tiene una escritura contrapuntística casi completamente a dos voces. El motivo rítmico inicial se presenta constantemente a pesar de que en los cc. 12 y 14 existe una prolongación de un tiempo más, lo que convierte el compás original de 3/4 en 4/4. La tercera frase es la que presenta más cambios en relación a las anteriores. La densidad de los acordes del acompañamiento aumenta al agregar notas e intervalos de 2ª. El clímax de esta sección es alcanzado al final de esta frase por la densidad armónica. La última frase emplea en la melodía el motivo rítmico inicial casi en su totalidad siendo complementado con un contraaento. La sección finaliza en un acorde de Mi mayor con 6ª agregada.

La sección B está escrita en el tono de Mi mayor. Un nuevo motivo es introducido en esta sección. Inicia con una frase en los cc.34-42. La melodía está colocada en la voz superior mientras que una voz intermedia realiza un contrapunto que rellena los espacios dejados por ésta y otra voz inferior lleva notas largas que funcionan como bajos que brindan soporte. La frase termina con un arpeggio basado en el acorde de Mi mayor. La siguiente frase abarca los cc. 43-50 y tiene una función armónica sobre los grados IV, V, I con 2ªs agregadas que confirma el centro tonal. Ambas frases son repetidas literalmente en los cc.51-67 y a partir de aquí se agrega un apéndice modulante que se prolonga hasta el final de esta sección que hace las veces de conducto para retomar la sección A, la cual se repite literalmente.

El tercer movimiento tiene una estructura libre, casi como una improvisación, ya que no se ajusta a una forma establecida en particular. Está escrito en compás de 6/8 y esto es aprovechado por el compositor para hacer uso abundante de la hemiola⁵, cualidad rítmica característica de los sonos veracruzanos. Cabe mencionar que este movimiento comienza con las notas Mi, La# y Si que forman parte de los tres movimientos y que se usa como recurso armónico de toda la obra.

El motivo del primer tema consiste en una melodía en octavos conectando las notas del acorde de Mi menor. Este se alterna con acordes formados por 4ªs. La métrica de estos acordes está en 3/4, contrastando con la anterior de 6/8. En los cc. 6-11 aparece un pasaje donde se observa el uso de acordes rasgueados a la manera de la ejecución tradicional de la guitarra en el folklore veracruzano. El tema se retoma a partir de la segunda mitad del compás 11 hasta el compás 15, terminando esta vez solo con la nota Si. La frase es completada con una melodía que desciende cromáticamente y finaliza con el intervalo Si-Fa# (dominante del tono principal). La siguiente frase abarca los cc. 21-37. Al comienzo de esta frase el motivo inicial vuelve a aparecer pero en esta ocasión la melodía continúa descendiendo hasta llegar a un Sol#. La frase es desarrollada con acordes por 4ªs y a partir del compás 33 aparece un motivo melódico que esboza los acordes de La y Sol mayor alternándose hasta llegar a un Re menor en 1ª inversión. La siguiente frase inicia en el compás 38 repitiendo los cc. 21-24, solo que en esta ocasión la nota final es Sol natural, y prosigue con cuatro compases usando los acordes Do y Sib con 6ª agregada (equivalente a los cc. 33-36). En los cc. 47-48 se utiliza la hemiola de forma simultánea en dos voces. La inferior realiza una melodía ascendente en

⁵ Recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por uno binario y viceversa.

tanto que la superior se estaciona en las notas Re y Mi concluyendo en una serie de acordes formados por 4ªs y 2ªs agregadas que van ascendiendo.

Una nueva frase aparece en los cc. 52-68. En la primera parte se encuentra una estructura antecedente-consecuente donde se vuelve a hacer uso de la hemiola de forma similar a los cc. 47-48. En los cc. 56-59 se repite el antecedente en forma invertida. El compás 60 sirve como conducto a la segunda mitad de la frase que se desarrolla a partir de la imitación del motivo de los cc. 61-62. En los cc. 69-76 aparece un apéndice de carácter conclusivo que llega a su clímax con un acorde dispuesto a lo largo de toda la extensión del instrumento.

La siguiente sección, que inicia en el compás 77, tiene una melodía que recuerda a las arpas de los sonos veracruzanos y a partir del compás 84 el recurso de la hemiola es de nuevo utilizado, esta vez entre un ostinato de acordes y una melodía ascendente en el bajo. Una nueva melodía también de carácter folklórico regresa en los cc. 93-103.

La siguiente sección reutiliza algunos elementos del tema B del primer movimiento de la sonata. La cabeza del tema B, con sus valores duplicados, es utilizada en varios compases de esta



sección, la cual inicia en el compás 104 con una frase que se prolonga hasta el compás 116.

Aquí la cabeza del tema B es empleada como el motivo principal. Aparece primero en la melodía de la voz superior y posteriormente se traslada a la inferior a partir del compás 109. En el compás 117 inicia otra frase presentando de nuevo el motivo antes citado pero en esta ocasión alternándolo con acordes rasgueados. A partir del compás 121, surge un motivo de dos compases con una melodía en la parte superior de un grupo de acordes que son desarrollados por medio de la transposición y la figuración hasta el compás 129. En el compás 130 aparece otro elemento tomado del primer movimiento, se trata de la melodía descendente que aparece en los cc. 59-63. Esta melodía es retomada en los cc. 130-134 y sus valores son duplicados. Es acompañada por un ostinato que provoca el efecto de hemiola.



A partir del compás 135, reaparece la alternancia entre los acordes rasgueados y la cabeza del tema B creando gradualmente un ascenso melódico que culmina en el compás 142 con un acorde por 4ªs. La sección termina con una melodía ascendente que conduce hasta la repetición del motivo de los cc. 121-122 con una marcada reducción del tempo y sirve para dar un fuerte impulso a la siguiente sección que inicia en el compás 151. Toda ésta presenta un crescendo que va del *ppp* hasta el *fff* en el compás 173, además se aprecia una tendencia melódica ascendente en cada una de las frases que la integran (cc. 151-159, 160-166 y 167-173). Con excepción de la primera frase que inicia con dos compases introductorios realizando un arpeggio por 4ªs, todas presentan una es-

CATÁLOGO DE OBRAS

estructura similar: un motivo melódico de un compás es transportado ascendentemente tres veces y seguido por un pedal con cuerdas al aire (Mi, La, Re, Si) con una melodía ascendiendo por terceras menores. El clímax de todo el movimiento es alcanzado al final de esta sección en el compás 173.

A partir del compás 174 se reexpone la primer frase del movimiento. La primera parte (cc. 1-11) de forma literal iniciándose a partir del c. 186 la coda final, utilizando elementos ya presentados a lo largo de todo el movimiento. En este lugar el centro tonal se desplaza de Mi a La donde finalizará la obra.

Conclusiones

La *Sonata No. 1* de Ernesto García de León, aún siendo una de los primeros trabajos de su catálogo, presenta varios de los elementos compositivos que caracterizan la obra del compositor.

García de León utiliza elementos pertenecientes al folklore veracruzano, aunque nunca de forma literal. Se destaca el uso de la hemiola y de combinaciones rítmicas típicas de los sonos jarochos. Los recursos tímbricos empleados en la guitarra son aprovechados para evocar el sonido de los instrumentos presentes en la música de su tierra natal: jaranas y arpas. Esto es conseguido mediante el empleo de rasgueos y campanellas respectivamente.

A primera vista, la incorporación de estos elementos folklóricos en la música de García de León puede pasar desapercibida debido a que su lenguaje armónico, rico en acordes cuartales, tiende a ocultar esta relación. Además este lenguaje se ve enriquecido con el uso constante del intervalo de 2^a en forma de notas agregadas dentro de las estructuras acordales y el empleo de pasajes cromáticos.

Del punto de vista técnico, el uso de transposiciones melódicas o armónicas (posiciones fijas) a lo largo del diapasón le dan ciertas similitudes con la música de Héctor Villaobos. Se podría mencionar que las estructuras formales de la música de García de León se basan en los estándares de la música occidental, particularmente la forma sonata. Cabe señalar que el estilo de García de León destaca por su originalidad ya que de manera ecléctica combina elementos musicales de su estado natal con técnicas compositivas académicas en la búsqueda de un lenguaje propio.

- Pequeña suite Op. 1*, para guitarra (1975-1978)
Balada Op. 2, para guitarra (1978)
Preludio y danza Op. 3, para flauta y guitarra (1977-1978)
Variaciones sobre un tema Veracruzano y Son Op. 4, para guitarra (1977-1978)
Cinco Bosquejos Op. 5, para guitarra (1978)
Estudio "La Cañada" Op. 6, para guitarra (1980)
Preludio y Son No 1 Op. 7, para dos guitarras (1980)
Elegía Op. 8, para voz y guitarra (1980)
Coincidencias. Cuarteto No. 1 Op. 9, para cuarteto de cuerdas (1981)
Estudio Op. 10, para voz y piano (1981)
Ni lo pienses Op. 11, para guitarra (1981)
Fantasia No. 1 "Del crepúsculo" Op. 12, para guitarra (1979-1982)
Sonata No. 1 "Las Camapanas" Op. 13, para guitarra (1979-1982)
Marañón Op. 14, para guitarra de 8 cuerdas amplificada y percusión (1982)
El Viejo Op. 15, para guitarra (1983)
Oberatura Op. 16, para flauta, oboe, dos guitarras, percusiones, piano cello y contrabajo (1983-1984)
Suite Tropical Op. 17, para guitarra (1982-1984)
Seis Inventiones Op. 18, para guitarra (1981-1985)
Con flores y cantos Op. 19, para violín y guitarra (1985)
Fantasia No. 2 "De la noche" Op. 20, para guitarra (1985-1986)
Sonata No. 2 "Evocación Tropical" Op. 21, para guitarra (1983-1986)
Dos piezas Op. 22, para guitarra (1987)
Nocturno "Un Laberinto de Brisas" Op. 23, para guitarra (1987)
Preludio y Danza Op. 24, para guitarra (1987)
Preludio y Tocata Op. 25, para guitarra (1987)
Preludio Op. 26, para guitarra (1988)
Acere No. 1 "Descarga Afrocubana sobre temas de Martín Pedreira" Op. 27, para guitarra (1988)
Trío Op. 28, para flauta, viola y guitarra (1988-1989)
Album de pequeñas piezas Op. 29, para piano (1986-1989)
Preludio y Son No. 2 Op. 30, para dos guitarras (1986-1989)
Sonata No. 3 "Viejos y Mojigangas" Op. 31, para guitarra (1990)
Preludio y Son No. 3 Op. 32, para dos guitarras (1990)
Fantasia No. 2 "El Bosque eterno de los niños" Op. 33, para guitarra (1991)
Sonata No. 4 "Lejanías" Op. 34, para guitarra (1991-1994)
Suite Op. 35, para dos guitarras (1991-1992)
Sonata No. 1 Op. 36, para clavecín (1991-1992)
24 preludios Op. 37, para guitarra (1991-1992)
Fantasia No. 4 "De la mañana" Op. 38, para guitarra (1992)
Cuarteto No. 2 Op. 39, para cuarteto de cuerdas (1992)
Nocturno Op. 40, para guitarra (1992)
24 preludios Op. 41, para guitarra (1992-1993)
Distante Op. 42, para oboe y guitarra (1995)
Suite No. 1 "Maerle" Op. 43, para flauta y guitarra (1995)
Suite No. 2 Op. 44, para flauta y guitarra (1995)
Concierto No. 1 Op. 45, para guitarra y orquesta (1995)
Suite No. 3 Op. 46, para flauta y guitarra (1995)
Fantasia Leonina Op. 47, para guitarra y orquesta (1995)
Introducción, danza y contemplativo Op. 48, para trompeta y guitarra (1997)
4 sonatas elementales Op. 49, para guitarra (1993)
20 estudios "Ejercicios musicales para refrescar la técnica" Op. 50, para guitarra (1998)
Introducción, danza y contemplativo Op. 51, para saxofón alto y guitarra (1999)

Son pretextos para el preludio Op. 52, para arpa (2000)
Sonata No. 2 Op. 53, para clavecín (2000)
Ofrenda para Marco Antonio Anguiano Op. 54, para guitarra (2000)
La esencia de los duendes Op. 55, para percusiones, orquesta de guitarras y contrabajo (2000)
La guitarra de plata Op. 56, para guitarra (2001)
Nocturno "Danza de la soledad" Op. 57, para guitarra (2002)
Son Op. 58, para guitarra (2002)
Son Op. 59, para tres guitarras (2003)
El profundo misterio Op. 60, para guitarra (2003)

DISCOGRAFÍA

- UAM/ **Música Mexicana de Hoy/** MA 351, México D.F., 1982. *Preludio y Son No.1 op.7* para dos guitarras. (Intérpretes: Dúo Castañón-Bañuelos, guitarras) **LP.**
- PRODUCCIONES LA GUADALUPANA S.A./ **Del Crepúsculo:** PGLP 0001, México D.F. 1984. *Variaciones Sobre un Tema Veracruzano y Son op.4; Sonata No.1 op.13 "Las Campanas"; El Viejo op.15; Preludio y Marañón op.17; Fantasía No.1 op.12 "Del Crepúsculo"*, todo para guitarra. (Intérprete: Ernesto García de León, guitarra) **LP.**
- PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE / **Elegía**, México D.F. 1988. *Elegía op.8*, para voz y guitarra. (Intérpretes: Graciela Llosa, voz y Eloy Cruz, guitarra) **LP.**
- UAM, PRODUCCIONES K'AYLAY / **La Guitarra en el Nuevo Mundo: El Compositor se Interpreta vol 7**, LME 565, México D.F. 1989. *Cinco Bosquejos op.5, para guitarra: Preludio, Balada, Trópico, Zapateado, Postludio*. (Intérprete: Ernesto García de León, guitarra) **LP.**
- CNCA, INBA, SACM, ACADEMIA DE ARTES / **Manuel Rubio**. México D.F. 1993. *Sonata No.1 op.13 "Las Campanas"*. (Intérprete: Manuel Rubio, guitarra) **Cassette.**
- CENIDIM / **Wayjel:** Serie Siglo XX. México D.F. 1993. *Preludio y Son No.1 op.7*. (Intérprete: Dúo Castañón-Bañuelos, guitarras) **CD.**
- PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE / **Lejanías:** CDLP 001, México D.F. 1993. *Sonata No.4 op.34 "Lejanías"*. (Intérprete: Antonio López Palacios, guitarra) **CD.**
- FONCA / **Clavecín Contemporáneo Mexicano**. México D.F. 1997. *Sonata No.1 op.36 para clavecín*. (Intérprete: Lidia Guerberof Hahn) **CD.**
- FONCA, QUINDECIM RECORDINGS / **La Guitarra del Siglo XX**. QP010, México D.F. 1997. *Sonata No.3 op.31 "Mojigangas y Viejos"*. (Intérprete: Marco Antonio Anguiano, guitarra) **CD.**
- PRODUCCIÓN INDEPENDIENTE / **Música Mexicana para Guitarra del Siglo XX**. MAGP-CD001, México, 1997. *Estudio op.6 "La Cañada" para guitarra*. (Intérprete: Miguel Angel Gutiérrez, guitarra) **CD.**
- GSP RECORDINGS / **Caribbean Souvenirs**. GSP 1018CD, California, Estados Unidos, 1998. *Sonata No.1 op.13 "Las Campanas"*. (Intérprete: William Kanengiser, guitarra) **CD.**
- C & P PAPPADOS 1999 / **¡Quien sabe por qué!**. PAR VOL.3, Suiza, 1999. *Elegía op.8 para voz y guitarra*. (Intérpretes: Catherine Sury, soprano y Manuel Calderón, guitarra) **CD.**
- QUINDECIM RECORDINGS / **La Guitarra Mexicana del Siglo XX vol. II**. QP039, México D.F., 2000. *Sonata No.4 op.34 "Lejanías"*. (Intérprete: Marco Antonio Anguiano, guitarra) **CD.**
- PHOENIX / **Overtones**. PM-2749, Estados Unidos, 2000. *12 Estudios para guitarra op.50*. (Intérprete: Carlo Pezzimenti, guitarra) **CD.**
- CONACULTA-FONCA, QUINDECIM RECORDINGS / **Aire que se rasga Música Mexicana para flauta y guitarra**. QP080, México D.F. 2001. *Preludio y Danza op.3 para flauta y guitarra*. (Intérpretes: Fernando Lipkau, flauta y Roberto Medrano, guitarra) **CD.**
- RADIO UNAM, DIFUSIÓN CULTURAL UNAM / **La Guitarra en el Mundo, XXX Aniversario**. ISBN 968-36-9751-8, México D.F. 2001. *Preludio XIV op.37 "Serenidad"; Preludio XIX op.37 "Por una calle de Camagiuey"; Acere No.1 op.27 "Descarga Afro-Cubana sobre temas de Martín Pedreira"*. (Intérprete: Ernesto García de León, guitarra) **CD.**
- DOREMI, ACADEMIA DE MÚSICA / **Un encuentro con la Música**. México D.F. 2001. *Preludio op.26 para guitarra; El Viejo op.15 para guitarra*. (Intérprete: Fernando Mariña, guitarra) **CD.**
- LISCIO RECORDING, INC./ **Images Ryoanji Duo**. New Music for Guitar & Saxophone. LCD-05032, Wilmington, Estados Unidos, 2003. *"Introducción", Danza y Contemplativo"* (para sax alto y guitarra). (Intérprete: Frank Bongiorno, sax y Robert Nathanson, guitarra) **CD.**
- FONDO ESTATAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES DE VERACRUZ/ **Sonatas, danzas y homenajes-Un siglo de guitarra americana**. Jalapa, Veracruz, México, 2004. *"Variaciones sobre un Tema Veracruzano y Son"* (para guitarra). (Intérprete: Alejandro Mora, guitarra) **CD.**
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA, VERACRUZ, CONACULTA/ **Variaciones sobre "El Colás"**. México, 2005. *"El Viejo"*. (Intérprete: Orvil Paz, guitarra) **CD.**
- EDICIONES PENTAGRAMA APCD-583. **Los Espíritus de la Selva, Música para Guitarra, Dúo García de León-Mariña**. México, 2005. *Preludio y Son No.2, Op. 30; Preludio y Son No.3, Op.32; Preludio y Son No.1, Op.7; Suite para dos guitarra Op.35. (para dos guitarras)*. (Intérprete: Dúo García de León-Mariña, guitarras) **CD.**
- EDICIONES PENTAGRAMA APCD-584. **Del Crepúsculo, Ernesto García de León, Música para Guitarra**. México, 2005. *Variaciones sobre un Tema Veracruzano y Son Op.4; "Las Campanas" Sonata No.1, Op. 13; El Viejo Op.15; Preludio y Marañón Op.17; "Del Crepúsculo" Fantasía No.1, Op. 12.* (para guitarra) (Intérprete: Ernesto García de León). Grabación:1984, Reedición:2005. **CD.**
- CONACULTA-HELÉNICO/ CONACULTA EN TUS MANOS. **Festival de Guitarra de la Capilla, La Guitarra en Tres Continentes**. México, 2005. *Son Op.59 para tres guitarras*. (Intérprete: Trio de Guitarras Eufonías) **CD.**
- ELEFANT DREAMS RECORDINGS. **Brightness of Being, Paul Bollenback**. Estados Unidos, 2006. *"El Desierto" Op.50 para guitarra*. (Intérprete: Paul Bollenback, guitar) **CD.**

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DE LEÓN, Ernesto. *Ernesto García de León. Collected Works, Volume I*. New York, NY: Michael Lorimer Edition, 2002.
- GÓMEZ RIVAS, Armando. "El preludio y son No. 1 de Ernesto García de León", *Pauta*, enero-marzo (1982): 19-39.

LA INFLUENCIA DE LO MEXICANO EN LOS CONCIERTOS PARA GUITARRA DE NOBLE, TAMEZ Y OLIVA

La guitarra es uno de los instrumentos que más auge ha tenido durante el siglo XX. Muchos compositores (guitarristas o no) se han dedicado a escribir para este instrumento, no sólo en México sino en todo el mundo por lo que el repertorio se ha incrementado considerablemente. En nuestro país, el catálogo de obras para guitarra ha ido en aumento; cabe mencionar que se han escrito obras no sólo para guitarra solista, sino para dos, tres, cuatro, seis y ocho guitarras; además también para orquesta de guitarras y conciertos para guitarra y orquesta.

Este es precisamente el apartado que nos interesa abordar en este trabajo: los conciertos para guitarra y orquesta de compositores mexicanos. Es muy cierto que los lenguajes pueden variar, conciertos escritos en estilo romántico o moderno, empleando técnicas como el serialismo o utilizando elementos aleatorios, pero también hay compositores que tratan de reflejar un nacionalismo en sus obras y recurring a temas que, si bien son originales, conservan una semejanza con la música popular mexicana. Las obras que se analizarán en este artículo son: el *Concertino Mexicano* de Ramón Noble (1920-1999), el *Concierto de San Ángel* de Gerardo Tamez (1948-) y el *Concierto México de mis Sueños* de Julio César Oliva (1947-). Si bien se habla de tres compositores muy diferentes entre sí, existe un carácter nacionalista en su música que resalta al escuchar sus obras.

Concertino Mexicano de Ramón Noble

Ramón Noble, compositor pachuqueño, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música teniendo entre sus maestros a Blas Galindo, Luis Herrera de la Fuente y Romano Picutti.

Su carrera se destaca principalmente en el ámbito coral y orgánico donde su producción es bien conocida e interpretada regularmente. Debido a esto, su aportación a la guitarra a pesar de ser importante, pasa casi desapercibida. Sin que él se hubiese dedicado por completo a la interpretación guitarrística, escribió una cantidad considerable de obras originales, transcripciones y arreglos, así como también dos conciertos para guitarra y orquesta de cámara.

El *Concertino Mexicano* del Maestro Ramón Noble se encuentra escrito en un solo movimiento para orquesta de cuerdas y guitarra solista. Se caracteriza por tener dos temas los cuales son expuestos tanto por el solista como por la orquesta y son desarrollados a lo largo de todo el movimiento.

Desde el punto de vista estructural, la obra está construida sobre el modelo del primer movimiento de sonata. Esta forma musical tiene la siguiente estructura:

A-B- Desarrollo- A-B

El esquema del *Concertino Mexicano* de Noble si bien es ligeramente diferente, se puede decir que sí se apega a dicha estructura y es la siguiente:

A(La mayor)-A'-B(Do mayor)-A'-
Desarrollo-Cadencia-A(La mayor)-B(La mayor)-Coda

El lenguaje armónico utilizado por el compositor es tonal, eligiendo La mayor como tonalidad principal. También es recurrente el uso de acordes con 7ª, 9ª, 11ª y 13ª así como el cambio de modo (mayor-menor) que enriquecen la densidad de la armonía empleada. Como parte de esa herencia mexicanista en la obra, se aprecia una constante utilización de recursos comunes en la música popular como el uso de la duplicación de la melodía en intervalos de terceras y de sextas paralelas, o el empleo constante de hemíolas¹, esto último siendo una característica rítmica muy usada en la música mexicana. Haciendo un análisis más detallado del *Concertino Mexicano* de Noble, encontramos el siguiente esquema:

¹ Recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por uno binario y viceversa.

Tema A guitarra sola (cc.1-31). El solista presenta el tema principal de la obra en La mayor. Este primer tema es finalizado con una escala que termina en la nota Mi (dominante) para enlazar a la siguiente sección.

RAMON NOBLE

La entrada de la orquesta coincide con el final de la escala de la guitarra y realiza una pequeña introducción de 6 compases que sirve para volver al I grado y poder enlazar el primer tema.

Tema A orquesta (cc.31-86). El tema A es presentado por la orquesta el cual es desarrollado con algunas variantes armónicas que sirven para modular a través del cambio de modo, primero a La menor y finalizar en Do mayor.

Tema B orquesta (cc. 87-107). El tema B introduce un nuevo elemento melódico el cual es presentado en la tonalidad de Do mayor. Posteriormente se realiza una modulación que lleva a la tonalidad principal (La mayor).

Tema A' (cc.108-164). El tema A es repetido rítmicamente pero su contorno melódico sufre una modificación. Es presentado por la guitarra y después desarrollado por ambas partes (guitarra y orquesta).

Desarrollo (cc.165-528). Esta sección de la obra es presentada por ambas partes y se encuentra trabajada por los temas ya expuestos pero con variantes armónicas, cambios de modo, y juegos temáticos entre la guitarra y la orquesta.

Cadencia Guitarra sola (cc.529-660). Retoma los temas ya expuestos los cuales son desarrollados explorando las posibilidades expresivas del instrumento para dar una oportunidad al solista de demostrar sus habilidades en la ejecución virtuosística de la guitarra. El compositor escribe una coda para la cadencia del solista con la orquesta, la cual funciona como un puente que enlaza la siguiente sección.

Recapitulación de los temas A y B (cc.661-729). Los temas son reexpuestos en la tonalidad de La mayor por la guitarra con el acompañamiento de la orquesta. Esta reexposición no es literal ya que se prepara el final de la obra.

Coda final (cc. 729-763). Se va creando poco a poco el clímax de la pieza a partir de elementos del tema B por medio de un ascenso armónico de gran tensión el cual culmina con el motivo de tema A.

Concierto de San Ángel de Gerardo Tamez

Gerardo Tamez fue el fundador del grupo Los Folkloristas y del Terceto de Guitarras de la ciudad de México.

Nació en la ciudad de Chicago, Illinois. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Nacional de Música, en el Centro de Investigaciones y Estudios Musicales Tlamatinime y en el Instituto de Artes de California.

Ha sido concertista en Estados Unidos, Sudamérica, Europa y Asia. Se ha desempeñado como docente en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en el Centro de Investigación y Estudios Musicales Tlamatinime y en la Escuela de Música del Estado de Hidalgo.

Las obras de Tamez están influenciadas grandemente por la música folklórica latinoamericana, cuyos elementos característicos en la mayoría de sus piezas.

Su estilo se ve también influenciado por la música de Heitor Villalobos (1887-1959) y de Leo Brouwer (1939-) en cuanto al empleo de técnicas de ejecución similares y armonía cuartal. Aunado a esto, el uso constante de los cambios de compás y los compases compuestos son una característica importante de la música de Tamez, así también los ritmos sincopados le dan frescura a la partitura.

El *Concierto de San Ángel* de Gerardo Tamez está escrito en 3 movimientos: Allegro rítmico, Aire de Pirecua, Allegretto. Está compuesto para guitarra solista y orquesta de cuerdas².

El primer movimiento podría apegarse a los estándares de la forma sonata tradicional aunque hay algunas diferencias como la cantidad de temas que se exponen y el uso de las tonalidades que lo alejan de la forma tradicional.

Sin embargo, nos atreveremos a decir que sí tiene la forma de sonata ya que como se ve en el siguiente esquema se sigue un patrón similar.

- Introducción- Tema A (a-b-c) orquesta (La mayor).
- Introducción –Tema A (a-b-c-codeta) solista (La mayor).
- Tema B (a-b-c-codeta) solista (La mayor))
- Tema B (a-b-c) orquesta(La mayor)
- Tema C (a)-(mi menor)
- Desarrollo.
- Tema A (a-b) orquesta (c) guitarra (La mayor).
- Tema B (a-b-c) orquesta (La mayor).
- Cadencia solista
- Coda Final orquesta y solista.

Un análisis más detallado del primer movimiento se describe a continuación:

Introducción (cc. 1-11). Está compuesta por una escala diatónica descendente partiendo de la nota Mi que se puede denominar como dominante de la tónica de la obra (La mayor) aunque dentro de la armadura no se encuentre establecida la tonalidad. Está presentada por la orquesta.

Tema A. Está compuesto de tres elementos composicionales. Estos son los siguientes:

Elemento a (cc. 12-19). Sobre la tónica de La mayor.



Elemento b (cc.20-24).



Elemento c (cc.25-30).



Introducción (cc. 30-34). Esta introducción de la guitarra se genera con una escala sobre Mi en modo frigio en dirección ascendente para exponer todo el tema A pero ahora con la guitarra (cc. 35-53).

Codeta (cc. 53-59). Esta pequeña codeta se toma del elemento b para concluir esta primera parte del movimiento y poder enlazar al tema B.

Tema B. Esta parte también está creada a base de tres pequeños elementos composicionales presentados por la guitarra. Estos son:

Elemento a (cc. 60-67). Es expuesto por la guitarra con acompañamiento de orquesta. Se sigue conservando la tonalidad de La mayor.



² Existe también una versión para orquesta sinfónica.

Elemento b (cc.68-73).



Elemento c (cc. 74-77). Este elemento está presentado por la guitarra y emplea por primera vez los acordes rasgueados que son muy característicos de la música mexicana y que Tamez utiliza regularmente en sus obras para guitarra.



Cierra la frase del elemento c con la repetición del mismo ritmo pero cambiando los acordes por una sola línea melódica tocada por la guitarra y duplicándola con las violas (cc. 78-83).



Termina la parte c con una codeta para regresar al tema B. En este pasaje la guitarra hace acordes con notas cromáticas.

Tema B (cc. 96-119). Nuevamente se presenta este tema con los tres elementos que lo conforman tal y como se había presentado anteriormente pero ahora con la orquesta. La guitarra acompaña con rasgueos dando carácter y fuerza a esta sección.

Tema C. En esta sección el compositor cambia el carácter de lo anteriormente expuesto y genera un movimiento más cantábil. Está compuesto en Mi menor, consiste de un solo elemento y hace uso del contrapunto imitativo entre la orquesta y el solista (cc.120-135).



Después se reexpone el mismo elemento pero ahora hace el contrapunto imitativo solamente en la orquesta y agrega acordes arpegiados a la guitarra (cc.136-150).

Desarrollo (cc.150-337). En esta sección todos los elementos ya antes mencionados son usados con toda libertad y los nuevos elementos que se presentan funcionan solo como conectores entre estos. Así también, y como es usual en los desarrollos el compositor utiliza varias tonalidades.

Recapitulación. Enfilándose hacia la cadenza y el final de la obra, Tamez regresa al tema A en La mayor tocando los tres elementos que componen esta sección pero haciendo los elementos a y b con la orquesta y el c con la guitarra (cc.33-356). Enlaza sin ningún tipo de pausa al tema B también con sus tres elementos y en el tono principal ejecutados por la orquesta para así llegar a la cadenza del solista (cc.357-380).

Cadenza de guitarra sola. (cc. 381-472). Al igual que en el desarrollo, en la cadenza la guitarra trabaja libremente sobre los elementos ya tocados anteriormente. También se presentan algunos elementos nuevos que sirven como enlaces entre las partes ya mencionadas.

Coda final (cc. 473-484). Es desarrollada a partir del elemento a del tema A. La orquesta y la guitarra cierran el primer movimiento.

Segundo Movimiento *Aire de Pirecua*.

La pirecua (o canción en lengua purépecha) es un género folklórico musical del estado de Michoacán que se caracteriza por el uso de la alternancia entre los compases de 3/4 y 6/8.

La estructura de este movimiento es muy libre ya que el compositor trabaja sus elementos composicionales sin un esquema establecido, como se ve a continuación:

- Introducción-Tema A (a) solista-(a) orquesta-(b-c) solista (Re mayor)
- Tema B (a-b-c) orquesta- Tema B (b) guitarra (Si bemol mayor)
- Tema B (a-b-c) guitarra (Re mayor)
- Pasaje de transición
- Reexposición: Introducción orquesta
- Tema A (a) orquesta con acompañamiento de guitarra
- Coda Final

Introducción (cc.1-8). En esta pequeña introducción se propone la tonalidad original del movimiento (Re mayor) y es presentada por la guitarra. Al igual que en el movimiento anterior, Tamez emplea pequeños elementos composicionales para generar el segundo movimiento, los cuales son usados de manera libre.

Tema A. Este tema está compuesto por tres elementos, estos son:

Elemento a (cc. 9-31) Expuesto por el solista sobre la tónica anunciada en la introducción. Tiene un aire melancólico y la alternancia rítmica característica de la pirecua.



El elemento a es repetido por la orquesta y con acompañamiento del solista (cc. 35-60).
Elemento b (cc. 61-79). Es presentado por la guitarra con acompañamiento de orquesta.

Elemento c (cc. 80-99) Este elemento es expuesto por la guitarra con acompañamiento de la orquesta en la tónica original (Re mayor) y concluyendo en la dominante.

Tema B. Este tema también se encuentra compuesto por tres elementos.

Elemento a (cc. 100-109) Expuesto por la orquesta con acompañamiento de guitarra. Se encuentra en Si bemol mayor y contrasta con el tema A ya que no solo cambia la tonalidad sino también el compás y el carácter de la música.

Elemento b (cc. 110-116). Es presentado por la orquesta y se encuentra en la dominante de Si bemol.

Elemento c (cc. 117-120). Al igual que el elemento b, la orquesta se encarga de presentar este elemento y también se encuentra sobre la dominante de Si bemol.

El elemento b de Tema B (cc. 121-127) es expuesto por la guitarra sola y usado como un conducto para que la guitarra presente todo el tema B (cc. 128-148), pero ahora modulando la tonalidad hacia el tono principal (Re mayor).

Pasaje de transición (cc. 149-181). Es desarrollado usando elementos ya expuestos del tema B. (149-181). En esta sección la guitarra inicia haciendo arpeggios y posteriormente termina con un solo que retoma el material melódico antes expuesto.

Reexposición: Introducción de la orquesta (cc. 182-189), Tema A (cc. 190-212). En la reexposición solo se toma el elemento a para enlazarlo con la coda final (cc. 212-221).

Tercer Movimiento.

Este movimiento tiene una forma similar a la del rondó. La forma estructural de este movimiento es la siguiente:

Introducción-a-b-c-a- Desarrollo - Cadencia- a -Coda Final.

Introducción (cc. 1-8). En esta pequeña introducción solo se confirma la tonalidad en la que va a estar este movimiento (La menor). Debido a que los temas que usa el compositor no son de gran tamaño, se tomarán como elementos composicionales.

Elemento a (cc. 9-16). Es presentado por el solista. En este movimiento el compositor es muy dinámico al emplear un compás compuesto de 10/8 y hacer una subdivisión de 3+3+2+2, además de usar cambios de compás a 6/8 y 3/4. Este elemento es presentado sobre La menor que será la tonalidad de todo el movimiento.

(3+3+2+2)
 Guitarra
 Guit.

Elemento a (cc. 17-24) Este elemento es repetido por la orquesta sólo que cambiado de tonalidad a Do mayor.

Pasaje de transición (cc. 25-30) Este pasaje solo sirve de conexión al elemento b y es expuesto por la guitarra.

Elemento b (cc. 31-34). Es presentado por la orquesta y la guitarra, la cual hace acordes rasgueados.

Guitarra
 Cuerdas

Elemento c (cc. 35-38). Este elemento es presentado primero por la orquesta y al igual que los elementos anteriores será constantemente utilizado por el compositor.

Violín I

Elemento a (cc. 47-53). Presentado nuevamente por la guitarra al unísono con los violines primeros.

Desarrollo (cc. 54-229). Esta es una sección de gran amplitud ya que en ella se desarrollan los elementos expuestos anteriormente los cuales son tratados de una forma libre ya que se presentan a veces por el solista, a veces por la orquesta, o en un juego entre la guitarra y esta.

Cadencia (cc. 230-280). No es común que entre los principales conciertos para guitarra³ se encuentren dos cadencias, sin embargo en el concierto de Tamez hay una en el primer movimiento y otra mucho menor en el tercero, las cuales sirven para mostrar el virtuosismo del intérprete.

³ *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, *Concierto del Sur* de Manuel M. Ponce, *Concierto para guitarra* de Héctor Villalobos por citar algunos.

Recapitulación. Aparece el elemento a (cc. 281-288) expuesto por última vez por la orquesta con acompañamiento de guitarra con rasgueos y el elemento c (cc. 289-302) que es presentado por la guitarra para preparar la coda final (cc. 303-307).

Concierto México de mis sueños de Julio César Oliva

Las composiciones de Julio César Oliva forman parte esencial del repertorio de prácticamente todos los guitarristas mexicanos. La aceptación que ellas tienen tanto entre los intérpretes como entre el público han catapultado a Oliva como uno de los compositores con más actividad en el medio, constantemente escribiendo nueva música que es estrenada ya sea por él mismo o por otros guitarristas.

Oliva nació en la Ciudad de México en 1947 y realizó estudios de guitarra en la Escuela Superior de Música y en el Conservatorio Nacional de Música. El acercamiento que Oliva tuvo a la composición, a diferencia de otros colegas suyos, fue de manera autodidacta. Su lenguaje musical está basado en la fusión de los estilos romántico e impresionista así como la inclusión de elementos tomados de la música comercial, del blues y del jazz, lo que permite que sus obras sean fácilmente asimiladas por el público. La mayoría de sus composiciones están sustentadas en obras literarias y pictóricas.

Su catálogo sobrepasa un centenar de obras que van desde piezas compuestas para guitarra sola, dúos, tercetos, cuartetos, sextetos y octetos, así como también tres conciertos para guitarra. Con frecuencia, y a petición de los intérpretes, Oliva realiza varias versiones de una misma obra cambiando el número de guitarras que intervienen en ella.

Algunas composiciones de Oliva han sido publicadas por prestigiosas editoriales como: Guir Internacional, Gendai Guitar, Sounboard, Henry Lemoine, Ricordi, Music Publishers, Musikarf, Musical Iberoamericana y GPS Publications.

La discografía de la música de Oliva incluye entre otros los títulos: *Guitarra mexicana, La guitarra en el mundo, Terceto de guitarras de la Ciudad de México, La guitarra de cristal y Plenilunio*, además de que varios ensambles de guitarras han grabado sus obras como el Cuarteto Manuel M. Ponce, el Ensamble de Guitarras Hexafonía, el Cuarteto de Guitarras de la Universidad de Nuevo León, entre otros.

El lenguaje que emplea Julio César Oliva en su primer concierto para guitarra *México de mis Sueños* es muy interesante ya que emplea ritmos tradicionales del folklore mexicano como el huapango, el vals y el son jarocho, pero sus armonías se basan en acordes jazzísticos.

Una característica importante del concierto es que se encuentra dividido en cuatro movimientos y no en tres como son normalmente escritos los conciertos para solista y orquesta. Los nombres de los movimientos de este concierto son: *El Canto del Sol, Romance de los Volcanes, El Canto de la Luna y Tierra de Amor y Magia*. Como se puede observar, lo mexicano está implícito tanto en el nombre de los movimientos como en lo musical.

La armonía se basa en estructuras tonales tradicionales pero con armonías con acordes de 6ª, 7ª, 9ª, 13ª, acordes cuartales, etc. Este concierto podría recordarnos piezas tradicionales como *La Bikina, Mi Ciudad*, o sones jarocho como *La Bruja* por mencionar algunas. Otra importante peculiaridad de este concierto es que fue escrito para guitarra solista y cuarteto de guitarras.

La estructura de cada uno de los movimientos del concierto tiene formas variadas ya que, aunque Oliva se apega ligeramente a los estándares de la estructura musical, él recurre a sus necesidades para darle forma a sus obras.

I. *El Canto del Sol*

Este movimiento tiene una forma muy parecida al rondó (A-B-A-C-A-D) sin embargo la parte que se repite después de cada Tema es la Introducción y no el Tema A como es característico del rondó, además de haber dos temas distintos entre cada repetición de la introducción (Intro- A- Coda / Intro-B-Desarrollo / Intro-cadencia / Intro-coda final). Este movimiento es de carácter alegre con un juego rítmico muy parecido al huapango. A continuación se describe detalladamente este movimiento:

Introducción (cc. 1-20). Solamente la orquesta interviene en esta sección, la cual sirve para establecer el carácter y el ritmo de huapango, y la tonalidad del movimiento que es Mi mayor.

Allegro moderato $\text{♩} = 144$ I

Tema A (cc. 21-50). Aparece el solista quién lleva la melodía principal siendo acompañado por la orquesta. Esta sección se caracteriza por ser muy modulante hasta llegar a una pequeña coda (cc. 51-56) que termina en la dominante de Mi mayor (Si mayor) para posteriormente repetir exactamente la Introducción.

Tema B (cc. 57-88). Se observa un cambio en el carácter de este Tema ya que el tempo disminuye y la melodía se vuelve más cantable, así también se cambia el modo a Mi menor sin perder el ritmo del huapango. En esta sección el solista interviene siempre con la orquesta ejecutando la melodía principal.

Desarrollo (cc. 89-127). Se retoma el tempo inicial y la tonalidad es cambiada a Sol mayor. Los acordes en esta sección utilizan séptimas que colorean ricamente a la melodía. Se regresa a la introducción de la obra para enlazar la cadencia del solista.

Tempo I

Cadencia guitarra sola (cc. 128-186) Como ya se ha mencionado en los análisis anteriores, las cadencias se utilizan para demostrar la habilidad técnica del solista así como su musicalidad. Regresa a la introducción de la obra para continuar con la coda.

Coda final (cc. 187-196). Final del primer movimiento sobre el elemento compositivo de la introducción.

II. Romance de los Volcanes

En un ritmo de vals lento el compositor construye este movimiento con la siguiente estructura:

Intro- A-B-Coda.

Introducción (cc. 1-10). Comienza con una armonía modulante hasta llegar a la dominante del movimiento (Mi mayor con 7ª, 9 bemo y 13 bemo) para establecer la tonalidad de La mayor.

Musical score for the introduction of 'Romance de los Volcanes'. It consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a forte (f) dynamic and a circled 2. The second staff is the right-hand accompaniment, marked mezzo-forte (mf) and featuring arpeggiated chords labeled 'arm. 7' and 'arm. 12'. The third staff is the left-hand accompaniment, also marked mf, with arpeggiated chords labeled 'arm. 7' and 'arm. 12'. The bottom staff shows the harmonic progression with chords labeled C2 and C3.

Tema A (cc. 11-31). Este tema se presenta en la tonalidad de La mayor. Es un tema muy cantable que termina en un III grado (Do # menor).

Musical score for Tema A of 'Romance de los Volcanes'. It consists of four staves. The top staff is the melody, marked mezzo-forte (mf) and 'express', with circled 2 and 4. The second staff is the right-hand accompaniment, marked mf, with arpeggiated chords labeled C1, C2, and C4. The third staff is the left-hand accompaniment, marked mf, with arpeggiated chords labeled C2 and C4. The bottom staff shows the harmonic progression with chords labeled C2 and C4.

Tema B (cc. 32-43) Este tema sale de los elementos expuestos en la introducción, sólo que se encuentra en modo armónico menor y en la introducción es presentado en modo mayor.

Musical score for the Coda final of 'Romance de los Volcanes'. It consists of four staves. The top staff is the melody, starting with a circled 0. The second staff is the right-hand accompaniment, marked mezzo-forte (mf) and featuring arpeggiated chords labeled 'arm. 7' and 'arm. 12'. The third staff is the left-hand accompaniment, marked mf, with arpeggiated chords labeled 'arm. 7' and 'arm. 12'. The bottom staff shows the harmonic progression with chords labeled C2 and C3.

Coda final (cc. 44-56) La Coda evoca los dos primeros compases del Tema A (con anacrusa) pero se desvía hacia la conclusión del movimiento que curiosamente termina en el sexto grado de la tonalidad original (Fa # menor).

Musical score for the Coda final of 'Romance de los Volcanes'. It consists of four staves. The top staff is the melody, marked forte (f) and 'express', with circled 1, 2, and 3. The second staff is the right-hand accompaniment, marked mezzo-forte (mf), with arpeggiated chords labeled C1, C2, and C4. The third staff is the left-hand accompaniment, marked mf, with arpeggiated chords labeled C2 and C4. The bottom staff shows the harmonic progression with chords labeled C2 and C4.

III El Canto de la Luna.

En el tercer movimiento, Oliva expone su material temático en forma de rondó ligeramente modificada de acuerdo a la siguiente estructura:

Introducción.
A-Puente Modulante- B-
A-Puente Modulante- C -
A - Coda.

Introducción (cc. 1-8). Con un carácter de hupango, Oliva genera este movimiento con armonías que modulan constantemente.

Tema A (cc. 9-16). Se encuentra en La menor. La guitarra presenta el tema principal y la orquesta acompaña durante esta pequeña sección.

Puente modulante (cc. 17-38). Este puente es de gran dimensión. Se encuentra modulando por medio de dominantes secundarias sin establecer una tonalidad específica y presentándose un diálogo entre la orquesta y el solista. Se pueden ver dos divisiones dentro de este puente. La primera del compás 17-32 (ejemplo a) en donde participan el solista y la orquesta y la segunda parte del puente del 33-38 (ejemplo b) donde solo expone la orquesta conectando con el Tema B.

Ejemplo a:

Ejemplo b:

Tema B (cc. 39-50). También es un tema muy modulante (ya que no establece ninguna tonalidad definitiva).

Tema A (cc. 9-16). Este tema es fielmente repetido por el solista y la orquesta.
 Puente modulante (cc. 17-32). Esta nueva repetición del puente está modificada en su tamaño original, ya que como se había mencionado, éste se encuentra compuesto de dos secciones y en esta repetición solo se expone la primera, ya que esto sirve para enlazar al nuevo Tema C.

Tema C (52-63). Este nuevo tema también tiene la característica de ser expuesto por el solista y la primera guitarra de la orquesta.

Musical score for Tema A (cc. 9-16) and Puente modulante (cc. 17-32). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violin III, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) starts with a forte (f) dynamic. The second staff (Violin II) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (Violin III) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tema A (cc. 9-16). Repetido exactamente igual y que conecta a la coda final.

Coda Final (cc. 64-71). Esta coda se encuentra compuesta de un cambio armónico muy intenso por compás, así también la repetición de notas generada por el solista le da mucha fuerza y carácter para preparar el final de este movimiento.

Musical score for Coda Final (cc. 64-71). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violin III, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) starts with a forte (f) dynamic. The second staff (Violin II) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (Violin III) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

IV. Tierra de Amor y Magia.

En este movimiento los temas son muy cortos, sin embargo el tratamiento formal tiene las características del rondó. Cabe mencionar que el trabajo armónico de este último movimiento también se presenta muy modulante.

Su forma estructural es de la siguiente manera:

Introducción- A- B- A- C- A- Coda- Cadencia- Introducción- A- B- Coda.

Introducción (cc. 1-10). Empezando en Do mayor, el compositor hace una serie de cadencias de acordes de dominante hasta establecer la tonalidad original del movimiento en Mi mayor.

Musical score for Tema A (cc. 11-18). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violin III, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) starts with a forte (f) dynamic. The second staff (Violin II) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (Violin III) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tema A (cc. 11-18). Ocupando con mucha regularidad el cambio de modo, se presenta el tema principal del movimiento y este será repetido como en la forma tradicional del rondó con algunas variantes.

Musical score for Tema B (cc. 19-27). The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Violin III, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff (Violin I) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff (Violin II) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff (Violin III) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tema B (cc. 19-27). Este tema es tomado rítmicamente del primero y sufre algunas ligeras modificaciones.

Tema A (cc. 28-35). Aquí se hace una repetición de este tema de igual manera que en la primera exposición.

Tema C (cc. 36-55). Este nuevo tema se encuentra elaborado con los mismos materiales usados en los temas anteriores. También se observa el empleo de recursos armónicos como el cambio modal y las dominantes secundarias sin establecer una tonalidad.

Tema A (cc. 56-61). Nuevamente el Tema A es repetido.
Coda (cc. 62-91). Esta coda también se genera de los mismos materiales ya mencionados pero sirve para enlazar con la cadencia del solista.

Cadencia (cc. 92-164). Con una dimensión importante, esta cadencia se encuentra elaborada con nuevas propuestas melódicas a base de acordes arpegiados que también son muy modulantes.

Coda final (cc. 165-180). También elaborada con el mismo material compositivo, esta coda se desarrolla en base a los materiales expuestos a lo largo de todo el movimiento.

Conclusiones.

Estos tres conciertos tienen la particularidad de ser compuestos a base de elementos mexicanos, esto es utilizando ritmos y melodías que recuerdan a las piezas folklóricas mexicanas. Al parecer no se trata de un rescate de lo nacional, sino del uso de este material como fuente inspiradora.

Noble, el más tradicionalista de los tres, utiliza un lenguaje similar al que se encuentra en otras de sus composiciones más conocidas como el *Scherzino Mexicano* para órgano, donde las armonías empleadas son propias de la música tonal que hacen de esta obra de muy fácil comprensión al público. El incesante ritmo de la obra en compás de 6/8 nos recrea las danzas autóctonas de algunos lugares de la república. La escritura para el solista no presenta grandes complejidades técnicas ni hace uso de recursos idiomáticos particulares del instrumento como la campanela, armónicos, rasgueos, etc. En este sentido, el *Concertino Mexicano* es una obra en la cual el compositor no busca arriesgarse en la obtención de resultados novedosos sino que prefiere quedarse en una obra fresca, tradicional y sin complejidades tímbricas, de estructura o de orquestación.

Por otro lado, en el *Concierto de San Ángel* de Gerardo Tamez, el compositor utiliza recursos más complejos en la distribución rítmica ya que hace uso de compases compuestos y frecuentes cambios de compás, si bien las armonías empleadas son tradicionales, en algunos momentos se emplea acordes cuartales y cromatismos que le dan un color diferente a la armonía. Al parecer, este concierto tiene muchas similitudes con la obra *Aires de Son* del mismo compositor debido al empleo de temas parecidos y armonías empleadas en ambas obras, lo que nos lleva a pensar que esta obra para guitarra sola haya sido un antecesor al concierto. Debido a que el compositor es guitarrista, se ve claramente que el tratamiento del solista es mucho más acorde a las exigencias del instrumento que en la obra de Noble. El uso de rasgueos, el empleo de posiciones fijas, el uso de arpeggios y un constante discurso entre solista y orquesta hacen del concierto de Tamez, una obra muy interesante, así también es muy accesible para el público. Desgraciadamente, este concierto es muy poco tocado y no forma parte del repertorio obligado de los guitarristas.

Por su parte, la música de Oliva se acerca más hacia la música de corte popular debido al empleo de armonías características del jazz pero sin perder su carácter mexicano a través de la utilización de ritmos propios del folklore nacional. Su forma estructural se apega a los estándares de la música académica pero es muy flexible, ya que utiliza sus temas de manera caprichosa pero con una lógica en su utilización. Este concierto es novedoso porque está instrumentado para solista y orquesta de guitarras (que puede ser simplificada para cuatro guitarras). Esta propuesta del compositor se debe a que éste se siente más cómodo escribiendo para el instrumento que domina. Por los materiales utilizados durante este concierto, también es de fácil comprensión para el público. Debido a que es un concierto de reciente creación, tampoco se interpreta con frecuencia.

De estos tres conciertos, sólo el de Noble se encuentra publicado comercialmente por lo que se facilita su difusión entre los intérpretes. Consideramos importante que se realicen ediciones y grabaciones de estas obras que representan el trabajo de los compositores mexicanos contemporáneos que se han dedicado a escribir para la guitarra.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, Roy. *Léxico de música*. Ediciones Akal, S.A. 2003.
- HELGUERA, Juan. *La guitarra en México*, La torre de Lulio, México 1996.
- NOBLE, Ramón. *Concertino Mexicano para guitarra y orquesta de cuerdas*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1965.
- OLIVA, Julio César. *México de mis sueños para guitarra y orquesta de guitarras*. Manuscrito, México, 2002.
- SOTO MILLÁN, Eduardo. *Diccionario de Compositores Mexicanos de Música de Concierto del Siglo XX Tomos I y II*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- TAMEZ, Gerardo. *Concierto de San Ángel para guitarra y orquesta (versión cuerdas)*. Manuscrito, México, 1982.

ESTUDIO EN ARPEGGIO

A SINUHE HERRERA CRUZ

MAURICIO HERNÁNDEZ MONTEERRUBIO

Guitarra

6

12

18

24

30

ESTE ESTUDIO ES PARA APLICAR DIFERENTES TIPOS DE ARPEGGIO. SE RECOMIENDAN AMPLIAMENTE LOS DE MIGUEL ABLONIZ. TAMBIÉN SE PUEDEN MODIFICAR LOS RITMOS(TRECILLOS, SEISCILLOS, DIECISEISAVOS ETC). AQUÍ SOLO SE MARCAN LOS ACORDES A REALIZAR. LOS ACORDES EN REDONDAS SE TOCAN SIN ARPEGGIO.

8-10 NOV. 06

53

ESTUDIO PARA LIGADOS

a Oscar Reyes Ortíz

MAURICIO HERNÁNDEZ MONTEERRUBIO

Guitarra

4

7

10

13

16

19

22

54

25

28

31

34

37

40

43

45

PRELUDIO

MAURICIO HERNÁNDEZ MONTERRUBIO

Andante

Guitarra

4

8

11

14

18

21

25

Tres miniaturas

(2008)

RAÚL CORTÉS CERVANTES

29 1.

33 2.

37

40

43

47

51

Detailed description: This page contains six staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 29 has a first ending bracket. Measure 33 has a second ending bracket. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 51.

$\text{♩} = 100$

p

I

4 *rit.* *A tempo*

7

10 *rit.* $\text{♩} = 88$ *mf*

16

21

27 $\text{♩} = 100$ *p*

Detailed description: This page contains seven staves of music in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked as quarter note = 100. The music includes dynamic markings like piano (p) and mezzo-forte (mf), and performance instructions such as 'rit.' (ritardando) and 'A tempo'. A first ending bracket labeled 'I' spans measures 2-4. The piece ends at measure 27 with a tempo of quarter note = 100 and a piano (p) dynamic.

33 *rit.* **A tempo**

38

42 *rit.*

II

$\text{♩} = 100$
f

52 *mf*

57

61

66 *f*

70

74

77 $\text{♩} = 70$ *p* $\text{♩} = 100$ *f*

82

88

93

96 *ff*

100 $\text{♩} = 70$ *p* $\text{♩} = 100$ *f*

105

Musical notation for measures 105-108, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

109

Musical notation for measure 109, featuring a melodic line with eighth notes and a half note.

III

♩=60

p *mf*

Musical notation for measures 110-112, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *p* and *mf*.

3

Musical notation for measures 113-115, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *p*.

5

Musical notation for measures 116-118, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *f*.

8

Musical notation for measures 119-121, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *p*, *f*, and *p*.

11

Musical notation for measures 122-124, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *p*.

13

Musical notation for measures 125-128, featuring a melodic line with eighth notes and a half note, with dynamics *f* and *fff*.

Dueto 1

(2008)

RAÚL CORTÉS CERVANTES

Allegro ♩=150

Guitarra I

f

Guitarra II

f

Musical notation for measures 1-4 of Dueto 1, featuring two guitar parts with dynamics *f*.

6

Gtr. I

Gtr. II

Musical notation for measures 5-8 of Dueto 1, featuring two guitar parts.

11

Gtr. I

Gtr. II

Musical notation for measures 9-12 of Dueto 1, featuring two guitar parts.

17

Gtr. I

p

Gtr. II

p

Musical notation for measures 13-16 of Dueto 1, featuring two guitar parts with dynamics *p*.

22
Gtr. I
Gtr. II

27
Gtr. I
Gtr. II

33
Gtr. I
Gtr. II

38
Gtr. I
Gtr. II

43
Gtr. I
Gtr. II

48
Gtr. I
Gtr. II

53
Gtr. I
Gtr. II

59
Gtr. I
Gtr. II

64
Gtr. I
Gtr. II

69
Gtr. I
Gtr. II

74
Gtr. I
Gtr. II

79
Gtr. I
Gtr. II

85
Gtr. I
Gtr. II

90
Gtr. I
Gtr. II

95
Gtr. I
Gtr. II

100
Gtr. I
Gtr. II

105
Gtr. I
Gtr. II

110
Gtr. I
Gtr. II

116
Gtr. I
Gtr. II

121
Gtr. I
Gtr. II

Dueto 2

(2008)

RAÚL CORTÉS CERVANTES

126

Gtr. I

Gtr. II

p

131

Gtr. I

Gtr. II

136

Gtr. I

Gtr. II

141

Gtr. I

Gtr. II

f

145

Gtr. I

Gtr. II

f

Allegro ♩=130

Guitarra I

Guitarra II

p

6

Gtr. I

Gtr. II

11

Gtr. I

Gtr. II

16

Gtr. I

Gtr. II

f

21

Gtr. I

Gtr. II

26
Gtr. I
Gtr. II

31
Gtr. I
Gtr. II

36
Gtr. I
Gtr. II

41
Gtr. I
Gtr. II

46
Gtr. I
Gtr. II

51
Gtr. I
Gtr. II

56
Gtr. I
Gtr. II

61
Gtr. I
Gtr. II

66
Gtr. I
Gtr. II

71
Gtr. I
Gtr. II

76
Gtr. I
Gtr. II

81
Gtr. I
Gtr. II

p

86
Gtr. I
Gtr. II

91
Gtr. I
Gtr. II

96
Gtr. I
Gtr. II

p

101
Gtr. I
Gtr. II

106
Gtr. I
Gtr. II

111
Gtr. I
Gtr. II

f

116
Gtr. I
Gtr. II

121
Gtr. I
Gtr. II

126
Gtr. I
Gtr. II

131
Gtr. I
Gtr. II

136
Gtr. I
Gtr. II

p

141
Gtr. I
Gtr. II

f

146
Gtr. I
Gtr. II

f

151
Gtr. I
Gtr. II

p

156
Gtr. I
Gtr. II

161
Gtr. I
Gtr. II

f

166
Gtr. I
Gtr. II

171
Gtr. I
Gtr. II

176

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

181

Gtr. I

Gtr. II

186

Gtr. I

Gtr. II

190

Gtr. I

Gtr. II

Cuarteto de Guitarras No. 1

(2007)

RAÚL CORTÉS CERVANTES

Allegro ♩=132

Guitarra I *mf*

Guitarra II *mf*

Guitarra III *mf*

Guitarra IV *mf*

5

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

9

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

13

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *f*

17

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

Gtr. III *p*

Gtr. IV *p*

21

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

24

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

27

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *f*

31

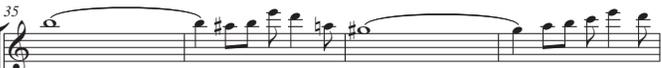
Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

35

Gtr. I 

Gtr. II 

Gtr. III 

Gtr. IV 

39

Gtr. I 

Gtr. II 

Gtr. III 

Gtr. IV 

mf

44

Gtr. I 

Gtr. II 

Gtr. III 

Gtr. IV 

mf

48

Gtr. I 

Gtr. II 

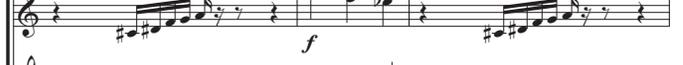
Gtr. III 

Gtr. IV 

51

Gtr. I 

Gtr. II 

Gtr. III 

Gtr. IV 

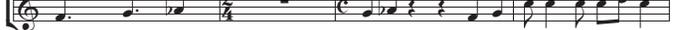
f

54

Gtr. I 

Gtr. II 

Gtr. III 

Gtr. IV 

58

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

60

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

mf

mf

mf

mf

63

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

67

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

72

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

76

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

80

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

84

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

f

f

f

89

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

93

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

96

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

99

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

rit. A tempo

103

Gtr. I *mf*

Gtr. II *mf*

Gtr. III *mf*

Gtr. IV *mf*

107

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

111

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

115

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

119

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

Gtr. III *p*

Gtr. IV *p*

123

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

126

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

129

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

133

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

137

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

141

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

145

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

rit.

Cuarteto de Guitarras No. 2

(2008)

RAÚL CORTÉS CERVANTES

Andante ♩=100

Guitarra I
Guitarra II
Guitarra III
Guitarra IV

Gtr. I
Gtr. II
Gtr. III
Gtr. IV

34

Gtr. I *p*

Gtr. II *p*

Gtr. III *p*

Gtr. IV *p*

39

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

45

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

50

Gtr. I *f*

Gtr. II *f*

Gtr. III *f*

Gtr. IV *f*

56

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

62

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

67

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p

p

p

p

73

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

78

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

83

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

f

f

88

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

93

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

99

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

p

p

p

p

105

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

110

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

115

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

f

f

f

f

120

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

126

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

132

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

137

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

142

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

147

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

151

Gtr. I

Gtr. II

Gtr. III

Gtr. IV

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
<u>ARTÍCULOS</u>	
BREVE ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN PARA GUITARRA EN EL MÉXICO MODERNO	7
ANÁLISIS DE LA SONATA NO. 1 “LAS CAMPANAS” DE ERNESTO GARCÍA DE LEÓN	21
LA INFLUENCIA DE LO MEXICANO EN LOS CONCIERTOS PARA GUITARRA DE NOBLE, TAMEZ Y OLIVA	31
<u>COMPOSICIONES MUSICALES</u>	
ESTUDIO EN ARPEGIO	53
ESTUDIO PARA LIGADOS	54
PRELUDIO	56
TRES MINIATURAS	58
DUETO 1	62
DUETO 2	68
CUARTETO PARA GUITARRAS NO. 1	76
CUARTETO PARA GUITARRAS NO. 2	89

La música para guitarra de compositores mexicanos
Se terminó de imprimir en el mes de Diciembre de 2010 en los talleres de Litho Offset Aresa S.A. de C.V., Javier Martínez 218, Col. Escuadrón 201, México, DF, siendo la primera edición con un tiraje de 500 ejemplares.